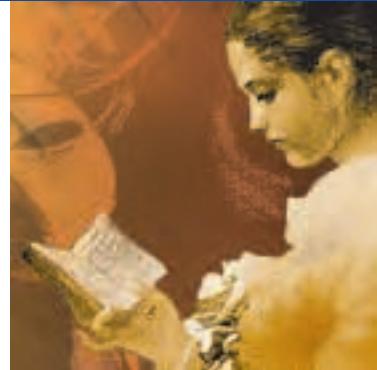


MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

*L*imba

și literatura română

Manual pentru clasa a XI-a



**Eugen Simion
(coordonator)**

**Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache
Dan Horia Mazilu**

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII



șă literatura română

Manual pentru clasa a XI-a

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski

Daniel Cristea-Enache

Dan Horia Mazilu

Manualul a fost aprobat prin Ordinul ministrului Educației și Cercetării nr. 4742 din 21.07.2006, în urma evaluării calitative organizate de către Consiliul Național pentru Evaluarea și Difuzarea Manualelor și este realizat în conformitate cu programa analitică aprobată prin Ordin al ministrului Educației și Cercetării nr. 3252 din 13.02.2006.

Date despre autori și contribuția la manual:

Acad. **EUGEN SIMION**, prof. univ. dr., directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, președintele Fundației Naționale pentru Știință și Artă a Academiei Române; coordonatorul manualului.

Prof. dr. **FLORINA ROGALSKI**, gradul I didactic, Liceul „Școala Centrală”, București, membră a Comisiei Naționale de Limba și Literatura Română, autoare de manuale școlare și alte lucrări cu profil didactic; capituloare: I. Fundamentele literaturii române (Racordări ale culturii naționale la cultura europeană I – Umanismul; Dimitrie Cantemir; Racordări ale culturii naționale la cultura europeană II – Iluminismul în Țările Române; Școala Ardeleană; Un scriitor printre istorici și filologi: Ioan Budai-Deleanu); II. Lirica premodernă (Iancu Văcărescu); Lirica de la 1848 (Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri); Poezia folclorică (*Miorița, Monastirea Argeșului*); Mihai Eminescu; Literatura clasic-realistică (I. Slavici, I.L. Caragiale); Prelungiri ale romanticismului și ale clasicismului (G. Coșbuc, O. Goga, B.P. Hasdeu); III. Perioada modernistă; Lirica simbolistă (Al. Macedonski, G. Bacovia); Romanul interbelic (L. Reboreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu – Repere de interpretare, Mircea Eliade). Paginile de prezentare a unor epoci și ideologii literare (Realismul, Simbolismul).

Lect. univ. dr. **DANIEL CRISTEA-ENACHE**, Facultatea de Litere a Universității București; capituloare: I. Proza de la 1848 (V. Alecsandri); Sincretism literar între popular și cult (Anton Holban, M. Sorescu); III. Lirica simbolistă (D. Anghel); Romanul interbelic (Camil Petrescu – concepte operaționale, Tudor Arghezi), precum și paginile de prezentare a unor epoci și ideologii literare (*Introducere la „Dacia literară”*, „Junimea”, Simbolismul — grupajul de texte ilustrative).

Acad. **DAN HORIA MAZILU**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universității București; capitolul I. Fundamentele culturii române (Originea limbii române; Procesul continuării de existență în spațiul carpato-dunărean; Evoluția limbii române în epocile vechi; Tradiție și deschidere culturală — Sincronizarea cu evoluțiile din Europa).

Referenții:

Prof. drd. **Diana Hărtescu**, gradul I didactic, Colegiul Național „Octav Onicescu”, București, membră a Comisiei Naționale de Limba și Literatura Română, metodist I.S.M.B.

Prof. **Elena Oproiu**, gradul I didactic, Liceul „Școala Centrală”, București, metodist I.S.M.B.

Redactor: Mioara Popescu

Tehnoredactare computerizată: **Liubovi Grecea**

Coperta: **Valeria Moldovan**

Selectia imaginilor: **Liana Filimon și Mioara Popescu**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Limba și literatura română: manual pentru clasa a XI-a / Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache, Dan Horia Mazilu. – București: Corint Educațional, 2014
ISBN: 978-606-8609-48-5

I. Simion, Eugen (coord.)

II. Rogalski, Florina

III. Cristea-Enache, Daniel

IV. Mazilu, Dan Horia

811.135.1(075.35)

821.135.1.09(075.35)

Pentru comenzi și informații, adresați-vă la:

Editura CORINT EDUCAȚIONAL – Departamentul de Vanzari

Calea Plevnei nr. 145, sector 6, București, cod poștal 060012

Tel.: 021.319.88.22, 021.319.88.33, 0748.808.083, 0758.225.443

Fax: 021.319.88.66, 021.310.15.30

E-mail: vanzari@edituracorint.ro

www.grupulcorint.ro

ISBN: 978-606-8609-48-5

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii CORINT EDUCAȚIONAL, parte componentă a GRUPULUI EDITORIAL CORINT.

Tiparul executat la: FED PRINT S.A.

DEŞTEAPTĂ-TE, ROMÂNE!

Versuri: Andrei Mureşanu
Muzica: Anton Pann

Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adânciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croiește-ți altă soarte,
La care să se-nchine și cruzii tăi dușmani!

Acum ori niciodată să dăm dovezi la lume
Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman,
Și că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian!

Priviți, mărețe umbre, Mihai, Ștefan, Corvine,
Româna națiune, ai voștri strânepoți,
Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,
„Viață-n libertate ori moarte!” strigă toți.

Preoți, cu crucea-n frunte! căci oastea e creștină,
Deviza-i libertate și scopul ei preasfânt,
Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină,
Decât să fim sclavi iarăși în vechiul nost' pământ!

CUPRINS

Capitolul I

Fundamentele culturii române

Limba română	8
Procesul continuu de existență în spațiul carpato-dunărean	14
Evoluția limbii române în epocile vechi	17
Tradiție și deschidere culturală	21
Perioada veche a literaturii române	
Umanismul românesc. Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (I)	24
Dimitrie Cantemir, <i>Descrierea Moldovei</i>	31
Iluminismul. Școala Ardeleană. Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (II)	36
Studiul de caz: Limba națională — „Strai de purpură și aur” al scrisului românesc	43

Capitolul II

Perioada modernă a literaturii române

Iancu Văcărescu, <i>Ceasornicu îndreptat</i>	46
Epoci și ideologii literare: „Dacia literară”	49
Grigore Alexandrescu, <i>Umbra lui Mircea. La Cozia</i>	51
<i>Dreptatea leului</i>	57
Vasile Alecsandri, <i>Malul Siretului</i>	61
<i>Viscolul</i>	62
Vasile Alecsandri, <i>Balta-Albă</i>	65
Poezia folclorică	68
Studiul de caz: Folclorul literar — o descoperire a lumii moderne	69
<i>Miorița</i>	70
Anton Holban, <i>Nuntă prințiară</i>	77
<i>Monastirea Argeșului</i>	80
Marin Sorescu, <i>Paracliserul</i>	89
Epoci și ideologii literare: „Junimea” — „un vis al inteligenței libere”	92
Epoci și ideologii literare: Romantismul	94
Mihai Eminescu, <i>Epigonii</i>	95
<i>Sonete</i>	101
<i>Revedere</i>	105
<i>Scrisoarea I</i>	109
<i>Luceafărul</i>	116

Glossă

Odă (în metru antic)

Rugăciunea unui dac

Epoci și ideologii literare: Realismul

Studiul de caz: Arta realistă — oglindă a vietii
umanității

Ion Luca Caragiale, *În vreme de război*

Ioan Slavici, *Pădureanca*

Ion Luca Caragiale, *O scrisoare pierdută*

EVALUARE SEMESTRIALĂ

Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului

George Coșbuc, *Moartea lui Fulger*

Octavian Goga, *Apostolul*

Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra*

Capitolul III

Perioada modernistă a literaturii române

Epoci și ideologii literare: Simbolismul	182
Studiul de caz: Simbolismul european	183
Alexandru Macedonski, <i>Noaptea de decembrie</i>	184
<i>Rondelul cupei de Murano</i>	191
<i>Rondelul rozelor ce mor</i>	192
George Bacovia, <i>Plumb</i>	195
<i>Lacustră</i>	197
<i>Decembrie</i>	200
Dimitrie Anghel, <i>În grădină</i>	203
Orientări tematici în romanul interbelic	206
Liviu Rebreanu, <i>Ion</i>	206
Hortensia Papadat-Bengescu, <i>Concert din muzică de Bach</i>	216
Mihail Sadoveanu, <i>Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă</i>	222
Mateiu I. Caragiale, <i>Craii de Curtea-Veche</i>	232
Camil Petrescu, <i>Patul lui Procul</i>	239
Tudor Arghezi, <i>Cimitirul Buna-Vestire</i>	244
Mircea Eliade, <i>Nuntă în cer</i>	248
EVALUARE SEMESTRIALĂ	255
Index de noțiuni și concepte	256

CUVÂNT-ÎNAINTE

Micul grup de profesori care și-a asumat responsabilitatea (deloc ușoară) de a redacta manualul de limba și literatura română pentru clasa a XI-a revine acum, ușor modificat: a fost cooptat un reputat slavist și medievist, acad. Dan Horia Mazilu, specializat în domeniul literaturii române vechi. Domnia sa a reușit să explice, în mod convingător, apariția și evoluția limbii române (o limbă neolatină) și să semnaleze, atât cât spațiul i-a permis, etapele și formele scrisului românesc. Accentul pus pe ideea latinității mi se pare corect și, tot aşa, este bine-venită dorința specialistului universitar de a defini, în formule clare, accesibile elevilor de liceu, identitatea noastră culturală în cadrul literaturilor europene. Dacă globalizarea este inevitabilă, ce loc și ce rol pot avea, în viitor, limbile și culturile naționale? Iată o întrebare care îi neliniștește pe mulți, europeniști sau tradiționaliști. Un manual școlar nu dă o soluție definitivă în acest proces de durată și în multe privințe imprevizibil, dar poate pregăti spiritul Tânăr în aşa fel, încât el să întâmpine globalizarea cu luciditate.

Noul manual pentru clasa a XI-a, urmând programa școlară în vigoare, încearcă să cuprindă și să explice (în fine!) nu evoluția genurilor literare, ci *însăși evoluția de ansamblu a literaturii române*. Criteriul cronologic și cel valoric (axiologic), atât de hulite în ultimii ani de revizionisti culturii naționale și de reformiști învățământului românesc, revin în actualitate și își dovedesc viabilitatea în timp. Aceste principii estetic-morale se cuvin respectate atât în domeniul critic propriu-zis, cât și în cel didactic, al construirii instrumentelor școlare adecvate, precum manualele de specialitate. Mai ales când este vorba de un cititor (elevul) care, cu mintea lui Tânără, limpede, ordonată, vrea să cuprindă și să înțeleagă totul. Florina Rogalski (doctor în filologie, cu o teză despre Mircea Eliade, profesoară de mare autoritate în lumea didactică bucureșteană) și Daniel Cristea-Enache (un eminent Tânăr critic și profesor) se străduiesc acum să vorbească, într-un limbaj adecvat scopului didactic, despre Dimitrie Cantemir și Ioan Budai-Deleanu (în zorii modernității noastre), despre preromanticii și romanticii (Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri) deschizând calea geniului tutelar al spiritualității românești (Mihai Eminescu), despre folclorul literar național (o descoperire a epocii moderne), ca și despre curentul junimist care a înflorit în perioada marilor clasici (ilustrată prin opere de referință semnate de I.L. Caragiale și de Ioan Slavici), despre poetii vizionari ai spațiului ardelenesc și despre un dramaturg uitat pe nedrept (Bogdan Petriceicu Hasdeu), cu o piesă surprinzătoare de actuală (*Răzvan și Vidra*); începutul de secol al XX-lea stă sub semnul ideologiei simboliste, ilustrate prin creațiile lui Al. Macedonski, George Bacovia și Dimitrie Anghel (poetul florilor); epoca interbelică, atât de bogată și de variată în privința formelor literaturii, este circumscrisă (în acest manual) orientărilor tematic din romanul românesc, poezia modernistă scrisă între cele două războaie mondiale fiind studiată în clasa a XII-a, înainte de literatura postbelică, în ansamblul ei. Nu lipsesc Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil

Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, dar mă bucur că și-au găsit locul cuvenit Mateiu Caragiale, Mircea Eliade și Tudor Arghezi (a cărui proză excepțională nu s-a studiat până acum în școala medie românească).

Prezentarea tuturor acestor mari sau numai meritorii scriitori este făcută de autori, după opinia mea, cu pricină și respect față de valorile naționale. Nu vor, ca alții, să demistifice și să încurce lucrurile; ei vor (și reușesc) să justifice operele de referință și să dea o idee — ordonată diacronic și argumentată sincronic — despre evoluția firească a literaturii române, în totalitatea ei. Un manual școlar trebuie, înainte de orice, să informeze și să ofere Tânărului modele spirituale. Cum ar putea să izbutească dacă nu-i propune texte exemplare, care să-i educe gustul și să-i deschidă pofta de a citi?

La ce ne ajută literatura? Ea nu ne este de ajutor când mergem, dar ne ajută să respirăm. Sau, cum scria, în 1945, G. Călinescu (referindu-se în special la infabilul poeziei), ne ajută să trăim, o oră pe zi, în preajma zeilor. Eu aş zice: literatura ne ajută să trăim, indiferent de oră, după un orar cosmic și să ne simțim uneori în vecinătatea miturilor.

EUGEN SIMION

Capitolul I

Fundamentele culturii române

- Una dintre cele mai vechi limbi ale Europei
 - Originea limbii române
- Formarea poporului român și a limbii române
 - Procesul continuității de existență în spațiul carpato-dunărean
- Dinamism lingvistic și cultural
 - Evoluția limbii române în epociile vechi
- Limba română în epoca modernă
 - Tradiție și deschidere culturală
 - Sincronizarea cu evoluțiile din Europa

Perioada veche a literaturii române

În truda spiritului stă izbândă scrisului

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (I)

Umanismul

Dimitrie Cantemir — *Descrierea Moldovei*

Istoria și limba — argumente ale identității naționale

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (II)

Iluminismul

Școala Ardeleană

Ioan Budai-Deleanu

Limba națională — Studii de caz (I, II)



Una dintre cele mai vechi limbi ale Europei

Limba română

Columna
lui Traian



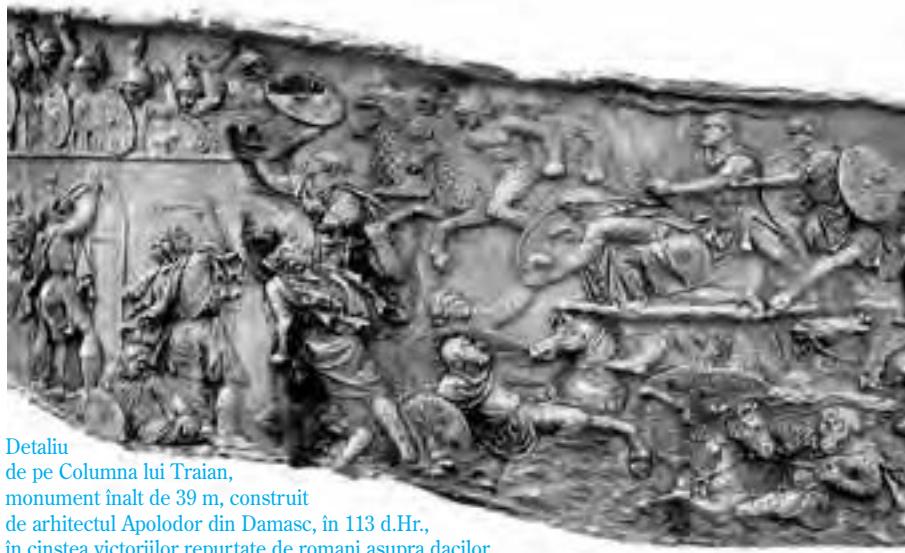
Originea limbii române

Cele două mii de ani de istorie desfășurată în bazinul inferior al Dunării, în stânga și în dreapta fluviului, au făcut din limba română un idiom important al acestui spațiu de civilizație. Fondul latin al limbii române, îndeosebi pe palierul care adăpostește structura gramaticală, s-a dovedit de o mare rezistență, asigurând supraviețuirea și funcționarea în timp a tiparelor primordiale. Aceeași stabilitate a matricelor lingvistice i-a permis limbii române să dea dovadă de o incontestabilă suplete în mișcarea ei pe verticala istoriei, acceptând modificări, împrumuturi succese și dezvoltând tendințe de modernizare, răspunzând coerent și convingător necesităților de comunicare și de evoluție, aflându-se tot timpul în acord cu tendința firească a dezvoltării culturale.

Limba latină și moștenitoarele ei. Antichitate și prestanță

O analiză întreprinsă cu mijloace deloc sofisticate conduce la constatarea **înrudirii românei cu celealte limbi** care descind din latina vorbită pe întinderea Imperiului Roman — **franceza, spaniola, italiana, portugheza, catalana, dialectele retroromane, provensala și dalmata** (limbă dispărută între timp) —, înrudire care le permite lingviștilor să vorbească despre **familia limbilor romanice** sau **neolatine**. Strămoșul comun al acestor limbi a fost **latina populară** sau **vulgară** (*vulgus* în latină însemnă „popor”), vorbită de cuceritorii, limba militarilor, a administrației imperiale, limba veteranilor, pe care îi lăsau în provincii legiunile, și a coloniștilor, limba stăpânilor — într-un cuvânt —, aureolată de autoritate și putere. Populațiile din provincii au preluat această limbă și, din amestecul cu graiurile locale, s-au alcătuit — prin procese de durată — noile limbi romanice. Coeziunea „familiei” o asigură structura lexicală și gramaticală latină, suport pentru inovațiile particulare. S-a păstrat, în pofida evoluțiilor independente, un fond lexical latin în toate aceste limbi. El grupează cuvinte care se referă la domenii capitale ale vieții omenești (aproape 500 de lexeme) și are un vădit **caracter panromanic**.

Același mecanism a funcționat și în cazul limbii române. Fondul autohton, reprezentat de limba geto-dacă (fond pe care lingviștii îl vor numi mai târziu **substrat**), a furnizat câteva dintre particularitățile ce vor defini individualitatea noului idiom romanic (constituind tot atâtea deosebiri față de celealte limbi romanice). Cu siguranță că alte trăsături particulare își găsesc originea în specificul latinei



Detaliu de pe Columna lui Traian, monument înalt de 39 m, construit de arhitectul Apolodor din Damasc, în 113 d.Hr., în cinstea victoriilor repartate de romani asupra dacilor.

dunărene, diferită — în bună măsură — de latina vorbită în Apusul Europei, spre exemplu. Nu trebuie uitat apoi că limba română a apărut și a evoluat în circumstanțe specifice: ea se află la periferia romanității orientale, dezvoltându-se într-un spațiu încadrat de neamuri slave și de unguri. Această vecinătate „neromanică” și adesea ostilă a obligat limba română să-și conserve stăruitor lexicul latinesc și structura gramaticală primordială, cea latină, dar să dea dovadă, în același timp, și de capacitatea de a primi influențe datorate contactelor îndelungate cu limbi de alte origini — limbile slave, limba maghiară, limba turcă, limba greacă, mai cu seamă sub forma unor împrumuturi lexicale, de a accepta inovații (în raport cu spațiul romanic) și de a-și fortifica profilul inițial prin succesiivele „re-romanizări” asigurate de asimilarea unor neologisme de origine latino-romanică.

Daci și romani la începutul mileniului I d.Hr.

Pe *traci*, o populație eterogenă (istoricii îi împart în neamuri tracice sudice și nordice, despărțite de lanțul Munților Balcani) care ocupa un spațiu imens din Boemia până în Asia Mică, de la fluviul Bug și pământurile de la apus de Marea Neagră și până în Peninsula Balcanică, îi pomenea încă Homer. *Geto-daci*, o ramură a tracilor, aparțineau grupului nordic, împreună cu triballii și moesii. *Getii* — denumire sub care grecii îi desemnau pe toții tracii nordici — populau zona Dunării de Jos și sunt amintiți întâi în veacul al VI-lea î.Hr. *Dacii* — termen agreat de istoricii romani —, locuitori mai cu seamă ai zonei cuprinse între Munții Carpați, apar în izvoare în secolele II–I î.Hr.; despre ei vorbește istoricul Herodot (484–415 î.Hr.) atunci când relatează expediția împotriva scitilor, a persilor conduși de împăratul Darius pe la 514 î.Hr. (vorbind despre geti, Herodot — în *Istoria sa*, scrisă probabil pe la 430 î.Hr. —, îi socotea a fi „cei mai viteji și mai drepti dintre traci”). Dacii formau populația autohtonă a Daciei.

Secolul al II-lea î.Hr. marchează începutul înfloririi civilizației geto-dace, sprijinite pe clarificările ce avuseseră loc în privința conștiinței etnice și exprimate prin realizarea unei remarcabile unități a formelor de cultură și de viață spirituală; apogeul acestei înfloriri va fi atins în veacul I î.Hr., când Burebista, un stăpânitor care se trăgea, după toate probabilitățile, din spațiul getic, a izbutit să adune sub o singură conducere triburile și uniunile de triburi ale getilor și ale dacilor. **Regatul lui Burebista** (unii istorici îl numesc imperiu), întemeiat în aproximativ patru

Limba latină

Atunci când este evocată **limba latină** (idiom indo-european), sunt imediat aduse în discuție **variantele ei funcționale**: **latina clasică** și **latina vulgară** (populară, vorbită), pentru a furniza substanță unui „construct lingvistic” altfel destul de greu de circumscris. Unul dintre cei mai importanți româniști ai noștri, Iorgu Iordan, a preferat să-l citeze (în Iorgu Iordan și colaboratorii, *Introducere în lingvistica romanică*, București, 1965, p. 14) pe P. Savy-Lopez (*Le origine neolatine*, Milano, 1920, p. 125) atunci când a vrut să definească raportul dintre cele două variante (care nu alcătuiesc două limbi independente): „*Expresiile latină clasică și latină vulgară nu trebuie luate ca doi termeni contradictorii. Realitatea lingvistică era una singură, nu era nici vulgară, nici clasică, era limba latină! Latina literară nu-i decât o parte din latină vorbită, care a ajuns să se fixeze, pe când toată puterea crea-toare, toată forța în mișcare continuă să apartină latinei vulgare, care se va transforma în limbile românice de astăzi și care este numai latină.*” Reies din această formulare (care proclamă unitatea, identitatea unică a latinei) preexistența, firească (întrucât era un instrument al comunicării), a latinei vorbite, populare încă din epoca arhaică, codificarea relativ târzie a latinei clasice, dependentă de apariția textelor (fapt întâmplat în veacul al III-lea î.Hr.). Procesul de codificare a latinei clasice (literare) a început în secolul al



Capul lui Traian (bronz)



II-lea î.Hr. și se consolidează în secolul I î.Hr. (și după aceea), odată cu sporirea operelor scrise. Abia acum se poate vorbi despre o separare a formelor populare de cele culte, literare. Nu trebuie să ne gândim însă la deosebiri esențiale. Latina vulgară (populară), întrebuințată în comunicarea cotidiană, ignora uneori normele gramaticale, făcând în acest fel loc „mișcării în limbă”, noutăților, inovațiilor, încărcături expressive, cuvintelor felurit notate semantic (Iorgu Iordan și colaboratorii, *Introducere*, p. 11). **Latina târzie**, mai ales în ultima ei epocă, va adânci deosebirile dintre **latina clasică** și **latina vulgară**. Autorii *Istoriei limbii române* (Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p. 42) atrag atenția asupra faptului că noțiunile de „latină populară” și „latină târzie” nu trebuie identificate, ultima fiind subordonată celei dințăi.

Limba latină vorbită (populară, vulgară) pe întreg cuprinsul Imperiului Roman afișa o unitate notabilă, unitate conservată timp îndelungat pe un teritoriu imens de coerență politică și administrativă a Imperiului Roman, de legăturile economice active. (Compararea limbilor romanice a dovedit că **latina dunăreană**, din care se va forma limba română, nu se deosebea capital de limba latină utilizată în alte zone ale spațiului roman.) Această unitate a latinei populare — care nu interzicea apariția inovațiilor — s-a păstrat, în aria răsăriteană, până prin secolul al IV-lea d.Hr., iar în Apus, încă două veacuri, până în secolul al VI-lea d.Hr. Dezmembrarea marelui imperiu va deschide calea **formării limbilor romanice (neolatine)**.



Familie de dacoromani, monument funerar din sec. II (Aiud, județul Alba)

decenii (82–44 î.Hr.), nu a dăinuit multă vreme, dar a reușit, prin abilitatea politică a conducătorului său, să cuprindă un teritoriu însemnat (granițele sale erau la Marea Neagră, pe Nistru, în Munții Balcani) și să dețină o putere considerabilă. Oștile geto-dace făceau incursiuni pe teritoriul Imperiului Roman, ambițiile acestui stat de a arbitra conflicte locale și de a se amesteca chiar în „afacerile” romanilor crescând. O dezvoltare internă apreciabilă, concretizată în achiziții importante în planul civilizației și al culturii, în evoluțiile atestate în viața rurală și în existența așezărilor de tip urban (geograful Ptolemeu furnizează, în veacul al II-lea d.Hr., o listă a orașelor dacice, în care, pe lângă Sarmizegetusa, capitala statului, apar denumirile unor localități care vor supraviețui cuceririi romane: Apulum [Alba Iulia], Arcidava [Vărădia], Dierna [Orșova], Drobeta [Turnu-Severin], Napoca [Cluj], Porolissum [satul Moigrad, județul Sălaj], Potaissa [Turda]). În anul 44 î.Hr., regele Burebista a murit și statul făurit de el, subrezit și de mișcări centrifuge, s-a dizolvat. Calea legiunilor romane spre Dacia (teritoriu care atrăsește deja atenția conducătorilor succesivi ai Imperiului, cuceritori ai Moesiei și ai Dobrogei, teritoriu anexat provinciilor sud-dunărene) era deschisă. În urma războaielor din anii 101–102 și 105–106 d.Hr., rezistența regelui Decebal (pe care Dio Cassius îl descrie „*foarte priceput la planurile de război, îscusit în înfâptuirea lor, știind să aleagă prilejul de a-i ataca pe dușmani și a se retrage la timp*”) a fost înfrântă și **statul dac** a dispărut de pe harta lumii antice, fără ca populația băstinașă să fie exterminată (așa cum au crezut unii învățăți).

Provincia Dacia, înființată de romani biruitori, era condusă de un reprezentant al împăratului (numit „legatus Augusti pro praetore”) și cuprindea Transilvania (fără Maramureș, Crișana și zona de sud-est), Banatul și partea de apus a Olteniei. Celelalte zone ale fostei Daciei — Muntenia, Moldova de sud și Dobrogea — au fost integrate în provincia Moesia Inferioară. Spre nord, trăiau dacii liberi. Aproape două veacuri a durat stăpânirea romană a Daciei (o Dacie ai cărei locuitori au primit, potrivit edictului împăratului Caracalla — *Constitutio Antoniniana*, din anul 212 d.Hr. —, titlul de „cives romanus”, deci de cetățean roman, ceea ce însemna că autohtonii deprinseră limba latină și puteau comunica, prin intermediul ei, cu autoritățile). În anul 271, presat probabil de valurile de năvălitori, împăratul Aurelian a retras dincolo de Dunăre, în sud, unde a înființat provincia Dacia Aureliană, legiunile, administrația și, probabil, pătura avută a locuitorilor din orașe (faimoasa „*retragere aureliană*”). Punctul de maximă colonizare fusese însă atins și la nord de fluviu, acolo unde vor rămâne veterani, coloniștii, muncitorii de la ocnele de sare și de la minele de aur, locuitorii săraci ai orașelor, cei care trăiau la sate, negustorii. Este adevărat că populația de la nord de Dunăre se găsea, lipsită de apărare, în fața migratorilor, într-o insecuritate care a făcut ca orașele să decadă, iar negoțul să sufere. Dar tot atât de adevărat este faptul că noile condiții i-au obligat pe dacoromani (asupra căror Roma vegheea totuși, căci armatele ei străjuiau *limesul* dunărean, garantând continuarea contactelor culturale, religioase, economice, comerciale) să-și asume o serie de responsabilități, ale căror urmări se vor vedea (*Istoria României. Compendiu*, sub redacția acad. Ștefan Pascu, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974, p. 45 și urm.).

Sigiliul Romei. Procesul romanizării

În Dacia cucerită, autohtonii au fost integrați în procesul de romanizare. Romanizarea însemna expansiunea Imperiului Roman, atragerea populațiilor asupra căror se exercita puterea politică și militară în sfera de influență a culturii romane prin **afirmarea unui model cultural superior**, însemnă asimilarea lor prin impunerea folosirii limbii latine și a valorilor al căror purtător era acest idiom, fie și în varianta lui „populară”. Își în Dacia, și în Moesia, precum în alte provincii ale Imperiului — în Galia ori în Peninsula Iberică, de pildă —, romanizarea a fost un

proces politic, reprezentând o operație desfășurată în chip organizat și consecvent (colonizarea a însemnat aducerea aici a unor locuitori din alte părți ale lumii romane — „ex toto orbe romano”, zicea istoricul Eutropius, latinofoni fără îndoială), cu acea coerență oferită de obicei de susținerea oficială. În cazul Daciei (ca și în cel al altor provincii) și în perspectiva nașterii poporului și a limbii române, **romanizarea**, ca proces istoric întemeiat pe o componentă lingvistică și pe un complex nonlingvistic, trebuie cercetată și în termenii care au condiționat întâi plămădirea **sintezei daco-romane**. Și în această sinteză își află locul două componente etnice — elementul autohton, daco-getic („de bază” — spun autorii *Istoriei limbii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p. 25), și elementul roman, purtător al limbii latine. Sintiza daco-romană se cuvine a fi privită ca un proces de durată, continuu, dominat de stratul latin (datorită superiorității și prestigiului său), care a sfârșit prin a asimila stratul autohton, dar atent și la influențele (cu efecte secundare) venite din partea populațiilor migratoare (care s-au succedat pe teritoriul Daciei), împrumuturi asimilate în timp. Limba dacilor și a getilor, **traco-daca**, a fost treptat eliminată, învingând **limba latină**. Procesul a fost lung, dar ireversibil, pentru că doar limba latină putea asigura — în ciuda unor opozitii ușor de bănuț — comunicarea pe o „orizontală” (supusă romanizării) și pe „verticală” (raporturile cu autoritățile). Dincolo de însușirea limbii latine, izvoarele istorice și dovezile arheologice vorbesc și despre transferul către autohtonii a unor valori ale civilizației învingătorilor (din sfera bunurilor materiale, a arhitecturii, a urbanisticii, a organizărilor de tip administrativ, din sfera edificiilor spirituale — rituri, credințe — sau a artei). Au apărut astfel, într-o primă fază, o cultură și o civilizație daco-romană de factură pregnant populară, aflată pe o linie ascendentă, cu manifestări în mai toate formele vieții materiale (administrație, urbanizare, comerț, agricultură) și spirituale (creștinismul de formă latină), cu un „vârf” identificabil în colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica, metropolă înființată de romani nu departe de Sarmizegetusa.

Procesul de romanizare a daco-getilor s-a desfășurat cu intensitate în timpul stăpânirii imperiale aici (106 și 271 d.Hr.). În acești 165 de ani se cuvine plasată epoca de maximă intensitate, întrucât procesul începuse cu cel puțin două veacuri înainte de înfrângerea lui Decebal, prin pătrunderea la sud de fluviu, mai cu seamă, a înainte-mergătorilor latinității. Romanizarea va dura, lărgindu-și sfera de cuprindere, și după părăsirea Daciei de către autorități, până prin veacul al VII-lea d.Hr. Scythia Minor (Dobrogea) ii va vedea pe soldații imperiali retrăgându-se în anul 602 d.Hr. Istoricii plasează încheierea romanizării — atrăgând atenția că acest proces s-a instalat cu mai multă putere în provincia imperială (adică în centrul Transilvaniei, în Oltenia și în Dobrogea) — în intervalul cuprins între secolele al III-lea și al VII-lea. Urmările realizării procesului de romanizare (insistent susținută, după „retragerea aureliană”, de zonele romanizate de la sud de Dunăre, mai ales de orașe; un fenomen similar s-a petrecut în Dacia, unde centrele urbane au fost mult mai deschise înnoiriilor în comparație cu tradiționalele așezări rurale) în Dacia și în Moesia — proces dovedit de relicvele arheologice: locuințe, tezaure, castre, alte fortificații, drumuri, ceramică, obiecte de artă și de folosință casnică, de izvoarele scrise, de cele câteva mii de inscripții —, au condus la apariția condițiilor pentru **formarea poporului roman ca entitate etnică și a limbii române ca entitate lingvistică**.

Latinitate și creștinism la Dunărea de Jos

Este în afara oricărei îndoieri prezența creștinilor printre romani ajunși în Dacia în epoca primei colonizări, printre soldații veniți cu legiunile și veterani care primesc în noua provincie locuri spre a-și întemeia gospodării. Învățătura lui Hristos trebuie să fi fost cunoscută și de unii dintre negustorii, agricultorii, păstorii și plugarii ce se

Substratul limbii române

Problema definirii și a descrierii participării autohtone în formarea limbii române, a substratului adică, pare a se înscrie între cele greu de soluționat. Principala cauză o constituie absența textelor care să îngăduie reconstituirea — parțială, firește — a limbii traco-dacilor, de multă vreme dispărute. La dispoziția lingviștilor se află inventarul onomastic (nume de persoane, nume de locuri, nume de ape), fixat în inscripții ori gravat pe monede grecești și romane, inventar cuprinzător (peste 2 000 de forme). Au fost cercetate și inscripțiile (presupus) traco-dace: inscripția de pe inelul de la Ezerovo (Bulgaria), care își păstrează încă taina; inscripția „Decebalus per Scorilo”, de pe un vas (este un soi de stampilă) descoperit la Grădiștea Muncelului, pe care istoricul Hadrian Daicoviciu (în *Istoria României. Compendiu*, București, 1974, p. 38) a tradus-o „Decebal, fiul lui Scorilo”.

În aceste condiții, s-a apelat la **comparațiile dintre română și albaneză**, pornindu-se de la teza substratului lor comun: **traco-dac** pentru română și **traco-ilir** pentru albaneză. Concluziile formulate arată că, în limba română actuală, **au supraviețuit cam 90 de cuvinte** (în forme evident modificate) **din idiomul autohtonilor din Dacia**. 40 dintre acestea fac parte chiar din **fondul principal lexical**. Cele mai multe sunt substantivele care se referă la om, gospodărie, activități practice (aici și în continuare vom folosi liste de exemple din Maria Cvasnai Cătănescu, *Limba română. Origini și dezvoltare*, București, 1996, p. 27): argea, baci, brâu, buză, cătun, copil, gard, groapă, grumaz, gușă, moș, strungă, vatră. Câteva substantive denumesc animale: balaur, barză, căpusă, cioară, mânz, năpârcă, pupăză, rată, sopârlă, tap, viezure. Obiectele din natură înconjурătoare au, la fel, denumiri arhaice: nume de plante — brad, brusture, coacăză, copac, mazăre, mărar; forme de relief — baltă, mal, măgură, pârâu. Verbele și adjecțiile sunt mai puțin numeroase: a ciupi, a scăpăra; ciunt, searbăd.

Dovezi ale prezentei creștinismului timpuriu în Dacia romanizată

În ultimul timp sunt tot mai numeroși cercetătorii care încină să plaseze începuturile creștinătății la Dunăre (pe ambele ei țăruri, în spațiul de geneză al românătății), în secolele al II-lea și al III-lea, adică în acea perioadă care corespunde tocmai unei intense acțiuni de colonizare romană a acestui teritoriu. Ideea creștină este coprezentă în procesele primordiale ale alcătuirii poporului român („*Ne-am format în același timp ca popor romanic și ca popor creștin*” — afirmă, reluând opinia altor savanți, Alexe Procopovici, în *Introducere în studiul literaturii vechi*, Cernăuți, 1922, p. 41–42), creștinismul românesc așezându-se, într-o ordine europeană, după cel grecesc și cel roman. Această primordialitate, conservată și consolidată de gravitarea neîntreruptă a lumii daco-romane către acel Apus latin al originilor pe care Vasile Pârvan (în *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-roman*, București, 1911), examinând dovezile arheologice, a argumentat-o convingător, determină prezența unei terminologii, a unui lexic religios fundamental al românilor format din cuvinte moștenite din latină. Toate aceste vocabule (lege, Dumnezeu, cruce, biserică, botez, cuminătătură, înger) ori apelative (Sâniene, Sântion, Sântămăria, Sânpetru, Sângiorz, Sânvăsăi, Sânmedru, Sânnicoară etc.), de rădăcină latină, arată că ele au apărut timpuriu, odată cu închegarea noii limbi românice, pe temeuri populare (căci toate confirmă acțiunea legilor fonetice românești), în absența unui vocabular livresc neologic, impus de misionari.

Prezența și inițiativele unor misionari între daco-românii de la Dunăre (și integralitatea teritoriului de formare a românătății, pe ambele maluri ale fluviului, trebuie avută mereu în vedere, cele două zone comunicând netulburat până la dislocările perturbatoare produse de năvălirile slave) au fost însă evocate. Si, pe bună dreptate, căci, dacă lăsăm la o parte „epoca apostolică”



îndreptaseră spre Dunăre, ca și de muncitorii de la minele de aur și argint veniți aici din provinciile apusene ale Peninsulei Balcanice (din Dalmatia, de pildă), încă înainte de supunerea Daciei de către romani. Contactul dintre noua religie („prigonă încă și sfioasă prin sine însăși, disprețuitoare de «publicitate», neglijentă în scris și în săpat inscripții” — Nicolae Iorga, *Istoria Bisericii românești și a vietii religioase a românilor*, ed. a II-a, vol. I, București, 1929, p. 14) adusă de coloniști și credințele vechi ale locului a fost nonconflictual. Daco-getii, care credeau în nemurirea sufletului, au primit noua lege, aşa după cum au acceptat și limba latină (în varianta ei „vulgară”) adusă de învingători. Se naște aici, la Dunărea de Jos, **un creștinism de factură populară și de formă latină**, a cărui configurație a înglobat destule dintre elementele păgâne păstrate încă de credințele celor două constituente ale sintezei daco-romane. Urme ale vechilor rituri — acele „supraviețuiri păgâne” de care vorbește Mircea Eliade (în *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, București, 1992, p. 218 și urm.), superficial creștinate — au fost conservate în acel spațiu al „obiceiurilor” (Mircea Eliade evocă, între altele, obiceiul *colindatului*). Acestea trimit, prin „relictele mistice” și prin simbolurile păstrate, către păgânitatea daco-getică și către o stare romană precreștină.

Limba română — o limbă neolatină

O discuție asupra **latinității limbii române** nu poate începe decât cu acea disertație gravă — fundamentală pentru gândirea umanistă românească — cu care Grigore Ureche (circa 1590–1647) își înnobilează *Predoslovia la Letopisul Țării Moldovei* și în care afirmă cu argumente (între ele, învățății timpurilor moderne au descoperit și câteva erori, explicabile, întrucât Ureche nu avea pregătire de lingvist) purcederea latină a limbii române, pusă în evidență, pentru el, de asemănările dintre cuvintele celor două limbi. Era de așteptat acest „excurs lingvistic” de la cel care formulase neșovăielnic fraza capitală pentru identitatea romană a românilor: „[...] măcară că de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate”. Exemplele culese dintr-un lexic fundamental veneau să întărească această afirmație: „De la râmleni, ce le zicem latini, pâine, ei zic panis; carne, ei zic caro; găina, ei zic galina; muiarea, ei zic mulier; fâmeia, femina; pârinte, pater; al nostru, noster și altele multe din limba latinăescă, că de ne-am socotit pre amâruntul, toate cuvintele le-am înțelege...”. Îl va lăuda mai târziu pe Ureche („*Laud osârdia răpăosatului Ureche vornicul, carele au făcut cu dragostea țării letopisățul său...*“) pentru contribuțiile sale Miron Costin, în cartea lui consacrată etnogenezei românilor (*De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor*, 1686–1691), arătând că marele vornic întreprinsese actul trasării unei direcții de cercetare: „[...] cătu poate să zică fieștecare că numai lui de această țară i-au fostu milă, să nu rămâie întru întunerecul neștiinții...“ În lucrările umaniștilor noștri, această „direcție“ de studiu, care viza temeliile istorico-lingvistice și „îndreptățirile“ fundamentale, va fi apoi ilustrată cu teze care își sporesc soliditatea științifică de stolnicul Constantin Cantacuzino (circa 1650–1716) și de către Dimitrie Cantemir (1673–1723), pentru ca apogeul argumentărilor să fie atins, către sfârșitul veacului al XVIII-lea și la începutul celui următor, de învățății șlefuiți în Apus ai Școlii Ardelene, autori ai unor cercetări de primă însemnatate — cărti de istorie, gramatici, dicționare — despre etnogeneza și continuitatea românilor în Dacia, despre originile limbii lor.

Caracterul concis, exemplar și definitiv al formulării izbutite de G. Ureche cu privire la latinitatea limbii române se regăsește și în definiția (de factură genealogică) dată limbii române de către Al. Rosetti: „*Limba română este limba latină*

vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile dunărene romanizate (*Dacia, Panonia de sud, Dardania, Moesia Superioară și Inferioară*), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii și până în zilele noastre” (*Istoria limbii române*, vol. I: *De la origini până în secolul al XVII-lea*, București, 1978, p. 77). „Strămutarea” (M. Costin) latinei în limba română a fost guvernată de niște legi ale transformării, deci nu a avut un caracter întâmplător. Absența accidentalului este dovedită mai cu seamă în **fonetică**, unde modificările suferite de unele sunete în procesul de transformare au urmat niște sensuri clare (descrise ca tendințe ale evoluției), grupate într-un corpus de **legi fonetice** actionând consecvent și obligatoriu. Aceste legi, cu un caracter istoric, au dictat tipurile de corepondențe dintre cele două sisteme fonetice. Acțiunea lor a încetat atunci când structurile limbii române s-au configurat definitiv. Același caracter sistemic îl vădesc și transformările din domeniul **morfologiei**, aici limba română operând, ca și celelalte limbi române, mai cu seamă reașezări și simplificări. Modelul morfologic latin și-a păstrat, în aceste evoluții, personalitatea, ușor de sesizat.

Lexicul de origine latină al limbii române (formate și consolidate pe temeiul elementelor latine populare, păstrând — ca idiom romanic — și trăsături arhaice, dar manifestând, în același timp, și deschidere către inovații) impune prin frecvența și obligativitatea cu care este folosit. Cuvintele de proveniență latină sunt de neînlocuit dacă vrem să construim corect o propoziție sau o frază în românește. Puterea de circulație impresionantă a acestor cuvinte stabileste — potrivit teoriei lui Bogdan Petriceicu Hasdeu (în *Cuvinte den bătrâni*, vol. II, partea I, București, 1881, p. 91–105) — profilul lexical al limbii române. Lingvistul D. Macrea a cercetat inventarul lexical al poezilor lui Mihai Eminescu și a constatat că formele latinești au o pondere de 83,02% față de cele slave, care reprezintă 6,93%, și în comparație cu 2,52% lexeme latino-române (în *Probleme de lingvistică română*, București, 1961, p. 40). La rezultate asemănătoare a ajuns Luiza Seche luând în considerare ansamblul operei eminesciene, stabilind în poemul *Luceafărul*, cercetat separat, un fond de 1 907 cuvinte, dintre care 1 685 sunt de origine latină (vezi și Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București, 1976, p. 82–85).



Cupă de argint din tezaurul dacic de la Sâncrăieni, județul Harghita



și tradițiile care fac din Sfântul Apostol Andrei un propovăduitor al legii lui Hristos în Macedonia, Tracia, Scitia și în tinuturile de la Dunăre (de la sud de fluviu puteau sosi, la fel, „unde” apostolice, deoarece în Filipi, cetate tracă, predicaseră Sfântul Apostol Pavel și ucenicii lui), ajungem la câteva demersuri, atestate documentar, ce nu pot fi ignoreate. Ele trimit tot către un creștinism de formă latină, doavadă că avuseseră loc în acea epocă limpezirile necesare, delimitările care fixau o anumită apartenență. Cercetările arheologice recente tind, pe de o parte, să subrezescă tot mai insistent opinia (acceptată de mulți savanți) care plasa începiturile creștinismului daco-roman în secolul al IV-lea (Gh. I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, București, 2002). Pe de altă parte, sunt destule și „urmăle” arheologice în sprijinul acestui punct de vedere: gema de la Potaissa – Turda, gema de la Constanța, cu scena Răstignirii, și majusculele IHHTYS [grecește, în traducere: „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul”], martirionul de la Niculițel, donariul de la Bierțan – Mediaș, cu monograma lui Hristos și inscripția „Ego Zenovius votum posui” etc.) și care readuc în actualitate teza lui Vasile Pârvan (vezi lucrarea amintită mai sus), conform căreia zorile acestei religii în spațiul nord-dunărean nu sunt mai târzii decât veacurile II–III d.Hr., ele fixându-se, deci, într-un timp când autoritatea romană era încă prezentă aici.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Citiți *Predoslovia* (Introducerea) scrisă de Gr. Ureche la opera *Letopisețul Tării Moldovei* și prezentați, într-un referat, argumentele cronicarului asupra latinității limbii române.
- 2) Citiți *Predoslovia* scrisă de M. Costin la opera *De neamul moldovenilor...* și comparați argumentele cronicarului cu acelea ale predecesorului, folosind — în prezentare — metoda de raționament analogic.
- 3) Alcătuți, pe grupe de lucru, un proiect de prezentare a evoluției limbii române din latină, structurându-l pe trei nivele: fonetic, morfologic și sintactic; utilizăți sursele de documentare precizate în bibliografie.
- 4) Lexicul latin al limbii române s-a dezvoltat din trei surse principale: fondul moștenit, forța derivativă a cuvintelor latinești (circa patru deriveate pentru o formă de bază) și împrumutul masiv de neologisme latino-române; structurați un referat în care să exemplificați aceste direcții, folosind lucrările indicate în bibliografie.

Formarea poporului român și a limbii române

Procesul continuării de existență în spațiul carpato-dunărean

Studiu de caz

Teorii asupra genezei poporului român și a limbii române

În știință, există **trei teorii** în legătură cu spațiul etnogenezei românilor, cu teritoriul pe care s-au format poporul român și limba vorbită de el.

1. Teoria nord-dunăreană, ai cărei susținători (D. Cantemir, P. Maior și B.P. Hasdeu) vorbesc despre etnogeneză românilor pe **teritoriul din stânga Dunării**. Dialectele sud-dunărene — aromân, meghlenoromân și istorromân — nu-și găsesc însă o explicație științifică în argumentele acestei teorii.

2. Potrivit celei de-a doua teorii, care, în știință românească, are o vechime considerabilă și se bucură de mulți partizani, atât istorici, cât și lingviști (A.D. Xenopol, N. Iorga, S. Pușcariu, A. Rosetti și alții), români s-au format ca etnie pe un spațiu întins, **la nord și la sud de Dunăre** (Dacia, Dobrogea, Panonia de Sud, Dardania, Moesia Superioră și Inferioară), spațiu purtând semnele romanizării care au asigurat **unitatea și continuitatea** noului popor. Învățății vorbesc despre **unitate** bazându-se pe dovezile furnizate de arheologie, potrivit cărora, în această lume romanică răsăriteană, Dunărea nu a impiedicat mobilitatea românilor de pe cele două țărmuri (S. Pușcariu a precizat acest lucru), nu a prezentat o graniță lingvistică, etnică și culturală, ci doar o limită cu semnificații militare, administrative și politice. **Continuitatea elementului romanic în Dacia** (într-un proces care i-a inclus și pe dacii liberi)



Daco-romanii și continuitatea existenței lor în provincia Dacia

Cercetările științifice au demonstrat că nu a putut fi vorba de exterminarea dacilor de către cuceritorii romani și nici de „golirea” provinciei în urma retragerii ordonate de împăratul Aurelian. Suprimarea totală a populației din Dacia învinsă (teză întemeiată pe o afirmație — greșită interpretată, dar foarte folosită de adversarii continuării — a lui Eutropius, istoric din veacul al IV-lea d.Hr.: „*Căci Dacia, din cauza războiului indelungat, fusese sleită de bărbații lui Decebal*”) de către romani ar fi contrazis întreaga practică militară a Romei (pe bună dreptate, Hasdeu a pus drept titlu studiului în care combătea teza exterminării totale întrebarea *Perit-au dacii?*), legiunile nepracticând exterminarea în provinciile cucerite. Dimpotrivă, același Eutropius afirmă că **romanii au desfășurat o politică sistematică de colonizare a Daciei**, interesați de exploatarea resurselor acestui bogat teritoriu. La fel, nu a găsit sprijin în dovezile produse de știință nici ipoteza golirii Daciei după anul 271. Ar fi greu de înțeles (logica istorică să ar opune) în ce fel retragerea administrației și a legiunilor ar fi putut provoca părăsirea integrală a unei provincii în care condițiile de viață erau favorabile. S-ar fi creat astfel o situație paradoxală: un exod masiv, urmat de o reîntoarcere (cum susțin partizanii „teoriei imigrării”) pe aceleși locuri, după câteva secole. Ar fi fost prima migrație înregistrată în Antichitatea târzie și în Evul Mediu pe direcția sud-nord. Cele mai multe mișcări de populație s-au desfășurat pe două direcții importante: est-vest și nord-sud. Aceeași logică a desfășurărilor istorice ne arată că partea cea mai mare a populației trebuie să fi rămas în Dacia, ducându-și mai departe traiul (Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, p. 247, 346–347; Grigore Brâncuș, *Istoria cuvintelor — Unitate de limbă și cultură românească*, București, 1991, p. 17–20).

Și această viețuire neîntreruptă, întâi a populației daco-romane, apoi a celei românești s-a desfășurat de la sfârșitul veacului al III-lea până în cel de-al XIII-lea secol. **Dovezile continuării sunt numeroase**, concluziente și ele au fost sistematizate de mai multe discipline științifice prin folosirea unor surse variate.

Astfel, în **inventarul lexical al limbii române**, specialiștii au identificat argumente incontestabile ale continuării românești. Între acestea, cuvinte arhaice de origine latină, păstrate doar în Transilvania de nord-vest, în Crișana și în Maramureș (*nea* [< lat. *nivem*], „zăpadă”, *ai* [< lat. *alium*] „usturoi”, *june* [< lat. *juvenis*] „tânăr”, *păcurar* [< lat. *pecorarius*] „cioban”, *pedestru* [< lat. *pedester*] „om sărac”, *Sân Nicoară* „Sfântul Nicolae”) și arătând limpede trăirea neîntreruptă pe aceste teritorii a unei

populații romanizate. Aceste cuvinte — a arătat Sextil Pușcariu — nu sunt prezente în celealte graiuri dacoromâne. Doar în dacoromână — adică în limba română vorbită în nordul Dunării —, nu și în dialectele sud-dunărene, s-au conservat o serie de termeni care denumesc substanțe și minerale specifice Daciei, precum *aur* (< lat. *aurum*) sau *păcură* (< lat. *picula* < *pix*, *picis*), dovedind vechimea cunoașterii și exploatarii acestor bogății. În Peninsula Balcanică nu au existat câmpuri petrolifere și, ca urmare, denumirea specializată nu s-a păstrat. La fel, la sud de Dunăre, a dispărut încă în vechime *zimbrul*, în timp ce, în Munții Carpați, *bourul* (< lat. *bubalus*) a continuat să reprezinte o pradă căutată de vânători și cuvântul latinesc s-a păstrat. Cum putea persista acest cuvânt în limba unor vorbitori care ar fi migrat dintr-o zonă în care animalul dispăruse demult? Referirea la etimologie este convingătoare pentru câteva „lexicoane” fundamentale ale limbii române. Limbajul lucrătorilor pământului, terminologia crescătorilor de vite (a păstorilor, în primul rând), dicționarul raporturilor dintre români și Dumnezeu atestă toate o mare vechime prin **originea lor latină**, iar această vechime (indiferent de statutul prezent al unui cuvânt sau al altuia) nu poate fi decât atributul sedentarității vorbitorilor în spațiul locuit de ei.

Istoricii, în primul rând cei din vechime, au transmis stiri care evocau continuitatea daco-romanilor. Criton, medic al împăratului Traian, autor al scrierii *Getica*, și reputatul istoric Cassius Dio (156–236 d.Hr.), în *Istoria romană*, vorbesc despre pacțizări ale dacilor cu armatele romane. Cei ce se închinau nu puteau fi exterminati și, mai mult, nu ar fi avut cum să fie imortalizați (chiar dacă e vorba de supunere) în sculpturile de pe Columna din forul lui Traian de la Roma.

Aceștia sunt, cu siguranță, acei daci înrolați apoi în legiunile romane (formau co-hortele „dacice”, pomenite în documente) și vor împânzi imperiul, din Macedonia și până în Siria, din Panonia până în Britania.

Năsterea limbii române

„Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, în provinciile carpato-dunărene romanizate, din momentul romanizării și până în zilele noastre” (Florica Dimitrescu și colectivul, *Istoria limbii române*, p. 40). Sunt puține diferențele dintre această definiție și aceea aparținând lui Al. Rosetti (vezi p. 13). Elementul comun celor două circumscrieri subliniază faptul că **limba română reprezintă rezultatul transformării limbii latine dunărene (daco-moesică) într-un nou idiom neolatin**, transformare realizată într-un proces îndelungat — între secolele al V-lea și al VIII-lea —, printr-o serie de modificări care nu i-au alterat esența (*Istoria limbii române*, sub redacția lui Ion Coteanu, vol. II, Editura Academiei, București, 1969, p. 15). Năsterea limbii române este pregătită de expansiunea puterii romane la Dunărea de Jos (pe durata secolelor cu care s-a încheiat vechea eră și a început cea nouă, după nașterea Măntuitorului), de cucerirea Daciei și de romanizarea ei guvernată printr-un program imperial, de dominarea limbii latine în detrimentul idiomaticului autohton (premisa fundamentală pentru apariția limbii române), de reorganizările petrecute în Imperiul Roman de Răsărit (secolele al IV-lea și al V-lea) — care au asigurat romanității orientale o evoluție aparte în raport cu cea apuseană — și de individualizarea latinei (limbă oficială în această parte a Europei) dunărene (prin achiziționarea unor particularități zonale). **Năsterea limbii române** — constatată de lingviști prin apelul la legile fonetice de trecere de la latină la română, a căror acțiune încețează, proclamând configurarea definitivă a noului idiom — este așezată de savanți, mai ales în ultimul timp, până în secolul al VIII-lea.

Secolul al VIII-lea, care a însemnat, în Europa, momentul apariției limbilor romanice, deja înregistrase, spun unii învătați, nașterea limbii române (am putea vorbi, aşadar, de o prioritate cronologică), printr-un proces accelerat de condiții



Taler de ceremonie, secolul al XV-lea



constituie „*singura explicație științifică a prezenței românilor la nord de Dunăre*” (*Istoria României. Compendiu*, p. 81), iar elementul daco-roman de la nord de Dunăre a avut o mare importanță, alcătuind un fel de „nucleu” în formarea limbii și a poporului român.

3. Teoria imigratioristă (denumire sub care sunt adunate opiniile mai multor învătați străini și români ce așază formarea, în exclusivitate, a poporului român **la sud de Dunăre**) îl are ca inițiator pe Franz Joseph Sulzer, urmat de Joseph Karol Eder, Johann Christian Engel, Bartolomeu Kopitar, Robert Roesler și P. Hufalvy. Acești învătați au susținut formarea poporului român la sud de Dunăre, pe un teritoriu aflat undeva, între bulgari și albanezi (de aici, și influențele lingvistice), de unde ar fi imigrat apoi, către jumătatea secolului al XIII-lea (alții evocă veacurile al XII-lea și al XIII-lea), în Țara Românească, Moldova și Ardeal. În Transilvania, românii au sosit, evident, după unguri și după sași, așezându-i și dând stabilitate unor locuri pustii (Stelian Brezeanu, în lucrarea *O istorie a românilor*, p. 35). Caracterul pronunțat politic al acestor teze, care absolutizau ideea evacuării complete a Daciei prin „retragerea aureliană” și „tăcerea surselor” (absența românilor din izvoarele scrise în mileniul marilor migrații) și lipsa totală a caracterului lor științific au fost demonstrează succesiv, în replicile date de învătații români, începând cu istoricii Școlii Ardelene și continuând cu istoricii și lingviștii moderni și actuali. Si pentru lingviștii români Ov. Densusianu și Al. Philipide, românii au apărut ca popor la sud





de Dunăre, de unde au trecut la nord de fluviu în veacurile al VI-lea și al VII-lea. Unele asemănări ale românei cu limbile albaneză și dalmată l-au convins pe Ovidius (care admite totuși „păstrarea unui element latin, fără îndoială destul de important, în Dacia și în Moesia” — *Histoire de la langue roumaine*, vol. I, 1901, p. 189 și urm.) că spațiul etnogenezei românilor trebuie căutat în Illiria, către Marea Adriatică. Nici cele câteva trăsături fonetice pe care și-a fondat teoria Al. Philippide nu au convins. Din această „teorie sud-dunăreană”, pe care cercetarea științifică ulterioară nu a confirmat-o, ar putea fi, eventual, reținută ideea apartenenței românei la aria balcanică, însotită de consecințele ce tin de vecinătate, și anume un substrat comun (pentru română și albaneză, de pildă), contacte, influențe etc.



Hrisov semnat de Matei (Basarab) la 21 mai 1651 (fragment)

Bibliografie

- Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, vol. I: *Originile*, Editura Științifică, București, 1961.
- Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I: *Privire generală*, Editura Minerva, București, 1976.
- Sextil Pușcariu, *Cercetări și studii*, Editura Minerva, București, 1974.
- Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, vol. I: *De la origini până în secolul al XVII-lea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

locale, printre care: ruralizarea, degradarea vieții urbane, inexistența în zonă a unor centre culturale prin intermediul cărora s-ar fi putut exercita autoritatea și preșuna latinei clasice (*Istoria României. Compendiu*, p. 70–78; *Istoria limbii române*, vol. II, p. 15–18, 372–374; G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Iași, 1980, p. 177–201).

Abordarea problematicii expuse în clasă

- 1) Alcătuți două grupe de cercetare aplicată: prima extrage informațiile istorice (din manualele aferente), iar a doua consultă selectiv dicționarele lingvistice. Reuniți argumentele care au favorizat procesul romanizării în spațiul dintre Carpați și Dunăre.
- 2) Durata romanizării pe teritoriul carpato-dunărean nu a fost egală; formați grupuri de cercetători care să explice cauzele și evaluati apoi în comun (la nivelul clasei) consecințele acestei inegalități structurale.
- 3) Etnogeneza românească este rezultatul unui proces de sinteză; identificați, pe grupe, și evaluati componentele acestei procesualități istorice și lingvistice.
- 4) Formați un grup de investigație istorică pentru a stabili, pe baza bibliografiei indicate, dovezi asupra continuității românilor în Dacia. Îl amintesc pe „vlahi” bizantinii Kedrenos, Kekaumenos (în cronică din secolul al XI-lea), Ana Komnena (autoarea *Alexiadei*), acte din vremea împăratului Vasile al II-lea din dinastia Macedonenilor. Despre „vlahi” („blahi”), „păstorii ai romanilor” și de vechimea lor în Transilvania vorbește, în secolul al XIII-lea, *Gesta Hungarorum*, o cronică anonimă maghiară și un francez, din vremea regilor Carol Robert și Carol de Valois, numindu-i „păstorii ai romanilor”, formând un „popor mare” și „răspândit”.
- 5) Definiți, într-o compoziție de sinteză, procesul romanizării, raportându-l la cel de formare a limbii române și la influența exercitată de migrația popoarelor (mai ales slave) atât istoric, cât și lingvistic.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Elementul autohton (substratul) din limba română — deși redus cantitativ — trebuie studiat pentru cunoașterea graiului nostru străvechi; argumentați această afirmație într-o scurtă compoziție.
- 2) Prezentăți, într-o compunere-paralelă, diversitatea opiniiilor expuse de savanți în privința spațiului și a epocii în care s-a format limba noastră.
- 3) Alcătuți un eseu structurat, demonstrând că limba română este de sorginte latină și că aparține familiei de limbi neoromanice; comparați-o cu structura altor limbi române cunoscute de voi: italiana, franceza, spaniola sau portugheza.
- 4) Analizați, într-o compoziție, momentele istorico-culturale referitoare la cele mai vechi esantioane scrise de limbă română.
- 5) Formați un grup de investigație lingvistică pentru a aduce dovezi asupra continuității noastre în Dacia. Dacii sunt pomeniți în inscripții în limba latină din Dacia secolelor I–III d.Hr. (peste 4 000). Dacii oferă știri despre inventarul antroponomic (nume dace: *Dizo, Mucatra, Scorilo*), despre toponimie, despre procesele de interferare etnică începute (numele „mixt” *Aurelius Daza* este edificator). Dacii, mai târziu daco-români, au păstrat denumirile autohtone ale cursurilor de apă din Dacia: *Dunăre, Mureș, Someș, Criș, Timiș, Argeș, Prut*.

Dinamism lingvistic și cultural

Evoluția limbii române în epocile vechi

Începuturile scrisului românesc (secolele al XIII-lea – al XVI-lea)

Secolele al XIII-lea și al XVI-lea marchează **răstimpul dintre destrămarea românei comune și apariția scrisului în limba română** (cu atestări databile, procesul începând, cu siguranță, în ultima parte a secolului al XV-lea). Este vorba de acel timp când pe pământul românesc se produc coagulări de tip politico-administrativ: astfel, *Gesta Hungarorum*, o cronică maghiară anonimă din secolul al XIII-lea, menționează că, în veacul al IX-lea, teritoriul dintre Dunăre și Mureș era condus de voievodul român Glad, că între Tisa, Someș și Mureș stăpânea voievodul Menumorut, iar în Podișul Transilvaniei se afla voievodatul lui Gelu; în același veac, al XIII-lea, în 1247, *Diploma cavalerilor ioaniți* vorbește despre cnezatele din Tara Românească stăpânite de Farcaș, Ioan, Seneslau și Litovoi. Aceste nuclee de organizare teritorială culminează cu acțiunile „descălecătorilor” Basarab I și Bogdan I, cei ce adună sub sceptrele lor, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, micile formațiuni existente, întemeind Tara Românească și Moldova. Transilvania a intrat în Regatul Maghiar, dar s-a bucurat de o autonomie relativă, fiind condusă de voievozi.

Și pentru această perioadă lipsesc, din păcate, texte care ar putea vorbi despre evoluția limbii române. Lingviștii și filologii au căutat însă, prin cercetări sistematice, toate informațiile utilizabile și le-au găsit în scrieri alcătuite pe teritoriul românesc sau în proximitatea lui, redactate în latină, în maghiară și, cu precădere, în slavonă. Cuvintele românești descoperite în aceste texte au luminat, fie și în parte, cheștiunile de vocabular, pe cele privind caracteristicile gramaticale, problemele referitoare la toponimie, de antroponimie etc.

Rezervorul cel mai important în această privință l-au furnizat aşa-zisele **texte slavo-române**, adică textele slavone scrise pe teritoriul românesc. Dacă inscripțiile slave rămân oarecum izolate (chiar prin vechimea lor remarcabilă: cea de la Mircea Vodă, județul Constanța, poartă chiar o dată — anul 943, cele din grotele de la Murfatlar pot fi plasate la sfârșitul secolului al X-lea și începutul celui de-al XI-lea; la fel, cea de la Bucov, de lângă Ploiești), documentele emise de cancelariile domnești (în Tara Românească, hrisovul cel mai vechi este din anul 1374; pentru Moldova, prima atestare aparține anului 1388, iar din Transilvania s-au păstrat acte datând din 1462–1463) formează un ansamblu divers și bogat, bine organizat, cu stratificări și categorii clar definite în funcție de destinația acestor respective. **Istoriografia în limba slavonă** coincide ca perioadă cu primele încercări de fixare pentru viitorime a

Zorile limbii noastre

Sintagma **limba română comună** este o convenție propusă și acceptată de lingviști pentru a denumi idiomul cu ajutorul căruia comunicau vorbitorii așeași în spațiul romanizat din stânga și din dreapta Dunării. În definiția dată de Sextil Pușcariu, româna comună era „*limba vorbită de strămoșii dacoromânilor, aromânilor, megleñiților și istoromânilor de azi, înainte ca orice legătură dintre ei să fie întreruptă*” (Sextil Pușcariu, *Cercetări și studii*, București, 1974, p. 58). Lipsită de atestări documentare, limba română comună i-a obligat pe lingviști să încerce „*să întrevadă trăsăturile comune și să restabilească forma originară*” (Sextil Pușcariu, *Asupra reconstrucției românei primitive*, în vol. *Cercetări și studii*, p. 58), să ajungă la „aspectul general al tuturor schemelor lingvistice existente la un moment dat” (*istoria limbii române*, vol. II, p. 17). Ea reflectă, prin unitatea ei (Al. Rosetti), însăși unitatea comunității vorbitorilor (exprimată și teritorial, și pe palierul civilizației). Mai târziu, această unitate arhaică — datorată coerentei latinei dunărene și formată într-un proces lent, care a durat câteva veacuri — s-a destrămat în timp și au apărut cele patru dialecte românești: **dacoroman**, **aromân**, **muglenoroman** și **istorroman**.

O vocală nouă, ā, completează sistemul deja moștenit din latina dunăreană: a, e, i, o, u. Diftongii (ie, ea, oa, oi, ai, au, iu) și triftongii (iea, ieu) dau o culoare particulară grupului vocalic.





Pocal din secolul al VII-lea
(Mănăstirea Negru Vodă, Arges)



Si consoanele oferă câteva noutăți: grupurile consonantice — č, ğ (valoarea lor fonetică poate fi observată din grafii precum *ce*, *ge*, *ci*, *gi*), d și t (două africate — una sonoră și alta surdă), sunetele individuale și grupurile de sunete muiate: n' (n moale), l' (l moale), c'l' și g'l' (grupuri indestructibile, cu ultima componentă puternic muiată). Izolat, în diverse zone ale limbii române comune, puteau apărea varianțe locale. Așezarea în timp a existenței românei comune poate fi legată de două „date”: secolul al VII-lea, ca **moment al transformării latinei dunărene în limbă română**, și veacurile XI–XII, când **unitatea limbii române comune se destramă**, apărând diferențierile dialectale între nordul și sudul Dunării. Istoricii limbii române au sistematizat multe elemente care le-au permis să fixeze mai ales limita superioară a românei comune, adică acel timp când sud-dunărenii — aromâni, meghenoromâni și istororomâni — s-au despărțit de dacoromâni. Prin urmare, putem fixa **limita superioară de existență a românei comune** între secolele al X-lea și al XII-lea.

Textele „rotacizante” și biruința limbii române asupra slavonei

Problemele legate de geneza **prișmilor texte românești** (rotacismul este un fenomen fonetic care constă în trezerea lui *n* intervocalic la *r* în cuvintele mostenite din latină: *bine* > *bire*, *adună* > *adură* etc.) au prilejuit controverse aprinse între specialiști. Textele zise „rotacizante” (*Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Hurmuzachi*, *Psaltirea Voroneteană* și *Codicele Voronețean*) s-au păstrat în cărți fără dată. Analiza limbii acestora i-a convins pe specialiști că ele



istoriei românilor: *Cronica scurtă a Moldovei* (1352–1451), *Letopisețul de când, cu voia lui Dumnezeu, s-au început Țara Moldovei*, redactat la curtea lui Ștefan cel Mare, letopisețele mănăstirești, cronicile călugărilor (Macarie, Eftimie și Azarie) din secolul al XVI-lea, cronicile muntele în limba slavonă, pierdute azi, dar ușor de refăcut cu ajutorul compilațiilor târzii. **Literatura română de expresie slavonă** dispune și de o scriere capitală pentru evoluția genului parenetic în spațiul postbizantin — *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (1520–1521), operă de pedagogie monarhică („sfaturi pentru prinț”) cu un vădit caracter enciclopedic. Se adaugă scrierile religioase apartinând unor „genuri” felurite: *lirică religioasă* (la sfârșitul secolului al XV-lea, monahul Filotei de la Cozia a compus niște imnuri denumite *Pripeale*), *hagiografie* (*Mucenicia sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*, compusă în preajma anului 1415) etc. Cuvinte românești au pătruns și în **documentele latinești** scrise în Transilvania de timpuriu (căci statutul limbii latine devine unul oficial începând abia din secolul al XI-lea). Limba latină este folosită în Cancelaria voievozilor Transilvaniei, fiind impusă în actul utilizării ei, prin școli, și protejată de oficialitate. În acele interne, unde referirile la stări de lucruri din interiorul țării predomină, prezența formelor românești este explicabilă. Chiar dacă aparițiile lor au fost sporadice — în veacul al XVI-lea, românismele din hrisoavele scrise în slavonă se apropie de 400 —, cu ajutorul lexemelor românești, lingviștii au reușit să preciseze momente importante din istoria limbii române, din mersul prin timp al feluritelor categorii gramaticale (substantivele incluse în aceste documente i-au informat în legătură cu desinențele de număr sau cu flexiunea acestora la singular ori la plural).

Perioada veche — Dimensiunea religioasă a existenței și formarea conștiinței istorice

Începând din secolul al XVI-lea, **scrisul în limbă română** a devenit biruitor, iar limba română, fixată de acum în texte, își dezvăluise fazele evoluției sale, marcându-și istoria. Cultura română renunță la haina de împrumut a slavonei, își creează propriile instrumente de șlefuire și îmbracă valorile originale în limba națională, descoperindu-i virtuțile. **Cel dintâi monument de limbă și stil** (conform opiniei lui P. P. Panaiteanu, *Începuturile și biruința scrisului în limbă română*, 1965, p. 117–118) este considerată *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* către judele Johannes Benkner al Brașovului, document nedatat, dar așezat în timp — 29–30 iunie 1521 — de Nicolae Iorga (în urma analizei împrejurărilor istorice care l-au produs).

Asistăm, în secolele a XVI-lea și al XVII-lea, la o spectaculoasă înscriere a limbii române între limbile de cultură ale Europei. Încrederea în virtuțile limbii naționale, „apărarea” și „ilustrarea” lor prin largirea considerabilă a spațiilor accesibile cuvântului scris și tipărit, angajarea în efortul complex de transpunere în românește a tradiției literare deja acumulate și de completare a secvențelor necesare unei literaturi bine individualizate, în fine, dialogul pe care cărturari români îl încep acum cu acei conaționali știitori de carte (fără a părăsi comunicarea cu reprezentanții altor culturi) — toate acestea se grupează în **atitudini și idei, teoretice și practice, de veritabilitate esențială umanistă**.

Din anii 20 ai secolului al XVII-lea, supranumit „secolul de aur”, și până în primele decenii ale veacului al XVIII-lea, literatura română acumulează o zestre importantă, întreprinde operații capitale de constituire și de modernizare a sistemului genurilor literare. Lângă speciile **literaturii religioase**, precumpăratoare în secolul al XVI-lea și reprezentate în bună măsură de traduceri și de cărți ale textelor slavone, își face apariția **literatura laică**. Odată instalate, formele laice intră rapid într-un proces de diversificare tematică și de achiziționare a unor modalități artistice noi, toate

însemnând acumulări în depozitul de mijloace stilistice ale limbii române. **Istoriografia** este, fără îndoială, **genul literar dominant**, iar reprezentanții ei — Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Mihail Moxa (cel care face racordarea istoriei naționale cu mersul universal al evenimentelor), Radu Greceanu, Radu Popescu, Constantin Cantacuzino stolnicul și alți cărturari — alcătuiesc „sectiunea de aur” a scrisului istoriografic medieval. Îi va urma, la începutul secolului al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir, primul scriitor român al epocii moderne, care va continua dialogurile importante începute de predecesori (cu erudiții conaționali și cu savanții străini), luminând începurile neamului (pregătind, astfel, viitoarele sinteze de istorie națională) și comunicând învățătilor Europei marile adevăruri legate de ființa poporului său.

Oratoria — atât cea **laică** (discursurile politice, diplomatice, panegiricele), cât și cea **religioasă** (predicile) — are în Varlaam (mitropolitul Moldovei) și în Antim Ivireanul (tipograf eminent, scriitor și înalt ierarh al Tării Românești) prețuitori ai tradiției bizantine și, deopotrivă, ai înnoirilor retorice și tematice. Lucrările *Cartea românească de învățatură* (1643) a mitropolitului Varlaam și *Didahiile* compuse de Antim Ivireanul constituie momente de incontestabilă performanță ale **elocvenței ecclaziastice**, victoriei incontestabile ale scrisului românesc.

Prin Dosoftei, și el mitropolit al Moldovei, **literatura română a intrat în posesia limbajului liric** (*Psaltirea pre versuri tocmai...*, 1673) și a limbajului liturgic (*Dumnedzăiasca Liturghie*, 1679). Cărturarii Bisericii apărău vechea credință ortodoxă a românilor (mitropolitul Varlaam va redacta, în 1645, *Răspunsul împotriva Catechismului calvinesc*, inaugurând la noi, **polemica dogmatică**), pregăteau **ridicarea limbii române la rangul de limbă de cult** (lui Dosoftei, care tălmăcea, în 1679, liturghiile fundamentale, îi va urma, în 1713, Antim Ivireanul) și nu se sfiau să colaboreze cu învățății laici pentru împlinirea misiunilor importante. În urma acestei cooperări, limba română a trecut, în secolul al XVII-lea, examenul ei fundamental (început cândva, în 1582, prin tipărirea *Paliei de la Orăștie* și continuat, în 1648, prin *Noul Testament de la Bălgard* al mitropolitului Simion Stefan), reprezentat de imprimarea, în anul 1688, a *Bibliei de la București*, cea dintâi tălmăcire românească integrală a Vechiului și a Noului Testament, **carte teologică îndeplinind o nobilă funcție unificatoare la nivelul limbii române literare**.

Scriitorii din secolul al XVII-lea continuă să traducă, literatura română fiind mereu una deschisă. **Traducătorii** (trebuie să-l pomenim aici pe Udriște Năsturel, eminent tălmăcitor de scrieri religioase și de cărți populare, poet și prefațator) **continuă programul de transpunere în limba națională a mai vechilor scrieri redactate în slavonă** (*Învățăturile lui Neagoe Basarab și Viața patriarhului Nifon*, text compus la începutul secolului al XVI-lea de Gavril Protul, își află acum veșmânt românesc). Acești tălmăcitori își concentreză atenția asupra **cărților populare** (*Alexandria*, *Floarea Darurilor*), redactându-se în limba română și **scrieri cu un caracter predominant juridic**. Vasile Lupu și Matei Basarab conferă două „embleme juridice” domniilor lor: *Carte românească de învățatură* (Iași, 1646) și *Îndreptarea legii* (Târgoviște, 1652).

Literatura română din secolul al XVII-lea, carte manuscrisă, dar mai ales cea tipărită, rezultate ale unor eforturi general-românești, a înălțurat opreleștile și i-a unit pe fiili acelaiași neam, a celebrat victoria limbii române (a cărei latinitate istorică o proclamau cu mândrie), impunând un statut suprem inteligențialității acestei biruințe în spirit (Coresi, Simion Stefan — conștient și el de unitatea limbii române —, Varlaam, Dosoftei și, după ei, atâtia alții), a întreprins **unirea prin limbă și cultură**, singura coagulare posibilă în acel timp.



au fost efectuate în secolul al XVI-lea după niște originale realizate în veacul precedent, pierdute. Caracteristicile lingvistice ale acestor traduceri, unele aparținând, probabil, originalelor pierdute, altele explicate prin imixtiunile copiștilor, i-au îndreptat pe cercetători către Moldova de nord (fenomenul fonetic al rotacismului era specific, în limba română veche, pentru nordul Transilvaniei și Bucovina) și spre zona de vest a țării (către Banat și ținutul Hunedoarei). În campania de promovare și înstăripare a limbii române în cultura, **literatura nereligioasă** câștigă teren. Lăsând la o parte folosirea timpurie a limbii române în cancelariile voievodale, în corespondență privată sau în actele întocmite între particulari, constatăm că producțiile din principalele „genuri” literare ale timpului sunt redactate tot mai des într-o formă lingvistică națională. **Scrierile juridice (pravilele)** de la sfârșitul secolului al XVI-lea, **operele istorice** (începând cu acea primă *Istorie a lui Mihai Viteazul*), speciile „beletristice”, literatura sapientială și multe altele precedă „reformarea” lingvistică a cultului religios (mai ales în Tara Românească și în Moldova). Acestea subrezesc pozițiile slavonei și impun, prin numărul mare al celor ce produceau cultură de expresie românească, retragerea ultimelor obstacole așezate pe un drum croit de sensurile unei dezvoltări firești.

Caracteristicile românei vechi

Trăsăturile fonetice ale limbii române vechi circumscriu două variante ale acestui idiom: **varianta nordică** (acoperă Moldova și zona de vest a teritoriului dacoromân, Banatul și Hunedoara) și **varianta sudică** (Muntenia). Variantei nordice îi sunt proprii dentala *dz* (*dzua*, „zi”) și prepalatala *g* [*ge*, *gi*] („giudef”, „judecător”), amândouă consoane sonore, prezenta rotacismului (*bură*, „bună”) și absența diftongului *ii* (câne, „câine”). În varianta sudică, rotacismul nu este atestat, dentala folosită este *z*, iar prepalatala normală *j*, diftongul *ii* este prezent în contextele care îl justifică din punct de vedere





istoric (*câine, mâine, pâine*). Reflexele sudice vor deveni, adesea, norme în varianta literară modernă a limbii române. În **morfologie**, se întâlnesc destule trăsături arhaice. Utilizarea cuvintelor respective pe aproape întreg spațiul românesc le-a asigurat supraviețuirea, conferind limbii un plus de unitate în acest compartiment. O astfel de trăsătură comună este folosirea unei forme unice pentru singular și plural a imperfectului la persoana a III-a: *el / ei zicea, el / ei cânta*. **Inventarul lexical** al limbii române este arhaizant, stereotip în trăducerile din secolul al XVI-lea, neîmbogățit să se smulgă de sub presiunea originalelor (care erau, concomitent, și surse de împrumuturi — slave, cele mai multe, mai rar grecești). Știința de carte a scriitorilor va fi cheia către **diversificarea, îmbogățirea și modernizarea lexicului**. Fondul latin de cuvinte (mereu consolidat, căci scriitorii noștri din vechime aveau conștiința apartenenței la lumea romanică) face din limba română o modalitate de exprimare dinamică, capabilă să primească **neologisme** și să le adapteze. **Spiritul latin** se manifestă în contactele neîntrerupte pe care româna le-a avut cu alte limbi. Fondul latin a făcut din limba română un vehicul cultural plin de virtuți, a asigurat continuitatea și legătura „nedezruptă” (cum zicea Cantemir) între faza veche și cea modernă ale limbii române. Cărțile religioase și laice tipărite în centrele valahe (București, Târgoviște, Râmnicu-Vâlcea) au contribuit la instalarea **variantei muntenești a limbii române** în ipostaza de **normă a limbii standard** în acea prefacere fundamentală care înseamnă **modernitate**.



Icoană reprezentând-o pe Cuvioasa Paraschiva, secolul al XVII-lea (Moldova)

Abordarea problematicii expuse în clasă

- 1) Citiți Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung și alcătuți trei grupe de lucru care să extragă cuvintele românești de origine latină, pe cele de origine slavă și slovismele persistente încă. Interpretați fenomenul de bilingvism slavo-român.
- 2) Formați două grupe de cercetare și selectați, dintr-o antologie de texte românești vechi, două fragmente de texte rotacizante. Analizați particularitățile acestora mai ales la nivel fonetic și gramatical.
- 3) Constituți două echipe de lucru, puneti în paralel un text cronicăresc în limbaj moldovenesc și unul redactat în limbaj muntenesc, stabilind toate deosebirile la nivel lexico-gramatical înregistrate.
- 4) Instituiți un grup de finalizare a cercetării întreprinse, care să prezinte concluzii asupra etapelor principale ale evoluției scrisului românesc.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Prezentați, într-o compunere-paralelă, trăsăturile celor patru dialecte românești, punând în evidență asemănările și deosebirile dintre ele; insistați, în prezentarea documentară, asupra dialectului dacoromân.
- 2) În secolul al XVI-lea, apare și se dezvoltă scrisul în limba română; analizați, într-un eseu de sinteză, impactul istoric, lingvistic și cultural al acestui fenomen major asupra civilizației autohtone, dar mai ales asupra dezvoltării literaturii în limba națională.
- 3) Diaconului Coresi îi aparține cea mai veche tipăritură în limba română, *Catehism (Întrebare creștinească)*, din 1559–1560. Dezvoltați, într-un eseu, importanța afirmațiilor coresiene despre necesitatea oficerii serviciului divin în graiul poporului: „[...] Si scoasem sfânta Evanghelie și Zeace cuvinte și Tatăl nostru și Credința apostolilor, să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini, cum grăiaște sfântul Pavel apostol cătră corinteani, 14 capete: «În sfânta besearcă, mai bine e a grăi 5 cuvinte cu înțeles decât 10 mie de cuvinte neînțelese în limba strină.”
- 4) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Pornind de la famoasa teorie privitoare la necesitatea împrumuturilor de cuvinte comparate cu circulația banilor (expusă cu intuiție lingvistică de Simion Stefan în 1648 și reprodusă de noi în **Studiul de caz** de la p. 43), realizați un eseu informativ despre bogăția și diversitatea neologismelor împrumutate sau formate, de-a lungul timpului, de limba română.
- 5) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Selectați, dintr-o crestomație de texte românești (religioase și laice) datând din secolele al XVI-lea – al XVII-lea, câteva eșanțioane exemplificative și evidențiați aspectele evolutive ale limbii spre normă literară, alături de expresivitatea unor structuri fonetice, morfologice și sintactice din limba noastră veche.

Limba română în epoca modernă

Tradiție și deschidere culturală

Sincronizarea cu evoluțiile din Europa

Epoca modernă, începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, durează până către mijlocul veacului al XX-lea și este marcată de un ansamblu de schimbări — în toate compartimentele limbii —, modificări în care poate fi identificat progresul (tocmai în succesiunea secvențelor ce compun această perioadă, sensibil deosebite una față de alta) și chiar transformarea radicală. A fost o perioadă în care cultura română și-a căutat modele și a privit către ele, a dorit, ambițioasă, să-și păstreze identitatea („specificul național” a suscitat o lungă dezbatere, mai aprinsă și mai întinsă decât în oricare altă cultură romanică), dar a năzuit și să-și sincronizeze mersul cu evoluțiile din Europa.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului următor operează trecerea către epoca modernă (unii istorici numesc acest răstimp **epocă de tranziție**), timp definit de filosofia Luminilor, adoptată nu doar de învățății Școlii Ardelene, ci și de scriitorii de dincoace de munți. Formele și temele vechi sunt, pe rând, părăsite. Cultura românească, literatura îndrăgostește să se laicizeze, să separe subiectele de meditație ale Bisericii de cele care îi preocupau pe oamenii de carte, de știință și de artă. Dragostea pentru Dumnezeu (gr. *agapē*) bate în retragere în fața lui *Eros*. Văcăreștii și Barbu Paris Mumuleanu, în Țara Românească, Costache Conachi, în Moldova, glorifică iubirea senzuală în versuri după modele europene neoclasicice. În duh iluminist, învățății proclamă dreptul tuturor de a se emancipa, de a se înălța prin instrucție, de a atinge **fericirea** obsesiv căutată în acea vreme. În plus, **iluminismul românesc**, dezvoltat mai cu seamă de savanții Școlii Ardelene, are — spre deosebire de cel european — **un profund caracter național**. **Latinitatea**, proclamată cu mândrie, asigură și platforma necesară pentru revendicarea drepturilor sociale și politice ale românilor (căci ea conferea vechime și nobilă). Argumentarea continuității românilor pe pământul Daciei și statutul lor de moștenitori ai făuritorilor celei mai înfloritoare civilizații au însemnat dreptul pe care acest neam îl avea la elevare prin instrucție (școlile românești își vor asuma această sarcină) și prin cultură. Savanții Școlii Ardelene au făcut din latinitate centrul tuturor dezbatelor pe care le-au organizat: cele privitoare la origine, la folosirea literelor și a ortografiei latine (exagerările fiind de înțeles), la alcătuirea lucrărilor lingvistice (gramatici, dicționare) care normau și guverneau folosirea limbii române, la îndrumarea acestui idiom

**Pașoptismul istoric și literar,
o mișcare de renaștere spirituală
a românilor**

Un rol covârșitor îl vor îndeplini **pașoptiștii** românci și epoca lor (1830–1860), cu idealurile de eliberare socială și națională pe care le va proclama Revoluția de la 1848 și cu programele de **unitate națională**.

Limba română, în cadrul căreia tendințele unificatoare acționau deja, va servi acest gând al unității naționale și va contribui la realizarea lui. Ion Heliade Rădulescu își va sfătuи confrății să scrie (limba română trebuia să aibă „biblioteca” în stare să o definească și să o legitimeze), iar Mihail Kogălniceanu, în *Introducția* publicată în primul număr al „Daciei literare” (1840), îi îndemna pe scriitori să cerceze creația populară, istoria, natura.

Renașterea culturală a românilor — o renaștere modernă — se declanșase. Românii încep să meargă la teatru, să citească gazetele, să se intereseze de vestimentația europeană și să-și procure mobilă apuseană, cărtile sunt tipărite în tiraje mai mari, oamenii de carte înființează societăți și asociații cu țeluri declarate de propensiune culturală, se deschid librării, se înființează biblioteci, încercându-se modelarea unui **gust estetic nou**.

În școli, limba greacă bate în retragere în fața românei, programele școlare au un conținut tot mai apropiat de cele din instituțiile apusene, în timp ce tot mai mulți tineri pleacă să studieze în Apus, iar acasă, la Iași și la București, protipendada — care părăsise





narghileaua și veșmintele orientale — începe să vorbească franțuzește și să privească tot mai insistent (inclusiv la mersul ideilor) către Apus.

„*Lătirea științelor și a cunoștințelor* — scria într-un număr din 1838 al „Gazetei de Transilvania” George Bariț —, *împărtășirea ideilor la toate clasele de oameni! strigă astăzi toate națiile, toate stăpânirile cele înțelepte și părintești: mijloacele la acestea sunt cărțile, literatura, scrierile periodice lătite și propovăduite la toți.*” Dincolo de afirmarea rolului pe care pașoptiștii îl rezervau culturii, aflăm în aceste cuvinte funcția precumpăratoare pe care aceiași pașoptiști o rezervau **scrisului** în demersul cultural.

Publicațiile periodice devin acum un instrument căutat și exploatat. În zonele din apropierea granițelor (la Cernăuți, la Buda), dar și mai departe (la Leipzig), apar gazete în limba română; Ion Heliade Rădulescu scoate la București, începând din 1829, „Curierul românesc” (cu banii lui Dinicu Golescu), Gheorghe Asachi tipărește la Iași, tot în 1829, „Albina românească” (amândouă gazetele vor avea suplimente culturale: „Curierul de ambele sexe” și „Alăuta românească”), în timp ce George Bariț editează, din 1838, la Brașov, „Gazeta de Transilvania”, iar Mihail Kogălniceanu, în 1840, revista „Dacia literară”.



Emil Bardasare, *Lectură*

pe calea re-romanizării, proces sinonim cu modernizarea. În toate cele trei Țări Române, de altfel, a început în această perioadă un proces de „*occidentalizare romanică a culturii românești*” (Al. Niculescu, *Istoria limbii române. Introducere*, vol. I, 1988, p. 118–135), dovedă că țintele evoluției erau identice. Pentru Tara Românească și pentru Moldova, **lumea romanică apuseană** se deschide acum, interesul față de această zonă sporind într-un ritm alert și decisiv.

Procesul relatinizării și limba română astăzi

Relatinizarea, îmbogățirea vocabularului limbii române cu împrumuturi din limbile române, trăsătură a epocii moderne, va continua și în perioada contemporană (care debutează la jumătatea secolului al XX-lea). Cu deosebire sunt supuse acestui proces de alimentare lexicală (completat și de **derivatele** alcătuite în interiorul limbii române) limbajele de specialitate, terminologia tehnico-științifică. Vocabularul limbii române, astfel îmbogățit (pe palierul cult al limbii) prin **împrumuturi române**, devine mai unitar (în primul rând datorită persoanelor instruite) și — la nivelul **terminologilor** — chiar se internaționalizează, ajungând să consune cu inventarele lexicale ale altor idiomuri.

Unitatea limbii române (firească, încă întrucât româna este limba oficială a unui stat național unitar) nu exclude unele diferențieri teritoriale, de natură socială sau culturală, după cum, la fel, nu se împotrivează unei aşteptări diversități apărute pe palierele stilistice ale limbii.

Această varietate lingvistică dă culoare instrumentului de comunicare aflat la dispoziția întregii comunități românești (**limba română actuală**), având — prin urmare — un caracter național și acoperind trebuințele „lumii” românești prin transmiterea informațiilor în domeniul științei, al artei, în mass-media (presă, televiziune, radio), în școală, în relațiile administrative, în orice tip de activitate intelectuală. Pentru a putea îndeplini aceste funcții majore, limba trebuie să asculte — prin vorbitorii ei — de niște **norme** și **reguli** care ordonează pronunția (reguli ortoepice), scrierea (reguli ortografice), dar și construcția unităților de comunicare (reguli gramaticale). Normarea — reflectând, deopotrivă, tradiția lingvistică și instruirea vorbitorilor — conferă limbii române un caracter îngrijit, elevat, și asigură corectitudinea. Normele lingvistice stabilite (cu forme de exprimare în fonetică, morfologie, sintaxă, lexic, punctuație) nu sunt facultative, respectarea lor și a regulilor care derivă din ele, preocupare a școlii, fiind o marcă a utilizării îngrijite a limbii. Înstrucția ar trebui să ne protejeze în fața acelui deci de la începutul secvențelor de comunicare ale celor mai puțin familiarizați cu regulile. Aceeași deprindere sistematică a regulilor trebuie să le impună vorbitorilor folosirea obligatorie (căci este o regulă morfosintactică) a prepoziției simple *pe* ca marcă a acuzativului: *profesorul pe care l-am prețuit, piesa pe care am văzut-o* etc. Absența acestui instrument grammatical îl trădează imediat pe vorbitorul incult, ca și pe cel obedient în fața unor „mode” și „modele” periculoase.

Respectarea normelor și a regulilor asigură **stabilitate** limbii române, conferindu-i un **aspect conservator**, de care depinde în cel mai înalt grad unitatea ei. Întrebuițarea curentă a unor termeni în felurite domenii, modalitățile diferite de realizare a expresivității fac din limbă un ansamblu dinamic, deschis inovației atât în forma orală, cât și în cea scrisă. Inovația înseamnă, atunci când corespunde spiritului limbii, modernizare și adevarare. Am văzut mai sus că, în epoca veche, normele (organizate într-un sistem dublu) individualizau două variante literare ale limbii române: tipul nordic și tipul sudic. În epoca modernă, **normele literare**, șlefuite continuu de istoria limbii, **au devenit unice**, au desființat diferențele dialectale,

organizându-se într-un **sistem supradialectal**. La constituirea acestui sistem au luat parte toate variantele teritoriale (regionale), dar funcția covârșitoare au jucat-o faptele lingvistice de tip sudic, **muntenești**. Lingviștii afirmă că limba română literară de azi are o **bază dialectală muntenească**.

În această limbă literară, unitară în ansamblul ei, se disting variante de limbaj cultivat, circumscrise de specializarea funcțiilor de comunicare. Într-un fel va arăta o secvență de comunicare într-o nuvelă și altfel un paragraf al unui articol de ziar. Ies astfel în evidență **stilurile funcționale**, variante culturale ale limbii literare. Elementele care diferențiază un stil de altul sunt furnizate de scopul comunicării, de trăsăturile ei, de finalitatea enunțului respectiv și de încărcătura lor culturală (Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. I, 1973, p. 48 și urm.). Cercetările de stilistică definesc **patru stiluri funcționale** fundamentale în interiorul limbii române literare: **stilul științific, stilul juridico-administrativ, stilul publicistic și stilul beletristic**. În cadrul fiecăruia dintre aceste stiluri, circumscrise ca grupări conventionale, ființează un mare număr de subvariante. Să cercetăm stilul beletristic, de pildă, de o varietate impresionantă datorită, mai ales, mijloacelor de realizare a expresivității. Subvariantele depind aici de curențul literar ale cărui instrumente le mânuiește scriitorul sau de direcția la care el aderă, de pretențiile genului literar (epic, liric, dramatic) sau ale speciei căreia îi aparține „produsul” literar (exigențele nuvelei deosebindu-se de cele ale comediei ori de cele ale sonetului), de categoriile estetice promovate (comic, tragic, absurd, parabolic, dramatic etc.), de încărcătura retorică pusă în operă (stil savant, popular, oral, satiric, sentențios, polemic și.a.m.d.), bineînțeles, de personalitatea scriitorului, condiționată și ea de foarte mulți factori (între care competența, performanța și originalitatea lui).

Acste stiluri, cu particularități proprii, dar cu o trăsătură obligatorie comună — folosirea corectă a limbii —, au apărut în diferite epoci din istoria limbii române. Primul domeniu stilistic configurat a fost **stilul juridico-administrativ**. Cele dintâi elemente trebuie căutate în hrisoavele de cancelarie, în discursurile rostite de soli sau de domnitor, în codicele de legi apărute încă din secolul al XVI-lea. În literatură predominant istoriografică pot fi găsite formele incipiente ale **stilului științific**. Cultura română a avut marea șansă care s-a numit Dimitrie Cantemir. În textele acestuia, redactate în limba română, se află tentative declarate de organizare a limbajelor retoricii, ale filosofiei, logicii, istoriografiei, arheologiei, ale filologiei etc., prin apelul la neologisme și la forme derivate și compuse cu material lexical autohton. În aceleși texte de istoriografie, în bogata literatură a cronicilor, se găsesc primele construcții aparținând **stilului beletristic**. Efortul retoric dovedit în primele cronici scrise în românește, depus conștient, poate fi asemuit efortului artistic. Prima tradiție narativă închegată în aceste cronică — cu povestirile ei, descrierile și cu portretele uneori memorabile — va fi apoi completată simetric de limbajul liric, ale cărui baze le pun Dosoftei și M. Costin în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Poezia va beneficia — cea dintâi ca gen — de o autonomizare a limbajului odată cu versificatorii de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cultivatori ai versului neoclasic. Ultimul în acest sir a fost **stilul publicistic**, apariția lui depinzând de ieșirea — mai târzie — în lume a primelor publicații periodice românești.

Istoria limbii române, în varianta ei literară, înseamnă un lung proces de șlefuire, de la primele traduceri (care au fost tâlmăciri literare) și până la textele literaturii contemporane, o lungă strădanie — în care s-au topit eforturile fiecărui cărturar, fie el scriitor sau om de știință —, consumată pentru înălțarea și împodobirea limbii române, căci — zicea prin 1795 un condeier al cărui nume nu se cunoaște — „prin poliirea stilului și deprinderea în învățături s-au înălțat firea a multor neamuri până la cea mai înaltă stare a nemuririi”.



Sirul publicațiilor (unele cu viață scurtă, cenzură fiind vigilentă) va continua și creația literară va ajunge destul de repede la performanțe în toate genurile literare, ce vor constitui modele estetice pentru generațiile următoare.

Tot mai consistente sunt convingerile privind unitatea de neseparat dintre **limbă** (forma care ascultă de reguli) și **literatură** în cadrul procesului numit modernizare.

Aceeași înțelegere va domina și perioadele următoare (epoca marilor clasici, deceniile de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la începutul celui următor, anii dintre cele două războaie mondiale), marcând o evoluție încărcată de achiziții, oficializând deschiderile (către alte spații) și beneficiind de pe urma lor, dar cultivând și meditația asupra propriei identități.

Bibliografie

- Grigore Brâncuș, *Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească*, Editura Coresi, București, 1991.
- G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Editura Junimea, Iași, 1980.
- P.P. Panaiteanu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Editura Academiei RPR, București, 1965.
- Maria Cvasnai-Cătănescu, *Limbă română. Origini și dezvoltare*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Adriana Stoichiou-Ichim, *Vocabularul limbii române. Dinamică, influențe, creativitate*, Editura All, București, 2001.
- *** *Istoria limbii române*, vol. II (Ion Coteanu, red. resp.), Editura Academiei RSR, București, 1969.

În truda spiritului stă izbânda scrișului Umanismul românesc



Manuscris în limba slavonă — cartus cu numele lui Constantin Brâncoveanu

Numele etnic **vlah** sau **român**

Numele etnic **vlah** — care apare, inițial, la istoricii bizantini — a fost dat românilor de către slavi, când aceștia au constatat că au de-a face cu vorbitorii unei limbi românice. Cuvântul are o probabilitate proveniență celtică — *welch* —, de unde a intrat în vechea germană cu sensul de „romanic”, „vorbitor de limbă romană”, „gal romanizat”, trecând apoi în germană medie (*Walh*). *Wälischer* le ziceau germanii italienilor. Din germană, cuvântul a intrat în slavă cu aproape aceleasi semnificații (polonezii îl numesc pe italieni *włoch*, iar țara lor, *Włochy*). Limbile slave au preluat acest cuvânt, i-au restrâns sfera semantică (înainte, el avea o semnificație foarte largă: „străin vorbitor al unei limbi neolatină”), i-au aplicat tratamente fonetice →

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (I)

Umanismul european

Termenul de „umanism” (fr. *humanisme*, lat. *humanus* — „omenesc”) înseamnă, în sens larg, o atitudine pozitivă față de om ca totalitate, ca ființă plenară și armonios dezvoltată în trupul și în spiritul său. Sursele gândirii umaniste trebuie identificate în Antichitatea greco-latiană, unde **paideia** statua ideea perfectibilității ființei superioare printre pedagogie complexă, iar ciceroniana **humanitas** punea bazele unui sistem educativ și ale unei filosofii despre om, care vor deveni modele europene, integrate unei viziuni raționalist-antropocentrice asupra lumii. Etapa de istorie a culturii astfel denumită este strâns legată de **Renașterea europeană**, amplă mișcare literară, științifică, în domeniul artelor plastice, definită prin dorința de valorificare a tradiției culturale a Antichității, prin idealul „omului universal” (*uomo universale*), caracterizat prin multilateralitatea preocupărilor, libertatea de a gândi și a acționa, prin demnitatea condiției asumate, perfectibilitate morală și prin armonizare cu universul înconjurător. Sporirea virtuților, împletirea firească a îndeletnicirilor vieții active cu cele ale existenței contemplative, dobândirea unor calități fizice, intelectuale și morale atât prin studiul modelelor antice, cât și prin acela al naturii devin scopurile oricărei atitudini umaniste. De aceea, Rabelais, medicul umanist, exclama cu admirație: „*L'homme, ce monde!*” („Omul, această lume!”)

Umanismul s-a manifestat între secolele al XIV-lea și al XVI-lea, inițial în Italia (îndeosebi la Florența, în timpul lui Lorenzo de Medicis), avându-i ca precursori pe Dante, Petrarca și Boccaccio. Ulterior, se va răspândi în toată Europa medievală, inclusiv în Țările Române. Prin Melanchton și Hutten, umanismul german are legături cu mișcarea Reformei; prin Erasmus din Rotterdam și Thomas Morus, umanismul apără libertatea omului; prin Lorenzo Valla, acesta contestă puterea seculară a Bisericii, bazându-se pe critica filologică a textelor.

Umanismul românesc valorifică tradiția culturală a Antichității în scopul demonstrării originii romane a poporului nostru și a originii latine a limbii române.

În spațiul autohton de civilizație, umanismul a avut o dezvoltare mai specială, legată de **redescoperirea romanității noastre** și de comunitatea surselor de limbă și de cultură cu multe țări europene. Legăturile celor mai de seamă voievozi ai noștri din secolele al XV-lea și al XVI-lea cu papii și principii umaniști s-au datorat, întâi, necesităților istorice, observându-se o incipientă comunitate de spirit europeană

Sandro Botticelli, *Alegoria primăverii*

pentru apărarea valorilor creștine și spiritual-laice ale bătrânlui continent, aflat față în față cu agresiunea turcească și a mahomedanismului (a păgânismului).

Reprezentanți de seamă ai umanismului în cultura națională

Personalitățile de marcă ale culturii umaniste din provinciile noastre istorice se succed de la **Neagoe Basarab**, **Petru Cercel**, **Nicolae Olahus**, prietenul și corespondentul lui Erasmus, savantul **Miron Costin** și mitropolitul-poet **Dosoftei**, până la stolnicul **Constantin Cantacuzino** (care a studiat la Pavia, în Italia) și la **Dimitrie Cantemir**, spiritul enciclopedist și poliglot, a cărui vie curiozitate, tipic umanistă, n-a ocolit nici un domeniu major al cunoașterii. Asimilarea și răspândirea valorilor umaniste se produce în special pe lângă curțile domnești și bisericile creștine, datorită diecilor de cancelarie, boierilor cu știință de carte latinească și grecească, dar și copiștilor luminați, care ajutau la scrierea și circulația cărților în limba română. Chiar și o personalitate politică și culturală ca Neagoe Basarab își scrie *Învățăturile...* pentru a servi la educația completă a fiului și urmașului său la tron, Teodosie. Adevărată enciclopedie a cunoștințelor moral-politice, filosofice și pedagogice, lucrarea, redată în slavona veacului al XVI-lea, constituie o **sinteză românească a gândirii și a experienței umaniste a Evului Mediu**; pentru însemnatatea ei practică, pentru mesajul exemplar adresat spiritelor tinere, aflate în pragul formării ca oameni ai timpului lor, și pentru valoarea literară, *Învățăturile lui Neagoe Basarab...* au fost tradăute în românește încă din secolul al XVII-lea. În Transilvania, infuzia umanistică a fost mai puternică (datorită mișcării reformate), dar mai ales pentru că latina era folosită ca limbă oficială a cultului catolic mai întâi, iar apoi, și a cancelariilor voievodale și orășenești. Latina s-a extins ulterior în Muntenia și în Moldova, documente — precum *Memoriul lui Vlad Tepes către Matei Corvin* (redactat de Radu Gramaticul) — atestându-i utilizarea mai ales în relațiile diplomatice stabilite cu țările catolice. La mijlocul secolului al XVI-lea, Despot-Vodă, domn efemer, însă om cultivat, înființa, în 1562, „Scoala latină” de la Cotnari.



specifice și le-au utilizat pentru a-i denumi pe români: *vlah* — la slavii de sud (de la care etnonimul a fost preluat și de bizantini), *voloh* — la slavii de răsărit și la polonezi (*wołoch*). Forma românească este *valah*, *Valahia* — Tara Românească (vezi *Istoria românilor*, Editura Academiei Române, București, 2001, p. 7–14).

Român — nume pe care români și le-au dat întotdeauna — vine de la lat. *romanus* „locuitor al Romei”, cuvânt care, mai târziu, când Imperiul Roman își extindea stăpânirea, a ajuns să însemne și „cetățean roman, cetățean al Imperiului Roman, indiferent de neam” (și dacii au primit acest titlu printr-un edict imperial). Limba română este singura care a conservat și a folosit acest cuvânt cu valoarea lui etnică, primă. Cu tratamente fonetice specifice (într-un hrisov din anul 1489, apare forma *rumană*; în Catehismul său din 1559–1560, Coresi scrie *rumân*) sau, mai târziu, în *Palia de la Orăștie* (1582) în forma justificată etnologic (*român*), acest etnonim a însoțit istoria poporului nostru (să nu trecem cu vederea faptul că și *aromâni* au folosit doar această formă), proclamând continuitatea neștirbită (ca în declarațiile pline de orgoliu ale cronicarilor), apartenența la gloria marilor civilizațiori (Vasile Arvinte, *Român, românesc, România*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 35 și urm.).

Conștiința apartenenței poporului român la ginta latină

Cunoscută opiniei științifice din țara noastră încă din anii 20 ai secolului al XX-lea, dar studiată atent abia în ultima vreme (vezi Ion Gheție, *Începuturile scrisului în limba română. Contribuții filologice și lingvistice*, Editura Academiei Române, București, 1977, p. 21–23), o informație furnizată de Flavio Biondo aruncă o lumină aparte asupra vechimii atestate, a conștientizării descendentei romane a poporului român. Scriindu-i, în 1453, regelui Alfonso al Siciliei, istoricul și umanistul italian Flavio Biondo îi notifica, între altele: „*Să acei daci ripensi sau*





Doamna Ruxanda, tablou votiv de la Catedrala Argeșului, secolul al XVI-lea



valahi din regiunea Dunării își proclamă ca o onoare și își afișează originea lor romană, pe care o lasă să se vadă din vorbirea lor; pe acești creștini care, după obiceiul catolic, vin în fiecare an să viziteze Roma și bisericile apostolilor, odinioară ne-am bucurat mult că i-am auzit vorbind în aşa chip, încât cele ce ei le rosteau, după obiceiul neamului lor, aveau o mireasmă de limbă latină târânească și puțin grammaticală.

Acești români (pe care Biondo îi numește „daci ripensi”, așezându-i în zona Dunării) catolici, pentru că mergeau anual în pelerinaj la Roma, trebuie să fi fost de prin părțile Banatului sau ale Hunedoarei, unde catolicismul începuse să fie adoptat de către vârfurile nobiliare încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și unde sunt semnalati, pe la mijlocul secolului al XV-lea, emisari ai Vaticanului. Conștiința descendentei lor romane și a originii limbii vorbite — existentă latent dintotdeauna —, pe care acei romani le proclamau ca pe o onoare, le va fi fost întărită de contactul cu limba latină, în școlile din acea zonă. Fenomenul nu este izolat. Se stie că, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, se



Cele mai importante opere de cultură în limba latină din prima jumătate a secolului al XVI-lea îi aparțin lui **Nicolaus Olahus** (1493–1568), descendent al familiei domnitoare a Țării Românești, istoric și poet în limba latină, umanist de anvergură europeană, care intră în contact cu renumiți cărturari ai vremii sale. A avut un ecou puternic în Tara Românească, fiind consultat, după un secol și jumătate, de istoricul Constantin Cantacuzino. În cea mai valoroasă dintre operele sale, *Hungaria*, el formulează ideea originii romane a poporului nostru, precum și pe aceea a unității și a originii latine a limbii noastre: „*Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc și ele sunt un neîndoilenic semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea... Moldovenii au aceeași limbă, religie și obiceiuri cu muntenii... Limba lor și a celorlalți români a fost cândva romană, ca unii ce sunt colonii de romani.*”

Așadar, se poate vorbi de o circulație a ideilor Renașterii încă din secolele al XV-lea și al XVI-lea, când apar cei dintâi cărturari instruiți în cultura clasică și cunoșători ai limbilor greacă și latină, fapt care le-a înlesnit contactul cu mișcările culturale din Europa Centrală și Apuseană. Lor li s-au adăugat domnitorii luminați (precum Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab), care și-au manifestat voința de a dezvolta arhitectura, pictura, istoriografia etc., întregind diversitatea procesului de edificare a civilizației și a culturii românești. **Tara Românească s-a numărat printre primele centre ale tiparului din Europa Răsăriteană**, cele dintâi cărți de cult în limba slavonă apărând la Târgoviște, numai la sase decenii după celebra invenție a lui Gutenberg, din 1440. Specificul umanismului românesc s-a cristalizat, din pricina unor condiții istorice nefavorabile, abia în veacul al XVII-lea, când și-au scris operele numeroși cărturari din toate Țările Române: Udrîște Năsturel, Varlaam, Simeon Ștefan, Dosoftei, Nicolae Milescu, stolnicul Constantin Cantacuzino, marii cronicari: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Greceanu, Radu Popescu ori savantul de statură europeană Dimitrie Cantemir. Toți aceștia au determinat **apariția unui umanism de factură autohtonă**, în care se regăsesc și trăsături ale celui general european (folosirea scrierilor Antichității ca principal izvor de cultură — mai ales de către Miron Costin și Dimitrie Cantemir — sau intensificarea conștiinței originii noastre românice), dar și însușiri caracteristice, cum ar fi elogiu luptei Țărilor Române împotriva expansionismului militar și religios otoman. Primele forme de cultură din evoluția scrișului în istoria noastră au fost **trăducerile și tipărirea de texte religioase**, publicarea de **cărți populare** (ca *Esopia ori Alexandria*), dar mai ales **apariția cronicilor**. Această ultimă activitate culturală se desfășoară de la sfârșitul secolului al XV-lea (când, în timpul lui Ștefan cel Mare, a fost redactată prima cronică propriu-zisă), traversează veacul al XVI-lea, fiind ilustrată prin letopisețele slavone concepute de Macarie, Eftimie și Azarie, ajunge la o maturitate strălucită a mijloacelor de expresie în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, prin contribuția lui Grigore Ureche, Miron Costin, Radu Greceanu, Radu Popescu, Ion Neculce, și se încheie — după 1800 — cu *Hronograful Țării Românești* al lui Dionisie Eclesiarhul și cu *Hronologia domnilor Țării Românești* de Naum Râmniceanu.

Particularități ale umanismului românesc — orientarea preponderent religioasă și istoriografică

Umanismul este preponderent legat de **istoriografia în limba română**, care s-a născut odată cu ridicarea noii boierimi la confluența veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea, ca o consecință a renunțării la uzul limbii slavone în actele de cancelarie și a tendinței marilor feudali de a subordona puterea domnească. Un rol însemnat în dezvoltarea istoriografiei, mai ales a celei moldovenești, l-a jucat **umanismul târziu** al școlilor iezuïte din Polonia, cunoscut de viitorii cronicari în mod direct, în acea-

ambianță cultural-intelectuală făcându-și studiile. Umanismul tardiv a afectat concepția cronicarilor în privința rolului educativ al istoriei, a importanței personalităților în devenirea unui popor, a concepției despre război și glorie în sensul sporirii renumelui individual al monarhilor și principilor Europei. Ideea apartenenței poporului român și a limbii sale la ginta latină, aceea a originii comune și a legăturilor de neam și de limbă între toți români, a integrării idiomului nostru în familia lingvistică romană, alături de îndemnul la studiul limbii latine și al autorilor clasici trebuie puse, de asemenea, pe seama influenței umanismului.

Același curent literar a înrâurit nu mai puțin **stilul cronicarilor**, oferindu-le modele de întocmire și redactare savantă a letopiselor lor. Fraza lui Miron Costin, de pildă, influențată de construcția latinească, se distinge prin claritate, precizie și naturalețe.

Cronicarii, boieri patrioți, blestemau dominația turcească, visând la scuturarea jugului păgân printr-o acțiune unită a popoarelor creștine. Scrisul cronicăresc s-a născut dintr-o necesitate strigătoare: provinciile românești parcurseseră veacuri de istorie, care riscau să fie înecate în uitare. Prima intenție a istoricilor-scriitorii a fost aceea de a recupera trecutul: „ca să nu să încece a toate tările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat...” (Gr. Ureche); „ca să nu să uite lucrurile și cursul țărăi...” (Miron Costin). În viziunea umaniștilor noștri, un popor fără istorie, care își ignoră trecutul, nu va ști să-și construiască prezentul și nici să-și imagineze viitorul. Un astfel de popor nu are conștiință, nici forță vizionară, asemănându-se „fiarelor și dobitoacelor celor mute și fără minte” (Gr. Ureche). Așadar, **istoria unui neam este purtătoarea unor valori educative** și scrierea ei devine o responsabilitate integral asumată: „... Eu oî da samă de ale mele, căte scriu” (Miron Costin). În celebra *Predoslovie* la opera sa cea mai pregnant umanistă, *De neamul moldovenilor...*, scrisă la sfârșitul vieții și rămasă neîncheiată din pricina „cumplitelor vremi”, cărturarul patriot se inflamează împotriva copiștilor irresponsabili ai cronicii lui Gr. Ureche, care îndrăzniseră să afirme că moldovenii ar fi provenit din tâlharii Romei exilați pe teritoriul Daciei, făcând neamul „de ocară”. El protestează atât de vehement contra unor asemenea „basne” (născociri), încât textul *Predosloviei* sale are un virulent ton polemic. Demonstrația logică strânsă, argumentarea ideatică ascund mereu un sentiment și o conștiință demne de om, istoric și de literat convins că „a scrie ocară vecinică unui neam” înseamnă a-i leza mândria devenirii sale istorice. Ideile, atitudinile, sentimentele — evidențiate atât în *Predoslovie*, cât și în opera propriu-zisă despre etnogeneza noastră — nu sunt doar ale lui M. Costin, ci aparțin tuturor cronicarilor: patriotismul măsurat, dar fără echivoc, preocuparea față de originea noastră romană, dar și convingerea de sorginte umanistă că românii trebuie să iasă din întunericul neștiinței, conștiința că scrișul lor este dator să slujească adevărul (devenind un act de responsabilitate istorică), sentimentul unei continuități (prin contribuția fiecăruia) a efortului de „a scoate la știere tuturor” istoria poporului român. Ion Neculce îmbină relatarea istorică și ficțiunea pilduitoare (în cele 42 de legende așezate înaintea cronicii propriu-zise, sub titlu *O samă de cuvinte...*), devenind un evocator autentic al trecutului și, când povestește întâmplări la care el însuși a luat parte, găsind accentele elegiace sau dramatice ale unui memorialist neîntrecut. Ironia este calitatea principală a expunerilor lui Ion Neculce, cronicar moralist, ca și Miron Costin, dar cu o vădită predispoziție spre joialitate.

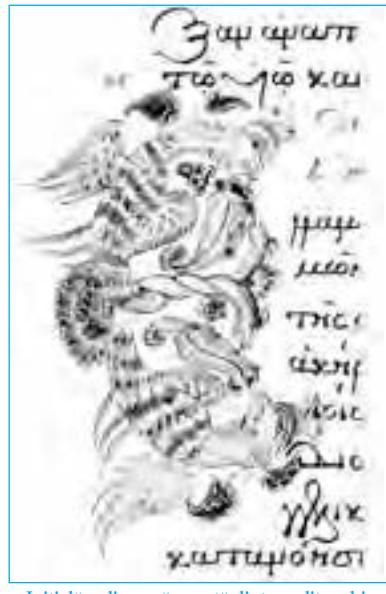
Cronicarii munteni (anonimi sau cunoscuți) sunt mai puțin individualizați decât cei moldoveni, dar au, în schimb, o pronunțată **fizionomie colectivă**, toți fiind faționari (adepti ai partizanatului politic), vehement polemici, pamphletari, **împingând riposta până la invectivă**. S-a afirmat că, din punct de vedere documentar, se cuvine maximă precauție în judecarea cronicilor muntene atât de părtitoare; din punct de vedere literar, însă, tocmai subiectivitatea, tendința spre satiră și șarjă caricaturală fac din autorii acestora veritabilii scriitori. Cel mai vehement dintre istoriografi munteni



întemeiază tradiția literară a scrisului românesc folosindu-se caractere chirilice, iar către sfârșitul veacului, într-o zonă care cuprinde nordul Moldovei și al Transilvaniei, fără a exclude ținutul Hunedoarei și al Banatului, se traduc primele texte românești. Din același spațiu al Hunedoarei și Banatului vin acei cărturari care refac cu orgolio, în *Palia de la Orăștie*, forma etimologică a numelui poporului.

Dualitate culturală fecundă: literatura tradusă — literatura originală

Dacă analizăm depozitul literar românesc al veacului al XV-lea, constatăm o vizibilă eterogenitate dată de proveniența diferitelor componente: lângă texte slave, cele mai multe tâlmăciri din grecește (majoritatea scriierilor), se așază și câteva producții originale, și ele redactate în slavonă (*Priapelele monahului Filotei de la Cozia, Mucenicia Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*). Este o eterogenitate inevitabilă și nu întru totul indezirabilă, întrucât, **pentru epoca veche** a literaturii românești (literatura noastră nefăcând excepție în Estul și Sud-Estul european),



Initială policromă ornată dintr-un liturghier,
Tara Românească, 1631



Ripidă, Mănăstirea Putna, 1497



O separare strictă, rigidă și mecanică a creațiilor originale de textele traduse (mai ales când aceste tălmăciri suferau, în procesul de transpunere, numeroase modificări aparținând traducătorilor și copiștilor, deveniți un soi de „coautori”) este o operație fără profituri nici în planul identificării opțiunilor originale ale autorilor, nici în cel al stabilișterii structurilor de adâncime ale textelor. Să cotăm util acest punct de vedere în cercetarea fazei medievale a literaturilor din Răsăritul european, când **literatura tradusă**, asumată de cărturari, citită, multiplicată prin copiere, „deformată” de intervențiile de care vorbeam mai sus, poate fi considerată — în planul satisfacerii nevoilor de informare și în ipostaza de corpus depozitar al unor pilde și imbolduri — parte constitutivă a literaturii naționale. Sigur că un asemenea unghi de analiză încetează să mai fi acceptabil odată cu trecerea către acea literatură care tinde, într-un efort de factură renascentistă, să se desprindă de o medievalitate „universalistă” și „comunitară”. Tendințele de „personalizare”, tot mai evidente, propun alte criterii în definirea originalității. Acest proces se va produce treptat, baza lui de realizare fiind, multă vreme, tot „textele împrumutate”.

Limba română între supraviețuire latine și inovații proprii

Plasată la marginea de răsărit a ariei românești orientale, limba

este **Radu Popescu** (1658–1729), cronicarul oficial al domnitorului Nicolae Mavrocordat, ale căruia pamflete vor fi valorificate apoi, în literatura română, de Ion Heliade Rădulescu, N.D. Cocea sau de Tudor Arghezi.

O figură aparte printre cronicarii munteni o reprezintă **stolnicul Constantin Cantacuzino** (circa 1650–1716), cel care — studiind la Universitatea Il Bo din Pavia și stabilind legături cu un aristocrat, contele Luigi Ferdinando Marsili — se impregnase, direct de la sursă, de spiritul umanismului. În *a sa Istorie a Țării Românești*, discutând cucerirea romană în Dacia, stolnicul-cărturar insistă, dintr-o perspectivă umanistă, asupra rolului civilizației aduse de coloniștii care „*prea mari oameni au fost și atâtă întru vitejii au fost ispititi, educați și aleși, și atâtă întru înțelepciunea lumească de искуси, cât nice un neam, nice o limbă pe lume, niciodată ca ei n-au stătut*”. După opinia intelectualului instruit și rafinat, conceptual de civilizație are un sens pur umanist: civilizat — în accepția lui Constantin Cantacuzino — este omul „*supus și cuprins*” în „*legi și dreptăți*”, omul care trăiește după anumite norme ale societății (numită de el „*sotuire*”), nu acela care dă frâu liber instinctelor ca „*varvarul*” (barbarul, n.ns.).

Particularități ale umanismului românesc — orientarea estetică spre literatură ca fapt de imaginație

Tot un umanist a fost și **Nicolae Milescu** (1638–1708), traducător în limba română al *Bibliei* (al cărei manuscris a fost ulterior folosit de frații Șerban și Radu Greceanu, traducătorii *Bibliei de la București*, în 1688) și autor al unui faimos *Jurnal de călătorie*, scris în limba slavonă și intitulat *Descrierea Chinei*.

Dar cu opera lui Nicolae Milescu intrăm în **cea de-a treia direcție de dezvoltare a literaturii române vechi**, consecință firească a orientării religioase și istoriografice precedente: direcția superioară estetică a **literaturii de concepție și de imaginație**. Ea s-a concretizat artistic în două specii noi, **eseul și romanul**, ambele reprezentate de un singur autor, voievodul Moldovei, mai târziu consilier intim al țarului Petru cel Mare, **Dimitrie Cantemir** (1673–1723). Eseul lui, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, a fost redactat în limbile elină (greaca veche) și română, apărând la Iași, în 1698. Opuscul filosofic este un mic tratat de etică, realizat după tehnica dialogurilor platoniciene, pe tema „*fortuna labilis*” (a sortiilor schimbătoare), citând chiar și versuri din poemul *Viața lumii* de Miron Costin.

Romanul *Istoria ieroglifică*, scris la Constantinopol, în 1705, este o fabulă alegorică, personajele aparținând lumii animale, sub măștile căror se ascund protagonistii certurilor dintre casa domnitoare a Țării Românești, în frunte cu Brâncoveanu („Corbul”), și aceea a Moldovei, conduse de Cantemir însuși („Inorogul”). Făcând dovada culturii sale clasicizante, savantul român împrumută procedeul tehnic din *Etiopica* lui Heliodor, decorurile fabuloase din *Halima*, măștile din *Bestiarii* și cugetări, presărate la tot pasul, din Homer, Hesiod, Horațiu, Sfântul Augustin și din alții. Deși epicul este sărac și adesea sufocat de încifrarea întâmplărilor adevărate în hieroglife și de ascunderea fizionomiei eroilor sub nume de animale reale sau himerică, în schimb, darul de a construi portrete grotești, caricaturale ființelor satirizate, fantezia umoristică și gustul proiecțiilor fantastice sunt tot atâtea aspecte ale talentului unui scriitor veritabil, ale **unicului scriitor propriu-zis din literatura română veche**. Ultima sa lucrare, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, scrisă de către **întâmplător în limba română**, este opera unui umanist care demonstrează — pe baza a peste 150 de izvoare — nu numai romanitatea și continuitatea românilor în Dacia, dar și rolul urmașilor acestora, de apărători ai civilizației europene în fața invaziilor barbare tătarăști și turcești: „*De le vom căuta firea, înima și*

cea eroicească vitejie, aieve este că a hotărălor românești împotriva sirepelor neamuri tătărești, ca niște ziduri de aramă puși și nebiruiți apărători s-au socotit.”

Făind un spirit încrezător în forța providenței, D. Cantemir opina — precum Nicolae Bălcescu mai târziu — că această misiune a fost hărăzită poporului român de o rațiune superioară a progresului: „Acea de sus pronie [providență, n.ns.], purtând de grija măntuitorii acestor crivățene noroade, cu neamul româno-moldo-vlahilor ca cu un zid prea vârtos și nebiruit să se fi slujit, spre carile împotriva a vrăjmașe săriturile păgânilor punându-i cu pieptul lor, întregi încă, până acum și în scaunile sale înfipți și odihniți să-i fie păzit.” Un portret sugestiv îi face lui D. Cantemir — și, implicit, aceluia **tip renascentist de om universal** armonios dezvoltat, care a pecetuit imaginea umanismului românesc —, criticul Al. Piru: „Dacă traducătorii de cărți bisericesti și oratori ecclaziastici au farmec lingvistic, străduindu-se să adapteze limba română la normele unei limbi literare, fără asperități regionale, cronicarii sunt povestitori, portretiști și pamphletari. Cantemir e creator de idei și de ficțiune, filosof și poet, romancier înzestrat cu imaginație plastică și patos liric. Personalitatea multilaterală a lui Dimitrie Cantemir, de voievod luminat, om de lume și ascet de bibliotecă, aventurier ambicioz și blazat, academician berlinez și senator al lui Petru cel Mare, matematician, arhitect, arheolog, istoric, etnograf, teolog, muzicant, pictor, poet, filosof și romancier e asemănătoare lui Lorenzo de Medicis și capabilă să justifice singură o operă literară, aşa cum este literatura română veche cu valorile ei de necontestat” (*Istoria literaturii române de la început până azi*).

În concluzie, putem aprecia că **umanismul și Renașterea ne-au redat sentimentul comunității de civilizație, limbă și cultură cu țările Europei Apusene**, conștiința unității teritoriale a provinciilor românești, idealuri din care ne-am tras învățăminte duratei noastre ca neam, permanență spirituală și ca misiune istorică.



Alexandria, pagină de manuscris miniat, 1790



română și-a dezvoltat o personalitate proprie, reprezentată prin structura gramaticală puternic individualizată și printr-un vocabular cu particularități importante. Lingviștii au demonstrat că **limba română are o individualitate bine conturată între limbile romanice**, individualitate în care trăsăturile ce o apropie de latină (în fapt, relații genetice) se impleteșc cu noutățile rezultante ale unui drum particular prin istorie. „Conservatoare” și „inovatoare” a fost definită limba română de către gramaticieni, alcătuită fiind din supraviețuire latinești (sistemu desinențelor cazuale în flexiunea substantivului, de pildă) și dezvoltări proprii, firești la orice organism viu, datorate fie substratului pe care a crescut (prezența articolului, antepus sau postpus, inexistent în limba latină), fie împrumuturilor din idiomurile vecine (preponderent slave).

Trădându-și mereu latinitatea și conservând unele elemente care au dispărut în alte limbi moștenitoare ale latinei (declinările substantivelor, de exemplu), în structura gramaticală și în lexic (mai multe zeci de cuvinte latinești s-au păstrat în română — am putea exemplifica apelând la acel „lexicon” al relațiilor românilor cu Divinitatea, preponderent latinesc: *botez, cruce* etc.), limba română nu a ezitat să-și croiască propriile tipare gramaticale (tot atâtea **inovații**, dacă le raportăm la ansamblul romanității), operând pe toate nivelurile care îi sunt caracteristice. **Fonetica**, prezentând vocale specifice (ă, i), **morfosintaxa** — cu un *gen personal* inexistent în alte limbi romanice (acuzativul cu prepoziția *pe* pentru funcția de complement direct al persoanei) și cu multitudinea de articole (genitival, adjetival), **lexicalul**, cu păstrarea unor cuvinte care vin dinspre substrat și începuturi, dar și cu deschiderea către unele forme impuse de vecinătate, de coabitare (împrumuturi din vechea slavă, din limbile slave vii, din maghiară, greacă, turcă, din ucraineană și rusă) ori de modernizare (campaniile de „relatinizare” și de „reromanizare”) —, au conturat, toate, o istorie, au asigurat limbii noastre un statut, o poziție și o complexitate remarcabilă.



Piero della Francesca,
Portretul lui Federico da Montefeltro

Miron Costin despre cărți și despre importanța lecturii

Din *Predoslovia la opera De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor*:

„Lăsat-au puternicul Dumnezeu îscusită oglindă minții omenești scri-soarea, dintru carea, dacă va nevoi omul, cele trecute cu multe vremi le va putea să și oblici, și nu numai lucrurile lumii, staturile și începuturile tărilor și a împărațiilor, ci și singură lumea, ceriul și pământul, că sănt zidite după cuvântul lui Dumnezeu celui puternic.”

Bibliografie

- Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, Editura Minerva, București, 1980.
- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
- Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981.
- Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche*, Editura Universității București, vol. I, 1994; vol. II, 1998.

Abordarea problematicii expuse în clasă

- 1 Formați două grupe de cercetare: una să precizeze care sunt trăsăturile istorice și culturale ale umanismului european; a doua să le particularizeze în raport cu literatura română îndeosebi din secolul al XVII-lea, când umanismul românesc a atins punctul de maturizare estetică.
- 2 Umanismul are trei accepții majore: de atitudine pozitivă față de om și universul preocupărilor sale; de totalitate a științelor umaniste, deosebite de cele exacte; de curenț cultural al Renașterii, caracterizat prin idealul formării „omului universal”; alcătuți trei grupe de lucru și argumentați fiecare accepție a termenului, informându-vă și despre fenomenul complex al Renașterii, cu trăsăturile ei specifice.
- 3 Argumentați afirmația că letopisele au pus bazele istoriografiei în limba română, reprezentând contribuția documentară cea mai bogată pentru istoria noastră medievală; prezentați, pe grupe, fragmente din cronică.
- 4 Dezbateteți, pe rând, ideile fundamentale formulate de marii cronicari moldoveni în legătură cu etnogeneza românilor: romanitatea poporului, latinitatea limbii, ideea continuității existenței pe teritoriul străbun și a unității etnolingvistice, fiecare grupă de elevi urmând să argumenteze o idee.
- 5 Justificați următoarea apreciere făcută de Miron Costin în *Predoslovie. Voroavă la cetitoriu* (poemul *Viiata lumii*): „Si nu numai stihuri [versuri, poezie, n.ns.], ce și alte dăscălii și învățături ar putea fi pre limba românească, de n-ar fi covârșit veacul nostru de mari grecotăți.”

Exerciții de redactare și compozitii

- 1 Informați-vă dintr-o istorie literară despre cronicarii munteni și operele lor; realizați, într-un eseу-paralelă, o comparație a caracteristicilor stilului acestora cu cel al autorilor moldoveni studiați.
- 2 „Cronicarii români: de la opera cu subiect istoric și vădit caracter științific la creația literară cu virtuți artistice”: formulați un eseу liber pe această temă în care să arătați contribuția acestor scriitori la dezvoltarea literaturii române vechi; organizați un concurs și premiați lucrările valoroase.
- 3 „De la literatura istoriografică medievală românească la proza artistică din epocile culturale ulterioare”: concepeți un eseу liber în care să evidențiați impactul major al primelor forme de scrieri originale asupra literaturii de mai târziu ilustrate de: Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Barbu Ștefănescu-Delavrancea și mulți alții.
- 4 Există un umanism generic, dincolo de epoci istorice și curențe literare aferente lor? Dacă răspunsul este afirmativ, ce trăsături ale umanismului românesc medieval credeți că au transgresat limitele timpului, înscriindu-se într-un concept (tipar) universal? Scrieți un eseу despre umanismul ca pecete a ființei cu adevărat superioare, raportându-vă la modelul dat.

„Inorogul alb” al gândirii românești

Dimitrie Cantemir

Descrierea Moldovei

Capitolul al XVII-lea
Despre năravurile moldovenilor
(fragmente)

[...] Arcul îl întind foarte bine, asemenea se pricepe să poarte suliță; dar totdeauna au izbândit mai mult cu spada. Numai vânătorii poartă puști și moldovenii socotesc că e un lucru de ocară să folosească această unealtă împotriva dușmanului la care nu ajungi nici prin meșteșugul războiului și nici prin vitejie. [...] Față de cei învinși se arată când blânzi, când cruzi, după firea lor cea nestatornică. Ei socotesc că este o datorie creștinească să ia viața unui turc sau tătar și pe acela care se arată bland cu aceștia îl socotesc că nu este bun creștin.

[...] Chipul cu care primesc oaspeti străini și drumeți e vrednic de cea mai mare laudă; căci desă foarte săraci din pricina învecinării cu tătariei, totuși nu se dau înapoi niciodată să dea mâncare și găzduire unui oaspe și-l adăpostesc fără plată timp de trei zile, împreună cu calul său. Pe străin îl primesc cu față voioasă, ca și când le-ar fi frate sau altă rudenie. Unii așteaptă cu masa de prânz până la al noualea ceas din zi și, ca să nu mănânce singuri, își trimit slugile pe ulițe și le poruncesc să pofteaască la masă drumeții pe care îi întâlnesc.

[...] Jocurile sunt la moldoveni cu totul altfel decât la celealte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru însă laolaltă, ca la frantuji și leși, ci mai mulți roată sau într-un sir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decât la nunți. Când se prind unul pe altul de mâna și joacă roată, mergând de la dreapta spre stânga cu aceiași pași potriviti, atunci zic că joacă hora; când stau însă într-un sir lung și se țin de mâini așa fel că fruntea și coada sirului rămân slobode și merg împrejur făcând felurite întorsături, atunci acesta se numește, cu un cuvânt luat de la leși, „danț”. La nunți, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi și pe ulițe în două siruri, unul de bărbați, iar celălalt de femei. La amândouă se alege o căpetenie, un om bătrân și cinstit de toți, care poartă în mâna un toiag poleit cu aur sau unul pestriț, legat la capăt cu o năframă cusută frumos.

Până la urmă, însă, cele două rânduri se amestecă și joacă roată, în aşa chip că fiecare bărbat însurat ține de mâna dreaptă pe nevasta lui, iar holteii țin fiecare de mâna căte o fată de seama lor și le învârtesc împrejur. Uneori hora se învârtește în trei colțuri, în patru colțuri sau în forma unui ou, după voia și iuscușința căpeteniei.



Coordonate ale vieții și operei

Personalitate enciclopedică, „Inorogul alb” al gândirii românești, cum îl consideră Lucian Blaga, Dimitrie Cantemir (1673-1723) s-a afirmat ca scriitor, istoric, geograf, filosof, teolog, lingvist, etnolog, folclorist și om politic. Era fiul cel mic al lui Constantin Cantemir, oștean experimentat, care urcase în ierarhia rangurilor boierești prin merite personale, devenind domn al Moldovei la sfârșitul veacului al XVII-lea. Om simplu (de origine răzăsească), dar voievod-patriot, el și-a apărat fără de atacurile concertate ale turcilor, tătarilor și ale polonilor, educându-și fiii în același spirit. Conform uzanțelor vremii, mezinul familiei domnitoare a fost trimis la Constantinopol ca ostactic, trăind mulți ani în capitala Imperiului Otoman.

Tânărul Dimitrie a cunoscut în profunzime mediul musulman, învățând — pe lângă limbile occidentale — și pe cele orientale (turca,

Atanasie Crimca, *Miniatură*

persană și arabă), adăugând, la instrucția deja amplă, cunoștințe de logică, medicină, științele naturii, astronomie și de muzică. Solid informat în variate domenii, politolog, diplomat înmăscat, beizadeaua creștină a căstigat încrederea sultanului Ahmed al III-lea, de la care a obținând favoarea de a consulta documentele istoriei imperiale, folosite pentru realizarea celebrei opere *Creșterea și descreșterea Curții otomane*, rămase și astăzi o lucrare de referință în bibliografia de specialitate. În 1710, Poarta otomană i-a încredințat domnia Moldovei, în speranța că îi va fi un supus credincios după atâtia ani petrecuți în Turcia. Domnia sa a durat, însă, numai opt luni de zile, până la bătălia de la Stănești, din anul 1711, pierdută, din păcate.

Adevărat patriot — ca și tatăl său —, Dimitrie Cantemir a dorit să-și elibereze țara, intuind decăderea iminentă a forței militare otomane. Cu ajutorul marelui său hatman — omul politic și cronicarul Ion Neculce —, el a intentionat scoaterea Moldovei de sub influența turcească și apropierea ei de Rusia, noua putere europeană. Înfrângerea de la Stănești, unde fusese aliat cu Petru cel Mare, a însemnat nu numai încheierea carierei sale politice, dar și începutul domniilor fanariote în Tările Române.

Aflat de atunci în exil, Dimitrie Cantemir și-a dedicat viața studiilor umaniste și redactării principalelor sale opere istorico-literare. În 1714 a fost ales membru al Academiei din Berlin, ca recunoaștere a spiritului



Abordarea textului în clasă

- 1) Evidențiați, în fragmentele citate, trăsăturile de caracter ale moldovenilor.
- 2) Citiți integral opera studiată. Formați trei grupe de cercetare și prezențați în clasă — la alegere — un subcapitol aparținând fiecăreia dintre părțile ample ale lucrării, motivând și alegerea făcută.
- 3) Prezența oral, în două grupe de lucru, capitolele cu valențe etnografice din operă, și anume al XVIII-lea și al XIX-lea din *Partea politică*. Reuniți și corelați ideile, reliefând caracterul specific, solemn și fastuos al obiceiurilor de nuntă și de înmormântare la moldoveni.
- 4) Alcătuți un grup de lucru cu sarcini diferențiate. Evidențiați trăsăturile religioase ale moldovenilor, aşa cum rezultă ele din capitolul I al părții a III-a din lucrare; insistați asupra schiței explicative din finalul capitolului, despre eresurile, zeii locali, practicile magice etc., care constituie, de fapt, primul dicționar mitologic din cultura noastră națională.
- 5) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Selectați fragmente din capitole distințe ale operei literar-științifice studiate și identificați registrele stilistice variate în care a fost redactată.

Repere de interpretare

O creație literară majoră — *Istoria ieroglifică*

Cele două creații literare semnificative ale lui Dimitrie Cantemir sunt *Istoria ieroglifică*, scrisă între 1703 și 1705, **primul roman** din cultura națională, și *Descrierea Moldovei*, apărută în 1716, **cea dintâi operă a modernității** noastre spirituale, punând accent pe dezbaterea ideatică, notată într-un limbaj fluent.

Istoria ieroglifică prezintă — într-o cheie narativă simbolică — evenimente politice contemporane autorului și lupta acerbă pentru câștigarea supremăției politice în Tările Române. Generalizând **procedeul specific fabulei**, personajele istorice sunt definite printr-o hieroglyphă zoomorfă: Constantin Duca este „Vidra”, Constantin Brâncoveanu — „Corbul”, Mihail Racoviță — „Struțo-Cămila”, iar Cantemir însuși se numește „Inorogul”. Animalele sau păsările selectate cu atenție de autor fixează trăsătura de caracter dominantă a personajului uman vizat: Vidra — lăcomia, Corbul — tirania, Struțo-Cămila — prostia fuldulă, Șoimul — îndrăzneala, Vulpea — viclenia, Cameleonul — ipocrizia, Inorogul — dimensiunea fantastică a unui erou enigmatic. Conflictul se desfășoară mai ales între „Corb” și „Inorog”, punându-l în antiteză pe conducătorul luminat, implicat în destinul țării lui, cu tiranul lipsit de principii și de scrupule. În planul ficțiunii literare, nu faptele primează, ci controversa de idei susținută de protagoniștii travestiti în dihăni și în păsări.

Istoria ieroglifică este, concomitent, un roman de factură alegorică, un manual politic și un eseu filosofic, în care sunt dezbatute probleme legate de conducerea statului. Umanistul Dimitrie Cantemir aprecia că valorile spirituale hotărăsc mersul istoriei, propunând o ierarhie socială — îndrăzneată și utopică pentru acea vreme —, stabilită pe baza meritelor individuale ale oamenilor. El a sesizat faptul că omul trăiește vremelnic și l-a numit, în acest sens, „atom putrezitor”; dar, compensatoriu, el este și marea excepție din universul cunoscut, unica ființă care se poate construi

pe sine și care e capabilă să aspire — printr-o creație de valoare — la câștigarea unui loc distinct în memoria umanității.

Descrierea Moldovei — prima carte a modernității

Deși Cantemir era concentrat mai ales asupra operelor sale istorice de anvergură dedicate Imperiului Otoman și nației sale, totuși, cea mai cunoscută lucrare a sa rămâne *Descrierea Moldovei* (*Descriptio Moldaviae*), redactată în limba latină și publicată în 1716, la cererea Academiei de Științe din Berlin, condusă atunci de prestigiosul filosof G.W. Leibniz — fondatorul și primul ei președinte. De-abia în 1825 a fost publicată — întâia oară în limba națională —, spiritualitatea românească redobândind — abia după un secol de la moartea autorului — scrierea sa cea mai modernă. Nicolae Iorga apreciază, în *Istoria literaturii românești* (vol. I), că această operă sintetică, informată și clarvăzătoare inaugura prima carte de idei în mijlocul unei literaturi a faptelor cronologice. O altă motivatie a prestigiului de care s-a bucurat lucrarea lui Dimitrie Cantemir a constat în informația bogată, referitoare la domenii precum istoria, geografia, științele naturii, arheologia, folcloristica și etnografia, lingvistica comparată, dialectologia, stilistica și chiar psihologia socială. Așadar, modernitatea scrierii ei, forma succintă și documentată în care a fost redactată, bogăția informativă, pionieratul științific, încercarea de a caracteriza modul de a fi și de a se situa în lume al românilor, interesul pentru discipline ignorate sau puțin cunoscute până atunci sunt tot atâtea însușiri care dău valoare estetică *Descrierii Moldovei*.

Structura tripartită a operei

Dimitrie Cantemir și-a conceput lucrarea în trei părți distințe: una geografică, alta politică și ultima consacrată organizării bisericestii și învățăturii în Moldova. Partea **geografică**, în şapte capitole, tratează despre numele vechi și nou al țării, așezarea Moldovei, hotarele ei, condițiile climatice, principalele cursuri de ape care o străbat, tinuturile și târgurile mai importante, muntii și bogățiile subsolului, câmpurile și pădurile, precum și despre fauna sălbată și domestică a Moldovei; partea **politică** este cea mai amplă, cuprinzând nouăsprezece capitole. Interesul față de istoria veche și medievală a țării se explică și prin fosta calitate a lui Cantemir, aceea de domnitor, totul fiind analizat din perspectiva lucidă a suveranului responsabil de soarta țării lui.



Romulus și Remus alăptați de lupoaică (Muzeul Capitoliului din Roma)



său progresist și a calității de cel mai bun specialist în problemele de orientalistică.

Creația sa este diversă, de la studiile de logică la literatura de ficțiune. Un loc important îl ocupă în opera lui Cantemir *Hronicul vechimei a romanomoldo-vlahilor*, lucrare redactată între 1719 și 1722. Este ultima lui scriere și cea mai erudită, unde tratează — critic și sistematic — istoria românilor de la originile sale, privind cronologic evenimentele și disponând informația în jurul temei centrale, aceea a continuității existenței poporului nostru în Dacia. Cantemir este un spirit continuator, preluând afirmațiile cronicarilor moldoveni, dar exagerând în susținerea originii pur latine a neamului românesc, idee regăsită apoi și în operele istoricilor Școlii Ardelene. *Hronicul vechimei...* reprezintă o sinteză între tradiția cronicărească în limba română și rigorele istoriografiei europene la nivelul vremii sale. Superioritatea concepției istorice a lui Cantemir se vădese în dissocierea de predecesorii care explicau simplist fenomenele petrecute, și anume grație intervenției voinței divine, în timp ce el le interprează prin analiza atentă a cauzalităților logice: „*Nici un lucru fără pricină să se facă nu se poate.*” Dimitrie Cantemir a susținut originea romanică a națiunii și a limbii noastre în spiritul ideilorumanismului, pledând în favoarea afirmației sintetice că „*suntem urmașii unui popor care a creat o civilizație și o cultură clasica*”.

Splendoarea peisajului montan

„*Cel mai înalt dintre munti este Ceahlăul, care, dacă ar fi intrat în basmele celor vechi, ar fi fost tot atât de vestit ca și Olimpul, Pindul sau Pelias. Este așezat în părțile Neamțului, nu departe de izvorul Tazlăului, iar în mijlocul lui e acoperit de zăpezi veșnice; pe vârful lui însă nu se găsește pic de nea, fiindcă pare să fie deasupra norilor de zăpadă.*”

Capitolul al V-lea: Despre munții și mineralele Moldovei

Proza

Din fr. **prose**, lat. **prosa** (subînteleș **oratio**) — „discurs care înaintează în linie dreaptă”; (cf. lat. *prorsus* — „înainte”).

„Spre deosebire de poezie, în proză, exprimarea ideilor se realizează în forma obișnuită a vorbirii curente, aşadar, un mod de expresie care nu se mai supune regulilor prozodice, nici categoriilor poetice. În Antichitatea elină se fundamentase deja arta prozei, preceptele ei fiind de tehnica discursului. Considerată necesară în formarea vorbito-ului profesionist (a oratorului), a apărut proza ororică (cadențată). Forma de proză este proprie — inițial — lucrărilor filosofice, istorice, științifice în genere, definind, ulterior, un nou gen literar.” (*Dicționar de termeni literari* [DTL], 1990)

Proza savantă

„Abia în umanismul renascentist s-a disociat proza de orice element poetic (la Erasmus, M. de Montaigne). Montesquieu și La Harpe, în secolul al XVIII-lea, au pledat în favoarea prozei” (op. cit.), determinând un curent care va impune, ulterior, **proza narativă**. La granița estetică dintre proza științifică și cea beletistică se află proza savantă, cultivată de umanistul Dimitrie Cantemir (în *Descrierea Moldovei*), care îmbină conținutul bogat în informații cu evocarea, descrierea, portretizarea etc. (tehnici specifice prozei literare).

Topos

Provenit din gr. **topos** — „loc”, termenul este considerat variantă pentru notiunea de **cliseu**. A fost introdus în cultura română de către Dimitrie Cantemir. El definește constante păstrate prin tradiție, fie din Antichitate, din folclor sau din cultura unui popor. Se referă cu precădere la opera epică și are în vedere teme, motive și imagini recurente de-a lungul evoluției unei literaturi: jertfa pentru creație, simbioza om-natură, victoria Binelui asupra Răului sunt câteva exemple de topozuri preluate din folclor de literatura cultă.

Autorul descrie orânduirea de stat, ceremonialul pentru alegerea domnilor, obiceiurile de înscăunare a voievodului, confirmarea sau, dimpotrivă, mazilirea domnilor de către sultanii turci; ulterior, prezintă clasa boierească și rangurile specifice, îndatoririle lor, oastea moldovenească și maniera de recrutare a soldaților, ritualurile de la curțile voievodale, modul de fastuoasă desfășurare a vânătorilor domnești, ceremonialul de îngropare a conducătorilor de țară, legile și modul lor de aplicare de către divanul de judecată presidat de domni, veniturile, tributurile și peșcheșurile care alcătuiesc laolaltă sistemul de impozite interne și externe, originea etnică a locuitorilor Moldovei, schița de caracterizare psihosocială a acestora cuprinsă în capitolul *Despre nărvurile moldovenilor*, credințele populare și eresurile specifice mediului folcloric, obiceiurile de logodnă și de nuntă, precum și riturile funerare. Partea finală este și cea mai succintă, rezumată în cinci capitole dedicate religiei și ritualurilor creștine moldovenești, organizării bisericesti și rangurilor ecclaziastice, mănăstirilor din Moldova, graiului și literelor cu ajutorul cărora se exprimă poporul nostru.

Moldova — un topoz ideal

Moldova lui Cantemir este descrisă ca un spațiu edenic, ca o matrice a spiritualității românești: „*Nu se poate afla nicăieri în vreo altă țară cât Moldova de mică atâtape și natură împodobită de asemenea locuri minunate ca aici.*” Natura Moldovei este marcată de fertilitate, de o abundență hiperbolizată: apele clocoțesc de pești pe care oștenii îi prind cu suliță, aducându-i vii la masa domnească; oile pasc o iarbă grasă ca un tul; pământul mustește de fierberea mineralelor care tășnesc la suprafață sa; câmpiiile oferă însușit plugarilor roadele semințelor îngropate; din struguri se obțin vinurile atât de parfumate și de tari precum cele de Cotnari; pomii roditori nu cresc în livezi, ci în adevărate păduri fructifere. Moldova este și un paradis al animalelor, peste care domnește zimbrul, fiara hieratică și voievodală, aleasă să fie imortalizată pe emblema țării.

Hartă întocmită de Dimitrie Cantemir pentru *Descrierea Moldovei*



Întâia schiță de portret moral al poporului român

Dimitrie Cantemir este primul scriitor român preocupat să schițeze **portretul moral**, cu valoare generalizatoare, al poporului din care face parte. El descrie un neam vital și spontan, capabil, deopotrivă, să păstreze formele vechi ale mentalității obștești și să caute noutatea. El surprinde la pământeni semetia, locvacitatea (plăcerea de a vorbi mult), impulsivitatea și spiritul de gâlceavă, faptul că erau bători grozavi, iubind ospetele întinse ca-n basme, pe durata unor zile întregi. Moldoveanul care l-a întrecut pe muntean într-un celebru rămășag bahic a fost înnobilat de un voievod și, astfel, rezistența la libătie a fost consacrată drept o virtute națională. Autohtonii acestor pământuri sunt generoși și ospitalieri, primindu-i pe străini în casele lor, oricăr de modeste, ca să-i omenească. Ei sunt comunicativi, sentimentali, dar și exigenți până la extreme în prietenie, precum și în dușmanie. Ca un paradox, în ciuda impulsurilor nestatornice, moldovenii apar drept **un miracol de rezistență a unui neam vital** și de existență perenă în mijlocul atât de imprejurări vi-trege și agresiuni militare. Moldovenii prețuiesc în mică măsură prudența, manifestă capacitate de premoniție în fața morții, devenind fatali și neîncrezători în soartă. Iubesc nespus viața, dar au generozitatea de a și-o dărui cu ușurință, comportându-se cu o vrednicie uluitoare în războaiele permanente.

Secvența prodigioasă a cărții conține descrierea exactă a obiceiurilor de nuntă și a riturilor funerare moștenite de la romani, dicționarul mitologic, referințele la practicile magice, prezentarea călușarilor ca joc inițiatic și cu efecte curative, a horelor, a „danțului”, evidențiind înclinarea spre artă, spre organizarea spectaculoasă care individualizează orice manifestare spirituală a poporului român.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați o compunere-paralelă în care să analizați aprecierile comparative despre asemănările fonetice și morfosintactice frapante dintre limba latină și cea română făcute de scriitor în capitolele al IV-lea și al V-lea din finalul lucrării sale. Scrieți un mic dicționar de cuvinte latinești moștenite.
- 2) Prezentați, într-un eseu de sinteză, continuitatea ideilor umaniste despre latinitatea poporului și a limbii noastre naționale din operele cronicarilor moldoveni ai secolului al XVII-lea în screrile lui Dimitrie Cantemir.
- 3) Alegeti un fragment din creația studiată și relevați, într-o compoziție analitică, modernitatea scriiturii lui D. Cantemir, urmărind: fluența stilului, precizia informației, logica argumentării științifice, metoda comparativă în abordarea oricărui domeniu.
- 4) Argumentați, într-un eseu structurat, cele patru trăsături fundamentale care fac din *Descrierea Moldovei* prima carte de idei din cultura română: dubla modernitate a viziunii asupra conținutului și a formei lui de exprimare, caracterul sintetic al metodelor de abordare, bogăția informațiilor științifice oferite, varietatea domeniilor în care autorul-savant a fost un strălucit precursor: geografie, științele naturii, arheologie, mitologie, folcloristică și etnografie, psihologie, lingvistică și dialectologie, stilistică.
- 5) Investigați texte diferite despre Moldova și locuitorii săi; alt fragment din opera lui D. Cantemir, din creația lui M. Sadoveanu, dintr-o operă memorialistică, un text publicistic, un album de artă etc.; comparați-le ideatic și structural, formulând și judecăți cu valoare personală asupra lor.

Elogiu măsurat și obiectiv

„...dragostea ce avem pentru patria noastră ne îndeamnă, pe de o parte, să lăudăm neamul din care ne tragem, iar pe de altă parte, dragostea de adevăr ne împiedică, într-aceeași măsură, să lăudăm ceea ce ar fi, după dreptate, de osândit...”

Dimitrie Cantemir

Costum moldovenesc
pentru jocul Călușarii



Bibliografie

- Dan Bădărău, *Filosofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei RPR, București, 1964.
- P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei RPR, București, 1958.
- Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Editura Minerva, București, 1972.

Istoria și limba – argumente ale identității naționale

Iluminismul. Școala Ardeleană

„Epoca luminilor”

Iluminismul (it. *illuminismo* — „Epoca luminilor”) este o mișcare ideologică și filosofică, în primul rând, cu importante consecințe și în planul literaturii, caracterizată printr-un veritabil **cult al rațiunii, al științei și al umanismului**, care s-a manifestat în toată Europa secolului al XVIII-lea. Un mare număr de opere istorice, filosofice, economice, juridice și filologice pregătesc, din veacul anterior, terenul pentru o altă înțelegere a drepturilor și îndatoririlor omului în societate, pentru reevaluarea ideilor consacrate de lumea feudală.

Iluminismul atacă fundamentele absolutismului în viața politică, pe cele ale dogmatismului în știință și în religie, introducând o perspectivă nu numai critică, ci și sistematică (chiar dacă este rudimentar-mecanicistă), care tinde să articuleze într-o singură construcție, armonioasă și explicită, cunoștințele despre lume și societate. Expresia ultimă a acestei tendințe rationalist-sintetice o reprezintă *Encyclopédie française* (Encyclopédie sau dictionarul rational al științelor, artelor și meserilor), publicat în 17 volume, între 1751 și 1780, sub redacția lui Diderot și d'Alembert. Rolul rațiunii, în general, și al științelor particulare crește, ducând la ideea supremăției omului în univers și la convingerea că acesta posedă capacitatea nelimitată pentru a progrăsa.

Eliberat de prejudecăți, de superstiiții, obscurantism și de postulate dogmatice opresive, omul descoperă rădăcinile firești ale structurilor sociale: religia naturală, dreptul bazat pe ideea

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (II)

Iluminismul în Țările Române

Ideile Iluminismului vor pătrunde, către sfârșitul secolului al XVIII-lea, și în Țările Române pe căi diferite: **prin filieră italo-austriacă în Transilvania**, unde cărturari care urmează studii teologice și filosofice la Roma și la Viena vin în contact cu o societatea preocupată de rolul educației, de răspândirea cărților, de intemeierea școlilor publice, și **prin filieră greacă sau rusă în Țara Românească și în Moldova**, apropiat de Iluminismul francez de factură preponderent filosofică.

Iluminismul transilvănean, cunoscut sub numele generic de **Școala Ardeleană**, reprezentat mai ales prin istorici și filologi, dar și prin unicul mare scriitor al epocii, Ioan Budai-Deleanu, a avut un impact uriaș, resuscitând **spiritul național**. Ideea dreptului natural și a contractului social bazat pe principiile de egalitate între semeni, de libertate individuală și suveranitate a popoarelor aduc în prim-plan fundamentele



Castelul Versailles, palat regal în timpul lui Ludovic al XIV-lea și al XV-lea (fragment)

tuturor revendicărilor seculare ale națiunii române. Prin cronicile, polemicele istorice și filologice, Școala Ardeleană influențează direct formarea primei generații de scriitori moderni de pește munți, săcășii și reprezentanții ei marcanți (Samuil Micu, Gh. Șincai, Petru Maior) utilizând scrierile generației anterioare de istorici, îndeosebi pe ale lui Dimitrie Cantemir. Aceasta, spirit de formăție enciclopedică, el însuși domnitor „luminat”, prin rationalismul aplicat explicatiilor sale științifice și prin susținerea unor idei progresiste, a prefigurat Iluminismul.

Cel dintâi mare iluminist din Țara Românească, **episcopul Chesarie de Râmnic**, este și **primul filosof român al istoriei**, descoperind totodată (în prefetele Mineelor tipărite la Râmnic între 1777 și 1780) și poezia ruinelor, a trecutului în genere. Prin opera lui Chesarie, a lui Ienăchiță Văcărescu, prin dimensiunea filosofic-umanistă a traducerilor lui Leon Gheuca și C. Clipa, în Moldova, Iluminismul din Principate se manifestă aproape sincron cu acela al Școlii Ardelene, contribuind — cu nota lui specifică — la constituirea unui *iluminism românesc*.

Școala Ardeleană și consecințele acțiunilor corifeilor săi pe tărâmbideologic și cultural

În ultimul capitol dedicat limbii moldovenești din lucrarea *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir sustine, cu argumente, romanitatea rostirii noastre și chiar puritatea latină a fondului ei principal de cuvinte. El compară lexicul moldovenesc cu cel italian — urmaș direct al latinei —, așezând pe două coloane dovezile probante ale purității superioare a românei în raport cu fondul etnic moștenit. Poziția savantului Dimitrie Cantemir postula o inadvertență lingvistică, servită ulterior ca argument aserțiunilor exagerate ale membrilor Școlii Ardelene. Aceasta a fost o mișcare ideologică, istorică și culturală cu **caracter iluminist**, apartinând intelectualității românești din Transilvania din ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea și primii treizeci de ani ai secolului al XIX-lea (între 1780 și 1829). În Transilvania, supusă Imperiului Habsburgic, procesul de profundă destrămare a relațiilor feudale și de înfiripare a celor capitaliste se produce înaintea celor similare din Moldova și din Țara Românească, frâname, în evoluția lor, de stăpânirea turcească. Istorul literar Alexandru Piru sustine că, „*în epoca de tranziție, literatura Transilvaniei face un salt care o situează înaintea celorlalte provincii românești*” (*Istoria literaturii române de la început până azi*, capitolul *Epoca de tranziție premodernă*, Editura Minerva, București, 1981).

Școala Ardeleană a fost și o **mișcare de eliberare socială și națională**, urmărind dezvoltarea conștiinței naționale a românilor din Transilvania. Ideologia mișcării culturale și literare este de sorginte iluministă, căci acest curent a reprezentat ideologia de stat a Imperiului Habsburgic. Corifeii Școlii Ardelene au fost toți istorici patrioti care au sprijinit ideea egalității în drepturi a românilor transilvăneni cu ungurii, sașii și secuii. În acest scop, ei au participat la redactarea, în 1791, a celebrului document *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae* („Suplică a românilor din Transilvania”). Folosind argumente istorice, filologice și democratice, reprezentanții Școlii Ardelene au susținut originea latină a poporului și a limbii române, continuitatea existenței acestui neam în Dacia, unitatea etnică a națiunii noastre și puritatea factorului latin din limba română, în comparație cu alte idiomi latino-române. Ei au polemit cu istorici maghiari și germani celebri (Sulzer, Eder, Kopitar, Engel), care contraziceau primatul etniei românești în Ardeal.

Dintre **meritele fundamentale ale Școlii Ardelene** menționăm: continuarea ideilor istorice susținute de cronicarii moldoveni și munteni, precum și de savantul Dimitrie Cantemir; dezvoltarea conștiinței în privința originii etnice comune și a unității



Romulus Ladea, Școala Ardeleană



de libertate individuală și de proprietate, care stau la temelia organizării societății prin pactul social („contractul social” al lui J.J. Rousseau), politica naturală (în viziunea lui d’Holbach) și a. Absolutizând puterea raționii, dar subordonând-o unor comandamente morale, Iluminismul va avea un caracter precumpărător **practic, didactic și educativ**. După Immanuel Kant, esența „luminilor” este tocmai ieșirea omului din starea anterioară de „minoritate”, adică din imposibilitatea de a utiliza cum trebuie propriile facultăți intelectuale (în *Răspuns la întrebarea: Ce este luminarea?*, 1788).

Dacă în filosofie eforturile se vor îndrepta spre identificarea unui sistem ideal de guvernare, în literatură acestea se vor concentra pentru găsirea **căilor optime de formare a omului social și moral**. Se cultivă, deci, **utopiile** cu un caracter social sau individual (*Istoria lui Telemac* de Fenelon, *Bélisarie* de Marmontel, *Émile* de Rousseau), **românul filosofic** (*Agathon* de Wieland), pleboaria pentru toleranță (*Nathan înțeleptul* de Lessing), **jurnalul alegoric de călătorie** (*Scrisori persane* de Montesquieu, *Scrisorile unui călător rus* de N.M. Karamzin), **romanul educativ** (*Candid* de Voltaire, *Nepotul lui Rameau* de Diderot), **comedia satirică** (*Bădăranii*, *Hangita* de Carlo Goldoni) etc.



Gh. Șincai

Coordonate de acțiune ale Școlii Ardelene

În ansamblu, Școala Ardeleană a acționat pe trei coordonate esențiale: una **social-politică, de eliberare națională**, care a găsit în principiile iluministe punctele de sprijin esențiale pentru împlinirea dezideratorilor poporului român din acel moment istoric; o alta **de factură erudită**, răspunzătoare de elaborarea tratatelor de istorie și de filologie, prin care, în ciuda unor exagerări și inadvertențe, s-a continuat — într-o manieră modernă de cercetare și pornind de la un câmp documentar mult mai larg — efortul de cunoaștere a istoriei naționale, început de cronicari și de către D. Cantemir, când s-au pus bazele cercetării științifice a limbii române; și a treia, o **direcție culturală**, desfășurată în forme active prin dezvoltarea învățământului național, prin emanciparea întregului popor (nu numai a unor clase privilegiate), datorită achizițiilor cognitive științifice și umaniste deopotrivă.

Iluminismul Școlii Ardelene, acordând — pentru întâia oară — textului scris o pronunțată **funcție socială**, preocupat de formarea temeliilor moderne ale civilizației românești, reprezentă **cea dintâi etapă de emancipare și de progres asigurat prin cultură**, racordându-se astfel la doctrina iluminismului european.

Chiar dacă reprezentanții Școlii Ardelene n-au fost scriitori propriu-zisi (cu excepția lui I. Budai-Deleanu), totuși, abordând domenii atât de variate,



neam și de limbă a tuturor românilor; stimularea studiului istoriei înțelese ca o disciplină fundamentală pentru neamul nostru; culturalizarea acestui popor prin dezvoltarea învățământului, a științelor și prin înființarea de școli în limba maternă; înmulțirea manualelor și a literaturii de popularizare; deoarece doctrina estetică a Iluminismului a fost clasică, Școala Ardeleană recomandă cultivarea unei literaturi clasicizante; traducerea cărților fundamentale de filosofie, de teologie, de istorie, fizică, istorie naturală și de literatură din cultura europeană; necesitatea introducerii alfabetului latin și stabilirea unor norme lexicale etimologizante. Prin centrele sale de activitate — Blaj, Oradea și Buda —, istoricii, filologii și literati Școlii Ardelene **au pregătit ideologic Revoluția de la 1848 din Tările Române**.

Mentorii Școlii Ardelene și posteritatea lor istorico-lingvistică

Principalii mentorii ai epocii de tranziție din Transilvania au fost: Samuil Micu (Klein), Gheorghe Șincai, Petru Maior și Ioan Budai-Deleanu, cărora li s-au adăugat alții: Radu Tempea, Paul Iorgovici, Ioan Molnar-Piuariu.

Samuil Micu (1745–1806) a fost istoric și filolog. Familia sa a fost înnobilită, primind numele nemțesc de Klein (sau Clain), nume cu care va semna de obicei. Învățând la Blaj, s-a dovedit un elev exceptional și a fost trimis cu o bursă la Viena, pentru a studia filosofia și teologia. Revenit la Blaj, a înființat clasa de filosofie la gimnaziu, devenind primul profesor de etică și de aritmetică. A contribuit, ca și Gheorghe Șincai, la redactarea argumentației istorice a Memorandumului pentru emanciparea națională a românilor ardeleni.

Este autorul a peste șaizeci de opere, pe care nu și le-a văzut publicate. În 1779, a tipărit, la Viena, **prima operă românească cu litere latine**, intitulată *Carte de rogaçioni pentru evlavia homului creștin*. Între 1800 și 1806, a scris lucrarea *Istoria, lucrurile și întâmplările românilor pre scurt*, în zece părți, de la cucerirea romană a Daciei până la finele secolului al XVIII-lea, izvorul ei principal de inspirație fiind opera lui Dimitrie Cantemir. Exagerând, el afirma că români sunt latini puri, căci dacii ar fi fost exterminați de către romani și apreciază în mod eronat că limba noastră s-a format din latina clasică, nu din cea populară. În consecință, Samuil Micu solicită purificarea limbii române de elementele nelatinesti și reintroducerea cazului ablativ. Ortografic, a pledat just pentru înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin. În colaborare cu Gheorghe Șincai, a scris o gramatică, în 1780, intitulată *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*. S-a dovedit și un traducător remarcabil, tălmăcind (în 1795) **cartea de căptări a creștinismului**, sub numele de *Biblia de la Blaj*. Preocupat de necesitatea educației morale prin cultură a românilor, el a tradus și unele texte cu caracter religios sau literar: *Viața și pildele lui Esop*, romanul *Bélisarie* după Marmontel, *Varlaam și Ioasaf* și chiar *Biblia*, încercând să dea *Cântării Cântărilor* o exprimare poetică. A mai tălmăcitat *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata, utilizând, într-o manieră adecvată, limbajul popular.

Gheorghe Șincai (1745–1816) a fost istoric și filolog. Și-a făcut studiile la Târgu-Mureș, Cluj, Bistrița, Blaj, Roma și la Viena, devenind un bun prieten al lui Samuil Micu. S-a dovedit un poliglot, însușindu-și temeinic: greaca, latina, maghiara, germana, italiana și franceza. Cultura vastă i-a permis ocuparea funcției de bibliotecar al Colegiului din Roma, având permisiunea de a cerceta orice fel de documente. În Italia, ca și în Ungaria sau în capitala Imperiului Austro-Ungar, a cercetat bibliotecile, copiind și transcriind cu exactitate orice referire la istoria românilor. A depus o muncă asiduă de luminare a maselor, dedicându-se carierei didactice și contribuind la întemeierea unui număr impresionant de școli (peste 300). În 1784,

a fost numit director general al Școlilor românești unite din întreaga Transilvanie. În scopuri didactice, a tradus și a elaborat manualele fundamentale: abecedarul, gramatica, aritmetica și catehismul, adaptând sau creând terminologia necesară înțelegerei acestora de către elevi. În 1811, a publicat lucrarea istorică scrisă sub forma analelor, intitulată amplu: *Hronica românilor și a mai multor neamuri în cât au fost ele aşa de amestecate cu români, cât lucrurile, întâmplările și faptele unora fără de ale altora nu se pot scrie pre înteles, din mai multe mii de autori, în cursul de treizeci și patru de ani culese*. A colaborat și el la gramatica inițiată de Samuil Micu, sistematizând materialele folosite, scriind prefata și simplificând ortografia excesiv etimologizantă. Tributar numărului enorm al documentelor consultate, Sîncai n-a avut o concepție unitară asupra istoriei, compilând cronicii românești și străine.

Petru Maior (1761–1821) a reprezentat mintea cea mai organizată a Școlii Ardelene, dovedindu-se un istoric cu o concepție modernă. Provenind dintr-o familie cu tradiție mic-nobiliară și cărturărească, Petru Maior și-a făcut studiile la Târgu-Mureș, Blaj, Roma și la Viena, unde a urmat colegiul împreună cu Gheorghe Sîncai. În perioada studenției, a aprofundat studiile de filosofie și de teologie, adunându-și documentația necesară viitoarelor sale cărți istorice. Opera lui stă sub semnul filosofiei iluministe și al rationalismului, având ca fundamente determinismul, dreptul natural și interpretarea liberă a *Bibliei* și a istoriei Bisericii. În 1783, a scris **cea mai reprezentativă carte a Iluminismului românesc**, intitulată *Procanonul*, neterminată și rămasă în manuscris timp de unsprezece ani.

Spirit polemic, Maior a delimitat sfera de acțiune a Bisericii, disociind-o de viața socială, contestând pretențiile dominatoare ale papei și demascând abuzurile clerului catolic. Concepțiile sale moderne de interpretare rationalistă a textelor și a problemelor teologice l-au pus în conflict cu autoritățile bisericești ale timpului. A scris și cinci volume de predici, în care a exemplificat concepția sa despre lume și viață, despre posibilitatea perfectionării umane prin educație și, mai ales, despre puterea învățăturii, revigorând principiile umaniste bine cunoscute din operele predecesorilor. În 1812, a dat la iveală opera sa de referință, *Istoria pentru începătorile românilor în Dacia*. Aceasta are **o structură polemică și demonstrativă**, depășind cu mult valoarea strict documentară. Autorul susține originea romană a poporului



Vaticanul



teme de cercetare diferite, toate cerând mijloace adecvate de exprimare și o terminologie cât mai bogată și mai nuanțată, acești învățăți au armonizat **exactitatea științifică și invenția metaforică**.

Deși proiectate ca **opere științifice**, lucrările lor erudite dobândesc implicit, prin căldura argumentării, prin spiritul patriotic, prin tonul polemic necesar opozitiei față de feudalitate și asuprie, față de concepțiile nedemocratice și afirmațiile injuste la adresa originii poporului român, prin bogăția și originalitatea expresiei, și **virtuți literare**. Iar operele lingvistice, manualele de retorică, dicționarele specializate și lexicoaenele-tezaur au avut un rol esențial în **afirmarea limbii române**, atât înăuntrul țării, cât și în afara granițelor sale, în **progresul romanisticii europene**:

„*M-am sărguit, căt am putut, ca de la cuvintele și vorbele cele tocma românești nici cum se nu me abat și depărtez, ci se le aleg, după cum pre unele locuri mai bine vorbesc românește de căt pre altele [...]. Drept aceia, tu, carele vei ceti cartea aceasta, nu me judeca pentru cuvintele și vorbele, care doară și so vedea noao sau streine, precum au făcut, fac și vor face unii, carii în viața lor nici atâtă n-au făcut pentru binele de obște; ci numai au zăcut și au cărit pre alții, pizmuindu-le numele și lauda, care pe dreptate l-au căpătat prin lucrurile cele bune, cele făcute pentru obște* (s.ns.)...”, afirma Gh. Sîncai în *Catehismul cel mare*, din 1783.

Modernizarea limbii române prin împrumuturi neologice

Pentru Ioan Budai-Deleanu creația literară a constituit veritabila sa vocație. Căci *Tiganiana sau Tabăra tiganilor*, „poemation eroi-comico-satiric”, epopeea terminată (singura care n-a rămas în stadiu de proiect, cum s-a întâmplat cu cele la care vor năzui romanticii), a făcut din autorul ei scriitorul cel mai dăruit al Școlii Ardelene (grupare care nu a dus lipsă de condeieri — poeți, prozatori, traducători) și al întregii literaturi românești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul celui





Petru Maior



următor. Prima versiune a epopeii (căci Budai-Deleanu va reveni asupra textului) era terminată în 1800, dar va vedea lumina tiparului abia în anii 1875–1877. Cea de-a doua versiune, vădit despovărată de o supraîncărcatură barocă și simplificată prin eliminarea episodului pitoresc cu Becicherec Iștoc (el va forma „sâmburile unui poem parodic intitulat *Trei viteji* — în care nemeseșul ardelean i se vor mai alătura Născocor din Cârlibaba și Kir Calos de Cucureaza —, poem neterminat, din păcate) și prin restructurarea planurilor acțiunii (în favoarea celui eroic), a fost isprăvită în 1812 și publicată în 1925.

Modelele acestei epopei — unele foarte serioase: Budai-Deleanu trimite la Homer, Virgiliu, Ariosto, Tasso, Milton, Klopstock, Cervantes, Voltaire — l-au îndemnat pe scriitorul român să schimbe „cheia”, să folosească registrele burlesc și parodic pentru a trata chesuri grave. Căci Ioan Budai-Deleanu plasează în acel Ev Mediu românesc, unde Vlad Tepeș combătea pentru apărarea țării și a creștinătății, o dezbatere importantă a timpului său. Țiganii, o umanitate dezordonată, informă, instabilă, mereu flămândă, căreia voievodul încearcă să le dea o identitate socială, să facă din ei un „grup” animat de țeluri comune și sustras unor înrâuriri străine (Tepeș se temea că turcii, inamicii săi, i-ar putea folosi), caută să parcurgă **dru-mul către fericire (obsesiile iluministă)**. Ei umblă în hărmălaie (întreținută chiar și onomastic, numele țiganilor având o savoare particulară, cu sonorități incontestabile) și într-un zgromot de

nostru, continuitatea sa neîntreruptă pe teritoriul vechii Dacii, unitatea etnică a tuturor românilor, din care derivă drepturile legitime ale populației majoritare din Transilvania.

Ea a anexat operei istorice și două *Dizertații*, una „pentru începutul limbei românești” și cealaltă „pentru literatura cea veche a românilor”, în care formulează concluzia pertinentă că limba maternă s-a format pe baza latinei populare, contrazicându-l astfel pe Samuil Micu: „[...] se știe că mulțimea cea nemărginită a romanilor, a căror rămășițe sunt români, pre la începutul sutea a doua de la Hs., în zilele împăratului Traian, au venit din Italia în Dacia; și au venit cu acea limbă latinească carea, în vremea aceia stăpânea în Italia. Așadară, limba românească e acea limbă latinească comună, carea pre la începutul sutei a doao era în gura romanilor și a tuturor italienilor”; totodată, a recunoscut importanța influenței slave asupra lexicului nostru, dar a demonstrat faptul că limba slavă nu a putut schimba structura grammaticală a limbii române; a preconizat elaborarea normelor ortografice necesare scrierii cu litere latinești; a comparat graiul autohton cu celelalte limbi române, demonstrând că el nu a fost alterat, ca acestea, de influențe ale substratului autohton sau externe. În 1825, după moartea învățătului, va apărea celebră lucrare lingvistică a cărei redactare finală a coordonat-o, și anume *Lexiconul de la Buda* (*Lesiconul românesc-latinesc-unguresc-nemțesc*), început de Samuil Micu și reeditat de urmașul său în 1805.

Maior s-a ferit de exagerările contemporanilor săi, acceptând pronunțările impuse de uzul limbii, **promovând neologisme**, îmbogățind lexicul cu termeni științifici, încercând să realizeze și o **gramatică descriptivă a limbii naționale**. Este un continuator al lui Ion Neculce prin capacitatea sa evocatoare, prin talentul memorialistic, prin fondul sentențios ilustrat cu pilde și proverbe, prin ironia savuroasă, care ajunge până la invectivă și pamphlet. Petru Maior a reușit să-și publice opera în cea mai mare parte, făcând-o astfel cunoscută și utilă contemporanilor și urmașilor. Istoria sa din 1812-i-a entuziasmat pe tinerii intelectuali ai epocii, contribuind la formarea spiritului revoluționar pașoptist. Costache Negruzzi, în creația memorialistică *Cum am învățat românește*, relatează cu umor peripețiile prin care a trecut ca elev, alungându-l pe dascălul particular angajat de tatăl său și învățând să scrie în limba română abia la pașprezece ani (deoarece, în epoca fanariotă, școala se făcea în limba greacă), exclusiv cu ajutorul *Istoriei...* lui Maior. Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi l-au reinvicat drept **magistrul lor întru istorie și sentiment național**. În Transilvania, atât generația de la 1848, cât și cele ulterioare au întreținut un adevărat cult pentru opera și memoria lui Petru Maior.

Un scriitor printre istorici și filologi

Ioan Budai-Deleanu (1760–1820) s-a afirmat ca filolog, istoric și scriitor, absolvent, deopotrivă, filosofia și teologia, dar fără a simți o chemare interioară pentru viața ecclastică. În timpul studiilor de la Viena, i-a cunoscut pe Samuil Micu și pe Gheorghe Șincai, împărtășind ideile **ideologiei iluministe** ale acestora. Era și un poliglot, cunoscând greaca, latină, italiana, franceza, germana și polona. Întors în Ardeal, a fost profesor la Blaj, dar a intrat, ca și prietenii săi, în conflict cu episcopul Ioan Bob și s-a autoexilat pentru tot restul vieții la Liov, unde a și murit.

A păstrat neîntrerupt legătura cu ardelenii și cu românii din Polonia și din Bucovina. Însăși opera sa fundamentală, *Tiganiada*, a fost concepută ca o dovdă că și-a menținut neșirbit atașamentul pentru poporul său. Dacă, sub aspect științific, activitatea lui s-a înrudit cu a celorlalți cărturari ardeleni ai vremii, sub raportul predispozitiei artistice, el și-a depășit contemporanii.



Tiganiada sau *Tabăra tiganilor* a fost realizată în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, dar a fost publicată de-abia după optzeci de ani de la scrierea ei. De aceea, lucrarea să n-a putut influența evoluția literaturii române din epoca premodernă. Prima versiune a fost publicată între 1876 și 1877, iar cea de-a două, între 1925 și 1928. Această **epopee eroică, operă comică și satirică**, este comparabilă cu alte modele de prestigiu din literatura universală.

Autorul ei, om de aleasă cultură umanistă, face referiri directe la Homer, Vergiliu, Tasso, Milton, Ossian, Cervantes, Voltaire etc. Acțiunea se desfășoară în vremea lui Vlad Tepeș, care, în lupta de apărare a independenței Țării Românești, încearcă să-i adune și să-i înarmeze pe tigani, pentru a nu fi folosiți de către dușmani drept iscoade. În tentativa — pusă pe seama domitorului — de a-i reuni și organiza pe turbulentii, instabilii și nu prea harnicii tigani, poetul a exploatat comic diversele conflicte generate de mentalitățile unei colectivități umane incompatibile cu organizarea socială, puțin doritoare de luptă, refractare ideilor de devotament și sacrificiul pentru o cauză străină de avantajele materiale imediate. Sunt pline de umor eșecurile înregistrate de voievod în încercarea de a-i transforma pe tigani în cetăteni ordonați, conștienți de necesitatea apărării țării, cu o disciplină indispensabilă conviețuirii într-un stat. Dar poetul generalizează faptele constatațe și meditează asupra destinului întregii omeniri, asupra piedicilor și insucceselor pe care civilizația le-a înregistrat în evoluția ei. În epopee este inclus și un episod picaresc, cu nemешul Bechicherec Iștoc, Kir Calos din Cucureaza și cu Născocor din Cârlibaba, alcătuind nucleul unei opere independente, intitulată *Trei vitejii*.

Acest poem în douăsprezece cânturi este apreciat drept **a doua operă literară ca importanță** după *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir și **unica epopee** a perioadei când a fost scrisă. După modelul clasic francez, oferit de Montesquieu și de Voltaire, folosind o amplă alegorie, Budai-Deleanu a satirizat societatea feudală cu toate instituțiile și defectele ei morale: monarhia, biserică, justiția, venalitatea clerului și a magistraților, tâlhăria negustorilor, falsa vitejie a „cavalerilor rătăcitori”. Ca și Dimitrie Cantemir, el are darul de a fixa trăsăturile specifice oamenilor **într-o vizionare caricaturală**, dovedind, concomitent, vervă satirică și imaginație onomastică. Numele eroilor săi cu rezonanță tiganească sau argotică dau naștere unor



Imagine din spectacolul *Tiganiada*, Teatrul Ion Creangă (regia: Mircea Cornișteanu), 1991



nedescris, proiectat vizual prin culori violente și mișcări dezordonate. Finalizarea călătoriei le este însă interzisă, pentru că ea era „poruncită” (nu izvora din voința lor) și pentru că **fapta**, necesară oricărui progres, este, la tigani, înlucuită de **vorbă**. Iar **cuvântul**, semn al unei pofte oratorice de nestăvilit, deraiză adesea și se transformă în urlă, semnal al păruielii.

La adăpostul alegoriei uriașe pe care o pune la cale (la fel ca Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*), Ioan Budai-Deleanu trece în revistă tezele iluministe și le demonstrează strălucit, în registru parodic, satirizând (instituții și pe reprezentanți ai lor, năravuri), caricaturizând, exploatând burlescul, punându-și la lucru imaginația, **dovedindu-se apt de performanțe la nivel european** (*Tiganiada* este **ultima opera literară importantă a unui baroc european tardiv**) și demonstrând că acea „creștere a limbei românești”, pe care o cerea insisten, dincoace de munți, Ienăchiță Văcărescu, era deja, în privința posibilităților și a calităților poetice, o realitate estetică.

Încurajând dezvoltarea învățământului, a știintelor, a cultivării limbii naționale și a literaturii, scriind manuale, întocmind dicționare și lexicoane, traducând cărți fundamentale în variate domenii, savanții Școlii Ardelene au revoluționat limbajul operelor științifice, educative și de popularizare. Ei au susținut introducerea alfabetului latin, au întărit fondul lexical moștenit prin **adaosul masiv de cuvinte preluate din latină pe cale cultă** (savantă și din limbile neoromânice apropiate civilizației românești (franceza și italiana). Acești cărturari au deschis calea fenomenului de **reromanizare** (în accepția lui Sextil Pușcariu) sau de **relatinizare** a limbii noastre: Samuil Micu a tipărit (la Viena) prima operă românească scrisă cu litere latine; în scopuri didactice, Gh. řincai a adoptat sau a creat terminologii necesare înțelegерii limbajelor noilor discipline predate elevilor; Petru Maior chiar a promovat neologisme, îmbogățind lexicul cu termeni științifici (convenție, parlamentar, conversație, magic, sacrificiu, execuție, respirație, condiție etc.).





Ioan Budai-Deleanu a scris cărți de istorie (ocupându-se de temele care îi pasionau atunci pe învățății ardeleni — *De originibus populorum Transylvaniae commentatiuncula, cum observationibus historicocriticis, De unione trium nationum et constitutiones approbatae Transylvaniae*). El nu a ignorat nici problemele românilor din alte zone: *Kurzgefasste Bemerkungen über Bukowina*, a scris lucrări de lingvistică (prin *Fundamenta grammatices linguae romanicae seu ita dictae valachicae*, elaborată în 1812 și prelucrată, după 1815, în românește: *Temeiurile gramaticei românești*, a fost cel mai însemnat gramatician român înainte de Ion Heliade Rădulescu) și de metodică (*Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticei românești* — comentariu dialogat, *Îndreptătoriu al învățătorilor întru a formarisi pe tinerii școlari sau Carte trebuincioasă pentru dascăli*), dicționare (*Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc* și *Lexicon pentru cărturari*, al doilea fiind un surprinzător, pentru acea vreme, **inventar de neologisme**) realizate, din păcate, doar parțial. Titlurile enumerate mai sus ne înseamnă să vedem în Ioan Budai-Deleanu un **învățător de tip enciclopedic** — aşa cum recomandau iluministii —, atent la marile probleme ce preocupau în acel timp lumea savantă românească.



Ion Andreeescu, *Drumul satului* (fragment)

Bibliografie

- Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, vol. II (Epoca premodernă), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970.
- Dimitrie Popovici, *Studii literare*, vol. I (Literatura română în Epoca „luminilor”), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.

savuroase eufonii cu efecte umoristice: Baroreu, Boroșmândru, Cârlig, Ciuciul, Dondul, Dârloiu, Mozoc, Păpuc, Căcâcea, Corcodel, Parnavel, Parpangel, Purdea, Gormoi, Gogoman, Goleman, Janalău, Slobozan, Zăgan etc., prefigurându-i pe Panait Istrati sau pe Eugen Barbu cu mult timp înainte. Cel dintâi poet român de talie europeană, Ioan Budai-Deleanu a sintetizat artistic în *Tiganiada* ideile iluministe ale epocii sale, realizând cea mai spectaculoasă demonstrație până la el despre virtuțile poetice ale limbii române, într-o capodoperă rămasă, din păcate, mult timp necunoscută și fără ecoul meritat.

Abordarea problematicii expuse în clasă

- 1 Precizați, lucrând în grupe distincte, care sunt trăsăturile ideologice și culturale ale Iluminismului european, particularizându-le în raport cu literatura română de la confluența secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.
- 2 În manual, sunt precizate direcțiile de acțiune social-culturală ale Iluminismului românesc; aduceți argumente potrivite în favoarea fiecărei direcții de dezvoltare în parte, realizând studii de caz diferențiate.
- 3 Disociați modalitățile specifice de manifestare a curentului iluminist în Transilvania, față de Principate; grupați, în trei echipe de lucru, argumente istorice, filologice și culturale din demonstrația voastră.
- 4 Enumerați câteva trăsături artistice ale epopeii *Tiganiada* de Ioan Budai-Deleanu, pe baza fragmentelor indicate de profesori și a altora selectate de voi, reunind explicațiile primite cu observațiile personale.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1 Ilustrați, într-o compoziție de sinteză, caracterul național al activității ideologice, sociale, culturale și filologice desfășurate de iluministii români, prin referiri concrete la fiecare tip de activitate și la conținutul principalelor opere ale acestora.
- 2 Dezvoltați, într-un eseu liber, ideea evoluției conceptului estetic de poezie în limba națională, pornind de la următoarele mărturisiri ale lui Ioan Budai-Deleanu din *Prologul* la opera *Tiganiada*: „Am izvodit această poeticăescă alcătuire, sau mai bine zicând jucăreauă, vrând a forma și a introduce un gust nou de poezie românească; apoi și prin acest felu mai usoare înainte-deprinderi, ca să învețe tinerii cei de limbă iubitorii a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse desisuri ale Parnasului unde lăcuiesc musele lui Omer și a lui Verghil!...”
- 3 Argumentați, într-o compoziție de sinteză, faptul că Școala Ardeleană a conferit limbii române statutul de limbă națională și a reintegrat civilizația și cultura autohtonă în spiritul romanității din care s-au desprins; folosiți și următoarea apreciere a unui mare istoric: „Stim cu toții cine fură cei dintâi apostoli ai românismului. Cine nu cunoaște numele glorioase ale lui Șincai, Petru Maior, Samuil Klein, Paul Iorgovici, George Lazăr, cari, prin școli, prin cultivarea limbii și a istoriei puseră stâlpii de temelie ai naționalității române și propagară ideea unității sale?...” (Nicolae Bălcescu, *Scrisori istorice*).

STUDIU DE CAZ

Limba națională — „Strai de purpură și aur”* al scrișului românesc

- Desprindeți ideile majore din citatele de mai jos și reuniți-le într-un eseu despre limba română.

Limba română în viziunea spiritului religios

1. „[...] eu diacon Coresi, deaca văzui că mai toate limbile au cuvântul lui Dumnezeu în limbă, numai noi rumâni n-avăm, și Hs [Hristos] zise, *Mathei* 109, cine cetește să înțeleagă, și Pavel apostol [apostol] încă scrie în *Corint*, 155, că întru besearecă mai vrătos [vârtos] cinci cuvinte cu înțelesul mieu să grăiesc, ca și alalți să învăț, decât un tunearec [întuneric datorat unui număr imens] de cuvinte neînțelese într-alte limbi. Derept aceea, frații mei preuților, scrisu-v-am aceste psalțiri cu otveat [răspuns], de-am scos deîn psâltirea srăbească [sârbească] pre limbă rumânească, să vă fie de înțelegătură...” (diaconul Coresi, tipograf și editor muntean, primul traducător în limba română, *Psaltirea slavo-română*, Brașov, 1577)

2. „[...] limba noastră românească, ce n-are carte pre limba sa, cu nevoie [anevoie] iaste a înțelege cartea altii limbi. Si și pentru lipsa dascăilor și-a învățăturei. Cât au fost învățând mai de multă vreme acmu nice atâtă nime nu învăță. Pentru aceea de nevoie mi-au fost, ca un datornic ce sunt... cu talantul [talentul] ce mi-au dat să-mi poci plăti datoria macar de cât, până nu mă duc în casa cea de lut a moșilor miei.” (Varlaam, mitropolit al Moldovei între 1632 și 1653, *Carte românească de învățătură: Cuvânt către cetitoriu*, Iași, 1643)

3. „Aciasta încă vă rugăm să luati aminte că rumâni nu grăiesc în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară toți într-un chip; pentru aceea cu nevoie poate să scrie cineva să înțeleagă toți, grăind un lucru, unii într-un chip, alții într-alt chip: au veșmânt, au vase, au alte multe nu le numesc într-un chip.

Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate țările, așea și cuvintele acealea sunt bune carele le înțeleg toți. Noi derept aceaea ne-am silit den cât am putut să izvodim [să traducem] așea cum să înțeleagă toți, iară dă nu vor înțelege toți, nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuia ce-au răsfirat rumâni prinț-alte țări, de și-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăiesc toți într-un chip.” (Simion Ștefan, mitropolit al Transilvaniei între 1643 și 1656, *Noul Testament de la Bălgad: Predoslovie către cetitoriu*, Alba-Iulia, 1648)

4. „— Iubite cetitoriu, să socotești aciastă tablă, că-ntr-însa am îndreptat bogate cuvinte ce se află schimbate într-aciastă carte, carile rumânia nu se potrivește cu sârbia, pentru căci că s-au tălmăcit de pre izvodul lui s[eajtii] [sfântul] Ieronim, carele-i elinește [în greaca veche] și lătinește și evreiaște. Deci noi de pre-acel izvod [manuscris, document] foarte am silit de-am pus cuvintele precum se află acolo. Iar pentru ciale [cele] schimbate și pentru gresuri, iată c-am îndreptat cu acest meșterșug precum să viade aici.” (Dosoftei, mitropolit al Moldovei între 1671 și 1673, respectiv între 1675 și 1686, *Psaltirea de-nțales a svântului împărat proroc David, Psaltirea slavo-română*, Iași, 1680); „[...] într-atâtă lungă vreame scriind și tălmăcind, cât am putut birui în acești veaci grei a țărăi — abia cu mult greu am scris și această svântă carte, de o am tălmăcit rumânește pre limbă proastă [simplă].” (*Viața și petrecerea svintilor*, Iași, 1682-1686)

Limba română în dimensiunea spiritului istoric (laic)

1. „— Așijderea și limba noastră den multe limbi iaste adunată și ni-i mestecat graiul nostru — a vecinilor de pinprejur, măcar că de la Râm ne tragem și cu a lor cuvinte ni-s amestecate, cum spune și la predoslavia [introducerea] letopisetului celui moldovenesc de toate pre rând. [...] De la râmleni, ce le zicem latini: *pâne*, ei zic *panis*; *carne*, ei zic *caro*; *găina*, ei zic *galina*; *muiarea*, *mulier*; *fămeia*, *femina*; *părinte*, *pater*; *al nostru*, *noster* și altele multe den limba latinescă, că de ne-am socotii pre amâruntul, toate cuvintele le-am înțelege...” (Grigore Ureche, *Letopisețul Țărăi Moldovii*,

redactat aproximativ între 1642 și 1647 și publicat prima oară de M. Kogălniceanu, în 1852)

2. „Înțelege-vei și din capul [capitolul] care să va scrie și de graiul cestor țări că limba este doavadă că, în graiul nostru, până astăzi sunt cuvinte unele letinești, iară altele italienești. Să miră un historic, anume Cavatie [cronicarul maghiar Kovacsoczy], zicând: «De mirat este că limba moldovenilor și a muntenilor mai multe cuvinte are în sine râmlenești decât italienești», măcar că italianul tot pre un loc iaste cu râmlenii...” (Miron Costin, *De neamul moldovenilor, din ce*

* Sintagma îi aparține lui M. Eminescu (*Epigonii*, 1870).

tară au ieșit strămoșii lor, redactat între 1686 și 1691 și publicat prima oară tot de M. Kogălniceanu, în 1852)

„— În toate țările, iubite căitorii, se află acest felu de scrisoare, care elinește *ritmos* se chiamă, iară slovenește *stihoslovie*, și cu acest chip de scrisoare au scris mulți lucrurile și laudile împăraților, a crailor, a domnilor și începuturile țărilor și a împărației lor... Cu această pildă scrisu-ț-am și eu această mică carte, a cării numile îi iaste *Viața lumii*, arătându-ți pre scurt cum iaste de lunecoașă și puțină viața noastră și supusă pururea primejdilor și priminelor [schimbărilor]. Nu să poftesc vreo laudă dintr-această puțină osteneală, ci mai mult să vază că poate și în limba noastră a fi acest felu de scrisoare ce se chiamă *stihuri*.” (poemul *Viața lumii: Predoslovie. Voroavă la căitoriu*, 1671–1673)

3. „Însă rumânii înțeleg nu numai cesta de aici, ce și den Ardeal cării încă și mai neaoși sunt, și moldovenii și toți cătăi și-ntr-altă parte să află și au această limbă, măcar fie și

Contribuția Școlii Ardelene la „zidirea unei lumi în grai românesc” **

1. „Să adeverează, a treia, din limbă cum că români cei ce astăzi sunt în Dachiia sunt din romanii cei vechi, că tot cel ce știe limba cea latinească și cea românească bine cunoaște cum că limba cea românească iaste alcăuită din cea latinească carea, întru atâtea neamuri varvare, măcar rău stricată, tot o au ținut românii în Dachiia; care lucru cu totul de crezut face cum că ei sunt adevărați fii și nepoți ai romanilor celor vechi cărui preste toată lumea împărtea.” (Samuil Micu Clein, *Scurtă cunoștință a istoriei românilor*, redactată în 1806, fragmente citate în *Scoala Ardeleană*, vol. I, antologie întocmită de Fl. Fugariu, 1970)

„— Fiindcă pentru aceea vorbim ca alții să înțeleagă [...]. Iară unde lipsește limba noastră românească și nu avem cuvinte cu care să putem spune unele lucruri, mai ales pentru învățături și în științe, atunci cu socoteală și numai cât iaste de lipsă putem să ne întindem să luăm ori din cea grecească, ca din cea mai învățată, ori din cea latinească, ca de la a noastră maică, pentru că limba noastră cea românească iaste născută din cea latinească.” (Samuil Micu Clain, *Loghiaca...*, Buda, 1799, fragmente citate de Gh. Bulgăr în *Scriitorii români despre limbă și stil*, 1984)

2. „Neamul care se folosește de una și aceeași limbă, coruptă neîndoios, dar română sau latină, diferită totuși de italiană, franceză, spaniolă, însă apropiată cel mai mult de valică [...] și de italiană, nu numai eu, ci și alții am crezut de cuviință să o numim cu numele general *daco-romană*, de aceea că, vorbindu-se în diferite regiuni și provincii, a primit chiar și nume diferite de la acele regiuni sau de la părțile lor [...]. În prima noastră *gramatică daco-romană* am încercat să dovezdim cu orice chip coruperea limbii daco-române din latină și totodată să-i învățăm limba română pe cei care cunosc bine

cevași osebită în niște cuvinte den amestecarea altor limbi, cum s-au mai zis mai sus, iară tot unii sunt. Ce dară pe aceștia, cum zic, tot romani îi ținem, că toți aceștia dintr-o fântână au izvorât și cură [curg...]” (stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Românești*..., redactată aproximativ între 1706 și 1716, publicată de N. Iorga între 1898 și 1899)

4. „Locuitorii Valahiei și ai Transilvaniei au aceeași limbă ca și moldovenii, dar pronunția lor este mai aspră, încât *giur* valahul îl pronunță *jur*, prinț-un *z* polonez sau *j* francez; *Dumnedzău*, val. *Dumnezeu*; *acmu*, val. *acuma*; *acela*, val. *ahăla*. Ba au mai adăugat chiar câteva cuvinte necunoscute moldovenilor, pe care totuși în scris le ocolește cu totul. Ei urmează atât limba căt și ortografia moldovenească, recunoscând prin asta că limba moldovenească este mai curată decât a lor...” (Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae — Descrierea Moldovei*, redactată în limba latină între 1714 și 1716, și apărută în limba română abia în 1825)

latina, după o metodă foarte lesnicioasă și pe o cale mai scurtă...” (Gheorghe Șincai, din *Prefața latină la Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, 1780, 1805, traducere de Fl. Fugariu în antologia citată)

3. „[...] Însă, măcar că limba românilor e împărtită în mai multe dialecte, a căror osebire mai vârtoș stă în pronunția sau răspunderea unor slove, totuși români cei dincoace de Dunăre toți se înțeleg laolaltă; ba în cărti nice nu au fără o dialectă singură: desclinirea [deosebirea] dialectelor numai în vorbă se aude...” (Petru Maior, *Disertație pentru începutul limbei românești*, 1812, reproducă în *op. cit.*, 1970, vol. II)

4. „Treizăci și cinci de ani au trecut de când am luat asupra mea osteneala alcăturii unui lexicon românesc. Pricina mi-au fost lipsa unii cărti ca aceasta în limba noastră, îndemnul — iubirea de neam, scopul — folosirea de obște. Adevărat că o apucare de acest felu era pră nesocotită, dară ce nu face îndrăzneala tinărețelor, mai vârtoș când să încinde cu focul patrioticesc, arzând purure cu dorință de a vedea cândva și întru poporul românesc încai râsărină bunele învățături. Văzând că toate neamurile Europei au demult acum lexicoanele sale, numai la neamul nostru lipsește o carte ce să poată zice spația cе de întâi a culturii, mă sămăteam răpit cu totul spre acest scop înalt. [...] Gândul meu a fost, dară să adun numai acele cuvinte ce să află în cărtile și scrisorile de obște a neamului românesc. Lângă acestea, și toate acele cuvinte care sunt obișnuite la tot neamul, ori de la care limbă să purceadă, căci, de vreme ce s-au primit odată de către tot neamul (precum s-au dzis mai sus), nu să pot dzice mai mult străine, ci proprii neamului românesc.” (I. Budai-Deleanu, *Lexiconul românesc-nemțesc: Prefație*, 1819, reproducă în *Scrieri lingvistice*, Ediție Mirela Teodorescu, Ion Ghetie, 1970)

** Sintagma îi aparține lui L. Blaga (*Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, 1966).

Capitolul al II-lea

Perioada modernă a literaturii române Curente literare în secolul al XIX-lea

■ Lirica premodernă (epoca de tranziție)

Iancu Văcărescu — *Ceasornicu îndreptat*

■ Lirica și proza de la 1848

„Dacia literară” și romanticismul
Grigore Alexandrescu — *Umbra lui Mircea.*

La Cozia,
Dreptatea leului

Vasile Alecsandri — *Malul Siretului, Viscolul*
Balta-Albă

■ Folclorul literar — o descoperire

a epocii moderne — Studiu de caz

Forme de sincretism artistic între popular și cult

De la *Miorița* la *Nuntă princiară* de Anton Holban

De la *Monastirea Argeșului* la *Paracliserul* de
Marin Sorescu

■ Literatura marilor clasici (epoca junimistă)

„Junimea” și spiritul critic

Un romantic fascinat de formele clasicității

MIHAI EMINESCU — *Epigonii, Sonete,*
Revedere, Scrisoarea I, Luceafărul, Glossă,
Odă (în metru antic), Rugăciunea unui dac

Arta literară realistă — Studiu de caz

Nuvela psihologică

Ion Luca Caragiale — *În vreme de război*

Ioan Slavici — *Pădureanca*

Comedia de moravuri și de caractere

Ion Luca Caragiale — *O scrisoare pierdută*

Arta narrativă a marilor clasici — Studiu de caz

■ Prelungiri ale romanticismului

și ale clasicismului

George Coșbuc — *Moartea lui Fulger*

Octavian Goga — *Apostolul*

Bogdan Petriceicu Hasdeu — *Răzvan și Vidra*

„Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară” Iancu Văcărescu



Coordonate ale vieții și operei

Iancu Văcărescu, fiul lui Alecu și al Elenei Dudescu, s-a născut la București, în 1792, crescut fiind de mama sa, căci rămăsese orfan de tată la numai săpte ani. Primește o educație aleasă, învățând în casă, cu dascăli particulari, iar apoi este trimis la Viena, unde se va perfecționa în limba franceză, cunoscând, deopotrivă, germana și italiana.

L-a sprijinit pe Gh. Lazar în acțiunea pedagogică de instituire a vestitei sale școli de la „Sf. Sava” și, în 1818, când s-a instalat tipografia de la Cișmeaua lui Mavrogheni, Iancu Văcărescu a compus un prolog de inaugurare, arătând folosul întreprinderii pentru dezvoltarea culturii. El a jucat un rol însemnat și în organizarea **primelor reprezentări teatrale** la București, în 1819, ocazie festivă când a compus un emoționant prolog, moment evocat și de N. Filimon

Tu, care vremea ne spui că trece,
Ne-aduci aminte des, moartea rece,
Vino acuma, ia învățătură,
Schimbă nedreapta a ta măsură!
Stii ticălosul om ce putine
Poate să aibă ceasuri de bine.

Când dar asupră-i răul se scoală,
Când stăpânește război sau boală,
Vezi săracie, necaz, durere
Când vezi primejdia în putere;
Atunci fă anul d-un sfert să fie,
Șăl sfert să treacă, să nu mai vie!

Iar când tu vrajba vezi lepădată,
De soț soția apropiată,
Părinți, ffi, frații și-arăt iubire,
Cum lor povăță dă sfânta fire,
Când oricărui cuget spune,
Mulțumiri scumpe de fapte bune,
Când chiar vrăjmașului meu fac bine;
Cât ziua, sfertul atuncea ține!

Vezi a mândriei la om pieire
Nemilostivă neomenire,
Neleguiire că uneltește,
Prieteșugu că se răcește,
Vezi patrioții cu neunire
Siliți, iubiții, spre despărțire,
Vezi tu un cuget fără de lege,
Că sfinte noduri va să dezlege,
De simțiri imină când vezi seacă,
Fă ca minutul, anu să treacă.

Când vezi dreptatea că biruiește,
Când despărțitii înger unește,
Când toți români au cinste mare,
A simpatiei când vezi lucrare,
Când obștea noastră e fericită,
Când vezi în brațe-mi p-a mea iubită,
Vezi că sunt mișcile mele duse
D-ale iubirei plăceri nespuse,
Atunci secunda fă s-întârzie.
D-un bun an bisect fă-o să fie!!!

Așa, plăcută, tu, dându-mi pace,
Și eu prieten al tău m-oi face;
Iar cum bați ceasuri de vei mai bate
Neamu-ți dărapân după dreptate!
Căci fără nici o milostivire
Superi auzul ș-orice simțire,
Când fără vreme spui că e vreme:
De rău, de moarte, tot a ne teme.

* Versul motto cu care se deschide pagina aparține lui Mihai Eminescu — *Epigonii*.

Abordarea textului în clasă

- 1) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Recapitulați noțiunile învățate — denotația și conotația; aplicați-le în cazul cuvintelor-cheie din poemul studiat și stabiliți sensurile noi atribuite acestora de poet în contextul liric.
- 2) Citiți și interpretați înțelesurile elegiei *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești*, una dintre izbânzile literare ale poetului premodern.
- 3) Analizați stilistic și prozodic, în grupe distincte de lucru, cele două elegii propuse spre interpretare, evidențiind faptul că poezia lui Iancu Văcărescu a pregătit apariția — pe scena literară — a scriitorilor din epoca de la 1848.

Repere de interpretare

Lirica lui Ienăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, restrânsă la sfera moralist-erotică, încă puternic impregnată de o gândire religioasă feudală, se deschide — prin Ion Alexandru, cunoscut mai ales sub numele de Iancu Văcărescu — către **elegie, meditație și autoreflecție poetică**, întorcând câmpul de observație lirică spre interiorul sufletului omenesc. În „Curierul românesc”, din 1829, îi este publicat sonetul *Pacea*, însotit de nota explicativă elogioasă a redactorului său, I. Heliade-Rădulescu. Iancu îi mulțumește și continuă să colaboreze, publicând — la 21 iunie 1829 — *Ceasornicu îndreptat*, subtitulat „elegie originală”. Reputația de poet a crescut odată cu apariția *Poeziilor alese* din 1830 și s-a consolidat în urma publicării, în 1848, a unui volum impresionant ca ampoloare (pentru acele vremuri), însumând peste 200 de titluri poetice. Formula lirică este **neoclasică**, modelele sale antice fiind Anacreon, Teocrit, Horațiu, Ovidiu, Catul, iar cele moderne — Voltaire, Lessing și Metastasio.

De la prologuri, elegii, meditații, epistole, idile, speciile pastorale (cu divinități și eroi clasicizați de mitologie), până la madrigaluri, epigrame (în genul lui Voltaire), epitafuri, versuri ocazionale, balade în stil popular, cântece de lume (după modelul lui Anton Pann), șarade etc., I. Văcărescu n-a ratat aproape nici una dintre speciile lirice mai cunoscute. Izbânda lui literară este elegia *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești* sau *Primăvara amorului*, poem complex, de 436 de versuri, adevărat **jurnal liric al vieții câmpenești și sentimentale** petrecute într-un spațiu descris ca o Arcadie bucolică autohtonizată.

Dar cântărețul ruinelor Târgoviștei, al nopții, al mormintelor, al iubirii și al naturii este și primul nostru **poet de idei**. Lirica sa conceptuală stă sub semnul filosofiei iluministe în care s-a format intelectual. Ideea din poemul propus spre studiu ar putea fi preluată din *Ceasornicul domnilor* de Antonio Guevara, roman prelucrat în limba română de cronicarul Nicolae Costin. Ideea originală a poetului este aceea de a reconcilia timpul cu ființa, a cărei viață o îndreaptă ineluctabil (inevitabil) spre „moartea rece”, distribuindu-i altfel secvențele și amplificând șansa de sporire a fericirii umane. Personificându-l, poetul î se adresează direct prin intermediul celui ce îi marchează cursarea eternă („ceasornicul”) și îl roagă să manifeste „milostivire”, modificând nu durata vieții (fapt care nu este posibil), ci dozarea momentelor ei faste și nefaste, în favoarea celor dintâi. În mai toate creațiile sale predominant meditative, autorul introduce și **un gând educativ-patriotic**, deoarece reducerea



(mare iubitor de teatru) în romanul *Ciocăi vecchi și noi*. În 1827, a devenit membru în „Societatea literară”, inițiată de I. Heliade-Rădulescu și Dinicu Golescu, societate care, printre alte prevederi, statua: întemeierea unei școli similare Colegiului „Sf. Sava” la Craiova și înființarea de școli primare în fiecare sat; publicarea de ziară în limba română; desființarea monopolului tipografic; traduceri din scriitori străini; întemeierea unui teatru național și a altor instituții culturale, absolut necesare într-o perioadă de radicale transformări sociale.

După debutul literar din „Curierul românesc”, cu poemul ocazional dedicat însemnatății păcii de la Adrianopole, din 1829, Iancu Văcărescu a recunoscut că a scris cele mai multe texte lirice după întoarcerea sa de la Viena, între 1810 și 1819. Treptat, preocupările literare îi absorb întreaga atenție și devine scriitorul cel mai prolific al vremii sale. Dar n-a fost numai poet, ci și traducător de opere dramatice, pentru susținerea activității teatrale, el preferând piesele clasice, cu eroi din Antichitate — modele de virtuți — sau cu eroi contemporani, luptători pentru libertatea națională.

Activitatea sa literară s-a încheiat cu volumul de versuri din 1848, prefăcat cu entuziasm de I. Voinescu II. Dacă Ienăchiță Văcărescu este mai ales un moralist (primul autor român de maxime în versuri), Alecu (mort prematur) se afirmă drept un liric erotic, anticipând, în unele elegii, romantele lui Mihai Eminescu, iar Nicolae — al cărui contact cu poezia folclorică îl orientează spre o creație înrudită cu doinele de haiducie — face dovada unui spirit robust, îndemnând la acțiune pe tărâmul social, Iancu este un poet foarte divers. El experimentează aproape toate speciile lirice și epice, luptând cu dificultățile unei limbi neadaptate încă la structurile poeziei.

Într-o privire generală asupra contribuției celor patru poeți din perioada de tranziție la dezvoltarea literaturii române, care au meritul de a fi pregătit expresia artistică de la începuturile creației lirice naționale premoderne,





Al. Piru conchide astfel: „Activitatea poetilor Văcărești, desfășurată pe o întindere a trei sferturi de veac, lasă o moștenire literară însemnată. Ea reprezintă nu numai o schimbare de mentalitate față de încercările anterioare, dar și un început de afirmare a spiritului nou, modern în poezie. [...] Deoarece burghezia națională era încă puțin dezvoltată la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, ideile Iluminismului sunt promovate în Tara Românească de reprezentanți ai clasei boierești, oameni cu educație multilaterală, veniți, ca Ienăchiță și Iancu Văcărescu, direct în contact cu Apusul” (Poetii Văcărești).



Tintoretto, Filosof

Bibliografie

- Alexandru Piru, *Poetii Văcărești*, Editura Tineretului, București, 1967.
- Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, București, 1969.
- Dimitrie Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971.

numărul de clipe rele și amplificarea duratei celor bune oferă fiecărui prilejul de a se cunoaște în profunzime și de a acționa în aşa fel pentru binele public, încât „*toată obștea să fie fericită*”. Încrezător în justitia îndemnului său, poetul cheamă timpul în ajutorul omului, impunându-i să se condenseze ori să se dilate în conformitate cu nevoile acestuia: când asupra lui se abat toate relele din lume (războiul, boala, săracia, necazul, durerea, primejdile), ceasornicul vigilent i se cere să reducă durata la un sfert și sfertul acela „*să nu mai vie*” niciodată. Omul nu este făcut pentru suferință, dar are mereu parte numai de ea; când, dimpotrivă, va constata renunțarea la „*vrajbă*”, armonia conjugală, înțelegerea filială, aceea între frați și între semiți, când omul va abandonă sentimentul de „*vrăjmășie*” și revanșă, atunci sfertul de oră să crească la dimensiunea unei zile întregi.

Strofele au o construcție voit antitetică, opunând calitățile majore deficiențelor grave ale speciei omenești. Dintre defectele umane, Iancu Văcărescu dezaproba îndeosebi: trufia, neomenia, unelturile neleguite, abandonarea „*prieteșugului*”, despărțirea cuplului, sacrilegiile (pângărirea celor sfinte), dispariția sentimentelor dintr-o inimă „*secată*”, sfatul poetului este ca timpul să comprime răul, să nu-l lase să se dezvolte, reducând anul la un singur minut. Când dreptatea triumfă, un „*înger*” bun îi împacă pe cei despărțiti, oamenii stabilesc relații cordiale și prețuiesc cinstea mai presus de orice, iar atunci națiunea are parte de momentele de satisfacție ce i se cuvin. Cu umor, Iancu îi cere timpului să aibă grijă și de el, să fie nu numai martor, ci și complice al iubirii poetului: când îl va vedea îmbrățișându-se cu aleasa inimii lui, clipa de intensitate divină să dureze cât „*un an bisect*”.

De un sentimentalism delicat, însă deschis către visul și ironia romantică, exprimând — chiar și în meditația gravă — încrederea în resursele sufletești ale omului și în acea „*joie de vivre*” (bucurie de-a trăi) specifică lui, Iancu Văcărescu i-a înrăurit cu siguranță pe urmași, entuziasmându-l chiar și pe Eminescu (după ce i-a citit versurile selectate de profesorul Aron Pumnul în *Lepturariul* său). Abstract în mare parte, dificil sub raport stilistic, cu inversiuni silite și elemente lexicale învechite, totuși **autorul premodern a mlădiat limba română**, străduindu-se să adapteze celor mai variate forme de versificație abordate de el. În perioada dibuirilor pe tărâm literar, dinaintea Revoluției de la 1848, într-un moment hotărător în care, după expresia sa, orice neam începe să-și definească ființa prin poezie, „*efortul creator al lui Iancu Văcărescu, executorul famosului legat al bunicului său, Ienăchiță, din celălalt veac, este demn de stîmă și de aducere-amintire*”, în opinia lui Alexandru Piru, cel mai bun cunoșător al operei scrise de poetii Văcărești.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Pe baza unui volum antologic de poezie românească, inclusând și versurile celor patru poeți din familia Văcăreștilor, alcătuți un eseu de sinteză în care să demonstrați meritele artistice ale fiecărui dintre ei, îndeosebi cele ale creației literare semnate de Iancu Văcărescu.
- 2) Pornind de la reperele de interpretare a elegiei meditative *Ceasornicu îndreptat* și de la o lectură suplimentară a versurilor acestui poet din epoca filosofiei iluministe, dezvoltăți — într-o lucrare eseistică — afirmația că Iancu Văcărescu este primul nostru poet de idei, lirica sa având și un caracter conceptual.

Epoci și ideologii literare

„Dacia literară”

Cele mai bune foi ce avem astăzi sunt: *Curierul românesc*, sub redacția d. I. Eliad, *Foaia inimii* a d. Bariț și *Albina românească*, care, în anul acesta mai ales, a dobândit îmbunătățiri simțitoare. Însă, afară de politică [stiri administrative, informații], care le ia mai mult de jumătate din coloanele lor, tustrele au mai mult sau mai puțin o coloară locală. *Albina* este prea moldovenească, *Curierul*, cu dreptate poate, nu prea ne bagă în seamă, *Foaia inimii*, din pricina unor greutăți deosebite, nu este în putință de a avea împărășire de înaintările intelectuale ce se fac în ambele principaturi. O foaie dar care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie care, făcând abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească, și prin urmare s-ar îndeletnici cu producțiile românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie *Dacia literară*: ne vom sili, pentru că nu avem sumeață pretenție să facem mai bine decât predecesorii noștri. Însă urmând unui drum bătut de dânsii, folosindu-ne de cercările și de isipita lor, vom avea mai puține greutăți și mai mari înlăsuri în lucrările noastre. *Dacia*, afară de compunerile originale ale redacției și ale conlucrătorilor săi, va primi, în coloanele sale, cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri românești. Așadar, foaia noastră va fi un repertoriu general a literaturii românești, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăteni, bucovineni, fieștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său.

Urmând unui asemenea plan, *Dacia* nu poate decât să fie bine primită de publicul cetitor. Cât pentru ceea ce se atinge de datorile redactiei, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi, și scandalul, o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica carte, iar nu persoana. Vrajmași a arbitrarului, nu vom fi arbitrați în judecătile noastre literare. Iubitori a păcei, nu vom priimi nici în foaia noastră discuții ce ar putea să se schimbe în vrajbe. Literatura are trebuință de unire, iar nu de dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricina din care s-ar putea исca o urâtă și neplăcută neunire. În sfârșit, țelul nostru este realizarea dorinții ca *românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți*.

Dorul imitației s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! Că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-a fi bune. Traducțile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni căt vom putea această manie ucigașoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi. 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 noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. Foaia noastră va priimi căt se poate mai rar traduceri din alte limbi, compunerii originale și vor umple mai toate coloanele.

M. Kogălniceanu, *Introducție* la „Dacia literară”, an I, 1840, tom I, ianuarie-februarie

Un program cultural național

Importanța revistei „Dacia literară” și a faimoasei *Introducții* scrise de Mihail Kogălniceanu, „redactorul răspunzător”, nu poate fi corect măsurată fără a schița mai întâi contextul istoric, politic și cultural în care au apărut cele trei numere ale revistei ieșene (între ianuarie și iunie 1840). La acea dată, unitatea națională era încă un ideal și câteva spirite luminate, mari îndrumători culturali, se

risipeau în multiple activități și domenii ale spiritului, pentru a construi instituțiile culturale ale societății lor (teatre, reviste și tipografii, școli și academii, societăți literare și filarmonice) și, prin ele, **conștiința de sine** a unui popor fracturat încă de istorie. Kogălniceanu enumera cele mai bune „foi” ale aceluia moment, menționând „Curierul românesc” de la București (primul ziar în limba română cu apariție

îndelungată, scos de I. Heliade-Rădulescu începând din 1829), „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (suplimentul literar al „Gazetei de Transilvania”, ce apărea, sub conducerea lui Barițiu, din 1838) și „Albina românească” de la Iași (apărută în 1829 sub îndrumarea lui Asachi). Iată fundamentalul cultural la care Kogălniceanu se raportează, încercând totodată, prin apariția „Daciei literare”, să-l limpezească teoretic și practic, în sensul **armonizării** acestor eforturi nobile, dar oarecum disparate, al înscrierii lor pe o **direcție comună**. „Albina este prea moldovenească”, „Curierul, cu dreptate poate, nu prea ne bagă în seamă”, în fine, „Foaia inimii, din pricina unor greutăți deosăbite, nu este în putință de a avea împărtășire de înaintările intelectuale ce se fac în ambele principaturi”, constată dezolat redactorul „Daciei literare”, la început de drum. Sugerând, implicit, că forțele unui neam nu ar trebui consumate, divergent, pe variile direcții ale inițiativelor regionale firești. Ceea ce își propune, explicit, să facă nouă revistă literară este exact reunirea tuturor acestor forțe disperse, coagularea lor în jurul unui set de principii comune și, în primul rând, în jurul celui de **valoare națională**.

Numele revistei este simbolic: **Dacia** ne trimite cu gândul la acel **întreg**, acel vechi spațiu istoric spart acum în mai multe bucăți, și pe care îndrumătorii culturali din Principate și din Ardeal ar trebui, prin eforturile lor convergente, să-l recompună. Termeni ca „național”, „român” și derivatele lor revin, de aceea, frecvent în frazele lui M. Kogălniceanu. „Dacia literară” își propune să fie „un repertoriu general al literaturii românești”, **fixând astfel diversitatea regională într-o unitate națională**. „În sfârșit, tălul nostru este realizarea dorinții ca români să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”, subliniază (inclusiv grafic) redactorul „Daciei literare”. Și, într-adevăr, obiectivul major al revistei ieșene va fi identificat corect și salutat cu entuziasm, de la București, de către Ion Heliade-Rădulescu, în „Curierul românesc” (27 martie 1840): „[...] nu putem decât a ne bucura, împreună cu toată nația, despre dobândirea unei asemenea averi literare. Printr-însa vedem acum curat că am avut și avem toți români aceeași limbă pe care mulți din munteni, moldavi și ungureni au vrut s-o facă fășii și s-o împărtească în atâtea fășii mai câte și sate. Râvna și planul d-lui Kogălniceanu este vrednic de toată lauda și recunoștința.”

Kogălniceanu introduce însă în discuția publică și un element aproape revoluționar pentru acea epocă. La numai douăzeci și trei de ani, el își construiește demersul cultural pe axa unui anume **spirit critic**, care lipsea aproape cu desăvârsire epocii și chiar figurilor ei remarcabile. Heliade însuși scrisese, cu numai trei ani înainte: „Nu e vremea de critică, copiilor, e vremea de scris, și scriiți cât veți putea și cum veți putea!” (Asupra traducției lui Omer, 1837). Spre deosebire de el și de mulți alții (inclusiv Alecu Russo, care

abia după Revoluția de la 1848 se va ralia acestei poziții critice), M. Kogălniceanu vorbește despre „*critica noastră*”, și încă una „*nepărtinitoare*”: „*vom critica carte, iar nu persoana*”. Principii fundamentale, după criteriul cărora se măsoară de fapt vârsta, **maturitatea** unei culturi. Tânărul Kogălniceanu își depășește cu mult, prin susținerea lor, epoca, anunțând și prefigurând lupta pentru **autonomia esteticului** dusă de Maiorescu după aproape treizeci de ani. Chiar definind acest spirit critic mai mult în termeni morali, decât strict estetici („noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi”), el este cel dintâi, la noi, care îl susține explicit, introducându-l în programul său cultural și național.

Ironizând, apoi, „*dorul imitației*”, acea „*manie primejdioasă*” care „*omoară în noi duhul național*”, Kogălniceanu va face, fie și în fugă, o **disociere** pe care doar un spirit cu adevărat critic o putea gândi și formula: „[apar] numai traducții din alte limbi, și încă și acele de-ar fi bune”. Construcția culturală și națională, Tânărul redactor de la „Dacia literară” o vede, aşadar, încheiată nu doar prin **îndreptățirea istorică** a românilor despărțiti de a se uni, ci și prin **valoarea reală** a contribuților, a rezultatelor activității lor literare și intelectuale. Iar **direcția** acestei activități ar trebui să fie nu alta decât cea a studierii istoriei noastre, pentru a extrage din ea subiectele și temele unei literaturi adevarate, precum și învățăminte de rigoare. Idealul lui Kogălniceanu este **formarea unei literaturi originale**, crescute din realitățile noastre. Pledoaria nu este atât pentru **localism**, cât pentru **organicism**. Putem face literatură aplecându-ne asupra propriei istorii — pe care ar trebui să o cunoaștem sau, dacă nu o cunoaștem, să o descoperim și să o cercetăm.

Programul lui Kogălniceanu are în el **trăsături iluministe**, chiar și cu toate corecțiile specific naționale ale termenului. „*Întrebați dar istoria, și veți ști ce suntem, de unde venim și unde mergem*”, va scrie el o frază devenită celebră, completând-o totodată, în acțiunea practică, prin eforturi susținute de a publica pagini și documente de istorie românească. Reviste și volume ca „Arhiva românească” sau *Letopisetele Țării Moldovei* concretizează perfect doctrina sa organicistă și istoristă, după cum, în mod simetric, reviste precum „*Propășirea*” ori „*Steaua Dunării*” (în care a fost publicată pentru prima oară, în 1856, *Hora Unirei* a lui Vasile Alecsandri) vor prefigura visata Unire a românilor.

Kogălniceanu a fost, aşadar, un om nu numai al vorbei, ci și al faptei, al faptelor mari; un „*mesianic pozitiv*”, în pregnanta definiție a lui G. Călinescu. „Dacia literară” este, prin *Introductia*, sumarul și spiritul paginilor ei, una dintre contribuțiiile sale semnificative la **articularea și dezvoltarea, pe teren literar, a conștiinței de sine a românilor**; un bulentin de identitate culturală și națională.

„E prea bun pentru fabuli veacul în care trăim”

Grigore Alexandrescu

Umbra lui Mircea. La Cozia

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Șăle valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.

Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea ieșe, mămpresoară:
De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;
Mușchiul zidului se mișcă... pântre iarba să strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvălește,
O fantomăncoronată din el ieșe... o zăresc
Ieșe... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește...
Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc.

Ascultați...! marea fantomă face semn... dă o poruncă...
Oștiri, taberi fără număr împrejurui înviez...
Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stâncă-n stâncă,
Transilvania-l aude, ungurii se înarmează.

Oltule, care-ai fost martur vitejilor trecute
Și puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuți mari, fapte cumplite îți sunt tie cunoscute,
Cine oară poate să fie omul care te-a-ngrăzit?

Este el, cum îl arată sabia lui și armura,
Cavaler de ai credinței, sau al Tibrului stăpân,
Traian, cinstea a Romei ce se luptă cu Natura,
Uriaș e al Daciei, sau e Mircea cel Bătrân?

Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează.
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;



Coordonate ale vieții și operei

Născut la Târgoviște, în 1810 (sau în 1812, ori 1814, după alte izvoare), viitorul scriitor aparține vechii cetăți de scaun a Tării Românești, ca și Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu și familia poetilor Văcărești. Rămas orfan de ambii părinți la vîrstă de numai cincisprezece ani, adolescentul a venit în București, la școala dascălului francez Vaillant, avându-i drept colegi pe C.A. Rosetti și Ion Ghica, iar la Colegiul „Sf. Sava” împrietenindu-se cu Nicolae Bălcescu.

Elevul Grigore Alexandrescu se remarcă prin stăpânirea perfectă a limbilor elină și franceză, având o memorie fenomenală și un talent remarcabil de recitator.

Debutul lui literar s-a produs în „Curierul românesc”, cu poezia **Miezul noptei**, sub patronajul spiritual al lui I. Heliade-Rădulescu.

Totodată, a tradus fabule din creația lui Florian și versuri din opera





romanticului francez A. de Lamartine și a celui englez, G. G. Byron. A participat la pregătirea Revoluției de la 1848, scriind celebrul poem **Anul 1840**, publicat în „Dacia literară”.

În dorința de a cunoaște locurile și monumentele istorice ale patriei, face o călătorie în vara anului 1842, împreună cu Ion Ghica, pe valea Oltului și în Oltenia subcarpatică. Roadele artistice ale itinerarului au fost **Memorialul de călătorie** (proză descriptivă) și capodoperele lirice sale: *Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunei. La Tismana și Mormintele. La Drăgășani*. Cu ocazia deschiderii Divanurilor Ad-hoc (în 1857), publică oda *Unirea Principatelor*. În momentul proclamării Unirii Țărilor Române (24 ianuarie 1859), poetul patriot își exprimă adziunea pentru dubla alegere a lui A.I. Cuza ca domnitor al Moldovei și al Munteniei. În ediții succesive, și-a publicat poezile, culminând cu antologia din 1863, intitulată **Meditații, elegii, epistole, satire și fabule**. Titlul volumului evidențiază, astfel, principalele **specii romantice și clasice** cultivate de către poet.

Deschizător de drumuri artistice, inovator stilistic și prozodic, îmbinând fantezia romanticilor cu rigoarea clasicistă, Grigore Alexandrescu rămâne unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai **lirismului preeminescian**. În 1870, în *Epigonii*, Eminescu îi va realiza un portret în stil byronian, romantic: „*Și ca Byron treaz de vântul cel sălbatic al durerii, / Palid stinge — Alexandrescu săntă candelă-a sperării, / Descifrând eternitatea din ruina unui an...*”



Mănăstirea Cozia

Unul altuia îl spune; Dunărea se-nștiințează,
Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Sărutare, umbră veche! Priimește-nchinăciune
De la fiili României care tu o ai cinstit:
Noi venim mirarea noastră în mormântu-ti a depune;
Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrânit.

Râvna-ți fu neobosită, îndelung-a ta silință:
Până l-adânci bătrânețe pe români îmbărbătasi;
Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorință,
Și-al tău nume moștenire libertății să îl lași.

Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sunt de mirare:
Pricina, nu rezultatul, laude-ți-a câștigat:
Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare,
De aceea al tău nume va fi scump și nepărat,

În acel locaș de piatră, drum ce duce la vecie,
Unde tu te gândești poate la norodul ce-ai iubit,
Câtă ai simțit plăcere când a lui Mihai soție
A venit să-ți povestească fapte ce l-a strălucit!

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaș odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slabă-ne măsură,
Ne-ndoim dac-ăsa oameni întru adevar au stat.

Au trecut vremile-accelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste și amare; legi, nărvuri se-n dulcesc;
Prin științe și prin arte națiile înfrățite
În gândire și în pace drumul slavei îl găsesc.

Căci războiul e bici groaznec, care moartea îl iubește,
Și ai lui săngerăți dafini națiile îi plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topește
Crângurile înflorite, și pădurile ce-l hrănesc.

Dar a nopței neagră mantă peste dealuri se lătește,
La apus se adun norii, se întind ca un veșmânt;
Peste unde și-n tările întunericul domnește;
Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormânt.

Lumea e în aşteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc;
Și-ale valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.

Abordarea textului în clasă

- 1) Identificați elementele romantice (elegiacă) și pe cele reflexive (apărând meditației) din poemul propus spre a fi studiat.
- 2) Analizați stilistic și prozodic prima și ultima strofă din poem, demonstrând perfecta concordanță între ideile susținute de autor și armoniile imitative care le potențează, Grigore Alexandrescu apropiind poezia de muzică.
- 3) Citiți integral fragmentul descriptiv din *Memorialul de călătorie* al scriitorului dedicat mănăstirii Cozia și apreciați plasticitatea imaginilor înfățișate cu sensibilitate și mare putere evocatoare atât în proza, cât și în poezia sa; realizați un studiu de caz comparativ.

Repere de interpretare

În prefata la ediția de *Poezii* din 1847, autorul sustine o **pledioarie estetică pentru rolul social și moral al artei**: „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile care înaltează sufletul prin idei morale.” Privite în ansamblu, poezia și proza scriitorului își vădesc tripla lor caracteristică: **meditativă, elegiacă și satirică**. Paul Cornea, remarcând coexistența celor două curente literare în opera lui Gr. Alexandrescu, afirmă despre el că „*e un romantic printre clasici și un clasic printre romântici*” (Grigore Alexandrescu sau *lirismul pașoptist ca experiență interioară*, în vol. *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966). Motivele romantice sunt frecvente în elegiile și în meditațiile în care se resimt influențele liricii lui A. de Lamartine, E. Young și a lui G.G. Byron.

Vizitând mănăstirea Cozia, ctitorie a lui Mircea cel Bătrân, scriitorul-călător a fost impresionat de solitudinea măreță a lăcașului bisericesc străjuit de apele Oltului. Iată descrierea artistică din *Memorialul [sau] de călătorie*: „[...] numele fondatorului deșteaptă suveniruri mărete nutrite încă de zgomotul valurilor care udă înaltele ziduri și se închină, în treacăt, tărânnii eroilor. De cealaltă parte a râului, un sir de munți, acoperiți de arbori, formează mănăstirii o statonnică barieră, care o apără dinspre răsărit și oprește razele soarelui de a tulbura fără timp repaosul părintilor. Oltul, în mărețele lui capricii, aici desfășoară cu fală undele sale, aici strecându-se ca un șarpe printre două stânci, ce se par a se împreuna, ca să-i închidă drumul, își răzbună prin urlete sălbaticice de strâmtarea ce suferă, și, spărându-se cu furie de pietroasele lor temelii, pare a le amenința că — ajutat de timp — va surpa vreodată culmea și trufia lor.” Aceste notații în proză, dovedind o viață **sensibilitate imagistică**, se regăsesc în prima strofă a poemului, pe care G. Călinescu o apreciază drept genială. În versuri lungi de 15–16 silabe, poetul surprinde vizual și eufonic imaginea mănăstirii în amurg și zgomotul produs de lovirea neîncetată a apelor de zidurile străvechi. Perfectiunea strofei-refren se datorează **muzicalității**, prin care Gr. Alexandrescu **îi anticipiază pe simboliștii români**. Tot

Liricul

● Din fr. **lyrique**, derivat din fr. **lyre**; lat., gr. — „liră”.

„Liricul este genul literar caracterizat prin modalitatea directă a comunicării.

Grecii considerau drept lirice poemele cântate cu acompaniamentul lirei. Cele mai vechi poezii lirice cunoscute sunt egipțene și datează din 2600 î.Hr. Textele din piramide sunt exemple de compozиții funerare (asemănătoare elegiilor), cântece de laudă adusă regelui (un gen de ode), imnuri și invocații către zei” (DTL, 1990). Se cuvintă remarcate poemele ebraice de iubire din *Cântarea Cântărilor* și cele religioase din *Psalmi*. În epoca antică, o contribuție remarcabilă la dezvoltarea liricii a avut literatura grecească prin **imn**, **odă**, **elegie**, **iamb**, care, uneori, dincolo de acompaniamentul lirei, erau psalmodiate și însoțite de dans. „Platon, în dialogurile intitulate *Legile și Republica (Statul)*, împarte creațiile poetice în trei categorii, dintre care una se constituia în «genul expozițiv», unde poetul comunică direct conținutul liric. Specia ilustrativă era **ditirambul**, imn de laudă în cinstea lui Dionysos, formă specifică genului ca atare. Sofocle (ocasional), Pindar, Sappho, Anacreon, Alceu au ilustrat genul liric. Poetii romani au fost mai subiectivi și au uzat frecvent forma lirică autobiografică (confesivă): Catul, Tibul, Properțiu, Ovidiu, Vergiliu, Martial. În secolul al XVI-lea, în Italia, Bernardino Daniello subordonează genului liric majoritatea speciilor dezvoltate mai târziu. Lui Torquato Tasso î se datorează izolarea teoretică a elementului verbal al poeziei lirice de cel muzical. Boileau, fără a folosi, explicit, termenul de lirică — în *Arta poetică* — totuși comentează specii ale genului ca atare: **idila, elegia, oda, sonetul, rondoul, madrigalul**” (op. cit.).

Un secol mai târziu, genul liric este recunoscut de mișcarea literară „Sturm und Drang”, inițiată de Herder.

„Gândirea preromantică germană definește liricul ca o modalitate de





raportare gnoseologică la realitate” (op. cit.). **Romantismul a revigorat poezia lirică** în întreaga Europă de la începutul secolului al XIX-lea, când își scriu operele în versuri: V. Hugo, A. de Lamartine, A. de Musset, A. de Vigny (în Franța), Pușkin, Lermontov (în Rusia), Wordsworth, Coleridge, J. Keats, Byron, Shelley (în Anglia), Goethe, Schiller, Achim von Arnim (în Germania), V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, urmați apoi de M. Eminescu (în a doua jumătate a acelaiași veac). „V. Hugo (în «Prefața» la drama intitulată *Cromwell*) identifică liricul cu oda. Criticul Sainte-Beuve subsumează categoriei estetice în cauză și alte specii: **meditația, elegia, cântecul**.

Esteticianul B. Croce vede în lirism un atribut al oricărui act de raportare a eului creator la univers, indiferent de forma lui de expresie și în afara oricăror genuri și specii” (op. cit.).

Simboliiștii interiorizează lirismul, cultivând o poezie a stărilor sufletești nelămurite, transmise pe calea sugestiei, prin folosirea principiului „corespondențelor” între senzații.

Expresionismul transpune în limbaj liric elanuri vitale și apropiile universul uman de cosmic, de ilimitat.

Avangardii vor să elibereze substanța lirică din zonele inconștientului uman, șocând prin limbajul lor dezinhibat, care încalcă toate tabuurile literare.

G. Călinescu susține ideea că poetul de la 1848 „este, înainte de Alexandru Macedonski, dintre aceia care au contribuit la apropierea poeziei de muzică” (Gr. M. Alexandrescu, 1962).

Realizarea perfectă a armoniilor imitative face din acest poem una dintre capodoperele lirice ale epocii. **Decapentacasilabul** (versul de 15 silabe), folosit înaintea scriitorului de la 1848 de poetii Văcărești, iar ulterior, de M. Eminescu (în *Memento mori*), are amplitudinea și cadența solemnă necesare liricii meditative. Un procedeu de a obține efecte muzicale îl constituie **prelungirea maximă a cenzurei**, datorită căreia versul lung se segmentează în două sau mai multe emistihuri, pentru a susține cadența ideilor și ritmicitatea în recitare. În monografia sa dedicată poetului, G. Călinescu insistă asupra acestui procedeu caracteristic, care **armonizează poezia cu muzica**: „*Dar marile efecte sunt scoase din prelungirea la maxim a cenzurei, cu acel efect de eliminare prelungită a aerului pe care îl scoatem la harmonium*” (op. cit.).

În strofa inițială, poetul surprinde umbrele turnurilor mănăstirii, care „par culcate” în amurg, deasupra apelor Oltului. Pe măsură ce crespuscul se prelungescă în noapte, umbrele cresc, părând să atingă „*tărmul dimpotrivă*”. Întunecarea progresivă a perspectivei este accentuată de liniaștea din jur, în care se aude zgomotul reluat al valurilor „*izbind în cadență*” zidurile bisericii. Îmbinând personificarea cu metaforă, autorul asociază imaginea valurilor eterne cu „*generațiile*” de oameni succedate în timp pe pământul românesc.

Cadrului nocturn — **tipic romantic** — i se asociază atmosfera misterioasă ce îl închioară pe poet. Enumerația complementelor circumstanțiale de loc („*dintr-o peșteră*”, „*din râpă*”, „*de pe mucă*”, „*de pe stâncă*”, „*printre iarbă*”) și a verbelor de mișcare conjugate la **prezentul etern** („iese”, „*Impresoară*”, „se cobor”, „se mișcă”, „trece”) generează „*ceasul nălucirei*” propice întâmplărilor miraculoase, când elementele de natură și obiectele încremenite se însuflețesc: își fac apariția chipuri fantomatice, „*mușchiul*” crescut pe ziduri se închioară, o „*sufflare*” se face resimțită, un mormânt celebru își deschide porțile. Propozițiile scurte, principale, coordonate prin puncte de suspensie, amplifică emoția încercată de poet la vederea „*fantasmei încoronate*”. Înseși elementele de natură personificate salută cu evlavie apariția voievodală: „*Râul înapoi se trage... Munții vârful își clătesc.*”

Începând cu strofa a patra, Grigore Alexandrescu recurge la invocațiile retorice, proprii **speciei imnice a odee**. Substantivele în vocativ și verbele la imperativ

Eul liric

Sintagma (obținută prin substantivizarea pronumelui personal la persoana I singular) „desemnează individualitatea creațoare, care nu se confundă cu biografia creatorului. Poezia modernă — începând cu E.A. Poe și A. Rimbaud (care afirma: «eu e altul») și continuând cu P. Valéry, P. Claudel, T.S. Eliot, Ezra Pound — face o distincție tranșantă între «eul poetic» (ori subiectul liric) și eul «empiric» (psihologic)” (op. cit.). Aceasta din urmă este doar izvorul celui dintâi, care îl depășește în măsura în care poate exprima idei și trăiri,



Silvia Togan Porsche, Valea Oltului



marchează gramatical **adresarea directă** a poetului către elementele invocate. **Întoarcerea graduală în trecut**, reînsuflând atmosfera de Ev Mediu românesc pe firul evocării artistice, este un alt procedeu specific liricii romantice. Autorul îi îndeamnă pe cititori să contemplă „măreața fantomă”, care „face semne”, „dă porunci” și în jurul căreia își fac apariția armatele și taberele nenumărate. Plastică vizuală este întărītă de sonoritatea glasului voievodal, pe care stâncile îl repetă ca pe un ecou, iar adversarii țării îl ascultă „tremurând”. Înaintea lui Octavian Goga, Grigore Alexandrescu a personificat Oltul, considerându-l un apărător natural al țării și „un martor al vitejilor trecute”. Scriitorul își imaginează larma oștirilor pe malurile râului și nerăbdarea luptătorilor de a-și apăra patria. Apele Oltului au cunoscut atât „faptele cumplite”, cât și virtuțile ostășești ale combatanților devotați **idealului de libertate națională**.

Amplificând emoția cititorilor săi, autorul întrebă reoric undele râului cine este omul a cărui măreție l-a copleșit. **Întrebările retorice** îi oferă prilejul de a compara figura lui Mircea cel Bătrân cu alte personalități istorice, precum Traian sau Decebal. Numele celui mai mare conducător al Țării Românești este bine cunoscut de toate formele naturii. Laolaltă, „dealurile”, „râurile”, „Dunărea” și chiar „marea” repetă cu recunoștință prenumele domnitorului muntean: „Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează!” Poetul romantic se adresează direct eroului medieval cu sintagma „sărutare, umbră veche!”, în care primul substantiv este folosit arhaic, cu sensul de „a saluta” (ca în limba latină).

Împreună cu poetul, se încină în fața domnului toți fiii României, care își exprimă și admirarea față de faptele lui de arme. Un alt procedeu romantic constă în **exprimarea retorică sub forma maximelor**, care instituie o **judecată morală cu valoare generalizatoare**: „Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.” Așadar, timpul, care curge inexorabil și neantizează acțiunile omenești, nu numai că n-a diminuat cu nimic amintirea domnitorului, dar chiar a amplificat-o.

În următoarele patru strofe, Gr. Alexandrescu simte nevoia să justifice, printr-o enumerare de propoziții circumstanțiale cauzale, de ce l-a ales tocmai pe Mircea cel Bătrân drept **un prototip al conducătorului** de altădată. Acesta s-a impus prin efortul lui constant și „neobosit”, prin tenacitate, puterea de a-și îmbărbăta supușii în împrejurări critice, cultul libertății, rezultatele obținute cu „slabe mijloace”, justețea războaielor purtate, caracterul său nobil, renumele-i „nepărat”, dragostea față de „norodul” care și-a încredințat soarta în mâinile lui și prin victoriile strălucite obținute într-o domnie zbuciumată. Poetul se simte copleșit de măreția faptelor evocate și mărturisește că acțiunile lui Mircea cel Bătrân au trecut **din realitate în legendă**, părând — în ochii urmașilor — întreprinderile miraculoase ale unui personaj de basm. Realizările lui sunt atât de uluitoare, încât dau impresia poetului că țin de domeniul neverosimilului: „Ne-ndoim dac-ăsa oameni întru adevăr au stat...”

Evocarea trecutului glorios, întruchipat de figura domnului muntean din veacul al XIV-lea, este susținută lexical prin numeroase **arhaisme fonetice**, alături de **cuvinte învechite**, precum: „se cobor”, „își clătesc” (își clatină), „legioane” (legioni), „priimesc”, „sărutare”, „mirarea” (admirăția), „pricină” (scop), „norod” (popor), „au stat” (au existat).

Anticipându-l pe Eminescu din Scrisorile... de mai târziu, Gr. Alexandrescu compară trecutul memorabil cu prezentul, manifestându-și prețuirea deplină pentru cel dintâi, distanța temporală dintre ele fiind marcată grafic de un sir de puncte de suspensie. A doua parte a poemului — mai scurtă decât cea dintâi — este o **mediatație asupra războiului**, apreciat drept un flagel al omenirii, care nu produce decât „sânge” (jertfe) și „lacrimi” (suferință). Dacă vremurile de odinioară au strălucit prin faptele de arme, ele au fost totodată „triste și amare”, prin sacrificiile omenești și prin distrugerile materiale provocate. **Spirit progresist**, poetul își exprimă



care nu sunt cuprinse în existența concretă și nici în subiectivitatea primară a insultui creator de valori artistice general valabile.

Ideeă poetică

„Opoziția platoniciană între imitatori și adevărații artiști, între cei care mimează actul creator și cei care se apropie într-adevăr de ideea artistică” (op. cit.) și de esența fenomenelor din afara și dinlăuntrul omului constituie punctul de plecare al esteticii ideii poetice. „Aceasta s-a cristalizat în cercurile neoplatoniciene ale Renașterii, mai ales în cercul umanistului Marsilio Ficino din Florența. În tratatele renascentiste, se formulează estetic principiul ideii poetice. În scrierile teoretice și literare ale lui T. Tasso, «ideea» prezintă un absolut transcendent, oglindit de poezie într-un «conpetto» (concept) care instituie o obiectivare a ideii în plan poetic. Adeptații curentului literar numit **manierism** subiectivează «ideea», pe care ei o consideră o reprezentare interioară («disegno interno»). În **romantism** este promovată teza unei «poezii filosofice» axate pe concepte poetizate, cunoscute sub numele de «Gedankenlyrik» (lirică de idei), reprezentată și la noi, mai târziu, de Panait Cerna. Apar orientări diverse în privința ideii poetice — contrare «poeziei filosofice» ori «de concepție» —, disociind-o de un concept sau de un raționament transpus în forme lirice și apropiind-o de intuție, de zonele mai profunde (subconștiiente) ale eului poetic. Termenul estetic este folosit în teoria și în critica literară în sensul de centru ideatic de structurare a sensibilității creatorului și a imaginilor artistice într-un text poetic. Titu Maiorescu susține că nici o idee poetică nu este abstractă, ci devine «o idee emoțională» care îmbracă vesmintele frumosului artistic. Pentru esteticianul Liviu Rusu, sintagma ca atare aparține sferei «logosului poetic» (op. cit.).

Compoziția operei lirice și a celei epice

- Din fr. **composition**, lat. **compositio** — „alcătuire, asamblare.”

Compoziția vizează construcția operei literare, în care unui conținut ideatic i se atașează o anumită formă, într-un proces de ordonare a părților unui întreg.

În ceea ce privește forma artistică, „principiile ordonatoare pot fi **unitatea** (coerența secvențelor lirice), **graduația** sau **contrastul** acestora.

În procesul de creație, compoziția este, parțial, rezultatul unei elaborări conștiente a scriitorului și, în parte, rodul intuiției sale artistice” (op. cit.).

Theoreticienii literari vorbesc despre o compoziție **exterioră**, în sensul unei construcții ordonate pe cânturi, strofe, grupaje asimetrice de versuri ori structuri continue, bazate pe tehnica **ingambamentului** (extinderea ideii poetice în versul următor sau în mai multe, fără pauză marcată, aşadar, fără ca un vers să corespundă unui enunț întreg ca sens și expresie sintactică), și una **interioră** (organizată în jurul unui motiv central ori al unui laitmotiv, ce revine cu o anumită frecvență în textul liric), care se află în interdependentă cu prima.

Compoziția poate să apară ca organizare succesivă ori simultană a faptelor (în epica versificată) sau a trăirilor lirice.

„Compoziția — ca organizare succesivă — poate fi **liniară** (cursivă), prezintând faptele în ordinea cronologică a desfășurării lor (de exemplu, epopeea antică *Iliada* ori *Legendele* lui V. Alecsandri), sau **dislocată**, cuprinzând și acțiuni a căror prezentare nu respectă ordinea cronologică, precum în *Odissea* lui Homer” (op. cit.).

Elementele esențiale ale compoziției sunt: extensiunea temporală, ordonarea faptelor sau a stărilor lirice, fie motivarea celor dintâi, fie prefigurarea în simboluri a celor din urmă, cadența poetică ritmată ori aritmetică a versurilor.



Caspar David Friedrich, *Abație în stejaris*

speranță că națiunile, altădată învățibile, se pot înfrăti „*prin științe și prin artă*”. Războiul ar trebui înlocuit cu binefacerile păcii, într-o lume civilizată și cultivată. Succesiunea unor noi propoziții cauzale dezvăluie consecințele dramatice ale conflictelor dintre popoare: „*Căci războiul e bici groaznec, care moartea îl iubește...*”. Catrenul, în care poetul vizionar definește liric tragedia războiului, îmbină **metafora cu epitetul hiperbolic**, realizând un crescendo al efectelor devastatoare asupra naturii și a omenirii care anticipează forța blestemelor lui T. Arghezi: „*bici groaznec*”, „*sângerăți dafini*”, „*a cerului urgie*”, „*foc*” nimicitor.

Ultimele două catrene marchează revenirea la solemnitatea tabloului inițial nocturn, acela în care tăcerea stăpânește peste ape și în cer, iar umbra evocată reintră în mormântul său, lăsând în urmă amintirea unui **moment istoric** pilditor. Propoziția „*lumea e în așteptare...*”, așezată la inițiala versurilor, dezvăluie speranța omenirii și pe aceea a poetului, **spirit meliorist** (care crede în mai bine), într-un viitor care să nu mai repete atrocitățile trecutului. Turnurile mănăstirii Cozia sunt văzute ca uriașe siluete fantomatice, simbolizând veacurile care își „jălesc” eroii. Trecutul și prezentul laolaltă — pregătind viitorul — sunt dimensiunile aceluiași **timp universal**, marcat de spargerea „*cadențată*” a valurilor Oltului de zidurile măndre ale lăcașului bisericesc.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați o compoziție de sinteză privitoare la tripla caracteristică a poeziei lui Gr. Alexandrescu, de a fi elegiacă, meditativă și cu accente satirice, îmbinând speciile lirice romantice cu cele clasice.
- 2) Alcătuiți un eseu argumentativ în care să dezvoltați crezul artistic al scriitorului de la 1848: „*Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este dataore să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale.*”
- 3) Concepți un eseu liber pe tema: „Figuri memorabile ale istoriei naționale evocate artistic în opera poetilor de la 1848: I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri și alții”.

Dreptatea leului

Leul, de multă vreme, râdicase oștire,
Să se bată cu riga ce se numea Pardos,
Căci era între dânsii o veche prigonire,
Si gâlcevire mare, pentru un mic folos.

Vrea, adică, să știe
Cui mai mult se cuvine
Să tîie pentru sine
Un petec de câmpie

Si un colț de pădure, de tot nensemnător,
Ce despărțea ținutul și staturile lor.

Acum sânge mult curse, și multe luni trecură,

Făr-a se putea ști
Cine va birui.
Elefantul năsos,
Si bivolul pieptos,
Cu lupul coadă-lungă,
Multe izbânzi făcură.

Fieșcare tulpină era plină de sânge.
Ici se vedea un taur jumătate mâncat;
Lângă el un tovarăș ce zbiară și îl plânge;
Colo, un porc sălbatec fără două picioare;
Si mai la vale, vulpea se tăvălește, moare,
Oftând după curcanii ce încă i-au scăpat!
Iar mai vrednic de jale era viteazul urs,
De două coarne groase în inimă pătruns.
Leul, văzând că lupta nu se mai isprăvește,
Trimise la maimuță, vestită vrăjitoare,
Ce spun că știa multe, și că prorocea
Întâmplările toate, după ce se trecea;
Trimise, zic, la dânsa să-i facă întrebare
Cum poate să ajungă sfârșitul ce dorește.
Ea se puse pe gânduri, tuși, apoi răspunse,
Rozând cu mulțumire darurile aduse:
„Ca să poată-mpăratul lesne să biruiască,

Trebuie să jertfească

Pe acel ce în oaste e decât toți mai tare,
Mai vestit în războaie, mai vrednic și mai mare.”
Auzind astea leul strânse a sa oștire:
„Lighioanelor! zise, viu să vă dau de știre
Că astăzi din noi unul trebuie să murim:
Așa va prorocul. Rămâne-acum să știm
Cine este mai tare.

Structura operei literare versificate

- Din fr. **structure**, lat. **structura** — „construcție, întocmire”.

Structura oricărei opere literare presupune integrarea elementelor constitutive (de conținut și formă) într-un tot încheiat (coherent la suprafața textului ori numai în profunzimea lui — dacă ne gândim la poezia avant-gardistă), „înteles ca sistem al relațiilor dintre părți ce depășește, printr-o sinteză superioară, elementara însușirea a componentelor. Acest ansamblu literar este subordonat unui scop artistic și are ca dominantă valoarea estetică.

Tudor Vianu distinge între «**structura artistică**» (adică «structura sufletească a artistului», având drept însușiri intuitivitatea, adâncirea psihică, «fantezia creatoare» și puterea expresivă) și «**structura ierarhică**» a operei de artă, prin care înțelege «subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice».

În acceptia structuralismului lingvistic, structura operei literare este văzută ca «un sistem al relațiilor dintre părți» (op. cit.), ca un **ansamblu de semne** organizate cu o anumită intenționalitate de comunicare cu scop artistic. „**Tema, ideea, motivul** sunt elemente ale structurii operei care reflectă vizuirea imaginativă și atitudinea scriitorului față de realitatea prezentată în creația sa” (op. cit.). Alte elemente structurale vizează:

a) **construcția exterioară: titlul** (distinct de restul poetică sau reluat în primul vers), **incipitul** (formulă introductivă cu o anumită relevanță lirică), **împărțirea** pe versuri, strofe, cânturi, cicluri poetomate;

b) **construcția lingvistică:** metrică, ritmul, rima;

c) **construcția internă** (de conținut): imaginile poetice, secvențele lirice, înlățuirea și gradarea lor, relațiile de simetrie sau de opozitie între diferențele secvențelor lirice, cuvintele și sintagmele recurente (refrenele), figurile de stil etc.

Imaginea artistică în poezie

- Din fr. **image**, lat. **imago** — „răsfrângere, reflectare”.

„Imaginea obișnuită este o reprezentare concretă sau mentală a realității înconjurătoare pe baza impresiilor primite prin simțuri” (op. cit.). Spre deosebire de aceasta, imaginea artistică este **o reflectare sensibilă a realității** prin cuvinte, sunete, culori, în literatură, muzică, în artele plastice etc. Imaginea artistică este un produs al fanteziei creațoare ca formă superioară și tipică a procesului imaginativ, care presupune inventarea noului atât în raport cu experiența individuală, cât și cu structura psihologică a artistului și cu formația sa intelectual-culturală.

Arta reflectă nu realitatea în sine, ci modul specific în care o receptează creatorii de frumos artistic, care particularizează generalul prin imaginea artistică și prin mijloacele ce se potrivesc fiecărei arte. „Imaginea artistică nu este un simplu clișeu al aspectului de viață prezentat, ci o recreare, o transfigurare artistică realizată prin prisma autorului” (op. cit.).

Elemente de prozodie Anapestul

- Din fr. **anapeste**, gr. **anapaistos: ana** — „invers”, **paiein** — „a lovi”.

Anapestul este un picior metric trisilabic alcătuit, în Antichitate, din două silabe scurte și una lungă, iar în limbile moderne, din două silabe neaccentuate și una accentuată (v v -)” (op. cit.). Ritmul anapestic exprimă gravitate și are o sonoritate evocatoare. De aceea, elegia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Gr. Alexandrescu începe cu un anapest (o combinație de picioare metrice diferite, alcătuind un vers lung de 15–16 silabe, cu cezură la mijloc). L-au mai utilizat: poetii Văcărești, B.P. Hasdeu, M. Eminescu (***Memento mori***), St.Aug. Doinaș etc.

Cât pentru mine unul, cum vreți... dar mi se pare
Că nu prea sunt puternic, căci pătimesc de tuse.”
Vulpea era aproape: „Ce-are a face! răspunse,

Înălțimea ta ești

Oricât de slab poftești.”

— Dar și puterea noastră

E îndestul de proastă”,

Strigară tigrii, urșii și cu un cuvânt toate

Lighioanele-acelea ce erau mai colțate.

„Nu rămâne-ndoială”, le răspunse-mpăratul.

Iepurile, sărmanul — crez că-l trăgea păcatul,

Sau păcate mai multe

De moșii lui făcute —

Veni să-și dea părerea. Dar toți cât îl zăriră

Asupră-i năvăliră.

„Ia vedeti-l! strigară. Cu bună-ncredințare

El este cel mai tare!

S-ascunde urecheatul, și nu-i plăcea să moară

Ca să ne facă nouă biruința ușoară!

Pe el, copoi! Luati-l: el are să-mplinească

Ce ne-a zis prorocul din porunca cerească!”

Câinii atunci săriră

Și-n grabă ti-l jupuiră.

Se află vreo țară, unde l-așa-ntâmplare

Să se jertfească leul? Nici una, mi se pare.

Nu știu cum se urmează, nu pricep cum se poate,

Dar văz că cei puternici oriunde au dreptate.



René Magritte, *Nostalgia proprii ţări* (detaliu)

Abordarea textului în clasă

- 1) Citiți trei-patru fabule (eventual și două satire, dintre care să nu lipsească *Satiră. Duhului meu*), pe baza cărora să stabiliți caracteristicile celor două specii clasice; interpretați-le scenic, pe roluri distințe.
- 2) Explicați, pe baza textului citit, modalitățile artistice originale ale fabulistului român de a satiriza deficiențele umane și sociale, realizând portrete alegorice inconfundabile; întocmiți fișe caracterologice diferențiate.

Reper de interpretare

Firea pătimășă, onestă și necrucițătoare a lui Gr. Alexandrescu se armonizează nu atât cu tonul înflăcărat al odei și cu lamentația elegiacă (de la începutul activității sale literare), cât — mai ales — cu satisfacția de a demasca racilele sociale și de a osândi viciile omenești în satire și în fabule. Cele două specii artistice **de factură clasică** — alături de epistolele pline de observații critice rostite pe un ton aluziv și persiflant — i-au disciplinat elanul susținutului, așa cum remarcă și Nicolae Iorga: „*Versul palpită, cuvintele sale ard și indignarea acestui temperament vulcanic mișcă cu atât mai mult cu cât ea e condensată, împuternicită prin silințele către concizune ale artistului.*” Dacă în elegiile, suvenirurile și în meditațiile tinereții se vădește entuziasmul sau **melancolia romanticului**, în satirele și în fabulele maturității transpare **echilibrul clasicului**. **Gustul poetului pentru clasicitate** — despre care G. Călinescu afirma că reprezintă o **opțiune estetică constantă pentru toți marii scriitori români** — este dovedit prin: cultul rațiunii, stăpânirea de sine esențială în asigurarea echilibrului între formele artistice ori între părțile ansamblului artistic, caracterul abstract și general al ideilor poetice, rigoarea formelor prozodice, stilul măsurat demonstrativ, exprimarea elevată și lapidară, slaba utilizare a detaliilor plastice.

După ediția de versuri din 1847, creația sa literară s-a orientat precumpărător spre satira și fabula care permiteau, datorită limbajului lor aluziv într-un caz ori alegoric în celălalt, ironia politică și socială, „*căci e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim*”, așa cum declara autorul însuși într-o epistolă. Chiar și contemporanii au recunoscut în Grigore Alexandrescu pe **cel mai de seamă fabulist** al nostru (Ion Ghica și Vasile Alecsandri, în epistolarul lor). Laolaltă, fabulele sale alcătuiesc „o comedie umană” versificată, în care personajele întruchipând caractere sunt prezente, alegoric, în convenții zoomorfe. În ele predomină **comicul de situație și cel de caracter**. Personajele sunt alese din rândul animalelor cărora folclorul și vorbirea curentă le conferă attribute specifice: leul simbolizează forță, vulpea — viclenie, boul — prostie, pisica — ipocrizia, iepurele — frica etc. Motivele sunt de largă circulație, de la Esop (fabulistul Greciei antice) până la Florian, La Fontaine, Krîlov și alții. Autenticitatea în fabulă este asigurată de maniera proprie artistului național de a trata tema universală, clasică, de a o localiza și de a-i atașa o morală adecvată realităților sociale și morale cunoscute de el. Deși cea mai puternică influență asupra lui o exercită creația fabulistică a lui La Fontaine (modelul european al speciei artistice), Gr. Alexandrescu a înveșmântat motivele și situațiile preluate în haina propriei gândiri artistice, lectorii recunoscând în prezentarea lor realitatea românească, în particular, și pe cea a condiției umane, în general. Criticul Dumitru Micu (în *Lecturi și păreri*, studiul *Grigore Alexandrescu, azi*) remarcă faptul că scriitorul posedă „o

Fabula

- Din lat. **fabula** — „povestire”. „În sens larg, fabula coincide cu nucleul faptelor din care este constituită acțiunea unei opere literare. În sens mai restrâns, denumește o specie a genului epic, **alegorică**, în proză sau în versuri, în care personajele sunt animale, plante sau obiecte personificate, și din care se desprinde o **morală**.

Fabula satirizează anumite trăsături caracterologice sau forme de comportament, având un caracter didactic, prin finalitatea morală, exprimată explicit sau numai implicit.

Se dezvoltă în Orient, încă din secolul al VII-lea î.Hr., pusă în circulație în culegerile indiene de fabule. **Esop** este considerat **creatorul fabulei** (secolul al VI-lea î.Hr.).

Fabula era cunoscută și la romani, Esop fiind imitat de **Phaedrus**. În epoca elenistică, Babrios alcătuiește o culegere de fabule esopice.

În classicismul francez, fabula cunoaște o strălucită reprezentare prin **La Fontaine**. În literatura engleză, fabula este cultivată de Gay, Moore; în cea germană, de Lessing, Pfeffel; în cea rusă, de **Krîlov**.

În literatura română, au scris fabule: Gheorghe Asachi, Anton Pann, Alecu Donici, **Grigore Alexandrescu**, cunoscut drept **cel mai valoros fabulist**, Tudor Arghezi etc.” (op. cit.).

Elegia

- Din fr. **élégie**, lat. **elegia**, gr. **elegeia** — „cântec de doliu”.

„Specie a poeziei lirice, elegia este caracterizată prin exprimarea unor sentimente de tristețe, de regret, de melancolie.

Terminul a fost folosit, inițial, pentru epitafuri sau versete comemorative, cu o tonalitate gravă. În mod clasic, elegia este reprezentată de orice poem compus din versuri elegiace, distihuri formate din alternarea hexametrului cu pentametrul.



Cu poetii alexandrini, Calimah și Philetas, se dezvoltă o lirică de elegii erotice și mitologice, lărgindu-se gamma tematică, aceea de «plângere». În epoca lui Augustus, prin Propertius și Tibul, se dezvoltă o lirică elegiacă erotică, după modelul poeziei alexandrinoare și cu reminiscențe din cea latină. Ovidiu este ultimul mare poet elegiac al Romei antice. Elegile din exil, *Tristele și Scrisori din Pont*, se remarcă prin sensibilitate și patetism. În secolul al XVI-lea, se lărgesc tema elegiei și specia se dezvoltă. Elegia este cultivată de Ronsard (*Elegii, mascarade și pastorale*, 1565) și de Camões.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, elegia este cultivată, pe o tematică largă, cu bogate accente filosofice, de: Th. Gray, E. Young, André Chénier, Goethe etc. **Romantismul** cunoaște o ilustrare a elegiei prin A. de Lamartine, Alfred de Musset, Hölderlin, Shelley, Byron, Leopardi etc.

În literatura română, elegia se dezvoltă odată cu preromantismul și romantismul prin poetii: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, D. Bolintineanu, Vasile Alecsandri și apoi, prin Mihai Eminescu, Ștefan O. Iosif, Ion Pillat, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu etc.” (op. cit.).

știință a conducerii acțiunilor și a distribuirii rolurilor, o siguranță în mânuirea limbii, datorită cărora adaptările, localizările, chiar directele traduceri urcă în sfera creației.” Personajele animaliere aduse în scenă dau la iveală trăsăturile caracteriale cele mai condamnabile ale speciei umane: prostia infatuată și ignoranța (*Elefantul, Mierla și bufnița*), arăganță și falsul prestigiu (*Dreptatea leului, Cucul*), demagogie și linguișirea (*Vulpea liberală, Lupul moralist*), lipsa de patriotism (*Toporul și pădurea*), elitismul și parvenitismul (*Boul și vițelul, Câinele și cățelul*), ipocrizia (*Uleul și găinile, Șoarecele și pisica*), vanitatea (*Pisica sălbatică și tigrul*) etc.

Fabulele au **întreita misiune estetică** de a **satiriza** deficiențe, de a **educa** prin conștientizarea acestora și de a **amuza**. Prin caracteristicile menționate și prin structura conflictului, prezentat ca o ciocnire dramatică și un deznodământ imediat, ele se apropie de **comedie**.

La Gr. Alexandrescu, surprindem o **evoluție de la epic la dramatic**, povestirilor scurte, versificate în primele fabule, luându-le locul dialogurile vii, care transformă poezile în mici **scenete de moravuri și de caractere**. Știința dialogului memorabil și arta portretului alegoric fac din Gr. Alexandrescu un **comediograf fabulist**, așa cum o dovedește strălucit și în *Dreptatea leului*. Regele felinelor se află într-o aprigă competiție cu Leopardul, miza fiind doar un pretext („*Si gâlcevire mare, pentru un mic folos*”). De fapt, cei doi își dispută lumea și vor să demonstreze care dintre ei este cel mai puternic și demn să o conducă. În luptele fără sfârșit, sunt sacrificați numeroși supuși, poetul surprinzând — în imagini veridice — victimele al căror sânge a curs lângă „*fieșcare tulpină*”. Dar, pentru că sortii izbânzii râmâneau indeciși, leul a consultat voința divină prin maimuța-prezicătoare. Prorocul ad-hoc nu-a ezitat să-și bată joc de ifosele de stăpânitor ale leului, sfătuindu-l — în derâdere — să-l sacrifice pe cel mai tare din cuprinsul împărăției, dacă vrea să ajungă învingător. De unde până atunci ar fi ucis pe oricine ar fi îndrăznit să-i conteste întâietatea, leul să-a adresat adunării obștești pentru a-l indica pe cel potrivit jertfei, el văitându-se brusc că suferă de slăbiciune și „*pătimește de tuse*”. Subalternii lui imită pe loc exemplul conducătorului lipsit de orice demnitate, iar tonul îl dă vicleana vulpe. Într-o clipă, „*lighioanele cele mai colțate*” își inventează beteșuguri ridicolе, care să le absolve de sacrificiul cerut. Agresivitatea, mândria, simțul competiției dovedite până atunci pieriseră ca prin farmec. Când bietul iepure a vrut să-și exprime uimirea față de atâtă oportunism și lașitate, au tăbărât cu toții asupra lui, proclaimându-l „*cel mai tare*” dintre ei și jupuindu-l de viu. **Fabula** e un mic **spectacol** hilarant în formă, grav în conținut, ale căruia săgeți satirice țintesc în defectele omenești care persistă dincolo de epoci și mentalități.

Bibliografie

- Mircea Anghelușcu, *Preromantismul românesc*, 1971, și *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, ambele apărute la Editura Minerva, București, 1973.
- G. Călinescu, *Grigore M. Alexandrescu*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
- Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, ediția a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Redactați un eseu stilistic în care să evidențiați: transformarea în expresii poetice a cuvintelor și a structurilor gramaticale preluate din limbajul familiar; efectul artistic al alternării formelor învechite ale limbii cu termenii neologici; expresivitatea stilistică a procedeeelor retorice simple (personificarea, epitetul, enumerația) și a celor complexe (alegoria) în fabulele autorului.
- 2) Realizați o paralelă literară cu tema: „Comedia umană de la Esop și La Fontaine până la fabulele lui Grigore Alexandrescu”.
- 3) Elaborați o compoziție de sinteză referitoare la tema: „Clasicitatea în spirit și în formele artistice preferate (satire, fabule, epistole) — trăsătură deosebită a operei în versuri a lui Grigore Alexandrescu”.

„Se vestejește floarea frumoasei tinereți,/ Dar sufletul nu-și perde a sale daruri sfinte”

Vasile Alecsandri

Malul Siretului

Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică
 Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
 Râul luciu se-ncovoie sub copaci ca un balaur
 Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.

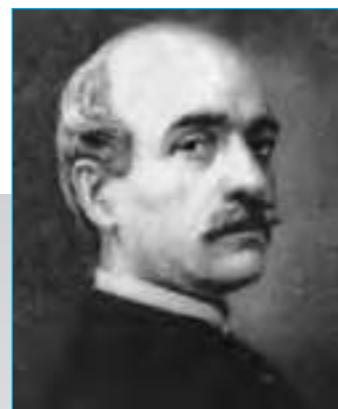
Eu mă duc în faptul zilei, mă asez pe malu-i verde
 Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se perde,
 Cum se schimbă-n vălurele pe prundisul lunecos,
 Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos.

Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
 Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprintioară,
 Când sălbaticele rațe se abat din zborul lor,
 Bătând apa-ntunecată de un nour trecător.

Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale
 Cu cel râu care-n veci curge, fără se opri din cale.
 Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopârlă de smarald,
 Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.



Theodor Bucium, *Lunca de la Mircești*

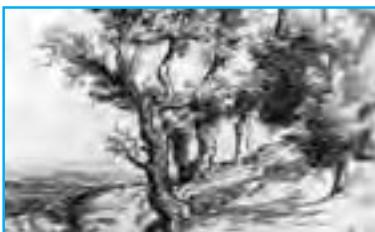


Coordonate ale operei

Între 1868 și 1869, la vîrstă de aproape cincizeci de ani și având în urma sa o bogată experiență lirică, Vasile Alecsandri și-a surprins contemporanii prin publicarea succesivă a pastelurilor în revista junimistă „Con vorbiri literare”.

Termenul de „pastel” a fost preluat din domeniul picturii și este echivalent cu un tablou de natură (sau cu un peisaj, un desen în creion moale, ușor colorat). Este una dintre cele mai răspândite specii lirice și constituie o **poezie descriptivă**, care înfățișează peisaje reale sau imaginare, prin intermediul cărora sunt exprimate sentimentele autorilor. Dacă primii pasteliști români au fost Vasile Cârlova și Ion Heliade-Rădulescu, acela care a **clasicizat** specia în literatura română a fost Vasile Alecsandri. Influențat deopotrivă de **fantezia romantică** și de **echilibrul clasic**, mai apropiat



Stefan Popescu, *Peisaj*

temperamentului său optimist și solar, poetul a subliniat corespondențele dintre imaginile contemplate și sentimentele omenești. Sedus de frumusețea peisajului de la Mircești, a apei și a luncii Siretului, el și-a conceput tablourile sub unghiu mișcător al marilor cicluri naturale, dedicând pasteluri tuturor anotimpurilor. Fiecare sezon este percepțut altfel de sensibilitatea vie a poetului, care îl asociază unor etape distincte ale vieții sale. În pastelurile lui Alecsandri, corespondența sentiment-natură este particularizată de faptul că imaginilor picturale li se asociază **o prezență umană**, care le însuflarează. Tablourile realizate astfel dău impresia supunerii descrierilor unui **proces de obiectivare**. Acesta este favorizat de faptul că poetul se distanțează voit de aspectele prezentate, pe care le definește cu ochii unui privitor din afară, neimplicat în procesualitatea naturală.

Cultivând specia pastelului, scriitorul **a format o adevărată școală**, fiind urmat, în timp, de poeti aparținând celor mai diferite orientări estetice, precum: A. Macedonski, G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, O. Goga, I. Pillat, V. Voiculescu, L. Blaga și Nichita Stănescu.

În cele aproximativ treizeci de poeme aparținând ciclului menționat, autorul nu s-a limitat la surprinderea succesiunii anotimpurilor în lunca Mirceștilor, ci a immortalizat și momentele semnificative ale vieții rurale. Muncile agricole sunt proiectate într-un cadru idilic, care configuraază **un ansamblu idealizat al existenței țărănești**, model liric urmat ulterior de G. Coșbuc.

Uneori, **descrierea** se îmbină cu **meditația** asupra precarității condiției umane, în antiteză cu eternitatea naturii. Fenomenele naturale nu pier, ci numai se modifică, luând aspecte

Viscolul

Crivățul din meazănoapte vâjie prin vijelie,
Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie.
Valuri albe trec în zare, se aşeză-n lung troian
Ca nisipurile dese din pustiul african.

Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă,
Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă.
Turmele tremură: corbii zbor vârtej, răpiți de vânt,
și râchiile se-ndoiaie lovindu-se de pământ.

Zberăt, raget, tipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate
Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate,
și-n deparțe se aude un nechez răsunător...
Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal și călător!

Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îl întâmpină zâmbind!

Abordarea textelor în clasă

- 1) Comentați, pe grupe de lucru, alte pasteluri din creația lui Vasile Alecsandri, eventual dedicate verii și toamnei în lunca Siretului și în ambianța de la Mircești.
- 2) Citiți și analizați alte două pasteluri în care este conturată — într-o manieră specifică — imaginea iernii atât de temute pentru efectele ei, în vizuina solarului Alecsandri; selectați imaginile-clîșeu din pasteluri.
- 3) Analizați — în toate textele descriptive propuse — metoda autorului de obiectivare a impresiilor sale lirice, filtrate din afara percepției lor, nu din interioritatea trăirilor poetului; moderați un studiu de caz concluziv.

Repere de interpretare

Malul Siretului

În cele patru catrene, poetul surprinde momentul temporal incert al îngânării nopții cu ziua, când întreaga natură este încă adormită. Deasupra luncii tăcute de la Mircești, se înalță „aburi ușori”, pe care poetul îi compară cu niște „fantasme”. Peisajul, ale căruia contururi par neclare în atmosferă cețoasă, capătă **dimensiuni fantastice și o aură de mister**. Din loc în loc, aburi se prind de ramurile copacilor, formând adevărate coroane aeriene, desprinse parcă de trunchiurile lor. Aceeași atmosferă aburoasă stăpânește apele râului Siret. Imaginea de basm a tabloului matinal se datorează și comparației mitologice a cursului apei cu „*un balaur*”, ai căruia „*solzi de*



aur" reprezintă înseși undele. Răsărītul soarelui străpunge opacitatea creată de aburii noptii, oglindindu-se în luciu apelor.

Fermecat de prospețimea peisajului matinal, eul liric privește mișcarea neconvenită a apei de pe „*malul verde*”. Fluxul și refluxul împing și resping succesiv valurile pe și de pe „*prundișul luncos*”, săpând „*malurile*” nisipoase, erodând totul în calea lor. Uneori, împăcată cu sine și aparent obosită, apa „*adoarme la bulboace*”. Pe maluri, sălciiile pletoase se apleacă deasupra undelor, sărutându-le în tăcere. Imaginilor vizuale statice li se opune cea dinamică a unui pește, care sare din apă urmărindu-și prada: este o „*mreană*” înălțată în aer „*după o viespe sprintioară*”. Luminozitatea de cleștar a peisajului dimineții este „*întunecată*” temporar de stolurile dese de rațe, asemănate cu „*nourii trecători*”. Ultima strofă **îmbină descrierea pastelistă cu un ton vădit elegiac**, deoarece curgerea fără oprire a râului este comparată cu imaginile caleidoscopice ale gândirii poetului „*furate*” de mirajul natural.

Ființa umană pare o intrusă în spațiul naturii, ale cărei legi de existență i-au rămas adesea necunoscute. **Senzația de plenitudine și de viață perpetuă în natură** este redată prin verbul onomatopeic „*clocotește*”. Încremenit pe malul apei, poetul se transformă într-o imagine statuară, contemplată — la rândul său — de către „*o șopârlă de smarald*”, care și-a părăsit culcușul „*cald*”, apropiindu-se fără sfială de cel ce asistă nemîscat la spectacolul firii.

Viscolul

Temperament solar prin excelentă, peregrin neobosit prin țările calde ale Europei, V. Alecsandri detestă „*cumplita iarnă*” (cum o numește cu năduș), mai ales pe cea moldovenească contemplată, o viață, la Mirceaști, în lunca Siretului, cu nămeții „*adunați în cer grămadă*”, care par să strivească suflarea lumii într-o platoșă înghețată. Dar poate tocmai de aceea a descris-o atât de pregnant, nu în frumusețea pudrată în alb a peisajelor încremenite, cât mai ales, **în manifestările ei stihiale**. Așa procedează poetul în *Gerul, Mezul iernei, Iarna*, în *Viscolul* și altele

În ultimul pastel menționat, stihia hibernală numită „*crivăț*” își face apariția din „*meazănoapte*”, ca un balaur cu coama zbârlită în vârtejuri albe, spulberând zăpada până „*în ceruri*”. Imaginilor vizuale rare și monocromatice le iau locul **cele intens auditive**, îndeosebi onomatopeele îmbinate tautologic: „*vâjăie ca vijelia*”. Este un procedeu clasic în lirica pastelistă și autorului enumerarea frecventă a determinanțelor verbale, circumstanțiale de loc, care unifică spațiul orizontal cu cel vertical **într-o singură dimensiune** — cea a zăpezii nesfârșite „*de pe deal, de pe câmpie*”, ridicătate de vânt până „*în ceruri*”. Celebra hiperbolă a „*oceانului de ninsoare*” (din pastelul *Iarna*) este la locul ei, însă în varianta „*valurilor albe*”, care se succed într-un iureș amețitor, formând „*un lung troian*” până la nori. Comparația din finalul strofei întâi este originală; printre-un **dublu oximoron (cromatic și caloric)**, poetul identifică o subtilă asemănare într-o opozitie aparent totală: troienele mișcătoare, schimbându-și mereu locul și formele, sunt aidoma „*nisipurilor dese*” risipite în „*pustiul african*”. Spațiul înghețat, ca și cel torid, este controlat de forța eoliană, al cărei efect este identic: uriașa dimensiune terestră încremenită sub zăpadă, pe care nu se vede nici o urmă de viață, este la fel cu deșertul arid, unde **numai natura a rămas stăpână**.

Dar lumea vie angajează lupta cu viscolul: „*lupii suri*”, formând pete închise și mișcătoare pe albul imaculat, ies după pradă; urletele lor înfioră „*turemele*”, care „*tremură*” adulmecând primejdia; corbii își precipită zborul „*răpiți de vânt*”, iar „*răchiile*” se apleacă lovindu-și crengile rupte de pământul înghețat. Vietățile



diferite, în timp ce omul are o durată existențială limitată, renăscând în succesiunea generațiilor.

Sedus de perfecțiunea naturii, el uită, fie și numai pentru o clipă, de vremelnicul său popas pe pământ.

Natura în poezia românească

Primele forme ale sensibilității rapsozilor în fața spectacolului natural (materializate în imagini de o rară plasticitate) se găsesc în **folclor**, de unde sunt preluate ca model în poezia cultă a perioadei de tranzitie (1780-1830), când și-au scris operele Văcăreștii (îndeosebi Nicolae și Iancu). Influențelor folclorice autohtone li s-au alăturat și contactul primilor noștri poeți, ca și cel al următorilor din epoca pasoptistă (1830-1860) cu literatura occidentală și orientarea ei preponderent romantică. La acestea se adaugă **experiенța de viață rurală** pe care o evocă toți poeții secolului al XIX-lea, devenită apoi o **imagină idealizată a trecutului**, un topos al copilăriei, sau un Eden care păstrează datinile și specificul național ca în vizuirea tradiționaliștilor.

În cazul primilor noștri poeți, evocarea naturii constituie numai o secvență lirică într-un text a căruia temă este alta (Iancu Văcărescu — *Primăvara amorului*, Ion Heliade-Rădulescu — *Zburătorul*). Altădată, imaginea descriptivă este dominantă, dar rămâne un pretext convențional, care declanșează o stare sufletească a cărei esență nu este direct legată de un peisaj (în creațiile lui Costache Conachi sau Vasile Cârlova). Natura ca temă explicită nu se emancipează de alte motive (precum istoria sau elogiu unei personalități, ori trăirea unei iubiri) decât odată cu operele târzii ale pasoptiștilor, **clasificându-se** prin ciclul *Pasteluri* scris de Vasile Alecsandri (care a devenit modelul absolut).

Poezia naturii continuă să joace un rol semnificativ în creația autorilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea: pentru Mihai Eminescu, natura nu are în sine nimic descriptiv, sugerând materia vie într-o veșnică și dinamică metamorfoză. În codrul nesfârșit, perechea umană





se simte ocrotită, integrându-se mișcările neobosite a firii; Alexandru Macedonski este **un estet** care receptează dinamismul curgerii naturale prin sonoritățile ei muzicale, înregistrate atât de vitalismul lui romantic, cât și de experimentele simbolist-parnasiene; George Coșbuc face din natură purtătoarea concepției sale programatic optimiste, dar și a crezului artistic conform căruia viața este o luptă continuă.

La începutul secolului al XX-lea, Octavian Goga continuă în parte linia coșbuciană, dar vede natura ca martoră atât a suferințelor poporului, cât și a dezrădăcinării omului din mediul păstrător de tradiții, cel rural. Simboliștii (George Bacovia, Dimitrie Anghel) restrâng peisajul la un decor (parcul, grădina) construit din linii simplificate, dar cu o sporită putere incantatorie de a sugera profunzimi numai în parte accesibile. Ion Pillat cultivă bucolicul în spirit traditionalist, revenind la descrierea clasică și senină a canonului estetic fixat de Alecsandri. Lucian Blaga infuzează naturii misterul indicibil și îi conferă o dimensiune mitic-panteistă, trăind la unison cu ritmurile ei frenetice. Tudor Arghezi o receptează ca pe o manifestare a divinului care sălășluiește deopotrivă în formele ei gigantice și în cele miniviale. Ion Barbu o stilizează glacial în forme perfecte și încremenite sau îi conferă funcții alegoric-ermetice. Vasile Voiculescu îi accentuează, într-un limbaj voit rustic, elementaritatea astăzi, iar Barbu Fundoianu îi insuflă melancolia și tragicismul conștiinței din ce în ce mai puternice a disoluției.

Bibliografie

- Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, ***Istoria literaturii române***, ediția a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.
- Al. Piru, ***Surâzătorul Alecsandri***, Editura Minerva, București, 1991.
- Eugen Simion, ***Dimineața poeșilor***, Editura Eminescu, București, 1995.

răspund crivățului ucigaș într-un cor de glasuri, a căror disperare este exprimată prin substantive onomatopeice: „zbierăt”, „răget”, „tipet”, „nechez răsunător”. O nouă enumerare de circumstanțiale de loc dă impresia că viscolul s-a înăltat la cer și bântuie într-un cosmos la fel de înspăimântat ca și pământul. **Senzația de lume dezmărginită** este creată de o locuție adverbială într-o formă originală: „*Si-n departe se aude...*”. Iarna nu mai are nici durată, nici localizare precizate, eternizându-și efectele distructive. Aglomerările verbale, propozițiile scurte, onomatopeele și interjecția, exclamațiile retorice asigură ritmul sincopat al versurilor, în concordanță cu mișcarea dinamică a uraganului alb. Interjecția „vai!” dezvăluie compasiunea poetului deopotrivă față de „calul și călărețul” surprinși pe drum de iuresul ieilor vântoase. Temporar, natura dezlănțuită își ia revanșa și îl exilează pe om din mijlocul ei, pentru a-l reprimî când puterile ei devastatoare s-au diminuat.

Ultima strofă are ideea specifică pastelurilor scriitorului: **prezența tonifiantă a omului** înfruntă cataclismul natural, dacă se bucură de ajutorul semenilor lui, într-un gest de solidaritate firească: drumețul rătăcit prin nămeți aude, plin de speranță, lătratul unui câine, semn al apropierei sale de o așezare omenească, și observă „*fericit*” imaginea unei „*căsuțe drăgălașe*”, descrise — ca-n basme — în forme diminutive, cu ferestrele strălucitoare, în poarta căreia îl întâmpină „*dulcea ospeție*” cu zâmbetul pe buze.



Anton Steinach,
Mori în munți

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Construiți un eseu argumentativ pe tema: „Vasile Alecsandri — poetul care a clasicizat specia pastelului în literatura română”.
- 2) Evoluția pastelului — specie lirică frecventă în creația marilor poeti români, de la Vasile Cârlova la tradiționaliști și la poezia contemporană, sensibilă în fața frumosului natural; elaborați o compoziție de sinteză despre perenitatea acestui tip de poezie.
- 3) Concepți un eseu liber despre viabilitatea operei lui V. Alecsandri, având în deschidere aserțiunile lui Alexandru Piru dintr-o exegeză critică dedicată scriitorului: „... Este cel mai mare poet român până la Eminescu, model chiar pentru acesta la început. Eminescu, în a cărui stimă a rămas până la sfârșit, îi preia regalitatea după moarte, cu puține exceptii. Alecsandri își păstrează mai departe prestigiul clasicilor cu parfum de epocă în istoria literaturii. La o sută de ani de la moarte, este încă explorat, citit, jucat și recitat. Opera sa dăinuiește.” (Surâzătorul Alecsandri, 1991)

La porțile Orientului

Vasile Alecsandri

Balta-Albă

(fragmente)

Intru în Valahia ca într-o țară pustie, și deodată aud vorbind de o societate de zece mii de suflete adunate la niște băi, aproape de Brăila. Această afilare mă silește să-mi schimb ideea și să cred că Valahia ar putea fi o țară mai civilizată de vreme ce are băi care trag atâtă lume la dânsene. Însă căruța poștii și întâmplările neplăcute ce întâmpin pe drum și în satul de la Balta-Albă mă fac a mă întoarce iarăși la ideea mea cea dintâi și, în urmare, mă culc cu încredințare că mă găsesc într-o țară sălbatică. Închipuiți-vă dar ce revoluție s-au făcut în creierii mei când a doua zi dimineață am văzut o mulțime de calești evropienești pline de figuri evropienești și de toalete evropienești! Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfățișa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franță cu șlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziene cu costumuri străine și originale. Mai adăugăți la aceste pocnitete și răcnitele poștașilor, mișcarea a treizeci de trăsuri ce se întreceau pe câmp, mulțimea cailor înhămați la dânsene, clopoțeii ce sunau la gâțul lor și, în sfârșit, efectul nouății acestor lucruri în ochii unui străin, să-așă vă veți putea lesne închipui expresia comică a figurei mele în față unui spectacol atât de neașteptat. [...]

Înspire sără ne duserăm călări iarăși pe malul băltii, cu gând de a face o plimbare cu vaporul! Înțelegeți prea bine, domnilor, că ideea unui vapor pe Balta-Albă era în stare să-mi aducă o mirare nemărginită; dar când zării mașina ce purta un nume atât de falnic, începui a râde ca un nebun. Vaporul Băltii-Albe era o plută de grinzi, având un cort mare drept acoperiș și două roți mici de moară aninate pe laturile ei. Acele roți, care îi meritaseră numele de vapor, erau învărtite în apă de patru oameni și, prin mișcarea lor, purtau încet pluta pomenită pe fața băltii.

Ne suirăm pe dânsa vro treizeci de persoane, dame și cavaleri, precum și o bandă de lăutari țigani și, până pe la opt ceasuri de sară, făcurăm o plimbare sentimentală sub razele lunii ce se ridicase în cer. Damele se cam temeu de furtuni și alte întâmplări ale navigării, dar cavalerii care stau pe lângă dumnealor le făcură giurământ de a le scăpa înot din orice primejdie, și aşa ne întoarserăm la mal teferi, voioși și gata de a merge la balul ce se da în satul Balta-Albă.

Acel bal, care era menit spre a-mi răsturna toate ideile mele asupra stării sălbatice a Valahiei, mă aduse într-o încântare neașteptată! Peste două sute de persoane

Dezbateră

România, între Orient și Occident

Rostul de cultură pe care întelegem să-l propovăduim este european. Lumina noastră vine din apus. În occidentalizarea acestei țări, putrezite în multe organe vitale înainte de a fi ajuns la maturitate, vedem scăparea. Dacă e vorba de o afirmare, noi nu vedem decât una activă și productivă: afirmarea geniului și ființei noastre specifice în forme de cultură europene și în cadrul armonios și strălucitor al culturii vestice. Nu desființarea, stergerea a tot ce ne e particular, a tot ce face farmecul și prețul sufletului național, dar înglobarea lui în întregul culturii continentalui, orientarea lui spre vestul căruia îi aparținem, de care suntem legați — oricât ne-am izola — pe viață și pe moarte...

Rămână alții extatici în fața poeziei miroslui rustic de obiele fermentate, tânguiască-se alții lângă cobza lui Laie. Încredințați că săpunul, confortul și urbanismul, telegraful și legea civilă nu amenință într-nicic curația rasei noastre, înscriem un al doilea cuvânt pe steagul nostru: Europeism.

Eugen Filotti, *Gândul nostru*, în „Cuvântul liber”, nr. 1, 1924

De o sută de ani se propovăduiește „europenizarea” noastră pe toate cărăriile. Oameni de stat, scriitori, filosofi,



artiști, încântați de binefacerile civilizației, ne-au impus tot ce s-a făcut aiurea în mod organic. Avem constituție belgiană, legi franceze, parlamentarism britanic, literatură futuristă, pictori expresioniști, democrație, capitalism... Avem de toate și totuși simțim toti că n-am nimic.

Europenizatorii noștri cu orice preț au oraore de tradiție. De dragul luminei străine ar vrea să înăbușe glasul trecutului. Nu vor să lase Tânărul suflet românesc să se dezvolte normal, ci se căznesc să-i lipească barbă și mustați false, cărunte, să-l împopotoaneze cu străie gata făcute de alții pentru alții și își închipuie că astfel sclivisiți vom înșela lumea. Românismul, pentru ei, înseamnă șovinism, iar religiozitatea înseamnă prostie. În realitate însă numai românismul poate fi aducător de cultură pentru noi. În românism sunt cuprinse toate posibilitățile de progres. Românismul precum nu se sfiește a-și proclama goliciunea, nu șovăie a admira cultura altora și a asimila ce i se potrivește. De iubit, românismul se iubește numai pe sine, nu cu iubire egoistă, ci cu pasiunea încrezătoare. Nu aleargă după toate nouătățile din Apus, căci nu tot ce e mai nou e și mai bun. Nu forme culturale căutăm, ci cuprinsuri vii.

Europenismul vrea să clădească de sus în jos, românismul se mulțumește a începe cu temelia. Pe temelii solide se poate ridica un edificiu demn de sufletul românesc. E vremea temeliilor...

Liviu Rebreanu,
Europeism sau românism?
în „România”, nr. 1, 1924

Dorim să importăm valori de peste hotare. Dar să ne înțelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discredităte în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocanie în imitație după care cutare fiu de sătean, adesea în prima generație de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzațiile perverse ale opiuului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale pânzelor lui Van Dongen. Când e



adunate într-o sală mare ce purta numele de Cazino alcătuiau o soțietate cu totul evropienească, atât prin toaletele lor plăcute, cât și prin a lor maniere civilizate. Vă las dar să gândiți, domnilor, ce impresie îmi făcu acea adunare, mie care eram încă asurzit de strigările furioase ale poștașului din Brăila, mie care eram încă stâlcit de patul casei străjerului, mie, în sfârșit, care asistasem la scenele din târgul așezat pe malul băltii! Dar, mai cu seamă, când făcui cunoștință cu câteva dame românce tineri și frumoase și când le auzii pe toate vorbind limba franceză întocmai ca niște pariziene, credeți-mă că mă socotii în palatul încântat al unui vrăjitor.

Ochii damelor atât de farmacători, zâmbetele lor grațioase, glasurile lor dulci, talilelor bine făcute și care se mișcau repede în figurile contradanțului sau treceau ca fantasme albe în vârtejul valsului; acel amestec de flori, de toalete scumpe, de lumini și de muzică mă îmbătaseră atât de mult, încât uitam de tot că mă aflam în fundul Europei, pe marginea Orientului. Și când se sfârși balul și când ieșii din sală și mă găsii iarăși într-un câmp pustiu, nu mă putui opri de a zice cu cea mai adâncă încredințare: „În adevăr, Valahia este o țară plină de minuni! una din țările care sunt descrise în Halima!” [...]

Iată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta-Albă. În 24 de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provincie sălbatică!

Abordarea textului în clasă

- 1) Episoadele călătoriei în Valahia apar nu în mod direct, printr-o descriere făcută de un narator omniscient, ci prin relatarea lor de către erou. De ce credeți că folosește Alecsandri această tehnică a povestirii în povestire?
- 2) Puneți pe două coloane elementele de civilizație și de înapoiere observate de călătorul francez în lumea românească. Care dintre ele predomină?
- 3) Cum explicăți faptul că povestirea se încheie pe un ton optimist, experiențele cele mai plăcute ale călătorului fiind plasate abia la sfârșit? Este proza lui Alecsandri o pledoarie discretă pentru valorile reale ale societății românești? Argumentați-vă răspunsurile pro sau contra.

Repere de interpretare

„Ce vreți, suntem aici la porțile Orientului, unde totul se infățișează mai puțin grav...” Preluată de Mateiu I. Caragiale ca motto al romanului său *Craii de Curtea-Vechie*, această secvență dintr-o pledoarie la un proces faimos este în multe privințe emblematică: pentru spațiul, ca și pentru mentalul românesc. Plasată la intersecția a mai multe imperii, căzând sub dominația unuia sau a altuia și schimbând astfel diferite stăpânerii, împreună cu structura politică, economică și comportamentală impusă de acestea, lumea românească a fost dintotdeauna traversată de curenții unor influențe contrare. Geografia a influențat decisiv istoria, iar epociile istorice, în derularea lor, n-au făcut decât să confirme o anumită **maleabilitate** specifică spiritului românesc. Iată o problematică posibil de abordat într-un registru conflictual, prin conturarea unor poziții iremediabil opuse. S-a Mizat, excesiv și exclusiv, fie pe românism, autohtonism, tradiționalism, ruralism, purism, fie, dimpotrivă, pe europenism, internaționalism, modernism, urbanism, mozaic etnic. Dezbaterea pe marginea acestor

termeni antitetici și a **valorilor** pe care ei le exprimă a fost o constantă a istoriei noastre culturale. Confruntarea cu noi înșine, certitudinile ori dubiile în legătură cu poziționarea și destinul nostru în lume sunt acte reflexive mereu reiterate de **conștiința românească**, pentru care **problema identității este una fundamentală**. Tema poate fi punctată, însă, și într-un registru comic, în care să fie exploatat filonul de **pitoresc** oferit de un meridian geografic și o evoluție istorică specifică, de condiția și mentalitatele României profunde. Este modul în care procedea Vasile Alecsandri în *Balta-Albă*, povestire documentată pe experiența autorului și publicată, în 1848, în „Calendarul pentru români” al lui Grigore Asachi. Un Tânăr pictor francez, ieșit pentru prima oară din hotarele țării lui pentru a face un voiaj în Orient, relatează unui cerc de ascultători peripețiile sale în Valahia vecină și prietenă. De la Paris la Viena și apoi de aici, pe Dunăre, până la Brăila, peisajul se schimbă necontenit, stârnind curiozitatea călătorului și făcându-l să descindă pe uscat, pentru a înțelege mai bine specificul valah. Balta-Albă, „făcătoare de minuni”, lecind tot felul de boli, este următorul punct din itinerariul său și, totodată, locul în care nedumerirea occidentalului devine exponențială.

Alecsandri se folosește de acest personaj complet străin de obiceiurile locului ca de un **observator** cu privirea proaspătă, martor ocular și obiectiv al desfășurărilor locale. Prin ochii unui străin venit din inima culturii și civilizației europene, din Franța, realitățile Valahiei se văd în toată plasticitatea lor memorabilă, amestec de Orient și Occident, lux și mizerie, maniere și înapoiere. Este o tehnică brevetată de Montesquieu în *Scrisori persane* (1721), cu un bun coeficient epic și dramatic. Un persan la Paris, respectiv un francez la Brăila... Culorile și mizeria Valahiei, obiceiurile ciudate ale locuitorilor, întâmplările stranii trăite de călător, totul culminând cu marea „scală” în Balta-Albă și cu balul din „Cazino”, se imprimă pe retina francezului rationalist și iubitor de frumos, fără ca acesta să înțeleagă cu adevărat ceva. Autorul speculează cu inteligență și umor uimitor succesive ale eroului fără voie, caracterizând, prin intermediul acestui **personaj-reflector**, întreaga „babilonie” valahă de la mijlocul secolului al XIX-lea, formele hibride ale civilizației românești. O țară practic necunoscută în Europa occidentală, dar în care există o elită vorbitoare de franceză; o societate în care modernizarea accelerată se suprapune rezistenței tradiției turcești, fracul stând alături de anterior și toaletele „evropienești” de „slicele” orientale. O lume fascinantă, a formelor fără fond și a fondului mereu schimbător, o „țară plină de minuni”, ca în *1001 de nopți*. „Vaporul” cu care francezul se plimbă pe Balta-Albă este, în sens simbolic, societatea românească însăși: o ambarcațiune mereu improvizată și totuși rezistentă la toate intemperiile istoriei, adăpost precar și vehicul original — „ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère”...



atâtă pustiu la noi, tocmai rafinăria senzorială ne mai lipsea?

Am cerut întotdeauna contactul cu Occidentul: în politică, știință și tehnica. În literatură, însă, e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decât național. Produs al unei societăți, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea. Si aceasta nu poate fi decât națională. O inspirație fortată, care ar veni de la un grup de senzații pe care viața noastră nu le cunoaște, ca și reacțiunile exotice în fața acestor senzații, nu poate da decât literatură de seră sau — în cel mai bun caz — de abilitate. Literatură mare sau cel puțin propriu-zisă nu poate da.

Mihai Ralea,

Europeism și traditionalism,
în „Viața Românească”, nr. 3, 1924



Theodor Aman, *Plecare la câmp* (fragment)

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Citii întreaga povestire scrisă de Alecsandri, segmentând-o în episoade.
- 2) Într-un jurnal de lectură, interferați observații personale cu ideile din textul literar și din citatele propuse spre dezbatere.
- 3) Realizați un eseu în care să punctați influențele majore pe care Occidentul, respectiv Orientul le-au avut asupra spiritului românesc în politică și economie, în viața socială, arte și științe, religie. Care influență a fost, în cele din urmă, mai puternică? Argumentați pro și contra.
- 4) Între tradiție și modernitate, deschidere către valorile europene și păstrarea valorilor românești, poate exista un punct de echilibru, astfel încât opțiunea pentru unul dintre termeni să nu fie exclusivă? Argumentați.

Bibliografie

- *** *Dreptul la memorie*, în lectura lui Iordan Chimet, vol. IV (Certitudini, îndoieri, confruntări), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
- Mircea Anghelescu, *Literatura română și Oriental*, Editura Minerva, București, 1975.
- Doina Curticăpeanu, *Vasile Alecsandri prozator (profilul memorialistului)*, Editura Minerva, București, 1977.

Parte integrantă a literaturii naționale

Poezia folclorică

- Din engl. **folklore** — „creație”, „tezaur popular”.

„Folclorul reprezintă ansamblul manifestărilor populare din sfera creației culturale și artistice (domeniul literaturii, al muzicii, al dansului, al spectacolului) ca și credințele, superstițiile, practicile magico-rituale și ale medicinii tradițional-empirice, adică întreg tezaurul care exprimă (prin forme diverse — cuvânt, melodie, gest) universul spiritual al unui popor ca entitate colectivă” (DTL, 1990). Deși domeniile artistice mai sus menționate se manifestă sincretic în folclor, într-o strânsă interdependentă, pentru nevoie cercetării ele sunt, în mod convențional, împărțite în discipline similare cu cele ale artelor «culte»: folclor **literar, muzical, coregrafic, dramatic** etc. Folclorul literar are o **funcție estetică**, datorată creatorilor săi anonimi care, prin talent și sensibilitate, au integrat operele lor în categoria **frumosului artistic**. Folclorul literar s-a răspândit sub forma variantelor orale și a coexistat sincretic cu obiceiurile și cu tradițiile autohtone. „Literatura populară atrage atenția încă din secolul al XVIII-lea, ca depozitară consecventă a tradițiilor istorice naționale” (op. cit.): foarte prețuită de romântici, în primul rând de cei germani (Herder, frații Grimm, Uhland), ea începe să fie culeasă la debutul secolului al XIX-lea și studiată sistematic către mijlocul același veac, când i se atribuie un rol important în reconstituirea faptelelor istorice trecute (din perioade mai puțin cunoscute) și, deci, în reliefarea **specificului național**. În țara noastră, cronicařii — în mod sporadic — și D. Cantemir — în calitate de premergător al studiului folcloristic — menționaseră un număr de texte folclorice, obiceiuri și credințe populare, dansuri cu funcții ritualice (precum „Călușarii”) încă din veacul al XVII-lea.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar cele dintâi culegeri de folclor datorate lui T. Cipariu, N. Pauleti, I. Rusu și-a. În 1838, „Foaia literară” din Brașov recomanda „*a însămna și a aduna din gură și din conversația cu poporul nostru felurimi de obiceiuri vechi, povestiri, proverburi*”, iar, în 1839, G. Bariț cere „*a se culege odată cântecele barzilor și ossianilor românești*”. Solicitate apoi de M. Kogălniceanu și N. Bălcescu în introducerile lor vestite la „Dacia literară” și,

respectiv, la „Magazin istoric pentru Dacia”, culegerile de folclor încep să apară; remarcabilă va fi aceea întocmită de Vasile Alecsandri (*Poezii poporale ale românilor...*, din 1852–1853, refăcută în 1866), care oferă, întâia oară, publicului capodoperele literaturii noastre orale: *Miorița și Monastirea Argeșului*, alături de alte cântece bătrânești, doine și colinde. „Prin contribuțiiile lui B.P. Hasdeu (cu opera *Cuvene den bătrână*), ale lui M. Gaster, T.T. Burada, L. Șaineanu, O. Densusianu și-a., folcloristica română intră, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în domeniul propriu-zis științific” (op. cit.). Cercetarea modernă a stabilit cinci trăsături pe care trebuie să le îndeplinească un text pentru a fi socotit drept autentic produs folcloric, care se condiționează reciproc: **oralitatea**, spiritul **tradițional**, caracterul **colectiv**, cel **anonim** și **sincretismul**.

În prefața ediției sale de texte folclorice, V. Alecsandri apreciază originalitatea, „*ideile înalte*”, „*simbirile duioase*”, „*frumuseștile poetice*” ale folclorului românesc, comoara de informații neprețuite despre istoria și datinile strămoșesti, configurând laolaltă „*o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația română*”. Rămâne meritul etern al poetului cult de a fi înțeles valoarea artistică și impactul creației populare asupra contemporanilor și a urmașilor, numind gestul publicării lor „*o sfântă datorie de a le căuta și a le feri de noianul timpului și al uitării*”.

● Creația folclorică literară poate avea o **funcție ritualică**, precum: **a) poezia obiceiurilor**: de Crăciun, de Anul Nou (colindele, *Plugușorul, Capra, Ursul*), obiceiuri de primăvară (*Vergelul, Junii, Sâmbra oilor*), rituri de invocare a ploii (*Parăudele, Scaloianul*); **b) poezia ceremonialului de trecere**: nașterea, nunta, moartea (*orațiile, Cântecul miresei, Cântecul bradului, Zorile, bocetele*); **c) poezia descântecelor**.

● Din creația folclorică literară **fără funcție ritualică** fac parte: **a) poezile lirice** (în versuri): doina, cântecul propriu-zis, strigătura; **b) creațiile epice**: în versuri — balada (haiducească, pastorală, legendă, fantastică, cu subiect feudal, familială), jurnalele orale; în proză — basmul, legenda, snoava; **c) creațiile aforistice și enigmatice**: proverbele, zicările, ghicitorile (clasificare după M. Pop și P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, 1979).

STUDIU DE CAZ

Folclorul literar – o descoperire a lumii moderne

„Limba ca un fagure de miere”* a literaturii populare

- Desprindeți ideile majore din citatele de mai jos și reuniți-le într-un eseu despre folclorul literar.

1. „Nimic dar nu poate fi mai interesant decât a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cânticelor sale, căci ele corespund toate pornirile inimii și toate razele geniului său. [...] Agiutat de câteva persoane, iar mai cu seamă de dl A. Russo, am adunat, în deosebitele călătorii prin munții și prin câmpii înflorite ale țărei noastre, o mare parte din poeziiile populare și acum, săvârșind coordonarea lor, le închin patriei mele, ca cea mai dreaptă avere a ei.” (V. Alecsandri, *Poezia populară*, introducere la *Poezii populare ale românilor*, Iași, 1852)
2. „...Alături cu limba există ca element de unitate literatura populară a cărei răspândire uniformă nu e de căzăduit. Aceleași balade ce s-au cules în munții Moldovei sau ai Ardealului s-au aflat în variante în Dobrogea, încât se crede că piesele nemerite de literatură populară aveau tendința de-a se răspândi la toți românii...” (M. Eminescu, articol din „Timpul”, 14.VIII.1882)
3. „Farmecul poeziei populare îl găsesc în faptul că ea este expresia cea mai scurtă a simțământului și a gândirei. Lăsând la o parte tot ce e nenatural, ea nu este decât limba simțământului și, pentru ca această limbă să fie totdeauna curată, adeseori se renunță și la rimă și, căutându-se cuvântul cel mai apropiat, nu se impune nicio silă la construirea versului. Și să sperăm că tot se vor mai găsi suflete care să nu fie jignite de rima neîndemnatică sau de simplitatea unui cuvânt vechi, ci vor prefera de a se adăpa mai degrabă la izvorul curat ca lamura și mai prețios ca aurul al poeziei noastre populare, decât să bea din izvorul de apă de zahăr cu portocale”. (M. Eminescu, articol din „Timpul”, 8.V.1880)
4. „Nu avem să ne facem limba, ci să ne-o iubim și să cinstim pe cei ce ni-au plăsmuit-o atât de frumoasă și de înțeleaptă, cum o avem. Sunt și ați între scriitorii noștri mulți care n-o simt aceasta și «aruncă vorbele cu furca». Unii dintre dânsii cunosc felul de a vorbi al poporului din vreo parte a pământului românesc, dar n-au citit nici cronicarii, nici cărțile bisericicești; alții sunt mai cărturari, dar n-au trăit niciodată în mijlocul poporului și n-au nicio slăbiciune pentru limba românească; iar alții s-au dezvoltat sub înrăuriri străine ori trăiesc în cercul strâmt al vreunei mahalale ori prin încă mai strâmtele «saloane», cu a căror atmosferă s-au deprins...” (I. Slavici, *Amintiri*, 1924)
5. „Să cetim mai mult, să căutăm mijloacele de dezvoltare ale limbii, să căutăm mijloace în limbile surori, în dialectele

noastre, în graiurile locale, în cărțile vechi; să studiem toate manifestările psihologice ale poporului, să exploatăm poezia și basmele poporului, să citim cu luare-aminte scrierile celor ce au încercat, după puteri și după vremuri, să studieze toate aceste lucruri.” (Din *Însemnări despre limbă*, în manuscris, la Academia Română, Fondul G. Coșbuc, mapa VII)

6. „Vom insista asupra limbii noastre populare, nu cea dialectală, ca fiind mai bogată în noțiuni de cultură și artă. Cuvântul în sine conține, pentru cine știe să înțeleagă, o poveste întreagă a neamului nostru. Unele au o origine îndepărtată, dincolo de epoca romană... Cuvântul are într-însul o vatră în care arde jăratul vieții. Dacă vreodată focul este amortit, datoria noastră, a scriitorilor, e să facem foale din plămâni ca să-l aprindem.” (V. Voiculescu, articol din „Viața literară”, I, nr. 13, 1926)

7. „O caracteristică tot atât de importantă a unui neam ca și comunitatea de sânge este limba. La noi și aceasta e opera țăranului. Limba românească e o limbă țărănească. [...] Limba noastră, cultivată numai de țărani, în legătură continuu cu pământul și cu lumea concretă, a păstrat expresia imagistică și naivă a omului simplu, o prospețime pitorească și colorată, ritmul vieții mișcătoare...” (L. Rebreanu, *Laudă țăranului român*, discurs rostit la intrarea în Academia Română, 1943).

8. „Mi-a plăcut să caut frumusetile limbii și puterea vie a imaginilor. Le-am găsit în multe cărți ale trecutului și în creația anonimă a folclorului, spre care m-am aplecat totdeauna cu interes și prețuire. Scriitorul are mereu de învățat de la înaintași și de la dascălul nostru de limbă, al tuturor, poporul, creatorul și purtătorul limbii, cum potrivit se spune în limbajul filologilor.” (M. Sadoveanu, *Arta literară și cultivarea limbii*, interviu publicat în „Tânărul scriitor”, nr. 10, 1955)

9. „Adesea Tânărul scriitor nu are tihna pătrunderii în ascunsese semnificații logice și afective, statornicite în matca cuvintelor românești, în înțelesurile care s-au frâmântat de-a lungul veacurilor cu lumina, cu soarele, cu melodia păsărilor și a codrului. [...] Scriitorul nu se poate împăca, n-ar trebui să se împace, cu pierderea și urgăsirea cuvintelor vechi, cu izgonirea unor vorbe din popor sau regionale, plastice. Nici neologismul nu e de prisos când poate da precizii inexistente în tezaurul vechi. Ați observat ce nouăță splendide a scos Eminescu din aliajul unic de vechime și nouitate, turnat în poezile lui? Dar îndărățul jocului aparent ușor, cu vorbele parcă sculptate în marmură, stă o muncă dârzhă de adunare, de assimilare, de studiu și discernământ asupra formelor și a sensurilor...” (T. Arghezi, *Despre arta literară*, interviu din „Luceafărul”, 1958)

* Sintagma îi aparține lui M. Eminescu — *Epigonii*, 1870.

„Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai” Mioriță

Mituri tradiționale autohtone

- **Traian și Dochia** — mitul etnogenezei (nașterea poporului român).
- **Mănăstirea Argeșului** — mitul estetic (creația artistică și jertfa creatorului).
- **Zburătorul** — mitul erotic (iubirea, sentiment uman fundamental și întemeitor).
- **Mioriță** — mitul morții, al extincției care prefigurează integrarea omului în natura cosmică.

Evoluția structurii poematice

- **Colindul mioritic** (variantele arhaice ardelene) celebrează mitul reînnoirii perpetue a vieții prin moarte; tema acestuia menționează uneori episodul judecării ciobanului care nu a respectat codul păstoresc.
- Motivul **oii năzdrăvane** (variantele moldovenești) — convenție fantastică, existentă și în basm, care presupune intervenția animalului dotat cu puteri supranaturale și capacitatea să de a reproduce graiul omenesc.
- Motivul **maicii bătrâne** (versiunea moldo-munteană) — episod cu valențe dramatice, subliniind dragostea filială și pe cea maternă.
- Motivul alegoric al **morții-însurătoare** — episod preluat din bocetele cântate la înmormântarea tinerilor necăsătoriți, numiți — în limbaj popular — „nelumiți”.

Pe-un picior de plai,
Pe o gură de rai
Iată vine în cale
Se cobor în vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i Moldovean,
Unu-i Ungurean
Si unu-i Vrâncean.
Iar cel Ungurean
Si cu cel Vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel Moldovean
Că-i mai ortoman,
Şare oi mai multe
Mândre și cornute,
Si cai învătați
Si câni mai bărbați!...
Dar cea Mioriță
Cu lână plăviță
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace.
Iarba nu-i mai place.
— Mioriță, lae,
Lae, bucălae,
De trei zile-ncoace

Gura nu-ti mai tace!
Ori iarba nu-ti place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță Mioară?
— Drăguțule bace,
Dă-ți oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Si umbră de voi.
Stăpâne, stăpâne,
Îți cheamă ș-un câne
Cel mai bărbătesc
Si cel mai frătesc
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul Ungurean
Si cu cel Vrâncean.
— Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană
Si de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să spui lui Vrâncean
Si lui Ungurean
Ca să mă îngroape
Aici pe-aproape
În strunga de oi
Să fiu tot cu voi;
În dosul stâñii
Să-mi aud câni.



Lia Rodica Got, Văzduh

Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Flueraș de fag,
Mult zice cu drag!
Flueraș de os,
Mult zice duios!
Flueraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Şoile s-or strâng
Pe mine m-or plâng
Cu lacrimi de sânge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mândră Crăiasă,
A lumei mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întâlni
Măicuță bătrână
Cu brâul de lână

Din ochi lăcrămând,
Pe câmp alergând,
Pe toți întrebând
Și la toți zicând:
Cine-au cunoscut
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel
Tras printr-un inel?
Fețisoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perișorul lui
Pana corbului;
Ochișorii lui
Mura câmpului!...
Tu, Mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de Crai
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuță
Să nu-i spui, drăguță,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntași
Brazi și păltinași
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii!



Ion Bănulescu,
Compoziție (tapiserie)

Dicționar

Cosmogamie (din gr. **kosmos** — „univers” și **gamos** — „cununie”) — concepție străveche (păgână) despre moartea înțeleasă ca o contopire cu universul, răspândită în lumea mediteraneană și orientală.

Mit (din gr. **mytos** — „povestire”) — narativă fantastică și exemplară care reflectă gândirea arhaică despre natură, om și societate; **mitic** (adj.) — ireal, fantastic, legendar, fabulos, miraculos.

Nelumit — ins decedat înainte de vreme, care n-a mai apucat să intre în rândul lumii prin căsătorie.

Premoniție — senzație care precedă, care anunță un fapt, o previziune, un avertisment.

Ritual — ceremonial provenit din vechele tradiții, desfășurat după anumite reguli, cu prilejul unor momente importante (nașterea, căsătoria, moartea, muncile agricole, intrarea într-un ordin social etc.).

Sacrilegiu — pângărirea (necinstirea) unor ființe, obiecte sau norme considerate drept sfinte (sacre).

Abordarea textului în clasă

- Prezentați, în succesiunea lor din text, motivele principale din *Miorița*.
- Comparați (cu ajutorul unei antologii de texte folclorice) arhetipul *Mioriței* (varianta Russo–Alecsandri) cu alte variante alese din diferite zone geografice ale țării; realizați un studiu de caz pentru fiecare.
- Reliefați, în trei grupe de lucru, preponderența elementelor epice, alături de cele lirice și dramatice, din creația folclorică atât de complexă.
- Motivați înlocuirea acțiunii epice propriu-zise din baladă cu dialogul uimitor dintre păstor și oită, martoră a prezumtivului sfârșit tragic al stăpânului ei; întocmiți un studiu de caz argumentat.
- Găsiți dovezi — în structura operei folclorice, în motivele, în semnificațiile și în realizarea ei artistică — referitoare la vechimea *Mioriței* și la originalitatea sensurilor ei în spațiul sud-est european.

Alegoria Figură de gândire

• Provine din cuvântul grecesc **allegoria**, cu sensul de „vorbire figurată”, preluat apoi de franceză: **allégorie**.

„Este — în sens larg — o plăsmuire sau o imagine determinată de **substituție**. Ea reprezintă invocarea unei imagini prin intermediul altei imagini, în virtutea faptului că aceasta din urmă, în calitatea ei de obiect estetic de substituție, are anumite relații cu cea pe care o semnifică” (DTL, 1990). Ambii termeni constituтивi intră în comparație în aşa fel, încât, prin mecanismul ei, „alegoria se produce fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete” (op. cit.; Tudor Vianu, *Problemele metaforei, Alegoria*, în *Studii de estetică*, 1968).

În sens restrâns, este o figură de stil complexă, reunind sintactic mai mulți tropi: metafore, comparații, personificări, hiperbole, cu scopul de a forma o **imagină unitară**, prin care o noțiune **abstractă** este particularizată prin elemente **concrete**.

„Din rândul metaforelor alegorice, face parte și fabula, conținând un precept ascuns sub imagini alegorice. **Fabula și parabola sunt alegorii închise**, în care se recunoaște cu ușurință, dintre cei doi termeni (propriu și figurat), cel abstract, sub forma concretă a celui de-al doilea. Există și **alegorii deschise**, în care termenul neexprimat al comparației subînțelese este parțial inclus în sfera termenului exprimat, rămânând doar sarcina de a-l descoperi (**ghicitorile**)” (op. cit.). În literatura română, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noaptea de decembrie* de Al. Macedonski, *Mistrețul cu colți de argint* de St. Aug. Doinaș și alții sunt opere poetice în a căror formulă artistică alegoria este determinantă.

Există și opere literare integral alegorice, indiferent de genul artistic căruia îi aparțin: **poetic** (*Tiganiada* de I. Budai-Deleanu, epopeea eroi-comică), **prozaic** (*Istoria ieroglifică*, romanul în cheie hieroglifă al lui D. Canthemir, sau *Cimitirul Buna-Vestire* —



Repere de interpretare

Miorița reprezintă epopeea pastorală a culturii românești, aşa cum *Poemul lui Ghilgameș* a marcat traectoria civilizației sumero-babilonene, iar poemele home-ricice definesc spațiul cultural antic grecesc. Dintre baladele autohtone, care au jalonat întreaga creație orală și cultă a poporului nostru, acest text folcloric a cunoscut cea mai largă audientă, fiind răspândit în peste o mie de variante, catalogate și comentate de folcloristul Adrian Fochi în lucrarea *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte. Poemul mioritic reprezintă mitul morții*, care definește situația în plan cosmic a omului după încheierea vieții pământene și relația sa cu marele univers. G. Călinescu, în capitolul introductiv al *Istoriei literaturii române...*, dedicat literaturii populare, comentând valoarea fondului artistic tradițional, apreciază calitatea *Mioriței* de sinteză ideatică a folclorului românesc: „Aici e simbolizată existența pastorală a poporului român, și chiar unitatea lui în mijlocul real al țării, reprezentat de lanțul carpatin”. Arhetipul *Mioriței* a fost cules de Alecu Russo din zona Munților Vrancei și publicat apoi de Vasile Alecsandri în cea dintâi antologie de folclor, apărută în 1852 și intitulată *Poezii populare ale românilor. Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate de...*

Desi este situat de obicei în categoria baladelor păstorești, acest poem complex formează o **sinteză** a principalelor genuri literare: **liric**, **epic** și **dramatic**, cu preponderență evidentă a **trăsăturilor epice**. Textul popular conține un amplu dialog al Tânărului cioban cu oița „năzdrăvana”, care îi dezvăluie un complot pus la cale împotriva-i de către tovarășii săi de breaslă și trista veste despre iminența morții lui. Forma dialogată are o **funcție lirică** (nu epică), deoarece pune în evidență, în mod direct, o multitudine de sentimente trăite de personaje: oița grijuile îi atrage atenția stăpânului său „drag” că este în primejdie de moarte și îl roagă să se ascundă în „negrul zăvoi” (culoare funerară) și să se înconjoare de câinii cei mai puternici și cei mai fideli. Folosirea pronumelui personal în dativ etic (afectiv) — „Vreau să **mi te-omoare...**” (s.ns.) — subliniază recunoștința și atașamentul mioarei pentru cel care o îngrijește cu devotament. La rândul său, ciobănașul manifestă o gamă largă de sentimente: față de turmele de oi pe care le ocrotește și care îl vor plângă, după moarte, „*cu lacrimi de sânge*”; față de câinii care i-au apărat cu credință mioarele și chiar pe el însuși de atacurile fiarelor din munți; pentru „*fluierășele*” din care a cântat melodii „*cu foc*” sau duioase, în ceasurile de singurătate; față de natura armonioasă în mijlocul căreia a trăit în permanentă. Dialogul este menit nu să asigure dezvoltarea acțiunii, ci să relieveze ceva mai important în ordinea firii decât a făptui, și anume rolul covârșitor al **afectivității** în viața omului. Partea finală a textului folcloric pune accent pe forța reciprocă a sentimentelor dintre maica bătrâna și fiul ei, victimă a unei sorti implacabile. Diversitatea și intensitatea nuanțelor afective, exprimate în formă dialogică, apropie *Miorița* de structura unei **doini populare**.

Al doilea element liric pregnant îl constituie **transfigurarea morții într-o cununie simbolică cu întreg universul**, viziu unică în cultura română, reușind să concilieze punctul terminus al vieții cu acela al maximei plenitudini din existența omenească.

Întocmai ca o **baladă populară**, *Miorița* conține și o narativă rămasă, însă, neîncheiată până în finalul operei folclorice. Subiectul narativ este realizat cu ajutorul unor personaje **reale** (cei trei „ciobănei”, mama păstorului moldovean) și a altora **fantastice** (oița cu înzestrare supranaturală și elementele cosmice personificate). Momentele esențiale ale subiectului sunt doar parțial reprezentate: **expozitia** este succint formulată în primele două versuri, care înfățișează un cadru

natural feeric. Întrucât rapsodul popular vorbește despre coborârea ciobanilor la vale, putem deduce că decorul era autumnal. Oierii își duc, toamna târziu, turmele în vâi, pregătindu-le pentru iernat. Paleta cromatică în acest anotimp este feerică și variată, înlocuind verdele monoton al vegetației montane din timpul verii. Perfecțiunea imagistică a colțului de plai determină metafora sugestivă a „*gurii de rai*”, creând impresia unei naturi paradisiace; **intriga** constă în intenția ciobanului ungurean și a celui vrâncean de a-l suprima pe tovarășul lor, precum și în motivațiile care sunt răspunzătoare de acest act criminal; **dezvoltarea acțiunii** (suita peripetiilor) este eludată complet din text, căci semnificativă nu este prezentarea modului cum va pieri ciobanul, ci a felului în care ideea morții este preluată de conștiința potențialei victime. În ordine cosmică, dispariția unui individ nu contează, în sens uman, sfârșitul fiind privit ca o tragedie în privința căreia omul nu dorește să anticipateze nimic; însă creatorul anonim îl aşază pe erou față în față cu perspectiva apropiată și indubitabilă a trecerii sale în neființă, imaginând un model de comportament uman care să-l împace pe cel sacrificat atât cu lumea pământeană și legile ei crude, cât și cu ritmurile celei de dincolo; **punctul culminant** este momentul dramatic care angajează emoțional personalitatea cititorului față de conflictul săngeros și uiimitoarea lui rezolvare în ideea spiritului nemuritor.

Există în *Miorița mai multe puncte culminante*, dispersate în toată țesătura ei epică și lirică: devotamentul înduioșător al oiței față de stăpânul ei iubit, transfigurarea morții protagonistului într-o nuntă fantastică sau deznașdejdea copleșitoare a bătrânei femei, care presimte, cu un instinct matern sigur, tragedia întâmplată feciorului său; **deznodământul** nu se produce efectiv în poem, autorul anonim lăsând **un final deschis interpretărilor**. Importantă nu este moartea ca proces în sine, ci numai dacă omul este pregătit să o accepte, căci — susține Al. Paleologu — „*singurul mod uman de a învinge moartea este de a o asuma*”. O altă trăsătură epică o formează intervenția animalului fabulos, dotat cu posibilitatea de comunicare și înțelegere umană și cu o uiimitoare capacitate de premoniție.

Nunta păstorului este pusă în scenă precum un spectacol teatral, al căruia regizor este însuși ciobanul-mire. Ca un Tânăr zeu, el concepe și regizează mitul disperației sale dintre oameni. Spectacolul capătă proporții cosmice, iar actorii care îndeplinesc rolurile tipice ale ceremonialului de nuntă sunt înseși elementele

Dragoș Morărescu, *Miorița*

romanul-pamflet satiric al lui T. Argeșei și **dramatic** (*Iona, Paracliserul, Matca*, parabolele semnate de Marin Sorescu).

Exemple:

- În ***Miorița***, tabloul fantastic al cununiei păstorului cu o „*mândră crăiasă*” constituie o alegorie a unității ontologice a vieții cu moartea.

„Cununia” cu moartea este prezentată după ritualul nunții târânești, dar la care participă elementele naturale, cu trăsături alegorice. Nivelul abstract al alegoriei este asigurat de integrarea spiritului uman în cosmos, după pieire.

Dispariția ființei este imaginată aproape cu tandrețe, căci Moartea îl va îmbrățișa definitiv pe erou, scoțându-l din lumea celor vii.

- „*Într-o grădină, / Lâng-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină; / So tai, se strică, / So las, mi-e frică, / Că vine altul și mi-o ridică.*” (Ienăchiță Văcărescu)

Recurgând la simboluri biblice (paradisul, lumina primordială), la comparația femeii iubite cu perfecțiunea unei flori, la procedeul **dubităției** (ezitării), poetul realizează alegoria sentimentului de dragoste, care trebuie trăit, chiar dacă își consumă idealitatea prin însăși participarea afectivă la el.

- „*Corabia vieți-mi, grea de gânduri, / De stâncă morții risipită-n scânduri, / A vremei valuri o lovesc și-o sfarmă / Si se izbesc într-însa rânduri-rânduri.*” (M. Eminescu)

Idea abstractă a vieții care trece, împreună cu greutățile, meandrele și furtunile ei, este exprimată prin **alegoria metonimică** a corăbiei deplasate pe suprafața apelor.

Poezia ermetică oferă exemple de alegorii obscure (sau enigme): poemul lui I. Barbu, ***Joc secund***, este analizabil ca alegorie a actului poetic, numai parțial decodificată în text.

Prozodia

- Din fr. **prosodie**, gr. **prosodia** — „intonare, accentuare”: **pros** — „către”, **ode** — „cântec”.

„Este acel domeniu al **poeticii** care studiază versificația, mai precis cantitatea (în limbile vechi), sau durata





vocalelor și a silabelor în diferite părți constitutive ale cuvântului (în acele limbi care utilizează o metrică bazată pe **cantitate**), alături de accentuarea și neaccentuarea lor (în limbile cu metrică bazată pe **calitate**). Prozodia include **metrica**, **ritm**, **rima** și **structura strofică** (strofa). Acest domeniu al poeticiei are în vedere analiza structurii ritmice a sunetelor în versuri și implicită trei factori: a) **cadența** (alternarea — în structuri care se repetă — a elementelor tari și slabe, tone și atone); b) **gruparea** (diviziunea — mai mult sau mai puțin marcată — a versului în grupuri de silabe, determinate de tendința firească a elementelor mai slabe de a se grupa în jurul celor tari; c) **măsura** (care exprimă relațiile temporale dintre toate asemenea grupuri de silabe)" (DTL, 1990).

Metrica

- Din fr. **métrique**, gr. **metrike** [techne] — „[tehnica] măsurii”.

„Este disciplina care studiază tehnica formală a versurilor, îndeosebi **măsura silabică**. Există trei principii de alcătuire a metricii, în funcție de specificul fiecărei limbi, bazate pe: **alternanță**, **accent** (în limbile moderne), **cantitate** (în limbile clasice). Preocupările teoretice în legătură cu metrica au apărut în Grecia antică, după despărțirea poeziei de muzică și coregrafie, ca o artă autonomă (nu sincretică), la începutul perioadei elenistice” (op. cit.). Una dintre principalele teorii referitoare la metrică din Antichitate susținea că toate formele metrice știute au fost derive din metrii prototipici, și anume **hexametrul dactic** (metrul epopeelor) și **trimetrul iambic** (metrul poeziei lirice).

Metru

- Din gr. **metron** — „măsură”.

„Este unitatea fonetică alcătuită dintr-un element tare (accentuat) și altul slab (neaccentuat); grup de silabe accentuate și neaccentuate, a cărui repetare regulată, în cadrul unui vers,



naturale telurice și astrale, personificate. Ceremonialul simbolic imită tiparul tradițional al unei nunți țărănești: astrul diurn și cel nocturn, în calitate de nași, au tinut „*cununa*” deasupra frunții mirilor. Se remarcă alegerea, de către poetul anonim, a astrelor îndepărțate, ce asigură expansiune cosmică peisajului terestru; esențele lemnoase alpine (brazii și paltini) au format cortegiul „*nuntasilor*” îmbrăcați în haina eternă a vegetației; masivele munțe au oficiat, în calitate de „*preoți*”, binecuvântând cuplul alegoric format din **cioban** (**viață**) și **crăiasă** (**moarte**). Selectarea copacilor și a munților înalte (*„mari”*) devine un simbol ascensional și o aspirație către zonele celeste; orchestra lăutărească este alcătuită din întreg neamul păsăresc, care intonează cele mai variate cântece; cadrul spectacular nocturn este luminat de puzderia de stele, numite metaforic „*făclii*”. Numărul imens al invitaților, concertul speciilor de păsări, strălucirea feerică a astrelor însuflarește ceremonia miraculoasă, comparabilă cu un grandios spectacol de sunet și lumină.

În cadrul natural edenic, sunt introduse cele trei personaje masculine (cifră fatidică), cu nume generice, deoarece sunt identificate după zona geografică de proveniență: Moldova, Transilvania și Vrancea. Eroii sunt numiți „*ciobănei*”, diminutivul reflectând tinerețea lor, nu relațiile dintre ei. Raporturile personajelor juvenile nu se bazează pe tovarăsie, nici pe solidaritatea datorată practicării aceleiași meserii și înfruntării unor pericole comune, ci sunt tensionate, neleale, ajungând la excludere. Prin intermediul intrigii, sunt reliefate două motive posibile ale crimei proiectate, care tin de firea umană: eroul, deși încă un adolescent, este pasionat de această străveche îndeletnicire umană. În ciuda tinereții lui neexperimentate, ajunge „*mai ortoman*” decât tovarășii de breaslă. Bogăția în turme, frumusețea fizică (dedusă din portretul idealizat, conceput de mama sa), calitățile lui morale și destoinicia profesională (care îi asigură o de rasă, caini devotați și cai „*învătați*” cu potecile munților) provoacă relațiile conflictuale cu tovarășii săi. **Invidia**, **simțul** aprig al **competiției** și **dorința nefastă de jaf** și înavuțire sunt răspunzătoare de omorul plănit. Unele variante ale arhetipului mioritic consemnează și mobilul **rivalității în dragoste** dintre păstorii.

Dar atitudinea protagonistului este uimitoare prin exemplaritatea ei și prin felul cum generozitatea sa anulează însăși ideea de asasinat: deși este Tânăr, frumos, bogat, pasionat de meseria lui, păstorul știe că dispariția este un fenomen normal, care poate interveni oricând, și că moartea nu acceptă ierarhiile iluzorii create de oameni; el nu se apără și nu se ascunde „*În zăvoiul*” neumblat, căci moartea se află pretutindeni și pentru ea nu există taine; dorința de răzbunare amplifică drama umană și pângărește ceasul de reculegere sfântă dinaintea momentului ultim; exprimându-și dorința de a fi îngropat chiar de către virtualii asasini (pe care nu-i urăște, deși ei vor să-l suprime), ciobanul moldovean respinge folosirea cuvântului „omor” în legătură cu dispariția sa dintre cei vii. Astfel, el transformă episodul violent și întunecat al morții într-o mirifică nuntă cu „*o mândră crăiasă*”. Actul sacrificial nu se desfășoară la întâmplare, ci după un ceremonial prestabilit. Apusul soarelui semnifică, în viziunea omului arhaic, moartea temporară a naturii cufundate în întunericul nopții. Așa cum soarele dispare periodic, ca urmare a fenomenului natural al asfintitului, și reapare odată cu răsăritul, tot astfel eroul părăsește lumea pământeană pentru a se integra în spațiul cosmic. Așadar, el primește cu luciditate vestea sumbră dată de oită și o acceptă fără împotrivire (ca și cum o aștepta), aceasta neînsemnând resemnare neputincioasă, ci **asumarea unei necesități care aparțin ordinii omenești și firii întregi**.

Păstorul își concepe testamentul oral, încrezîndu-l celei mai devotate făpturi din preajma sa. Conform mentalității străvechi, clipa dispariției din lume este concepută în toată „terestritatea” sa (după aserțiunea lui G. Călinescu din *Istoria*

Ion Panaitescu, *Opozitii*

literaturii române...). Pieirea este înțeleasă de individ ca un mod de continuare a existenței sale obișnuite în natură, ca o expresie a legăturii indestructibile a acestuia cu mediul în care a viețuit. Universul practic al ciobănașului se perpetuează dincolo de pragul existenței și va fi constituit din: prezența vietăților familiare, așezarea în preajma lui a instrumentelor muzicale cu ajutorul căroră și-a alinat ceasurile de izolare și de solitudine trăite pe plaiurile montane. Lumea de dincolo este imaginată aidoma celei de dîncoace, spațiul natural, semănând — în concepția păstorului — cu „strunga de oi” atât de apropiată lui. Jelit de turmele de mioare, vegheat de câinii credincioși și având lângă sine uneltele ciobăniei și fluierele consolatoare, păstorul nu se teme să privească moartea în față. El vădește o concepție superioară asupra firii întregi, care alcătuiește o unitate a elementelor numai aparent antitetice, între „a fi” și „a nu fi”. Dacă natura se reînnoiește în rotația ciclică a anotimpurilor, specia umană se perpetuează în succesiunea generațiilor. Renunțând la justiția umană, ce săr fi dovedit sălbatică (a pedepsi o crimă nedovedită echivalează, în fond, cu a comite o alta) și apelând la cea divină, salvatoare, eroul triumfă asupra condiției sale precare. Prin sacrificiu, el se va naște a doua oară — spiritual — și, de aceea, Miorița a fost la origine un colind, adică un cântec de urare care celebrează Renașterea perpetuă a firii, deși relatează un episod funest.

Singura concesie sentimentală este făcută mamei eroului care, fiind izvorul vietii copilului său, nu poate admite dispariția prematură a fiului, fapt în contradicție cu legile vietii. Pentru a-i ascunde vesteaua cumplită a morții fiului sacrificat, mioara este rugată să nu-i dezvăluie înțelesul tainic al cununiei feierului ei cu „*o fată de crai / Pe-o gură de rai*” și nici căderea unei stele la nunta lui, fenomen astrologic asociat — în gândirea arhaică — pieirii unei ființe.

Nunțile玄mice sunt, pe rând, **afirmate** și apoi **negate** de păstor în fața martorei sale fidèle — oița. Folosirea procedeului stilistic al **repetiției prin negație** relevă afecțiunea profundă a Tânărului pentru „*măicuța*” despre care știe că o lasă singură pe lume și fără sprijin tocmai la vîrsta bătrâneței. Din iubire filială, el vrea să o cruce, lăsându-i măcar speranța — oricât de efemeră — că își va regăsi, într-un viitor indeterminat, copilul pierdut fără urmă. Eroul anticipatează disperarea acesteia, imaginându-și alergarea ei pe câmpuri și îngrijorarea pentru soarta fiului dispărut



asigură **ritmul** acestuia. Poate coincide cu **picioarul metric**, în acest caz reprezentând cea mai mică unitate ritmică, dar poate fi format și din două picioare unite printr-un accent principal, cum este trimetrul iambic. După numărul picioarelor metrice dintr-un vers, există: monometru, dimetru, trimetru, tetrametru, pentametru, hexametru. Tipurile cele mai frecvente de metru sunt: **troheu, iamb, dactil, amfibrah, anapest, peon, coriamb**” (op. cit.).

Troheul

- Din fr. **trochée**, gr. **trochaios** — „alergător”.

Este un picior bisilabic format — în metrică antică — dintr-o silabă lungă, accentuată, și una scurtă, neaccentuată. În metrică modernă, troheul este alcătuit din prima silabă accentuată și a două neaccentuată (– v)” (op. cit.). În literatura română, este frecvent în creația folclorică și în poemele culte inspirate de aceasta (**Reverdere** de M. Eminescu; **Cântece – IV** de O. Goga). Ritmul trohaic este alcătuit dintr-o succesiune de trohei, care dau impresia de mișcare alertă, plină de viață și dinamism. Cel de 7–8 silabe este răspândit în toată poezia populară. Varianta sa reduplicată, de 16 silabe, este preferată de poetii clasici.

Personificarea Figură de semnificație

- Din fr. **personification**, lat. **persona** — „persoană”, **facere** — „a face”.

Personificarea este figura de stil cea mai frecventă în folclorul românesc, căci prin aceasta se atribuie obiectelor, elementelor naturii, abstracțiunilor, necuvântătoarelor însuși tipic omenesti; în **fabule**, personificările sunt extinse la nivelul întregii opere poetice. Se asociază frecvent cu epitetul și metafora. Ca și metafora ori comparația, „personificarea se bazează pe similitudine, asociind un subiect inanimat cu: un predicat („Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu!...”) — G. Coșbuc), un atribut („mers iste!” —





G. Coșbuc) ori un complement” („*Când soarele, trecând peste fântână, / Blând pătrunde prin streașina de păie*”— O. Goga) / „al cărui sens se referă la subiecte umane, sau folosind substantive inanimate în vocativ („*Luncă, luncă, dragă luncă, / Rai frumos al tării mele*” — V. Alecsandri). Termenul de personificare este, în general, considerat sinonim cu cel de **prozopopee**. Extinsă la nivelul unui întreg text literar, ea se transformă frecvent în **alegorie**” (DTL, 1990).

Exemple:

„*Bătrânul Dan ascultă grăind doi vecchi stejari.*” (V. Alecsandri);

„*Prințe gratii luna moale, sfincioasă și smerită / Să-ai vărsat razele sale.*” (M. Eminescu);

„— *Mioriță lae, / Lae, bucălae, / De trei zile-ncoace / Gura nu-ți mai tace! / Ori iarba nu-ți place, / Ori ești bolnăvioară, / Drăguță Mioară?*” (Miorița – personificări în lanț).



Nicolae Grigorescu, *Ciobănaș*

Bibliografie

- Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, vol. II, studiul *Spațiul mioritic*, Editura Humanitas, București, 1994.
- Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei RPR, București, 1964.

pe un plai anonim, utilizând enumerarea verbală la gerunziu (care perpetuează durata acțiunii): „*lăcrimând*”, „*alergând*”, „*întrebând*”, „*zicând*”. Cu intuiție psihologică, rapsodul nu recurge la procedeul caracterizării directe a celor doi, **mama și fiul portretizându-se reciproc**, aşa cum imaginea fiecărui persistă în mintea și în sufletul celuilalt: trăsăturile nu sunt cele reale, ci însuflare de sentimente intense, amplificate de perspectiva despărțirii eterne. Pentru o mamă, copilul său intru-chipează perfecțunea și, astfel, ea îl descrie precum un Făt-Frumos din basme, combinând diminutivele anatomicice (sugerând duioșia maternă) cu tipicele comparații din operele folclorice, realizate prin asocieri cu elemente din natură și din universul casnic. Eroul devine un fecior mândru, înalt și suplu, cu față albă, în contrast cu părul negru, mustață blond-deschisă și ochii întunecați „*ca mura*”, enigmatici.

Dacă ieșirea lui din viață se va produce discret și demn, dacă pietatea filială îl va ajuta să păstreze intactă speranța mamei într-o posibilă reîntâlnire cu cel născut din ființa ei și — odată cu aceasta — îi va menține bătrânei îndurerate voința de a mai trăi, ordinea firii terestre este salvată. Ca să asigure echilibrul lumii, eroul recurge la un **subterfugiu alegoric** — care să-i aline totuși suferința interioară că pierde atât de Tânăr și „*nelumit*” —, topind imaginea morții într-o triumfătoare a nunții spectaculoase. Astfel, eroul își ia totodată revanșa asupra destinului său tragic, nu schimbându-l, ci **modificându-i semnificația**, căci el transformă moartea într-un simbol al vieții și al regenerării ființei. Contopirea lui cu lumea infinită a naturii veșnice devine, în consecință, **o apoteoză compensatoare**.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Explicați, într-un eseu structurat ca un studiu de caz, atitudinea eroului baladei folclorice în fața morții sale: fatalism resemnat, asumare a destinului nemilos, model de comportament uman specific poporului român sau apoteoză compensatoare a unei vieți încheiate prematur?
- 2) Pornind de la riturile și bocetele funerare (specifice înmormântării tinerilor necăsătoriți) până la transfigurarea lor artistică în motivul „mortii-însuărătoare”, alcătuți un eseu despre semnificațiile cosmogamiei mioritice.
- 3) Identificați — într-un referat — elemente religioase pagâne și precreștine în *Mioriță*; de exemplu, episodul bătrânei mame care își caută fiul poate fi asociat cu peregrinările Fecioarei Maria în căutarea lui Iisus.
- 4) Citiți și recenzați eseul filosofic *Spațiul mioritic* de Lucian Blaga. Explicați de ce scriitorul identifică modelul comportamental oferit de balada populară cu orizontul specific, acea „*matrice stilistică*” în care s-au format, deopotrivă, poporul român și cultura acestuia.
- 5) Citiți capitolul al VIII-lea (*Mioara năzdrăvană*) din studiul comparatist *De la Zalmoxis la Genghis-Han* de Mircea Eliade; elaborați un eseu liber pe baza citatului următor: „*Mesajul cel mai profund al baladei îl constituie voința păstorului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturgiei cosmice, transfigurându-și moartea în «nuntă mistică» [...]; el preface nenorocul care-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunții maiestuos și feeric care, în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin* (s.ns.)”.

O reverie cosmică

Anton Holban

Nuntă princiară

(fragmente)

Marina, am visat un vis fantastic... Îl scriu pentru tine.

M-am ridicat din pat, dezbrăcat, cum mă găseam, și am ieșit afară. În fața casei se întindea o grădină superbă. Umbrele copacilor, lumina lunii și eu călcând cu piciorul gol pe iarba proaspătă. Parfum de brad. Liniște profundă, de-mi auzeam fiecare mișcare. Stele pe cer; păreau vârfuri de sulițe ale unei armate misterioase. Ce flori multe! Straturi cu violete, cu miozotis, cu liliac albastru. Florile albastre se urcau, se amestecau cu cerul. La adierea vântului și bolta de sus se legăna. Mă strecuram printre pomii cu ramurile grele de fructe. Câte un măr enorm strălucea în iarbă, și eram atent ca să nu mă lovesc de el. Tufe de pomușoară săngerau. Întindeam mâna și culegeam bobite, cu care îmi răcoream arșița frunții. Pe o potecă s-a arătat un iepure, cuminte ca o pisică, și s-a hotărât să mă întovărășească în drumul meu ciudat.

Apoi o lume imensă de furnici s-a pornit după mine, și greieri, și păsărele. Un alai întreg. Dar mersul nostru se petreceea pe tăcute, ca să nu afle nimeni de el. Am coborât câteva trepte, am deschis o porțiță de fier și am ajuns la o casă adormită, cu gratii la ferestre și la uși. „Aici locuiește Marina”, gândii. Un semn tovarășilor mei să se opreasca. Mă ascultără și ne uităram la o fereastră deschisă de unde nu mai venea niciun zgomot, ca și cum n-ar fi fost nimeni înăuntru. Liniște totală, numai atenția noastră încordată, așteptând un semn de la fereastră. Nu știam cum să-mi anunț sosirea, eram deznașdăjduit. Învinsem atâtea greutăți și mă încurcasem la urmă. Mi se părea nedemn de mine să escaladez zidul până la fereastră. Nu eram așteptat, o vedeam bine. Mi-era rușine de iepure, care mă privea, dezamăgit și el de neînsemnatatea mea. Îi promisesem bucurii mari, și nu eram în stare să-mi tin cuvântul. Mințisem. Nu mai aveam nicio autoritate asupra însoțitorilor mei. Trebuia să iau o hotărâre cu orice chip. Și atunci, un mare noroc mi s-a ivit: am descoperit, atârnând de fereastra Marinei, o scară de mătase. [...]

— Marina, de ce nu cobori la mine?

— Sunt goală, mi-e rușine.

— Să îndrăznesc să-ți spun gândul meu intim, fără să dai niciun sens rău vorbelor mele? Ce rost ar avea îmbrăcămîntea convențională față de dragostea ta? Pânza nu tîi s-ar părea o podoabă fără rost? Dupa cum sunt ridicolе hainele cu care îl acoperi pe un mort, când îl cobori pentru eternitate, în țărână.



Mitologie și psihologie

Preluarea de către Anton Holban, în cadrul povestirii *Nuntă princiară*, a unor secvențe din *Miorița* (participarea naturii la nuntirea Tânărului și tragicului erou) pune probleme foarte interesante, dat fiind că autorul este unul dintre cei mai fini psihologi din proza românească. Remarcabil analist, el supune lumea lăuntrică a personajelor sale unei minuțioase radiografii, făcându-le să pulseze în ritmul (auto)descoperirii, fără predictibilitatea tipologică a eroilor balzacieni.

Între **psihologie** și **mitologie** există însă diferențe considerabile, o adevărată falie separând cele două funcții ale spiritului uman. Mitologia stă sub semnul stabilității, dacă nu al inflexibilității. Narațiunile ei, explicând originea lumii și a diferitelor lucruri, se petrec în *illo tempore*, într-un timp primordial, dinaintea istoriei și în afara ei. Chiar acoperite de o floră epică, lirică



sau dramatică, multiplicate sub forma unor variante, miturile nu își schimbă esența ontologică și structura fixă dată, comunicată ca atare cu fiecare actualizare. Psihologia, în schimb, este un teren fertil pentru continue variații și meandre comportamentale. Ea ascunde în fiecare dintre noi un univers propriu și imprevizibil, sondat, dar niciodată cunoscut în întregime, „abisal” uneori, în opera lui Dostoievski sau a altor mari scriitori. Dacă mitologia explică, psihologia complică. Profilul unui personaj analizat din această două perspectivă nu va putea avea liniile ferme pe care o povestire fondatoare le trasează.

Iată motivul pentru care portretul protagonistului din *Nuntă priniciară* pare desenat în linii frânte. El are curiozitatea imaginativă și impulsurile eroilor din romanele lui Anton Holban, nu însă și psihologia lor complexă, care îi face să respingă ceea ce iubesc și să fie atrași de femeia care îi refuză. Proza de față, chiar și în registrul oniric, are o anumită **linearitate**. Fără sincopă și deviații de la cursul povestiei de dragoste, cele două personaje se apropiie într-un mod emblematic, **într-o exemplaritate a unirii destinelor**. Mitologia „corectează” diversitatea și enigmele psihologiei, anulând în cele din urmă specificul, individualitatea fiecărui personaj și topindu-le pe amândouă într-o **iubire arhetipală**.

Mihail Ștefănescu, *Flori*



Tu întreagă, numai tu, cu gura ta, sănii, genunchii și fiecare tresărire a cărniilor tale, care mă ameștește. Și pântecul cald, de catifea, neprăhuit și conținând totuși în el patimile viitoare și copiii ce vor veni. Coboară și calcă pe iarba moale, imaculată, de aceeași esență cu tine. Numai tu lipsești de la această sărbătoare pregătită pentru miezul nopții. Acceptă să fii a mea. Marina, să hotărâm nunta. Toată lumea să vie la jurământul dintre noi, pe care îl facem pe viață și pe moarte. Adică lumea copacilor, a păsărilor și a florilor. Oamenii care te păzesc complică și îți socotesc fiecare bucurie. Coboară o treaptă, și încă o treaptă, până la mine. În spațiu, și nu într-o cameră, căci ne trebuie spațiu ca să încapă eternitatea emoțiilor noastre. Să te îmbrac cu hainele de mireasă. Din razele lunii îți voi face beteală și cea mai frumoasă îmbrăcămintă cu care să prezint pe iubita mea la altar. La brațul meu, fiecare pas, până la capătul drumului care ne-a rămas de făcut. Păsărelele sunt oaspeții, ele vor cânta liturghia. Liliacul albastru împodobește cu parfumul și culoarea lui tot cuprinșul, până la bolta cerului. Luna s-a atârnat de părul tău. Brazilii intovărășesc alaiul nostru. Parcă duc lumânări lungi și subțiri, aprinse pentru marea sărbătoare, și flăcările lor sunt stelele.

Abordarea textului în clasă

- 1) Ce rol are decorul natural în povestirea studiată? Inventariați elementele componente și identificați tonalitatea pe care o creează, cu ajutorul acestora, prozatorul.
- 2) Corelați textul literar cu ideile referințelor critice propuse.
- 3) Stabiliti asemănările și deosebirile pe care fragmentul din proza lui Anton Holban le marchează în raport cu modelul general al basmului românesc. Cum explică facilitatea cu care protagonistul își parurge traseul?
- 4) Identificați trăsăturile lirice ale prozei lui Anton Holban. Prin ce procedee creează autorul atmosfera oniric-poetică?
- 5) **Limbă și comunicare (Actualizare)** — Analizați oral discursul artistic de tip descriptiv în textul literar studiat.

Repere de interpretare

Proza lui Anton Holban are întreaga luciditate și toate febrele modernismului interbelic, reprezentând una dintre definițiile cele mai exacte ale acestuia. Alături de Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian și alții autori din interiorul noii paradigmă, el ia distanță față de modelul epic balzacian, mizând pe recuperarea și explorarea **universului interior**. Noua structură a romanului este influențată puternic de opera lui Marcel Proust, de principiul de organizare al acesteia, în căutarea timpului pierdut și al unor mereu vîi realități sufletești. Romanele lui Anton Holban, lipsite de conflicte, de personaje puternice și de un contur ferm al realităților socio-istorice, își trag substanța din analiza infinitezimală a unor sentimente, senzații, stări desfoliate printre adevarată cazuistică de un spirit masculin egocentric și suferind. „*Câtă luciditate [...] atâta dramă*”: formula lui Camil Petrescu definește pregnant zbaterile în cerc ale protagonistului din romanele lui Holban, aflat mereu în căutarea iubirii și fugind disperat de ea, odată ce a găsit-o. Gelozia chinuitoare, obsesivă, bănuielile crescute dintr-o imagine febrilă, complexul de superioritate asociat cu cel de inferioritate, sentimentele amestecate, de culpabilitate și triumf, ce însotesc

câte o faptă ignobilă: toate aceste linii derutante compun, în fond, un veritabil **labyrinth psihologic**, specific sensibilității moderne. O sensibilitate ascuțită și o conștiință anxioasă, torturată de neliniști existențiale.

La antipodul acestei formule romanești, povestirea *Nuntă princiară* anihilază suferințele și convulsiile bărbatului îndrăgostit prin plasarea eroului sub clopotul de sticlă al **visului**. Într-un „vis fantastic”, realitatea își pierde muchiile tăioase, timpul se dilată prelungind o clipă de grație, iar spațiul se vede parcurs cu mare ușurință, într-un fel de cavalcadă erotică, smulsă legilor gravitației. Călcând cu piciorul gol pe iarbă proaspătă a noptii, printre straturi cu violete, miosotis și liliac albastru ori pomii cu ramurile grele de fructe, **îndrăgostitul visător** (la figurat, dar și la propriu) ajunge la o „casă adormită”, întovărăsit de un alai de furnici, greieri și păsărele. Suntem parcă în plină feerie eminesciană, într-o pagină din *Călin (file din poveste)*. **Lumea ireală capătă cromatică și însuflețirea fabuloasă a basmului:** univers care stă sub semnul tuturor posibilităților împlinite. Un fir de umor intelectual se adaugă, exact ca la Eminescu, în compoziția povestirii lui Anton Holban. Întâmpinat cu tăcerere deplină de casa iubitei, „temerarul” este privit cu un vag dispreț de către iepurele „dezamăgit” și el de neînsemnatatea personajului. Dar o scară de mătase, precum în basme, atârnă de fereastra Marinei, ușurându-i cavalerului apropierea de iubita lui, contemplarea comorilor ei trupești și reîntoarcerea victorioasă cu un pantof feminin luat drept trofeu. Povestea Cenușăresei, mult adaptată, se întrețese, din acest punct al traseului oniric, cu cea specific autohtonă a *Mioriței*.

Însă tot ceea ce formează, în *Miorița*, cadrul dramatic și tragic al experienței Tânărului erou — trădarea tovarășilor de ciobănie, constatarea ticăloșiei umane, asumarea benevolă a morții, neîmplinirea erotică în planul existenței propriu-zise — lipsește cu desăvârșire din proza lui Anton Holban, care stă de la început și până la sfârșit sub sigiliul marilor bucurii. Scriitorul aduce, prin transfer conștient, în cadrul prozei sale tocmai acea extraordinară asociere a naturii și a lumii la nunta celor doi tineri. Dacă în *Miorița*, această reverberație și solidaritatea universală au un sunet trist, un dangăt de clopot asociat morții, în *Nuntă princiară*, **fericirea cuplului e proiectată la scară cosmică**. La însuțirea eroilor lui Holban, întreaga natură participă și tot universul cântă.

O reverie cosmică pe care această proză liric-exultantă o îngăduie într-un **registru strict oniric**, la adăpost de realitatea prozaică, dură, imprevizibilă și amenințătoare. Este Edenul fericirii omenești, al lui Adam și al Evei dinaintea căderii pedepsiteoare în lume — o stare de grație pe care orice cuplu de îndrăgostiți o atinge, fără să poată prelungi.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Cititi întreaga povestire scrisă de Anton Holban. Cum explicați că, ajuns în proximitatea iubitei, îndrăgostitul se întoarce și ține apoi un discurs patetic? Care este funcția acestuia? Demonstrați într-un eseu argumentativ.
- 2) Realizați o compoziție-paralelă între *Nuntă princiară* și *Miorița* pornind de la personajele care populează cele două texte. Explicați în ce constau diferențele. Numărul eroilor este important pentru structura povestirii și pentru tipul ei de conflict derulat în plan oniric?
- 3) Descoperiți și expuneți, într-un eseu argumentativ, toate „libertățile” pe care și le ia Anton Holban pornind de la modelul *Mioriței*. Care este cea mai importantă, decisivă chiar pentru configurarea prozei sale?

Referințe critice

Literatura lui Anton Holban exprimă dezvoltările pasiunii erotice, de la voluptatea măruntă epidermică până la umplerea vieții morale de acel sens patetic, al cărui capăt poate da în probleme fundamentale de existență. Nu va fi exprimat această literatură chiar cea mai limpezită simțire a lui Holban, dar direcția sensibilității sale lar fi dus fără îndoială până în vecinătatea frumoaselor patetisme ale iubirii, până la stările complexe amoroase în care setea de viață și setea de moarte se ascund una după cealaltă.

Vladimir Streinu,
Pagini de critică literară,
II, 1968

La mare preț se află, ca și la Camil Petrescu, sinceritatea, autenticitatea, refuzul scrisului „frumos”. Anton Holban se pronunță, în repetitive rânduri, pentru o artă a semitonurilor, a nuanțelor, a clarobscurului, a aluziilor și a sugestiilor, pentru a estompa linia dintre real și ireal. Nuvela ar fi superioară romanului și ar corespunde mai bine sensibilității moderne tocmai prin caracterul ei fragmentar, care cere o mai mare concentrare.

Al. Cîstelecan,
în *Dicționarul esențial
al scriitorilor români*, 2000

Bibliografie

- ***** Dreptul la memorie**, în lectura lui Iordan Chimet, vol. I (Cuvinte fundamentale și Miturile), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
- Al. Călinescu, **Anton Holban – complexul lucidității**, Editura Albatros, București, 1972.
- Mariana Vartic, **Anton Holban și personajul ca actor**, Editura Eminescu, București, 1983.

„Zidul de zidit / Visul de-mplinit” Monastirea Argeșului

Balada

• Din fr. **ballade** — „baladă”.

„Poezie epică cu caracter legendar narativ, balada denumea initial, în Evul Mediu occidental, o poezie cu formă fixă care se cântă în timpul unui dans (în lat. târzie, **ballare** înseamnă «a dansa»).

Cultivată în această formă și de poetii Renașterii franceze, balada a fost resuscitată de poetii preromantici și romantici care s-au orientat, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, spre tradiții populare și istorice: Bürger, Schiller, Uhland, în literatura germană; Thomas Moore, Coleridge, Byron, la englezi; Hugo, de Musset, la francezi; Alecsandri, Bolintineanu, la noi.

Având deseori un caracter fantastic, **balada romantică** exprimă, în general, aspirația către neobișnuit, către actul eroic și generos, către depășirea limitelor obișnuite. În acest scop, utilizează procedee retorice și stilistice adecate: personificări, hiperbole, repetiții, lanțuri onomatopeice, invocații. Toate acestea s-au degradat cu trecerea timpului și a „modei” poetice, ducând la deprecierea genului și la parodierea lui în opera lui Topîrceanu, de pildă, sau, mai recent, în cea a lui Marin Sorescu. Latura legendar-evocatoare, creațoare de nostalgie, rămâne însă productivă, dezvoltată și după romantici: Oscar Wilde sau R. Kipling — la englezi, G. Coșbuc sau Șt.O. Iosif — la noi și-a.

Resurrecția baladei a fost una dintre trăsăturile Cercului Literar de la Sibiu, din timpul ultimului Război Mondial și după el (Radu Stanca, Șt. Aug. Doinas). În folclor, balada (termen introdus de V. Alecsandri ca echivalent pentru „cântecul bâtrânesc”) a născut, la început, toate cântecele populare cu un caracter narativ, dar



Pe Argeș în jos,
Pe un mal frumos,
Negru Vodă trece
Cu tovarăși zece:
Nouă meșteri mari
Și Manole zece
Care-i și întrece.
Merg cu toți pe cale
Să aleagă în vale
Loc de Mănăstire
Și de pomenire.
Iată cum mergea,
Că-n drum ajungea
Pe-un biet ciobănaș,
Din fluier doinaș.
Și cum îl vedea
Domnul îi zicea:
„Mândru ciobănaș,
Din fluier doinaș!
Pe Argeș în sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Argeș în jos
Cu turma ai fost.
Nu cumvai văzut
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Și neisprăvit,
La loc de grindă
La verde-aluniș?”
„Ba, Doamne-am văzut
Pe unde-am trecut
Un zid părăsit
Și neisprăvit.
Câinii cum îl văd
La el se răped
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.”
Cât îl auzia
Domnul-nveselia
Și curând pleca,
Spre zid apuca
Cu nouă zidari,
Nouă meșteri mari

Și Manole zece
Care-i și întrece.
„Iată zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de Mănăstire
Și de pomenire.
Deci voi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Curând vă siliți
Lucru de-l porniți,
Ca să-mi ridicăți,
Aici să-mi durăti,
Mănăstire naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri;
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii!”
Meșterii grăbia,
Sforile-ntindea,
Locul-l măsura,
Şanțuri mari săpa
Și mereu lucra
Zidul ridică.
Dar orice lucra,
Noaptea se surpa!
A doua zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar
Lucra în zadar!
Domnul se mira
Ș-apoi îi mustra,
Și amenință
Să-i pue de vii
Chiar în temelii!
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Tremura lucrând
Lucra tremurând
Zi lungă de vară
Ziua până în seară,

Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Şi un vis visa,
Apoi se scula
Ş-aştel cuvânta:
„Nouă meşteri mari,
Calfe şi zidari!
Ştiţi ce am visat
De când m-am culcat?
O şoaptă de sus
Avea mi-a spus,
Că orice-am lucra
Noaptea s-a surpa,
Pân' vom hotărî
În zid de-a zidi,
Cea' ntâi soţioară
Cea întâi sorioară
Care s-a ivi
Mâni în zori de zi,
Aducând bucate
La soţ ori la frate.
Deci dacă vroiu
Ca să isprăvi
Sfânta Mănăstire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Ca toţi să jurăm
Şi să ne legăm
Taina s-o păstrăm.
Ş-orice soţioară,
Orice sorioară
Mâni în zori de zi
Întâi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim
În zid s-o zidim!”
Iată-ziori de zi
Manea se trezi,
Ş-apoi se sui
Şi mai sus, pe schele,
Şi-n câmp se uita,
Când, vai! ce zâria?
Cine că venea?
Soţioara lui,
Floarea câmpului,
Ea s-apropia
Şi îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băutură.
Cât el o zâria

Inima-i săria,
În genunchi cădea
Şi plângând zicea:
„Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pâræ,
Să curgă şiroae,
Apele să crească,
Mândra să-mi opreasă.
S-o opreasă-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!”
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceru-ntuneca.
Şi curgea deodată
Ploae spumegată
Ce face pâræ
Şi umflă şiroae.
Dar oricât cădea,
Mândra n-o opria,
Ci ea tot venia
Şi s-apropia
Manea mi-o vedea,
Inima-i plîngea
Şi iar se-nchina
Şi iar se ruga:
„Suflă, Doamne-un vânt,
Suflă-l pe pământ,
Brazii să-i despoae,
Paltini să îndoae,
Munţii să răstoarne,
Mândra să-mi întoarne,
Să mi-o întoarne-n cale
S-o ducă de vale!”
Domnul se-ndura,
Şi sufla un vânt,
Un vânt pe pământ,
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munţii răsturna,
Şi o cuprindea
Iară pe Ana
Nici c-o înturna!
Ea mereu venia,
Pe drum şovăia
Şi s-apropia
Şi amar de ea,
Iată c-ajungea!
Meşterii cei mari



Tablou votiv: *Mănăstirea Curtea de Argeș, Neagoe Basarab, Mila Despina și copiii*



specialiştii foloseau termenul numai pentru cântecul epic cu tematică nuvelistică. Baladele cu temă fantastic-mitologică, istorică, haiducească și-a rămân în categoria cântecului epic" (DTL, 1990).

Conceptul de figură de stil

Figura de stil denumeşte ansamblul procedeelor artistice, reprezentând **marca stilului beletristic**, folosite în scopul sporirii expresivității unei comunicări cu valențe estetice. Figura de stil „constă într-o «abatere» de la vorbirea uzuală” (op. cit.), care selectează și atribuie un înțeles nou cuvântului ori sintagmei întrebuintate cu scop artistic. Aceasta poate fi identificată la toate palierile limbajului: fonetic, grammatical (morphologic și syntactic), lexical.

Unii teoreticieni disociază **figurile de stil** apărute la **nivelul frazei** de procedeele artistice care sunt răspunzătoare de modificarea structurii noțiionale a sensurilor cuvintelor și pe care le numesc **tropi**. „În retorica modernă, figurile stilistice de la nivelul cuvântului sunt numite **metaplasme**, cele de la nivelul frazei, **metataxe**, iar cele de «conținut», care afectează propriu-zis sensul expresiei, **metasememe** și **metalogisme** (în măsura în care afectează și valoarea logică a frazei)” (op. cit.).

O altă clasificare a figurilor de stil are în vedere **efectul lor estetic** produs



Leonardo Da Vinci, *Cap de om*

→ la nivelul comunicării literare: **figuri ale repetiției** (aliterația, asonanța, anafora, chiasmul, simploca etc.); **figuri ale insistenței** (enumerația, perifraza, pleonasmul etc.); **figurile ambiguității** (reticența, comparația, metafora etc.); **figurile plasticității** (onomatopeea, epitetul, invocatia etc.).

Un alt tip de clasificare a figurilor de stil are în vedere **modificările** (abaterile) provocate atât la nivelul formal al limbii, cât și semnificația cuvintelor: **figuri ale modificării formale a termenilor cu funcție poetică** (epenteza, metateza, apocopa etc.); **figuri ale modificării ordinii cuvintelor** (anacolutul, elipsa, silepsa, repetiția, inversiunea, dislocația, reluarea prin anticipare sau postpunere); **figuri ale modificării sensului** (tropii sau procedeele de „conținut” artistic); **figuri ale modificării intonației** cu scop retoric și interpretativ (invocatia, exclamatia, interrogația poetică, imprecatia și autoimprecatia etc.).

Din rațiuni didactice, preferăm clasificarea tradițională, care urmărește repartizarea figurilor de stil corespunzătoare fiecărui nivel al limbajului comun și literar.

Asonanța Figură de sunet

● Din fr. **assonance**, it. **assonanza**, lat. **ad** — „la” și **sonare** — „a suna”.

„Este figura de stil caracterizată printr-o rimă imperfectă, bazată pe omofonia (ori doar asemănarea) ultimelor vocale accentuate ale versurilor sau pe omofonia diftongilor (fără să fie identice consoanele precedente ori următoare din aceeași silabă, sau aflate după accentul tonic)” (op. cit.).



Calfe și zidari,
Mult înveselia
Dacă o vedea.
Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Sî, glumind, zicea:
„Stai, mândruța mea,
Nu te speria
Că vrem să glumim
Sî să te zidim!”
Ana se-ncredea
Sî vesel râdea.
Iar Manea ofta
Sî se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul se suia
Sî o cuprindea
Pân la gleznișoare,
Pân la pulpișoare.
Iar ea, vai de ea!
Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Ajungă-ți de șagă
Că nu-i bună, dragă.
Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strângă
Trupușoru-mi frângă!”
Iar Manea tăcea
Ci mereu zidea.
Zidu se suia
Sî o cuprindea
Pân la gleznișoare,
Pân la pulpișoare,
Pân la costișoare,
Pân la tâtișoare.
Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plângăea
Ci mereu zicea:
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strângă,
Tâtișoara-mi plângă,

Copilașu-mi frângă!”
Manoli turba
Sî mereu lucră.
Zidul se suia
Sî o cuprindea
Pân la costișoare,
Pân la tâtișoare,
Pân la buzișoare,
Pân la ochișori,
Încât, vai de ea!
Nu se mai vedea,
Ci se auzia
Din zid că zicea:
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strângă
Viața mi se stingă!”
Pe Argeș în jos,
Pe un mal frumos
Negru Vodă vine
Ca să se închine
La cea Mănăstire,
Fâlnică zidire,
Mănăstire-naltă
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Sî se-nveselia
Sî astfel grăia:
„Voi meșteri zidari,
Spuneți-mi cu drept,
Cu mâna la piept,
De-aveți meșterie
Ca să-mi faceți mie
Altă mănăstire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Sî mult mai frumoasă!”
Iar cei meșteri mari,
Calfe și zidari,
Cum sta pe grindis
Sus pe-acoperiș
Veseli se mândria,
S-apoi răspundeau:
„Ca noi, meșteri mari,
Calfe și zidari
Alții nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi știm
Oricând să zidim
Altă mănăstire

Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă!”
Domnu-i asculta
Și pe gânduri sta.
Apoi porunceau
Schelele să strice,
Scări să le ridice,
Iar pe cei zidari
Zece meșteri mari,
Să mi-i părăsească
Ca să putrezească
Colo pe grindis,
Sus pe-acoperiș.
Meșterii gândia
Și ei își făcea
Aripi zburătoare
De șindrile usoare.
Apoi le-ntindea
Și-n văzduh săria,
Dar pe loc cădea
Și unde pica
Trupu-și despica.
Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,

Iată c-auzia
Din zid că eșia
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit,
Care greu gemea
Și mereu zicea:
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strângă
Tătișoara-mi plângă,
Copilașu-mi frângă
Viața mi se stingă!”
Cum o auzia
Manea se perdea.
Ochi-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtia,
Și de pe grindis,
De pe acoperiș,
Mort bietul cădea!
Iar unde cădea
Ce se mai făcea?
O fântână lină
Cu apă puțină
Cu apă sărată
Cu lacrimi udată!



În literatura română, asonanța este frecventă în poezia folclorică, în primele creații lirice culte (de exemplu, în *Viața lumii* de M. Costin), dar și în operele marilor poeti: M. Eminescu, T. Arghezi, G. Bacovia, I. Pillat: „Trecând pe strada ta / Pe care nimeni nu mai știe / Al noptii foșnet evoca: / Filosofie...” (G. Bacovia); „Vreau degetul ușure să-l iau, să-l dezmir. / Orice voiesc rămâne îndeplinit pe sfert” (T. Arghezi); „Pe Argeș în jos / Cu turma ai fost...” (*Monastirea Argeșului*).

Onomatopeea (Armonia imitativă) Figură de sunet

- Din gr. **onomatopoeia**: *onoma* — „nume”, *poiein* — „a face”.

Este figura de stil fonetică prin care sunt imitate sunete și zgomote din natură, cu scopul de a crea imagini auditive cât mai dinamice. „Onomatopeea poate fi de origine **interjectională** («poc!», «trosc!», «trop-trop!», «ham!») și — prin derivare din unele interjecții — **verbală** («a tropăi», «a trosni», «a pocni», «a hămăi») și **substantivală** («pocnet», «trosnet», «tropot», «hămătit»). Fenomen de armonie imitativă, onomatopeea evocă «imaginărea sonoră» a obiectului sau a acțiunii nu numai lexical, ci și sintactic:

„Un an, dând d-an, leag-dan d-an, d-an vani” (Al. Macedonski) (op. cit.);

„A popoarelor de muște sărbători murmuitorare” (M. Eminescu);

„Deodată se audă un tropot pe pământ / Un tropot de copite, potop ropotitor...” (V. Alecsandri).

Rima

- Din fr. **rime**.

„Omofonia (identitatea sunetelor) ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată, reprezintă rima. Aceasta contribuie la realizarea **eufoniei** (armoniei sonore) și la evidențierea cuvintelor din finalul versurilor.





Din punct de vedere morfolitic, rimele pot fi: a) **lexicale** (coincide tema a două cuvinte): *rece / trece*; b) **gramaticale** (coincid desinențele flexionale): *sortii / morții*; c) **lexico-gramaticale** (coincid sunete din radical și sunetele desinenței gramaticale): *spumii / lumii*.

După **gradul de armonie**, rima este: a) **săracă** (începe cu ultima vocală accentuată din cuvânt): *mie / stie*; b) **suficientă** (compusă din două sunete) sau **bună** (compusă din trei sunete); c) **bogată** (coincid și consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate): *cutremuri / vremuri*; d) **leonină** (coincid silabele dinaintea ultimei vocale accentuate), fiind numită și **superfluă** sau **dublă**, căci presupune omofonia a două silabe întregi: *lucitoare / orbitoare*.

După **precizia armoniei**, rimele pot fi: a) **propriu-zise**; b) **asونante** (sunete care urmează ultimei vocale accentuate sunt asemănătoare, dar nu identice): *când / cânt*.

După **accent**, rimele sunt **simple** și **complexe**; rimele simple se împart în: **masculine** (rimează cuvinte cu un singur accent principal, pe ultima silabă: *dus / apus*) și **feminine** (rimează cuvinte cu accentul principal asupra penultimei silabe: *visează / cutează*). Așadar, după gen, cea masculină este **iambică** și **monosilabică**, iar cea feminină este **trohaică** și **bisilabică**. La cuvintele cu rime complexe coincid atât silabele cu accent principal, cât și silabele cu accent secundar: *catárgele / lárgele*.

Conform **clasificării semantice**, rima poate fi: a) **internă** (sau interioară) — cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârșitul versului: «*Uite fragi, tie dragi*» (I. Barbu); b) **identică, redublată** sau **obsesivă**: «*Când te doresc eu cânt / încet-încet, / Plec-capul la pământ încet-încet*»; c) **echivocă** — cuvintele omofone au sensuri diferite: *leagân / leagân*; d) **rară**: «*alun / Malcatun*» (M. Eminescu); e) **compusă**: «*Correggio/ înțelege-o*» (M. Eminescu); f) **aproximativă** — la sfârșitul cuvintelor care rimează, consoanele dure alternează cu cele palatalizate: *brazi / talaz*.



Repere de interpretare

Baladele populare nu sunt numai evocări de fapte eroice înveșmântate într-o aură legendară, ci ele dezvăluie o concepție specific românească despre viața terestră și cea cosmică, despre rostul și destinul uman, despre artă. Înțelepciunea ciobanului și cea a meșterului constructor depășesc limitele unei înțelegeri de rând a lucrurilor și merg către esențe, spre ceea ce înnobilează, dă sens și finalitate acțiunilor omenești, înțemeind viața pe ideea **jertfei de sine**, care **purifică** și **edifică** totodată. Cele două personaje mitice din cele mai cunoscute și răspândite balade românești oficiază **rituri sacrificiale**, care fie că le permit integrarea în ritmurile firii eterne, fie că le asigură dăinuirea operei de artă realizate cu atâta chin și suferință.

Precum *Miorița*, balada cu subiect legendar *Monastirea Argeșului* analizează **raporturile dintre existență și artă, libertate și necesitate, dintre viață și moarte**. Vechimea baladei este de câteva secole, pentru că se referă la înțemeietorul Țării Românești, care — potrivit tradiției — descălecase în acest teritoriu venind din Tara Făgărașului, la mijlocul secolului al XIV-lea. Numele său istoric a rămas învăluit în negura veacurilor, personajul legendar identificându-se după apelativul „Negru-Vodă”; nici numele arhitectului nu este reprobus în conformitate cu realitatea istorică, însă tradiția folclorică i-a atribuit lui Manole construirea mărețului edificiu bisericesc de la Curtea de Argeș (refăcut ulterior de Neagoe Basarab).

Personalitatea lui Negru-Vodă este complexă, putând fi interpretată într-o manieră dicotomică. El se deplasează, însă de o suiată formată din arhitectul Manole și cei „*nouă meșteri mari, calfe și zidari*”, să găsească „*pe un mal frumos*” al Argeșului, un amplasament potrivit telurilor sale constructive. Dar el nu caută un spațiu pitoresc, ci un loc anume, marcat de „*un zid părăsit și neisprăvit*”, dovedă a abandonării unui proiect înaintea sa. Vodă îl găsește cu ajutorul unui „*ciobănaș*”, care îl avertizează că acolo este un teritoriu nefast, pe care nici iarba nu crește și în preajma căruia căinii păzitori ai turmelor „*latr-a pustiu și urlă-a morțiu*”. În mentalitatea arhaică, un loc neprietic acțiunii de a construi este considerat ca bântuit de duhuri rele, marcat cu pietre de hotar și ocolit de oameni. Însă Domnul „*se-nvesește*” la auzul veștii și ignoră consecințele nefaste ale demersului încăpățănat de a izbândi acolo unde alții dăduseră gres.

E xegeții textului folcloric au văzut în Negru-Vodă fie un **continuator**, făcând legătura peste timp între generațiile de constructori și resacralizând un **topos bles-temat** (redat, astfel, circuitului de valori omenești), fie un **inițiator trufaș**, care vrea cu orice preț să devină ctitorul unui edificiu unic, atât prin modul nemaiauzit în care a fost înălțat, cât și prin desăvârșirea lui artistică. Indiferent de varianta de interpretare aleasă, este limpede că domnitorul voiește ca renumele lui să persiste în timp, legat de cel al unui artist genial, a cărui viață s-a împlinit estetic și s-a încheiat tragic odată cu ridicarea celebrei biserici, o capodoperă a artei medievale românești. Raporturile dintre reprezentantul puterii și artiștii sunt cele eterne: voievodul îi stimulează în râvna lor constructivă (amăgindu-i cu perspectiva înnobilării și a răsplătirii lor cu averi uriașe), în mintea lui, însă, sortindu-i pieiri de la început. Îi tratează că pe niște subordonăți, manifestând o atitudine despotică și capricioasă, după caz: fie îi elogiază cu falsă bunăvoie când par să reușească, fie îi amenință că va porunci zidirea lor „*de vii, chiar în temelii*”, când sortii de izbândă constructivă se îndepărtează de ei. Truda lor impresionantă îl lasă nepăsător, ca și sacrificarea ulterioară a soției arhitectului, căci, pentru atingerea scopului său unic, nicio jertfă

străină de el nu este prea mare. Efortul meșterilor, mult timp zadarnic, este sugerat de poetul anonim prin intermediul chiasmului și se desfășoară în atmosferă tensiонată de furia neputincioasă a voievodului: „*Tremura lucrând / Lucra tremurând*”. La sfârșit, venind să se închine în noul lăcaș de cult, el nu adresează nicio mulțumire meșterilor epuizați de truda lor sisică și având conștiința apăsată de jerta făcută, în schimb le pune o întrebare-capcană, care să le stimuleze orgoliul profesional; auzind răspunsul lor (firesc afirmativ), că pot construi un edificiu „*mult mai frumos și mai luminos*” — fiindcă artistul trebuie mereu să se autodepășească —, voievodul decide pierirea acestora, ca să nu împartă cu nimeni gloria de a fi înălțat un monument desăvârșit. El îi aruncă pe meșteri în anonimatul unei morți premature, împiedicând astfel reiterarea performanței lor creatoare, dar conștiința colectivă îl sanctionează, așezându-l în locul meritat de **citor**, și nu de făptuitor al renumitei biserici de pe malul Argeșului.

Cei nouă meșteri formează **un personaj colectiv**, care acționează în chip solidar. Nu sunt adeverați creatori, ci numai executanți pricepuți ai planului excepțional imaginat de Manole. Ei acceptă, temporar, efortul prelungit, nu însă și implicarea ființei lor lăuntrice în elanul constructiv. Precum în cazul lui Negru-Vodă, personalitatea lor se dezvăluie cititorilor într-un mod ambiguu: nu se știe dacă într-adevăr hazardul i-a ocolit (tocmai prin neaderarea lor deplină la realizarea edificiului), socotindu-i niște victime nesemnificate, sau, dimpotrivă, și-au trădat jurământul și pe conducătorul lor, avertizându-și soții și surorile să nu se apropie de mănăstire un timp. Cert este că — din lipsă de caracter sau din egoismul instinctului de conservare, tipic omenesc — ei „se înveselesc” la vederea Anei, înțelegând că jertfa nu le va aparține. Mai mult, se desolidarizează în chip laș de meșterul arhitect care îi conduce, refuzând să participe la îndeplinirea acțiunii ritualice și lăsându-l singur pe Manole față în față cu nemilosul destin. Necinstea sau numai lașitatea dovedită o vor plăti cu moartea, eșuând în încercarea de a imita zborul păsărilor cu aripi confectionate din „*sindrili usoare*”, „*despicându-și*” trupurile la baza construcției.

Protagonistul baladei legendare este conceput de rapsod ca un **erou dilematic**, obligat să consimtă la un sacrificiu tot atât de mare ca și forța înzestrării lui spirituală, căci despre el se afirmă concis că își domină colaboratorii prin superioritatea talentului său: „*Și Manoli, zece, / Care-i și întrece*”. Sufletul acestuia va fi sfâșiat între dorința de a înfăptui ceva nemaivăzut („*visul de-mplinit*”), care torturează

Aurelia Răzvan Ionescu, *Zidul*

După poziția sa în strofă, rima poate fi: a) **monorimă** (rimă continuă) ori grupată — același tip de rima la mai mult de două versuri succesive (a a a), frecventă în lirica populară și în baladele culte care imită rimele folclorice; b) **împerecheată** (a a b b); c) **încrucișată** (a b a b); d) **îmbrățișată** (a b b a) (op. cit.); e) **înlănțuită** (a b a); f) **mixtă** (sau **variată**), îmbinând versuri rimate în mod diferit, în același text literar; g) **semirima** constă în producerea rimei tot la al doilea vers (x a x a): „*Pe aceeași ulicioară / Bate luna la ferești, / Numai tu de după gratii / Vecinic nu te mai ivești*.” (M. Eminescu).

Chiasmul Figură de construcție

- Din fr. **chiasme**, gr. **chiasmos** — „încrucișare”.

Conștă în încrucișarea înțelesurilor unor cuvinte sau în gruparea simetrică a mesajelor acestora. Această figură retorică este alcătuitură dintr-o dublă antiteză (după schema: a b-b a), fie la nivelul propoziției, fie la nivelul frazei. De obicei, „sintagma a două (BA) repetă aceleiasi funcții gramaticale cu ale celei dintâi (AB), dar în ordine inversă” (DTL, 1976).

Exemple: [Meșterii] „*Tremura lucrând / Lucra tremurând...*” (**Monastirea Argeșului**); „*Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e.*” (M. Eminescu); „*Viu printre morți, sunt / un mort printre vii.*” (I. Vinea); „*Eu veneam de sus, tu veneai de jos, / Tu soseseai din viață, eu veneam din moarte*” (T. Arghezi).

Repetiția Figură de construcție

- Din fr. **répétition**, lat. **repetitio** — „reluare”.

„Repetiția constă în reluarea același grup de sunete sau chiar a unei sintagme întregi, ori a aceleiași relații gramaticale, pentru a întări o idee ori a sublinia un efect artistic. Impresia pe care o produce repetiția se datorează,





într-o mare măsură, amplificării **efectului insistenței** față de cel al simetriei. În funcție de nivelul la care se realizează (al sunetelor, al cuvântului, al funcției gramaticale și al topicii), repetiția poate fi: **fonologică** (aliterație, asonanță), **lexicală** (epizeuxis, anaforă, epiforă, tautologie etc.) și **gramaticală** (chiasm)“ (op. cit.). Există repetiții simple, duale, ternare.

Refrenul

- Din fr. **refrain**, lat. **refringere** — „a rupe”.

O categorie aparte de repetiție este **refrenul**, constând în repetarea, la intervale regulate, a unui vers întreg, a unei propoziții sau chiar a unei fraze. Apare în poezia populară, din care a fost preluat, ulterior, în cea cultă.

„Refrenul își are originea în Antichitatea greacă, în cântecul alternativ al corifeului, al corului, fiind uzitat și în imnuri” (op. cit.). Prezența refrenului accentuează o anumită idee și conferă dinamism baladei populare și culte, rondeletului și altor specii lirice din curentul simbolist, al cărui ideal estetic favorizează apropierea poeziei de muzică.

Exemple: „Zia ninge, noapte ninge, dimineata ninge iară!” (V. Alecsandri); „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar / Decor de doliu funerar... / Copacii albi, copacii negri.” (G. Bacovia)

Expresivitatea poetică

- Din fr. **expression**, lat. **expresio**.

„Expresia definește exteriorizarea unei realități interioare sau manifestarea, reprezentarea ori semnificarea unui obiect prin altul. În lingvistică, ea constituie o îmbinare de cuvinte care formulează, adesea figurat, o idee. Din punctul de vedere al gramaticii limbii române, expresia are, între elementele care o compun, un grad de sudură semantică inferior locuțiunii. În lingvistica structurală, expresia reprezintă prezența sensibilă a **semnificatului** în



Dragos Morarescu, Ana

imaginația oricărui mare creator, responsabilitatea pentru viața tovarășilor săi de muncă, durerea de a sacrifica ființele pe care le adoră (soția și copilul), echipa de umilită nereușitei profesionale și cea firească de moarte, provocată de amenințările sumbre ale voievodului. Conștient de **puterea harului său artistic**, Manole își asumă — odată cu domnitorul — riscul de a înălța monumentul într-un spațiu sterp și ostil inițiativelor omenești. Așadar, orgoliului nesăbuit al celui care își închipuie că poate totul prin bogăție și prin exercițiu fără control al puterii i se adaugă mândria legitimă a omului de geniu, care învinge obstacolele prin tăria capacității lui artistice. Dar și puterea laică, și geniul zâmplitor de frumos estetic sunt încătușate de forța unei superstiții: în toată zona Balcanilor, a circulat, în vechime, legenda conform căreia există un spirit al locului căruia își se cuvine drept ofrandă o ființă, jertfă capabilă să-l imblânzească și să-l transforme într-un duh protector al viitoarei construcții. **Tradiția folclorică românească** a modificat sensul legendei, amplificând valoarea sacrificiului uman și dându-i înțelesul pilditor al unui **mit estetic**: cea care va muri nu poate fi o făptură oarecare, ci ființa cea mai apropiată Meșterului, soția sa, a cărei zi-dire în favoarea reușitei creației va afecta — în mod direct — și destinul creatorului.

Manole are un vis profetic care îi dezvăluie soluția ritualică a posibilității de a desăvârși în piatră idealul său arhitectural. El comunică revelația onirică discipolilor și jură cu toții să o zidească pe cea dintâi „*sotioară ori sorioară*” care va ajunge la mănăstire în dimineața următoare. Cinstit și om de onoare, Meșterul își respectă cuvântul dat, neavertizându-și soția, pe care însăși soarta lui de creator o va alege drept victimă. În zorii zilei, cu sufletul chinuit de presimțiri funeste, el se trezește și se suie pe schele, cercetând drumul care serpuia către edificiu. Zărind-o de departe pe Ana, care venea să îi aducă hrana necesară, el nu aleargă în calea ei, ci imploră forțele naturii să se dezlănțuie.

Partea a treia a baladei are un vădit **caracter liric**, căci stihiiile — înduioșate de glasul disperat al bărbatului — devin solidare cu iubirea lui și declanșează, succesiv, „*o ploaie cu spume*”, apoi „*un vifor*” puternic, care umflă apele, făcându-le să se reverse în puhoie, rup crengile brazilor și ale paltinilor, răsturnând hiperbolic chiar și munții. Dar uraganul nu poate să împiedice pe credincioasa femeie să-și atingă ținta propusă. Constructorul, deznađăjduit, este silnit să ducă jertfa la îndeplinire cu mâinile lui și să provoace supliciul Anei. Poetul popular notează gradat suferința eroului care zidește, odată cu Ana, propria dragoste: „*glumea*”, „*ofta*”, „*tăcea*”, „*zidea*”, „*turba*” (enumerația verbală la imperfect eternizând ideea de chin omenesc). Părăsit de

Negră-Vodă pe schelele de pe acoperișul bisericii, Manole va încerca, asemenea legendarului Icar, să se salveze imitând zborul păsărilor, însă va eșua, ca și lucrătorii săi. Din pricina remușcărilor și a conștiinței că este vinovat, lui Manole i se pare că aude mereu gemetele victimei, pe care zidurile mănăstirii le prelungeau într-un ecou sfâșietor. Parcă zidurile însuflătite transmiteau din piatră în piatră lamentațiile devenite bocetul celei ucise, fiindcă a iubit până la capăt. Manole amețește, privirea i se începeșează și iureșul amintirilor insuportabile îl face să cadă de lângă turle. Legenda spune că, în locul unde s-a prăbușit, a tășnit spontan un izvor a cărui apă „lină” a dat naștere fântănii lui Manole. În sens uman, jertfa l-a doborât pe creator, dar a rămas opera care-i va asigura eternitatea. Ca să confere temeinicie unei construcții „cum n-a mai fost alta”, Meșterul trebuie să îngroape în efortul lui ce are mai scump pe lume și chiar să își ofere viața realizării visului său arhitectural. Așa cum apreciază Tudor Arghezi, „nu se poate viață nouă fără jertfa” nici în sensul **creației** (Ana, ființă maternă care consumă sacrificiul copilului ei), nici în sensul **creației** (Manole, artistul de geniu zâmbitor de frumos, care renunță la tot, ca să triumfe visul său estetic).

Personajul luminos și exemplar al baladei rămâne Ana, cea care, deși Tânără, frumoasă „ca floarea câmpului”, iubind un bărbat dotat cu un har excepțional și pre-gătindu-se să nască rodul dragostei lor, va primi cu împăcare semnul destinului. Sentimentul trăit este atât de puternic, încât nu-l pot învinge nici forțele naturale reunite împotriva ei: biciuță de vânt și udată de ploaie, femeia nu șovăie înspre destinația care îi va deveni fatală. La început, a crezut în cuvintele liniștitore ale bărbatului, că gestul zidirii este numai un joc. Însă, când zidul se înalță amenințător și ea privește la chipul omului iubit, desfigurat de suferință și iluminat ca în transă, înțelege că jocul ritualic se va sfârși cu moartea ei.

Cei care au comentat textul baladesc vorbind despre abnegația naivă a Anei, fără conștiință anticipativă a dispariției sale, comit o judecată falsă și o nedreptate față de eroină. Stările sufletești paroxistice prin care trece Manole, oglindite fidel pe figura lui, și zbuciumul său impresionant îi subliniază Anei importanța de necontestat a reușitei lui profesionale, în absența căreia viața omului de lângă ea nu se justifică. Înzestrată cu inteligență, cu un suflet superior și cu generozitatea femeii îndrăgoste, Ana nu se opune hotărârii soțului ei; plânge, încercă să-l convingă, dar nu se clintește din locul menit sacrificiului. Toate darurile oferite de natură acestei femei de excepție — tinerețea, frumusețea, intemeierea unui cuplu fericit, calitatea maternă — sunt considerate de ea mai prejos de valoarea monumentului cu înalțarea căruia existența lui Manole s-a identificat. Nici voința de continuitate sau trufia lui Negru-Vodă, nici satisfacția artistului de a zâmbi lucruri frumoase, nici priciperea lucrătorilor din preajma meșterului nu ar fi împlinit minunea fără **jertfa benevolă a Anei**. Când înțelege că mormântul ei va fi îmbrăcat în haina de piatră a zidurilor reci, se jeluiște discret că părăsește atât de timpuriu viața, pentru care se simțea făcută, și condiția maternă rămasă neîmplinită.

Prin enumerăția diminutivală, concepută să evidențieze un crescendo al suferinței, rapsodul sugerează creșterea implacabilă a zidului ucigaș, care îi acoperă „gleznișoarele” până la „ochișori”, luându-i lumina soarelui și aerul proaspăt, încânădu-i respirația.

Ea este perechea lui Manole în dragoste, egală lui în privința forței morale, dar superioară bărbatului prin devotamentul sublim și prin dublul sacrificiu la care a consumat (al ei și al copilului pe care îl purta în trup). Procreația i se pare acestei femei deosebite mai puțin semnificativă decât creația și, de aceea, **măreața înfăptuire aparține cuplului lor**.



semnificant. În consecință, expresia poetică se bazează pe capacitatea semnificantului de a dobândi — prin arta specifică fiecărui scriitor — multiple și noi semnificații” (op. cit.).

B. Croce identifică **intuiția** cu **expresia artistică**, făcând astfel din aceasta din urmă o condiție indispensabilă pentru existența artei în general și a poeziei în special.

Expresivitatea (din fr. **expressivité**) este tocmai calitatea unei comunicări de a fi grăitoare, sugestivă, de a transmite mesajul nu numai exact, ci și plastic, în imaginii vii. Referitor la o operă literară în versuri, expresivitatea denotă unicitatea stilului poetic al unui autor, noutatea și inventivitatea imaginariului său poetic, selectarea unui lexic liric anumit, capabil să susțină ideea poetică și imaginile artistice în așa fel, încât să-l impresioneze pe cititor și să-l facă să recunoască **maniera specifică** apartinând unui mare scriitor.

La începutul secolului al XX-lea (circa 1910–1925), în Germania, curențul artistic și literar — care așază în centrul său intensitatea, noutatea și capacitatea **expresiei** de a figura **trăirile interioare ale omului** în raport cu ili-matul, cosmic și absolutul — să-nu-mit **expresionism**.

Aliterația Figură de sunet

- Din fr. **allitération**, lat. **media alliteratio**.

Noțiune introdusă de umanistul italian Pontanus (sec. al XV-lea); este procedeul fonetic prin care, în același vers (sau în aceeași propoziție ori frază), mai multe cuvinte debutează cu aceleași sunete (grup de sunete), având un efect eufonic imitativ și expresiv: „*Prin vulturi vântul viu vuia*.” (G. Coșbuc); „*Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri...*” (M. Eminescu).

Ca figură a sonorității armonice, ea „pictează” sunetul, împodobind versul cu sugestii muzicale. Evocând repetiția de sunete identice, aliterația poate sugera reluarea unor mișcări sufletești sau chiar a unor tendințe psihice devenite





obsedante (în lirica simbolistă românească — la Al. Macedonski, G. Bacovia, I. Minulescu, după modelul consacrat de poezia franceză semnată de Ch. Baudelaire, P. Valéry, St. Mallarme).

„Valoarea poetică a aliterației este dată de existența unui raport subtil și indefinit între sunete și idei” (DTL, 1990). O aliterație realizată la nivelul întregului poem o constituie *Stelele-n cer* de M. Eminescu.

Şablonanele

Sunt modele gramaticale prestabilite. În stilul artistic, şablonanele apar îndeosebi în lirica și în proza populară, uneori și în cea cultă, și constau în repetarea stereotipă a unor sintagme fixe, precum refrenele în doine și în balade, formulele initiale, mediane și finale din basme: „frunză verde”, „foaie verde”, „Pe Argeș în jos / Pe-un mal frumos”, „Si Manoli, zece, / Care-i și întrece”, „A fost odată ca niciodată...”, „Am încălcat pe-o să și v-am spus povestea aşa”.

Dicționar

Apoteoză — (în Antichitatea greco-romană) solemnitate, festivitate prin care un împărat era zeificat; figurat — preamărire, slăvire, glorificare.

Imolare — jertfire consacratoare, ucidere ritualică (de la vb. **imola** — a jertfi, a ucide, a măcela).

Panteism — concepție filosofică monistă, care identifică divinitatea cu întreaga natură.

Bibliografie

- Ion Taloș, *Meșterul Manole*, Editura Minerva, București, 1973.
- Adrian Fochi, *Cordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Editura Academiei RSR, București, 1975.
- Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.



Zoe-Vida
Porumb,
Semnele
Maramureşului
(tapiserie)

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) „Negru-Vodă și Meșterul Manole conturează relațiile dintre reprezentantul puterii și omul de artă din toate timpurile”; structurați o compoziție argumentativă pe această temă, oricând de actualitate.
- 2) „Edificarea bisericii Curtea de Argeș — între istoria și legenda transpusă în fapt literar”; elaborați un eseu liber pe tema indicată.
- 3) Monumentul de artă eternă — ctitorie a geniului bărbătesc și a devotamentului feminin; alcătuți o compoziție liberă despre semnificația cuplului ideal (Manole-Ana).
- 4) Realizați un „proces” literar în care să dezbatăți dilema moral-estetică: sunt compatibile viața, arta, morala creștină, cea laică și ideea jertfei pentru creația spirituală? Argumentați apoi ideile în scris.
- 5) Citiți capitolul al V-lea (*Meșterul Manole și Monastirea Argeșului*) din studiul comparatist *De la Zalmoxis la Genghis-Han* de Mircea Eliade; argumentați în scris ideile din următoarele citate:
 - a. „Motivul mitic al unei «nașteri» provocate prin imolare se regăsește în nenumărate contexte: nu numai Cosmosul ia naștere în urma imolării unei ființe primordiale și din propria sa substanță, dar și plantele alimentare, rasele umane sau diferențele clase sociale. [...] La nivelul riturilor de construcție, ființa imolată regăsește un nou corp; este chiar locuința pe care a «animat-o», a făcut-o deci durabilă prin moartea sa violentă. În toate aceste mituri, moartea violentă este creatoare...”;
 - b. „Este semnificativ că aceste două creații ale geniului poetic românesc au ca motiv dramatic o «moarte violentă» cu seninătate acceptată. Se poate discuta la infinit dacă această concepție derivă direct sau nu din faimoasa bucurie de a muri a getilor. Fapt e că folclorul poetic românesc n-a reușit niciodată să depășească aceste două capodopere elaborate în jurul ideii de moarte creatoare și moarte senină acceptată.”

Sub cupola metafizicii

Marin Sorescu

Paracliserul

(fragmente)

PARACLISERUL (*Pe ton de rugăciune.*): Ce trebuie să facem noi, ceilalți? Cei mulți, dar ceilalți! După ce tu le-ai făcut pe toate singur, ce ne-a mai rămas și nouă, celor de pe fundul lucrurilor făcute? De-am putea cel puțin ploua înapoi măcar potopul, să-l aruncăm în sus în patruzece de zile și un miliard de nopți, pedepsindu-te pentru păcatele tale! Sau să-l ningem și să zburăm călare pe câte-un fulg spre stelele lacome de ninsoare! Si să te troienim, în hibernare, ca înainte de facere, si să-ți dăm prin gând ca niște avalanșe prin vis. [...]

PARACLISERUL (*plutind cu lumânarea lui, sus, în turlă, ca într-o minună*): Acum o ţin mai mult stinsă, suflu în ea, suflarea mea o încâlzește și scoate un fel de abur subțire, care se depune pe pereți. De-aș avea putere să duc până la capăt această cîtorie! [...]

(*Sleit de puteri.*) Dacă nu te dor pleoapele când le încizi. Dacă nu-ți zăngăne genele, ca două cortine de sulii otrăvite. Dacă nu te strânge întunericul în fiecare seară, ca o ușă care-ți prinde mâna, apoi glezna, apoi gâtul. Dacă nu te otrăvesc dinții când îi înghiți, de câte ori tragi aer în piept, punându-i la loc când oftezi, într-un veșnic box cu infinitul...

(*Hotărâre bruscă.*) N-o mai termin. Lăsați-mă să cobor, o biserică mai neagră decât asta nu mai pot face. Așa că nu vă fie frică...

(*Dă să coboare.*) Încet, încet. Să mă ţin bine de schele...

(*Observă că i s-au luat.*) Scările! Repede, scările! Cine mi-a furat scările? Cad... Mă întorc jos, la temelie, adânc, lângă sfintii părinți care nici ei n-au înțeles mai mult decât că sunt sfintii părinți. Mă lungesc lângă ei, îmi trag o lespede până peste cap, una veche, cu scrisul cam șters, de nu se mai deslușește nimic decât o înșiruială de litere, care, oricât s-ar căzni, nu mai pot face niciun cuvânt. Si va fi bine așa... C-o să fie liniste — și n-o să se deslușească nimic. [...]

(*Înfricoșat.*) Doamne, sunt aici în vîrf, bucuros, tocmai în vîrf, unde de obicei plutești Tu. Eu Ti-am făcut fum, după puterile mele, încalecă pe el și mi Te-arată... Iată, merg în fața Ta și-Ti spun: — Vreau să-Ti vorbesc. Iar Tu îmi răspunzi: — Vorbește!

(*Aproape plângând.*) Acum eu Te întreb așa: — Ce mai faci, Doamne?

Ce mai faci, Doamne? Ce-ți mai fac icoanele? Că Tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care Te arată într-un milion de chipuri. Ba un



Istorie și parabolă

Marin Sorescu este tipul de autor polivalent, evoluând la același nivel artistic în genuri și specii literare diferite. Poet și prozator, dramaturg și eseist, critic literar, traducător și grafician, el trece cu dexteritate dintr-un spațiu în altul, adaptându-se cu inteligență la rigorile specifice fiecărui. În teatru, formula sa creatoare este suplă, elastică, **asociind tematica istorică autohtonă și o problematică general-umană**. Piezele din triologia *Setea muntelui de sare* (*Iona, Paracliserul, Matca*) sunt proiectate și realizate ca niște parbole metafizice. Construcția parabolică pune în scenă o lume esențializată, redusă la dimensiunile și sensurile ei primare. Dramaturgul elimină materialul comun, simplele întâmplări cotidiene, reținând sau imaginând situații fundamentale (naștere, dragoste, singurătatea, moartea), în care omul este obligat să ia act de sine.





Personajele (Iona, Paracliserul, Irina) exprimă diferențele fațete ale Omului (cu majusculă simbolică), esente de umanitate obținute la temperatura înaltă a dramei sau a tragediei. În fiecare dintre acești eroi, Sorescu fixează însăși **condiția umană**, interogându-se și împlinindu-se.

Spre deosebire de piesele parabolice, alte texte (precum *Răceala* sau *A treia teapă*) se revendică de la formula teatrului istoric. Autorul chiar a intenționat să realizeze o tetralogie centrală pe figura și faptele de cruzime legendară ale lui Vlad Tepeș. Piese sunt încărcate de istoria națională, reprezentând însă file ale ei cu un conținut original. Căci modul de a proceda al dramaturgului e radical diferit de cel al reconstituirii minuțioase, ca și de cel, alternativ, al mitizării eroilor neamului. Precum în majoritatea paginilor sale, Sorescu adoptă o modalitate discursivă **oblică**. Subtextul este la fel de important ca textul propriu-zis, dedesubtul scenelor și întâmplărilor cu încărcătură istorică fiind titrate numeroase replici ironice, într-un limbaj voit actual. Epoca scrierii se amestecă astfel, subtil, cu epoca descrisă, rezultatul fiind **reducerea până la disparație a distanței istorice**, de secole, ce ne separă de trecutele evenimente.

În piesele parabolice, la fel ca în cele istorice, respirația textului sorescian este deopotrivă profundă și proaspătă, „veche” și nouă cu fiecare lectură.

Confesiuni

Doresc să depun mărturie, din propria-mi experiență, atâtă câtă este, că și teatrul „obiectiv” este, în mare măsură, expresia unei subiectivități și că trebuie să ne ținem de această subiectivitate ca alpinistul de firele de iarbă de pe marginea prăpastiei, pentru a pași cât mai sus. Rămânând noi însine și nefiindu-ne rușine că suntem aşa cum suntem — căteodată și mai goi, și nemâncăți, și în ploaie, și la răscruce de vremuri, vrăji și microbi — interesăm mai mult umanitatea largă



munte, ba o apă, ba o pâine. Si eu am venit să Te văd într-un singur fel. Si am luat-o de jos în sus. M-am rugat de toate pietrele, de toți săniții, am crezut în toate lucrurile, în firide și ocnițe și în crăpăturile lespezilor. Mi-am suflat sufletul pe toți pereții să mă pot urca până aici.

(*Partea de sus a trupului a dispărut în golul boltei.*)

Doamne, am venit să-Ți mulțumesc pentru fum.

(*Tăcere îndelungată.*) Acum... parcă m-aș întoarce... O fi nimerit vreunul... Știi, să nu cred că până și Paracliserul... Numai că... unde-or fi dispărut? Încropisem niște schele... schele... Nu puteam să mă urc pe pereți... Si uite, calc în jos... (*îngrozit*) și alunec în sus! Iar Tu nu Te vezi... în afară de mine. Căci nu mai e nimenei mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca Tine.

(*Revelație.*) Si nu mai pot să cad, ca și Tine. Lumea e de-a dreapta și de-a stânga mea. Iar eu sunt în mijloc [...]

Si mucul astă de lumânare... Să văd dacă mai e bun de ceva...

(*Își aprinde veșmintele.*) O să-l las să ardă... până la capăt... Așa, de sufletul meu...

(*Sus nu mai e decât un rug, aruncând lumini fantastice peste catedrala neagră.*) Așa, de sufletul... meu.

Abordarea textului în clasă

- 1) Ce justificare dați rolului atât de redus, în piesă, al Paznicului? Cum se explică nu numai surzenia, ci și discreția lui textuală?
- 2) Analizând indicațiile de regie (didascaliile) din paranteze, realizați un profil comportamental și psihologic al protagonistului. Ce determină, în opinia voastră, oscilațiile Paracliserului?
- 3) Observați succesiunea de secvențe lirice și realiste din monologul personajului principal. Care este tonalitatea generală a fragmentului de față?

Repere de interpretare

Modern în viziunea lui dramatică, până la ultima secvență a textului, teatrul lui Marin Sorescu nu prezintă experimentalismul formal și ostentația avangardistă a pieiselor moderniste la modul manifest. Fără a face deloc concesii publicului larg, autorul încearcă și reușește să facă din acest personaj colectiv un **interlocutor** ideal. Cititorilor și spectatorilor li se oferă nu un vid semantic și simbolic, ci, dimpotrivă, o **plurisemnificație** consistentă, o reflectare a lumii și o reflecție bogată pe marginea ei. Chiar și cu decoruri esențializate la maximum și cu personaje solitare, alese din recuza biblică ori din sferă religioasă (*Iona, Paracliserul*), aceste piese parabolice generăză un spațiu de tensiune intelectuală și o problematică pe care orice generație le poate asuma. Întelegerea textului nu mai este condiționată de recursul la dicționarul de arhaisme, de regionalisme ori la un cod special de lectură. Ea ne este accesibilă prin atenta lui parcurgere, fiindcă autorul a introdus în piesele de teatru cheile și grila comprehensiunii lor.

Paracliserul începe și sfărșește în aceeași notă de **singurătate esențială a protagonistului în căutarea unui destin**. Unicul „tovarăș de suferință” este un paznic surd, care

va demonta schelele de sub picioarele Paracliserului, lăsându-l undeva, sus, ca un nou meșter Manole urcat pe Mănăstirea Argeșului. Diferențele față de textul popular sunt însă importante. Paracliser nu este însușit, ca Manole, de duhul creației și nu are ambiția — căreia să-i sacrifice totul — de a lăsa în urmă o mănăstire cum n-a mai fost alta. „Eroul” lui Sorescu este un om obișnuit (însăși profesia lui o arată), care se străduiește, **într-un anonimat deplin**, să-și facă datoria de a îngrijii o catedrală. O catedrală nouă, cu pietre „îngrozitor de neafumate”, rânjind „ca niște dinți de drac”, fără acea patină de vechime și sfîntenie pe care o au alte lăcașuri de cult. „Ce mai funingine prin hardughiiile alea gotice, pline de tevi”, exclamă la un moment dat, cu obidiă admirativă, umilul Paracliser, care umblă cu lumânări prin biserică, pentru a-i „afuma” dalele. Măreția catedralelor din Apus este dată de istoria lor încărcată de sfânti și martiri, ca și de muzica divină ce se face auzită prin țevile de orgă. Prin contrast, incinta acestei catedrale noi și nevizitate e scăldată într-o liniște de rău augur. Liniștea absolută, pe care o sparg numai cuvintele din monologul personajului lui Sorescu, nu e un semn de reculegere, de cucernicie, de evlavie, ci un climat artificial, un indiciu acustic și simbolic al lipsei de credință. Utilitatea lăcașului este de ordin religios; numai că, în lipsa credincioșilor, această funcție spirituală nu se poate împlini.

Menirea umilului Paracliser este tocmai aceea de a suplini, prin efort și sacrificiu personal, aceste absențe nemotivate din sfera credinței. „Afumând” încet și temeinic fiecare spațiu de piatră al bisericii, el îi **re-compune**, în fond, **spiritul**, dimensiunea religioasă primară și fundamentală. „Vechimea” este adăugată astfel în mod conștient și accelerat, cu un ritm dat de bătăile inimii și de conștiința faptului că timpul rămas e puțin. Deși unele inflexiuni din monologul protagonistului ar putea fi considerate neortodoxe (întrebările adresate unui Dumnezeu tăcut fiind pe cât de ardente, pe atât de puțin conformiste), **credința Paracliserului anonim este cea care va salva lumea**. În finalul apoteotic al piesei, rămas fără niciun punct de sprijin, el levitează în apropierea turlei, topindu-se în golul boltei ca aspirat de o forță nevăzută, de însăși răsuflarea divină. Ultima pală de fum, depusă pe turla catedralei, este obținută prin autocombustie: **Paracliserul își aprinde veșmintele și arde, ca o ultimă lumânare, spre slava lui Dumnezeu**.

Marin Sorescu este bine cunoscut în ipostaza lui de poet realist, reinterpretând insolit și fermecător partiturile vieții obișnuite, raporturile curente dintre oameni și lucruri. *Paracliserul*, ca și alte câteva piese de aceeași factură, dezvăluie **latura gravă a scrisului sorescian**, coordonatele lui moral-spirituale, cupola metafizică pe care autorul o înaltează deasupra lumii noastre, pentru a o spori și a ne îmbogăți.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Citiți întreaga piesă scrisă de Marin Sorescu. Considerați că fiecare dintre cele trei tablouri are o anumită miză în dimensionarea conflictului dramatic? În ce ar consta această miză? Argumentați într-o cronică de spectacol.
- 2) Realizați o paralelă între *Paracliserul* și *Monastirea Argeșului*, pornind de la faptul că ambele lăcașuri de cult sunt, în ultimă instanță, locuri ale morții și ale sacrificiului uman. Cum explicați coincidența acestor finaluri tragice?
- 3) Și Iona, și Paracliser aleg soluția sinuciderii. Care sunt însă diferențele pe care gestul lor final le presupune? De ce natură este izbăvirea Paraclisericului, în raport cu cea a lui Iona? Realizați un eseu argumentativ dezbatând aceste probleme atât la nivel moral, cât și estetic.

decât am interesa-o împrumutând întruna lucruri omologate aiurea și neriscând nimic cu mult-puținul nostru. Iată de ce, făcând din mine subiect ontologic și istoric, pot spune că de fapt nu-i vorba nicidcum de mine, ci e vorba de noi — cu permisiunea dumneavoastră.

Marin Sorescu, în „Vatra”, 1981

Referințe critice

Paracliserul propune și o soluție în conflictul ce opune omul și existența în piesele lui Sorescu, și anume soluția spiritualistă. Omul vrea să termine o ctitorie, pornind disciplinat, modest, de jos în sus, urcând treptă cu treptă spre săgeata care arată ca un deget întrebător. Ca psalmistul arghezian, el vrea un semn, iar semnul divinității întârzie să apară. Paracliserul pierde misătuit de propria pasiune.

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, I, 1978



Cortul mărturisirii. Biserica domnească de la Curtea de Argeș (fragment)

Bibliografie

- Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Marian Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatru lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. II, Editura Aula, Brașov, 2001.

Epoci și ideologii literare

„Junimea” – „un vis al inteligenței libere”

[Disciplina esteticii contribuie] să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urât. În această din urmă privință ne-a părut importantă pentru noi o cercetare critică asupra poeziei române. Căci mica noastră literatură poetică este în pericol de a confunda acea deosebire elementară. Majoritatea poetilor nu merită numele ce și-l usurpă: din producțiunile lor se vede numai o fantazie seacă de imagini originale și o inimă goală de simțiri adevărate, și mai bine le-ar fi fost lor și nouă dacă niciodată nu ar fi luat pana în mâna și nu ar fi lătit în public producțiunile lor nedemne de limbajul muzelor. Căci dacă lipsa de orice literatură este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă și urâtă este cel dintâi pas spre degradarea culturii începânde. Aci devine prima datorie a științei de a se opune în contra răului contagios. O critică serioasă trebuie să arate modelele bune câte au mai rămas și să le distingă de cele rele și, curățind astfel literatura de multimea erorilor, să prepare junei generații un câmp liber pentru îndreptare.

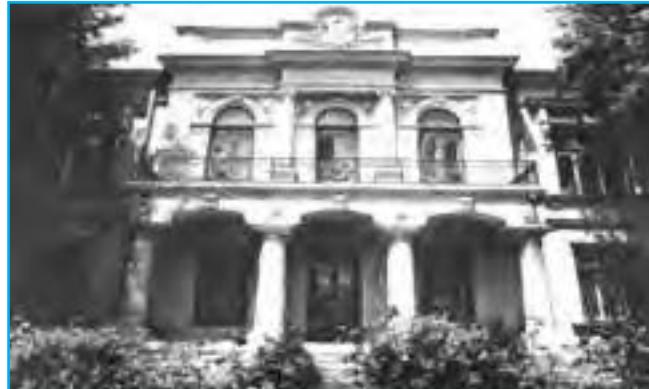
T. Maiorescu,

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867



Naționalitatea în marginile adevărului

Vîtiul radical [...] în toată direcția de astăzi a culturii noastre este *neadevărul*, pentru a nu întrebuița un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public. [...] cu aceeași neadevăr înălțuntru și cu aceeași pretenție în afară, s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizației moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnaziu și universități și am falsificat instrucținea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociații de cultură și am deprețiat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea Academică Română, cu



Casa Vasile Pogor, în care se întruneau membrii „Junimii”

secțiunea filologică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea Academiei. Înainte de a avea artiști trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am deprețiat și falsificat toate forme de cultură. În aparență, după statistică formelor din afară, românii posedă astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzeu, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituție. Dar în realitate toate sunt producții moarte, pretentii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. [...] Ca să mai trăim în modul acesta este cu nepuțință.

T. Maiorescu,

În contra direcției de astăzi în cultura română, 1868



Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după câte știm noi, *naționalitatea în marginile adevărului*. Mai concret: ceea ce-i *neadevăr* nu devine *adevăr* prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i *injust* nu devine bun prin aceea că-i național; ceea ce-i *urât* nu devine frumos, prin aceea că-i național; ceea ce-i *rău* nu devine bun prin aceea că-i național.

Mihai Eminescu, *Naționalii și cosmopolii*, republicat în 1903, în „Convergiri literare”

Criticismul junimist — demnitate și rigoare

Ca și „Dacia literară” a lui Mihail Kogălniceanu, în 1840, societatea „Junimea”, înființată tot la Iași, în 1863 (de către Titu Maiorescu, Iacob Negrucci, Theodor Rosetti, Petre Carp și Vasile Pogor), și organul ei de presă, revista „Con vorbiri literare” (apărută din 1867) exprimă, într-un context cultural tot neașezat și nelimpezit, necesitatea imperioasă a unei **direcții**. **Junimismul** se cristalizează și se face cunoscut mai întâi prin conferințe publice, apoi prin ședințe de lectură și prin articolele din „Con vorbiri literare”, revistă care, în perioada ei ieșeană (1867-1885), a dominat net și a orientat viața literară românească. **Spiritus rector** este Titu Maiorescu, acesta având în 1863, printr-o frumoasă și semnificativă coincidență, exact vîrsta lui Kogălniceanu în 1840: douăzeci și trei de ani. Articolele și campaniile sale împotriva „*direcției vechi*” în cultură și literatură, în privința limbii literare și a ortografiei, în problema neologismelor și a „*betiei de cuvinte*” au avut ca rezultat intrarea literaturii noastre într-o nouă fază de evoluție: faza **autonomiei esteticului**, a disocierii lui ferme de etnic (elementul național) și de etic (elementul moral).

Efervescența romantic-naționalistă a generației pașoptiste, frazeologia ei generoasă, dar și bombastică, ignorând de multe ori, în virtutea unor nobile idealuri naționale, adevărul estetic (adică valoarea propriu-zisă a operei): toate acestea sunt întâmpinate de Maiorescu printr-un energetic și răsunător „*În lături!*”. El îl continuă pe Kogălniceanu într-o acțiune, paradoxal, tot întemeietoare, propunându-și să „*curețe*” terenul literar de impuritățile străine literaturii, să eliminate confuziile încă persistente și să stabilească niște criterii ferme, specifice culturii și literaturii și deduse din estetica generală.

Sistemul său este însă mult mai amplu și mai riguros și, de asemenea, explicitat în pagini consistente și memorabile din *Critice*. Maiorescu este de fapt **primul critic român**, cel care a fixat, cu o mâna sigură și o intuiție fără greș, reperele și rigorile acestei discipline. Talentul a fost, în cazul său, dublat de un mare apetit teoretic și filosofic, de capacitatea de a conceptualiza și a trage în categorii faptele și atitudinile literare cele mai diverse. Din lupta împotriva neadevărului, el va face mai întâi o direcție, iar apoi, o literatură. Perioada mariilor noștri clasici: Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, este și perioada marelui critic care le-a deschis paginile „Con vorbirilor literare”. Criteriul apărut de el s-a văzut ilustrat, într-un mod exemplar, de operele acestora; și frazele lui Maiorescu despre poezia lui Eminescu sau despre comedierea lui Caragiale își păstrează și astăzi validitatea critică.

Într-o epocă în care idealul Unirii Principatelor fusese deja atins, mentorul „Junimii” nu mai accentuează, ca altădată Kogălniceanu, pe ideea și pe principiul **naționalității**, ci pe ideea și pe principiul **adevărului**. Dacă „Dacia literară” combătea „mania primejdioasă” a traducerilor, care „omoară în

noi duhul național”, „Junimea” și „Con vorbiri literare” (dar și Eminescu în publicistica sa politică, ori Caragiale în comediiile sale) combat acum, și mai virulent, importul de forme goale, de forme fără fond dintr-o civilizație și o cultură occidentale superioare: „*În aparență, după statistică formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzeu, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituție. Dar în realitate toate aceste sunt producții moarte, pretenții fără fundament, stații fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare...*”, scrie Maiorescu, nu fără o notă de exagerare, dar cu un dramatism pe care numai patriotul adevărărat, adică cel pe care țara și cultura lui nu-l lasă indiferent. Pentru „Junimea” și pentru cel care îi fixează programul, neadevărul nu poate fi scuzat și susținut numai pentru faptul că el poate servi afirmării naționalității. (În acest sens, polemica pe care Maiorescu o va purta cu adeptii curentului latinist este elocventă.) Adevărul trebuie apărat și susținut întotdeauna, oricât de dureros ar fi, pentru că pe el se poate construi cu adevărul o cultură națională. Altfel, se ajunge la „*o literatură falsă și urâtă*”, care este „*cel dintâi pas spre degradarea culturii începând*”. Datoria criticii, acel vis maiorescian al inteligenței libere, este aşadar aceea de a deosebi „*adevărul de eroare și frumosul de urât*”, arătând modele negative și pe cele demne de urmat, edificând o ierarhie valorică și construind această scară de valori pe criteriul strict estetic. Formula **artei pentru artă** își găsește în „Junimea” și în Titu Maiorescu niște repere rapid clasicizate ale demnității și rigorii critice. Odată cu ea, literatura română intră într-o vîrstă a modernității, iar generațiile de critici care vor urma se vor număra pornindu-se explicit de la Titu Maiorescu.



Gheorghe Petrașcu, Peisaj citadin

Epoci și ideologii literare

Romantismul

Romantismul constituie o mișcare artistică și literară afirmată în primele decenii ale secolului al XIX-lea, în Europa, care a fost pregătită de un moment literar de tranzitie de la Iluminism la romanticism, numit **preromantism**. Dintre preromanticii noștri, îi amintim pe: Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu și pe Grigore Alexandrescu. Romantismul s-a afirmat inițial în Anglia, apoi s-a răspândit în Germania, în Franța și în toată Europa. Această mișcare culturală a cuprins nu numai literatura, ci și artele plastice, muzica, filosofia, istoria și estetica. În Germania, romantismul a avut cea mai largă audiență, reînviind interesul pentru Renaștere, pentru istorie, folclor și filosofie. Doi mari poeți preromantici au pregătit curențul literar german: J.W. Goethe și Fr. Schiller. Dintre poetii românci s-au impus Jean-Paul Richter, Johann Christian Friedrich Hölderlin și Novalis, ultimii doi influențând puternic lirica eminesciană în latura ei onirică și vizionară.

Tinând cont de momentul afirmării romantismului pe scena europeană și de cel al creației eminesciene propriu-zise, **critica literară l-a integrat pe M. Eminescu romantismului târziu**. Acest decalaj temporal a provocat și îmbinarea trăsăturilor romantice ale liricii eminesciene cu acelea clasice. Nu numai poeții germani l-au influențat pe Eminescu, ci și marii poeți francezi și englezi încadrați în această mișcare culturală: Victor Hugo, George Gordon Byron.

Principiile estetice definitorii pentru mișcarea romantică sunt următoarele:

1. preponderența cultivării sensibilității, a imaginației și a fanteziei creative, în defavoarea rațiunii luce;
2. evaziunea în trecut, apreciată ca o formă de contraponere a realității obiective, de care romanticii erau dezamăgiți; evaziunea lirică se realizează sub forma visului sau a somnului, într-un decor preferențial nocturn;
3. contemplarea naturii sub forma descrierilor (în pasteluri) și a meditației asupra rostului universului;
4. interesul pentru tradiții, istorie și folclor național;
5. prezentarea unor eroi excepționali, actionând în imprejurări deosebite (de pildă, condiția artistului de geniu într-o lume incapabilă să-l înțeleagă și să-l prețuiască);
6. importanța acordată sentimentelor omenești și maiales iubirii înțelese ca o trăire afectivă puternică și întemeietoare a cuplului omenesc integrat armoniei universale;

7. descoperirea infinitului spațial și temporal (spațiul și timpul sunt noțiuni relative, proiecții subiective, aşa cum le-au definit filosofii idealiști);

8. prețuirea libertății de creație la nivelul limbii literare, precum și amestecul genurilor și al speciilor literare. Caracteristică romantismului este și largirea vocabularului poetic prin pătrunderea arhaismelor, a regionalismelor și a construcțiilor specifice limbajului oral. Printre procedeele stilistice tipice romantismului s-au impus **antiteza și comparația dezvoltată** în definirea unor situații, idei, atitudini sau în caracterizarea personajelor;

9. **ironia romantică** bazată pe simularea acordului cu un anumit punct de vedere, care apare mai ales în opera romanticilor germani, are drept scop tocmai accentuarea opoziției față de ideea ironizată de autori. Adesea, ironia romantică dobândește accente satirice și pamphletare ca în *Scrisorile...* lui M. Eminescu.

Așadar, acest curent literar a generat chiar **un stil și o atitudine** tipic romantice, evidente prin domniația particularului asupra generalului, a individualului asupra colectivității, a sentimentelor asupra rațiunii, prin interesul deosebit pe care l-a manifestat față de natură, mediu ambiant, față de culoarea locală (concretizată în elementele decorului, în tradițiile istorice, etnografice și folclorice). Tipologic, o atitudine „romantică” va exista întotdeauna și se va raporta, prin opoziție, la una „clasică”.



Henri Fantin-Latour,
Flori într-un vas de lut

„Iar tu, Hyperion, rămâi Orijunde ai apune...”

Mihai Eminescu

Epigonii

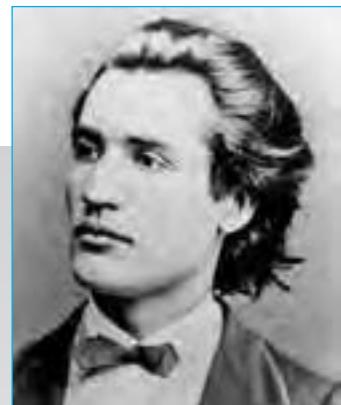
Când privesc zilele de-aure a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopti ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.

Văd poeti ce-au scris o limbă ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist și mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, *Sihleanu* — *Donici* cuib de-nțelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată.
S-a dus *Pann*, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb.

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profetilor amare,
Adevăr scăldat în minte, sfînx pătrunsă de-nțeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă și azi în fața lumii o enigmă nespicată
Și vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac cântă iobagul ș-a lui lanțuri de aramă;
L-ale țării flamuri negre *Cárlova* oștirea cheamă,
În prezent vrăjește umbre dintr-al secolilor plan;
Și ca Byron, treaz de vântul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-Alexandrescu săntă candel-a sperării,
Descifrând eternitatea din ruina unui an.



Concepția despre poezie
și misiunea poetului

Atât în poezile antume (*Epigonii*, *Glossă*, *Criticilor mei*), cât și în cele postume (*Icoană și privaz*, *Eu nu cred nici în Iehova, Iambul*), Mihai Eminescu își exprimă ideile despre arta literară și despre condiția poetului. Preferința pentru valorile romantice a mărturisit-o el însuși în poemul *Eu nu cred nici în Iehova*:

„Nu mă-ncântați nici cu clasici,
Nici cu stil curat și antic.
Toate-mi sunt deopotrivă,
Eu rămân ce-am fost: romantic.”

În ciuda afirmației sale categorice, Mihai Eminescu a **prețuit clasicismul** și a cunoscut limbile antice, intenționând să scrie chiar o gramatică a limbii sanscrite (idiom vechi al popoarelor indo-europene). Totodată, a prețuit cultura și mai ales filosofia de factură clasică, preluând unele idei platoniciene. Cunoașterea literaturii



și a artei antice, prețuirea idealurilor de bine, frumos și de adevăr (triptic estetic specific filosofiei antice), aspirația către ideea de perfecțiune și echilibru, stilul reflexiv, sentențios, armonios, limpede și, uneori, cu accente ironice, toate acestea sunt trăsături clasice ale liricii eminesciene.

Concepția estetică a lui Eminescu are două componente: **una națională**, bazată pe retorica romantică, specifică scriitorilor de la 1848, și cealaltă de sorginte **cultural-europeană**, inspirată din filosofia idealist-kantiană și schopenhaueriană.

Obsesia artistului a fost să găsească mai ales cuvintele „ce exprimă adevărul” și creația lui să pună în evidență adevărurile vietii și ale suferințelor omenești. În poemul postum *In zădar în colbul scolioi*..., Eminescu îndemna artistul spre cunoașterea individuală, adâncirea capacitații lui de înțelegere și de exprimare a suferinței, spre trăirea intensă a sentimentelor și descifrarea sensurilor lumii cosmice: „...Nu e carte să înveți / Ca viața să aibă preț, / Ci trăiește, chinuiește / Să de toate pătîmește / Săi s-auză cum iarba crește.”

Potrivit uneia dintre ideile frecvente în lirica eminesciană, prin formele nepieritoare ale artei, omul reușește să învingă vremelnicia existenței sale și chiar eternitatea timpului. Numai lăsând în urma lui o **operă artistică de valoare universală**, scriitorul autentic atinge **nemurirea spirituală**: „Numai poetul / Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor / Trece peste nemarginirea timpului...”

(*Numai poetul...*)



Ion Georgescu,
Dimitrie Bolintineanu (fragment)

Pe-un pat alb ca un lințoliu zace lebăda murindă,
Zace palida virgină cu lungi gene, voce blândă —
Viața-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel Tânăr o privea cu îmbătăre,
Și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare
Si astfel *Bolintineanu* începu cântecul său.

Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită,
Rumpe coarde de aramă cu o mâna amortită,
Cheamă piatra să învie ca și miticul poet,
Smulge munților durerea, brazilor destinul spune,
Și bogat în săracia-i ca un astru el apune,
Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet.

Iar Negrucci șterge colbul de pe cronicile bătrâne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mâna cea veche a-nvățașilor mirenii;
Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăvește din nou iarăși pânzele posomorâte,
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni.

S-acel rege-al poeziei, vecinic Tânăr și ferice,
Ce din frunze îți doinește, ce cu fluerul îți zice.
Ce cu basmul povestește — veselul *Alecsandri*,
Ce-nșirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,
Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
Acum râde printre lacrimi când o cântă pe *Dridri*.

Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripi albe,
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,
Cu zâmbirea de virgină, cu glas blând, duios, încet,
El îi pune pe-a ei frunte mândru diadem de stele,
O aşază-n tron de aur, să domnească lumi rebele,
Și iubind-o fără margini, scrie „visul de poet”.

Sau visând cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte,
Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,
El deșteaptă-n sănul nostru dorul țării cei străbune,
El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal.

.....

Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Și de aceea spusa voastră era sănătă și frumoasă,
Căci de minți era gândită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrâni.
S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăși *trecutul*, fără inimi, trist și rece;
Noi în noi n-avem nimică, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;
Noi cărpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur și rece — marea noastră-i de îngheț.
Voi urmați cu răpejune cugetările regine,
Când, plutind pe aripi sânte printre stelele senine,
Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergéti.

Cu-a ei candelă de aur palida înțelepciune,
Cu zâmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune,
Lumina a vieții voastre drum de roze semănat.
Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră,
Ce la vântul cald ce-o mișcă cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat.

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simțirea simulează,
Privim reci la lumea asta — vă numim vizionari.
O convenție e totul; ce-i azi drept mâne-i minciună;
Ați luptat luptă deșartă, ați vânat țintă nebună,
Ați visat zile de aur pe-astă lume de amar.

„Moartea succede vieții, viața succede la moarte”,
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;
Oamenii din toate cele fac icoană și simbol;
Numesc sănt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,
Împărtesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă și ncâlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.

Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce faceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină —
Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dânsa suntem noi.

Viziunea cosmologică (Cele opt mituri poetice fundamentale)

Geniul este, concomitent, un spirit al analizei (al profunzimii) și unul al sintezei (al corelării temelor lirice). Opera lui Mihai Eminescu nu face excepție; în varietatea ei, există un număr de mituri care se repetă și a căror gravitate l-a obsedat pe marele poet.

1. Mitul nașterii și al morții universului — *Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac, Memento mori, Mureșanu, Gemenii* — în care „mașinăria lumii” este văzută, în sens filosofic, „începând cu momentul genezei și încheind cu stingerea imaginată de poet sub forma apocalipsului” (E. Simion, Fragmente critice, III, 1999).

2. Mitul istoriei care face și desface organicitatea lumii terestre într-o devenire ce presupune înălțarea și căderea simultană a civilizațiilor. De la *Epigonii, Împărat și proletar* și până la *Scrisoarea III*, poemele explică mersul societății omenești, fiind construite pe baza unor antiteze ce exprimă „o incompatibilitate fundamentală: aceea dintre plenitudinea și înțelepciunea trecutului și formele decadente ale prezentului” (E. Simion, op. cit.). Un Eminescu satiric, vizionar, exprimând o genuină scârbă de tot ce este decăzut și lipsit de grandoarea idealurilor, sau, dimpotrivă, înflăcărat apărător al valorilor traditionale, se manifestă în interiorul unui vast spațiu liric.

3. Mitul „dascălului” (înțeleptul, magul, cugetătorul) care „știe să citească semnele întoarse din carteia lumii și apără legile vechi. El este urmășul zeilor din timpurile mitice și trăiește într-o peșteră misterioasă sau în umbra zidurilor egiptene” (E. Simion, op. cit.). Într-un asemenea cadru viețuiește, uitat de timp, bătrânu mag din *Strigoii*, tot aici își află loc „metafizica negației absolute din *Rugăciunea unui dac*, blestemul din *Gemenii* sau teribila rugăciune din *Andrei Mureșanu*, sub presiunea răului universal și a corupției istorice” (E. Simion, op. cit.).

4. Mitul erotic are fie nuanță idilizantă din poemele bucolice, fie dimensiunea filosofică din *Luceafărul*.





Expresia lui este variată și, într-un loc, sugerează voluptatea adormirii, într-al tul dezvăluie melancolia neîmplinirii sentimentale ori incompatibilitatea structurală și neputința comunicării între eternul cosmic și umanul trecător.

5. Mitul oniric însuflăște poemele și textele în proză care imaginează lumi posibile, spații cosmice atinse sub magia visului extins la scară planetară. Pe tărâmurile închipuite stăpânește adevărata armonie, cresc și se dezvoltă miraculos o altă floră și faună. În asemenea ambianțe lunatice „se desfășoară existențele paradișiace, care scapă de «mașinaria lumii» istorice” (E. Simion, op. cit.).

6. Mitul regresiunii spre elementar, al întoarcerii într-o natură fabuloasă, de început de lume. Aceasta formează un spațiu de securitate pentru spiritul romantic, bolnav de nemărginire, ostil limitelor înguste ale existenței și ale telurilor mărunte. Codrul cu vegetație luxuriantă este cadrul ideal în care se va produce „recosmizarea” omului. Imaginea codrului nu devine niciodată peisaj la Eminescu, pentru că, în adâncul vegetal, spiritul romantic se acordează la ritmurile marelui univers.

7. Mitul creatorului exprimă poziția în lume și rostul mai înalt al omului de spirit în raport cu toate celelalte experiențe ale individualului.

Natura umană, spiritualizată prin contemplație și trăire ascetică în planul ideilor, ieșe din stricta formă individuală — pe care o îmbracă în mod accidental — și capătă măsura generalului, a prototipului. Aceasta este morală superioară din poezile *Luceafărul, Glossă, Odă (în metru antic)*.

8. Mitul literar (al poeziei), „care se manifestă sub două înfățișări: prima este directă, explicită (poezia ca temă de reflecție în poem și autorul care punе «haina de imagini pe cadavrul trist și gol»); a doua — care rămâne esențială — este indirectă, ca expresie a unei muzicalități interioare, a unei sonorități inconfundabile care constituie semnul de identitate al eminescianismului” (E. Simion, op. cit.). Lirica poetului se confundă cu „un orfism



Abordarea textului în clasă

- 1) Justificați de ce poemul din 1870 este considerat manifestul estetic al creației eminesciene și explicați alegerea titlului de *Epigonii* de către poet.
- 2) Prezentați — ca element romantic esențial — tripla antiteză, istorică, artistică și moral-valorică, între trecut și prezent, din structura poemului.
- 2) Evidențiați prezentarea scriitorilor într-o manieră valoric ascendentă și insistăți asupra meritelor literare, morale și patriotice reliefate de Eminescu, mai ales în personalitatea poetilor de marcă precedenți.

Repere de interpretare

Poemul a fost scris când Eminescu avea douăzeci de ani și a fost publicat, în 1870, în „Con vorbiri literare”. Alături de *Venere și Madonă*, această creație de tinerețe a reprezentat **manifestul estetic al liricii eminesciene** și un moment de răscrucie în cariera Tânărului autor. Pe de o parte, publicarea lui i-a atras atenția lui Titu Maiorescu asupra disponibilităților sale lirice, iar, pe de altă parte, **poemul restabilea valoarea de ansamblu și importanța literaturii de la 1848**. Eminescu era conștient că înaintași precum Gr. Alexandrescu și V. Alecsandri l-au influențat, mai ales prin trăsăturile romantice ale creației lor. Pentru el, literatura contemporană nu egala valoarea celei scrise de predecesori. De aceea, autorii epocii în care poetul a trăit au fost calificați drept „epigoni”, termenul grecesc denumindu-i pe imitatorii mediocri, lipsiți de originalitate ai unor mari talente literare. De la acest termen s-a format noțiunea de **epigonism**, marcând creația fără valoare a imitatorilor unor modele artistice de prestigiu.

Poemul este fragmentat în două părți distincte, alcătuind o amplă **antiteză istorică, artistică și morală** între trecut și prezent. Construcția antitetică aşază în opozitie ideile, motivațiile sentimentale, valorile umane și literare pe care poetul le prețuiește sau de care se disociază. Această dispunere în contraste este un efect al concepției romantice asupra lumii, înțelese ca o unitate a contrariilor, concepție care domină și vizuirea eminesciană (*coincidentia oppositorum*). În *Epigonii*, compoziția antitetică se evidențiază prin distincția temporală a celor două unități ale discursului liric: prima se referă la **trecutul** care este **glorificat**, iar a doua corespunde **prezentului sătirizat**. Grafic, antiteza este marcată de un sir de puncte de suspensie.

Prima parte a poemului se înrudește cu poezia *Ce-ți doresc eu tie, dulce Românie* prin faptul că are trăsăturile lirice specifice unei **ode**. Eminescu îi elogiază pe înaintași, hiperbolizând valoarea artistică a operelor lor, dar menționând îndeosebi patriotismul sincer al acestora. Creațiile predecesorilor sunt comparate de autor cu „zilele de-aur a scripturelor române”, reliefând o imagine a lor ideală. Eminescu preamărește capacitatea poetilor care l-au precedat de a inventa un limbaj liric adecvat operelor literare, comparând melodicitatea exprimării acestora cu „un fagure de miere”. El face, astfel, dovada că a prețuit operele înaintașilor și că a meditat asupra semnificațiilor desprinse, reușind performanța să le definească

specificul literar într-un singur vers sau chiar numai în jumătăți de versuri. Capacitatea de abstractizare și pregnanța aforistică a versurilor eminesciene se fac simțite chiar din prima fază de creație a autorului. Scriitorii menționați sunt prezentați într-o ordine gradată și ascendentă valoric, de la Cichindeal — liric minor — până la Vasile Alecsandri, recunoscut drept „*rege-al poeziei*”.

Partea a doua a poemului este construită pe baza unor alternațe pronominale între formele accentuate ale pronumelor personale „noi” și „voi”, reprezentând distanța ireconciliabilă dintre predecesorii epocii eminesciene și contemporanii săi. Această parte poematică debutează cu două întrebări retorice și cu repetiția pronomului „noi”, accentuând lipsa de idealuri, de moralitate și de afectivitate autentică a generației sale. Amplele antiteză de la nivelul întregului poem sunt reluate și la nivelul fiecărui vers cu ajutorul epitetelor, al comparațiilor și al metaforelor, ale căror sensuri sunt antonimice: „*mici de zile, mari de patimi*”, „*inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrâni*”.

Versul eminescian se comprimă datorită absentei verbelor copulative, elipsele verbale dând aspectul unor maxime care denunță spiritele lipsite de religiozitate. În forme satirice, ajungând până la accente pamfletare, poetul critică societatea lipsită de idealuri majore, în care i-a fost destinat să trăiască; oamenii acesteia se caracterizează mai ales prin trăsături negative: sterilitatea sentimentală („*simțiri reci*”), lipsa inspirației creative și a talentului („*harfe zdrobite*” — reprezentând stilistic un oxymoron), micimea caracterelor, ampolarea viciilor, absența voinței, scepticismul, anonimatul existențelor, mediocritatea aspirațiilor, cabotinismul (mimarea lui), îmbătrânrarea prematură, urătenia sufletească, deziluzia experiențelor esuante, impostura intelectuală, veleitarismul (dorința de a-și asuma responsabilități nepotrivite pentru adevărata lor posibilitate). Pentru aceștia, religia este rezumată numai la o aparență („*umbră*”), patriotismul se reduce doar la frazeologia demagogică, iar cultura rămâne superficială și fără un adevărat fundament. Lipsiți de orice fel de convingeri intelectuale, morale, artistice ori sociale, „epigonii” cultivau



generalizat, căci toate ideile, stările de suflet, vizuinile, miturile, un fel de a fi în lume, disperarea și bucuria se purifică întâi, trecând printr-un **discurs muzical**. Poezia lui M. Eminescu este — înainte de a deveni idee sensibilă — „*o muzică incorporată în limbaj*”. Când îl citești sau îl recitești pe Eminescu, ai impresia că „*Universul există, ca să justifice apariția acestei Cărți a sunetelor* (s.ns.) care se armonizează” (Eugen Simion, op. cit.).

Motive romantice în opera eminesciană

Motivele tipic romantice prezente în tematica lirică eminesciană sunt: omul și istoria, răul din lume și inechitatea socială, panorama deșertăciunilor omenești, meditația patriotică, îngerul și demonul, titanismul și demonismul, somnul și visul, haosul și universul, spațiile siderale, noaptea, codrul, comuniunea cu natura, erosul ideal și „floarea albastră”, cosmogonia (formarea universului) reunind tabloul genezei cu cel al dispariției civilizației umane, viața ca vis, izolare omului de geniu în lumea comună, identitatea oamenilor prin destinul lor tragic, dorul nemărginit de perfecțunea atinsă prin formele artei.

Antiteza Figură de gândire

- Din fr. **antithèse**, gr. **antithesis** — „opozitie”.

Antiteza constă în prezentarea în opozitie a unor caracteristici, personaje, idei, cu scopul de a evidenția o categorie dintre ele sau de a formula o concluzie morală din opunerea lor. Ea a găsit o largă răspândire în retorica greacă, începând de la sofisti. În spatele formei de limbaj a stat, în multe epoci, exprimarea unui sentiment existențial antitetic, de ruptură interioară și încordare, precum în cazul folosirii sale frecvente în baroc și în romanticism. Pentru acesta din urmă, existența terestră și aceea cosmică apar în binomuri



Nicolae S. Petrescu-Găină, Portrete contemporane (fragment)





Lascăr Vorel,
Cancanierii



antagonice: real–ideal, bine–rău, materie–spirit, viață–vis, teluric–astral etc. Lirica eminesciană cultivă frecvent antiteza amplă, extinsă la nivelul unor poeme întregi: *Înger și demon*, *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Scriitorile...* etc. Universul însuși a apărut și se va dezagregă în urma interacțiunii unor forțe antitetice, în viziunea cosmogonică și escatologică eminesciană.

Antiteza se combină, uneori, cu **simetria** (fr. *symétrie*, gr. *syn* — „cu” și *metron* — „măsură”), din necesitatea compozițională ori ideatică de a asocia **opozitiile** cu **asemanările** într-un tot armonios și proporționat. Fiinta umană, ca și cosmosul, reuneste aspectele aflate în opozitie (în tensiune conflictuală) cu cele armonizate prin similaritățile lor.

Scrisoarea III de Mihai Eminescu este realizată pe baza unor antiteză ample atât între Mircea cel Bătrân și Baiaziid I, cât și între lumea contemporană poetului și trecutul glorios al țării noastre.

Glossa eminesciană debutează cu o serie de antiteză: „*Vreme trage, vreme vine*, / *Toate-s vechi și nouă toate*; / *Ce e rău și ce e bine* / *Tu te-nșteabă și socoate...*” (s.ns.).

un nihilism steril, negând finalitatea oricărei acțiuni omenești. Dacă pentru generația de la 1848 cuvintele limbii române erau „sfinte” și memorabile, pentru contemporanii lui Eminescu, ele păreau să-și fi pierdut înțelesurile și expresivitatea poetică.

Eminescu crede că atât reușita în plan artistic a marilor scriitori, cât și popularitatea temporară de care s-au bucurat unii lirici minori în epoca premergătoare junimismului s-ar datora pasiunii acestor artiști de a cugeta și credinței lor nestramurate în idealurile artei. Versurile predecesorilor exprimau atât capacitatea de a resimți ideile în concordanță cu cele ale poporului, cât și de a le transpune într-un limbaj firesc, pe înțelesul tuturor. Viața spirituală și intensitatea sentimentelor trăite le-au păstrat inimile „tinere”, chiar dacă unii dintre ei atinseseră bătrânețea în epoca eminesciană. Poetul construiește chiar o vizionă apocaliptică asupra lumii, în care timpurile reale — devenite confuze prin suprapunerea valoarii și a nonvaloarii lor — și-au modificat succesiunea firească: astfel, viitorul pare să se fi consumat odată cu generația valoroasă, ieșită deja de pe scena istoriei literare, în timp ce trecutul s-a metamorfozat într-un prezent caduc (trecător, lipsit de valoare): „*S-a-ntors mașina lumii, cu voi viitorul trece; / Noi suntem iarăși trecutul — fără inimi, trist și rece...*”

Pentru a dovedi **integritatea morală** a scriitorilor de altădată și **sinceritatea afecțiunității** lor, Eminescu le compară sufletele cu un „*înger*”, iar inima cu „*o liră*”. Îi numește scriitori „*vizionari*”, capabili să scruteze cu inteligență, luciditate și sensibilitate înțelesurile viitoare ale artei, precum și destinul previzibil al societăților omenești. Aceștia își dedicaseră operele nu numai contemporanilor, ci și urmașilor, pentru care își propusese să fie adevărate pilde morale. În ciuda vicisitudinilor existenței lor, scriitorii iluministi, premoderni și pașoptiști din toate cele trei țări române și-au dedicat puterea creatoare artei literare: „... *Ați visat zile de aur pe-astă lume de amar...*” (antiteză metaforică). Eminescu îi consideră pe mulți dintre autori menționați în prima parte a poemului veritabilii **apărători ai valorilor estetice** ale neamului românesc.

Ultimele trei strofe sunt lipsite de accente satirice, în favoarea **meditației filosofice**. Inspirându-se din preceptele schopenhaueriene, Eminescu afirmă că viața și moartea sunt etapele firești ale existenței universale, că ele se succed perpetuu și pun capăt duratei omenești, căreia, astfel, îi asigură un caracter tragic. Oamenii fără idealuri duc existențe anoste, anonime valoric și nu sunt în stare să înfăptuiască lucruri durabile. Recurgând din nou la întrebările retorice, poetul național simte nevoia să redefină semnificația „*cugetării sacre*”, cât și mesajul poeziei către cititorii săi. Arta, în ansamblul ei, este capabilă să înfrumusețeze viața spiritului omenesc, să o înnobileze, să-i asigure complexitatea și diversitatea trăirilor sufletești, asternând „*un strai de purpură și aur peste tărâna cea grea*” (antiteză metaforică tipic romantică).

În strofa finală, poetul adreseză salutul său de adio generației dinaintea lui, căreia îi recunoaște un merit fundamental — acela de a fi realizat o **lume imaginată, cea a artei**, opuse existenței cotidiene, banale: „*Ce clădeală o altă lume pe-astă lume de noroi*” (contrast obținut prin repetiție și antiteză pronominală). Eminescu regretă că adevăratale valori s-au amestecat cu impostura, că lumea se măsoară după orgoliile indivizilor care o alcătuiesc și că el a avut neșansa de a trăi într-o societate decadentă și insignifiantă: „*Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi*”. Punctele de suspensie reluate marchează cu semnul identității — prin comparație — lipsa valorii morale, caracteristică atât lumii în genere, cât și generației contemporane lui M. Eminescu.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Alcătuți — într-un eseu caracterologic — portretul „epigonilor”, opuși adveratelor valorii literare în viziunea eminesciană.
- 2) Pornind de la definirea „cugetării sacre” și a poeziei numite „strai de purpură și aur peste tărâna cea grea”, stabiliți — într-un eseu analitic — idealurile artei perene, aşa cum le identifică Eminescu la predecesori și le formulează pentru el însuși la debutul carierei sale.
- 3) „Văd poeti ce-au scris o limbă ca un fagure de miere...” sună versul eminescian care elogiază spiritele creatoare de limbaje lirice din ce în ce mai stăpâne pe mijloacele de expresie literară; concepeți un eseu sintetic despre evoluția limbii poetice românești de la Dosoftei la Mihai Eminescu; formulați și idei personale, intemeiate pe argumente.

Sonete

I. [Afară-i toamnă...]

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vântul zvărle-n geomuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gândești la viața toată.

Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, când afară-i zloată,
Să stai visând la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jet pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceata crește rânduri-rânduri;

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii.

II. [Sunt ani la mijloc...]

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari și mâna rece.

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Și cânturi nouă smulge tu din liră-mi.

Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o liniștește,
Cu răsărirea stelei în tăcere;

Iar când te văd zâmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește.

III. [Când însuși glasul...]

Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii —
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții bland însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii!

Poezia iubirii și a naturii

Precum în majoritatea scrierilor romantice, și lirica eminesciană infățișează iubirea înteleasă ca un sentiment intemeietor. Unul dintre miturile fundamentale ale creației noastre lirice, atât orale cât și culte, este **mitul eroic**, care — în poezia eminesciană — subliniază importanța perechii ideale, formate după modelul adamic și al Androginului platonician. Cuplul uman, unit printr-o dragoste împărtășită, intemeiază viața ființei, împăcând-o cu ritmurile lumii cosmice. Interferența dintre tema iubirii cu aceea a naturii este o modalitate lirică preluată de Mihai Eminescu din poezia folclorică.

Spre deosebire de predecesorii săi (I. Heliade-Rădulescu, Vasile Cârlova, Vasile Alecsandri), Eminescu **nu a fost un simplu pastelist**, pentru că el nu a descris imagini reale, ci cadre fantastice aspațiale și atemporale. Natura eminesciană are o **valoare intelectual-reflexivă**, elementele sale componente devenind suporturi simbolice ale meditației poetului. **Decorul eminescian** este specific și reunește cele două dimensiuni esențiale — terestrul și cosmicul —, reconciliate într-o vizionare unitară a naturii universale. Pentru poet, spațiul cosmic este imaginat în două ipostaze: fie într-o proiecție a **genzei** (a nașterii lumii din chaos), fie într-o **a stingerii** depline, prin care se prefigurează dispariția civilizației



Filippo Lippi, *Buna-Vestire* (fragment)



omenesci și chiar dezagregarea cosmosului. Armonia universală reconciliază contrariile, poetul construind — deopotrivă — imagini cosmogonice și escatologice. În cadrul fizic eminescian, erosul evoluează în timp, de la **idealitate la dezamăgire** și la o atitudine contemplativ-filosofică despre semnificația iubirii trecute. Dintre **elementele terestre**, predomină cele **acvatice**, sub forma izvoarelor, a lacurilor, a mării și a oceanului. Dintre vegetale, poetul preferă **teiul și salcâmul**, simboluri ale verii, ale miresmelor florale și ale plenitudinii germinative. **Elementele cosmice recurente** în poezia eminesciană sunt: **cerul, stelele, luceferii** și mai ales **luna**. G. Călinescu chiar numește atracția poetului către spațiul selenar — „lunatism”. Soarele apare rareori în lirica poetului, îndeosebi în cea de tinerețe. Natura terestră este sugerată într-o continuă rotire a anotimpurilor, care marchează trecerea irevocabilă a timpului. Eternitatea durerii temporale este mereu pusă în antiteză cu efemeritatea existenței omenești. Decorul eminescian teluric are adesea un **aspect paradisiac, de o perfecțiune ideală**, unde elementele de floră și faună abundă. Este o **natură mitică**, de început de lume, în care cuplul uman reactualizează imaginea pechii omenești primordiale din Eden.

Sub influența literaturii populare, Eminescu personifică **toate elementele naturii** menite să sugereze stările sufletești ale înădragostitorilor. Consonanța dintre natură și iubire este evidentiată de către Eminescu prin **două atitudini lirice distinctive**: când imaginează o dragoste fericită sub forma împlinirii erotice, poetul înfățișează peisaje familiare de basm, intime, ocrotitoare, precum în poemele: *Călin (file din poveste)*, *Dorința, Lacul, Crăiasa din povestea, Sară pe deal, Lasă-ți lumea...* etc.; când, dimpotrivă, evocă dezamăgirea lui în iubire, spulberarea unui sentiment odinoară puternic, el proiectează un decor sumbru, încremenit, rece, cu elemente naturale stinghere, lipsite de podoabe vegetale și chiar agonizante, ca în poemele: *Pe lângă plopii fără soț...*, *Sonete, La steaua, Trecut-ai anii...*, *Și dacă..., Din valurile vremii..., De ce nu-mi vii?...* etc.

Abordarea textului în clasă

- 1) Demonstrați, pe grupe de cercetare, armonizarea perfectă dintre tematica romantică și realizarea formală impecabilă a Sonetelor eminesciene.
- 2) Citiți și interpretați alte poeme aparținând liricii erotice a autorului, remarcând concordanța dintre sentimentele exprimate și imaginile care alcătuiesc decorul tipic eminescian; realizați un studiu de caz comparativ.
- 3) Prezentați aspectul fizic și trăsăturile sufletești ale femeii ideale în poezia de dragoste a lui Eminescu, plăsmuire de vis la care spiritul poetului a năzuit mereu; reuniți imaginile recurente într-un portret unic.

Repere de interpretare

Lirica de dragoste eminesciană numără, printre izbânzile ei recunoscute, și tripticul *Sonetelor*, ce îmbină **clasicitatea formei fixe** (două catrene urmate de tot atâtă terține) cu **un conținut elegiac de factură romantică**. Poemele au apărut în 1879, în „Con vorbiri literare”, având drept titluri seventele inaugurate ale fiecăruia dintre ele: *Afară-i toamnă..., Sunt ani la mijloc..., Când însuși glasul...* Sentimentul dominant este jalea transpusă în limbajul cult al melancoliei, cu accentele unei tânguiri pioase. Litania poetului (având o temă comună cu o altă capodoperă, *Din valurile vremii...*) s-a născut dintr-o dublă suferință: aceea a înădragostitului, căruia moartea implacabilă sau depărtarea i-a răpit obiectul adorației sale; durerea omului solitar, care pare detașat de spectacolul naturii (atât de admirat altădată), fiindcă l-a ocrotit cât timp a fost **pereche**, dar și-a pierdut farmecul unic de când a rămas **stingher**. Natura însăși parcă îl alungă de la sănul ei pe cel desperecheat. Aceste observații permit afirmația că Eminescu n-a fost doar un geniu suficient sieși și formulei literare preferate de el, ci și **un precursor, Sonetele lui anticipând** (împreună cu *Dintre sute de catarge...*) **simbolismul**. În **primul** dintre poeme, remarcăm senzația copleșitoare de singurătate umană, dublată de una cosmică, alinarea plânsului omenesc în cel al ploii fără sfârșit, capacitatea autorului de a crea, numai din câteva detalii, o atmosferă autumnală dezolantă: cădere frunzei, bătaia vântului, zgromotul cadențat al picurilor grei. Poetul metaforei prin excelență recurge acum la **sinecdoce singularului pentru plural**, capabilă să sugereze desperecherea elementelor naturale înseși: „frunza”, „vântul”, „raza”, „steaua”. În locul concordanței dintre ritmurile firii și sentimentele omenești, cu care ne-a obișnuit până acum, poetul disociază între un **în afară** și un **înlăuntru**, care nu mai sunt complice. Izolat în camera sa, el recitește vechi scrisori și comprimă durata vietii sale la „**un ceas**” de meditație intensă. Spiritul lui oscilează între **veghe și reverie**, „picurând” de somn lângă jarul focului și nedorind să-i bată nimeni la ușă. Cufundat într-un jet adânc, ca un mag din alte timpuri, poetul reînvie basmele copilăriei cu „*zâna Dochia*”, ridicând „*ceața*” amintirilor despre timpul mitic al primei vârste umane între el și restul lumii. În **terțina finală** a sonetului initial, o singură prezentă este admisă în sanctuarul izolării bărbătescă, cea a femeii iubite. Apropierea ei se audе prin „*foșnetul*” ușor al rochiei, prin cadența „*moale*” a pasului delicat și se face simțită prin răcelea mâinilor

„*subfiri*”, acoperind ochii melancolici ai iubitului pierdut în reverii. Prezența feminină este tot atât de diafană și de imponderabilă ca și visul bărbătesc, pe care nu încrupperă, ci îl amplifică într-o aură de mister.

Sonetul al doilea este cel al stării depline de veghe, care conștientizează producerea unei rupturi temporale în curgerea anilor, între cei ce au fost și cei ce vor veni după „*ceasul sfânt*” al iubirii împlinite. Pentru Eminescu, **sentimentul de dragoste este un ritual sacramental**, a cărui încrupperere perturbă ordinea Cosmosului. Luciditatea este o nefericire și numai **reveria** i-ar putea reda poetului în preajmă „*minunea cu ochi mari și mâna rece*”, întocmai ca o icoană îndrăgită, desprinsă din rama întunecată a timpului. Dacă ar avea puteri divine, ar întoarce vremea, cerându-i femeii să revină, să-și apeleze privirea ocrotitoare asupra lui, să insufle „*lirei*” sale „*cânturi nouă*”. Imaginea feminină evocată nu este deloc senzuală, ci **hieratică**, strălucind pe cerul memoriei îndrăgostitului, așa cum „*steaua*” își răspândește lumenă palidă în tăcerea universului. Zâmbetul neprihănit al femeii, aidoma surâsului unui copil, îl împacă pe cel rămas singur cu „*viața lui de durere*” și cu nefericirea lumii. Numai ultimul vers al sonetului median mai dă impresia reaprinderii — pe durata amintirii — a combustiei sentimentale de odinioară: privirea absentă a bărbatului se intensifică („*arde*”), iar în suflet îi „*crește*” speranța că nici suferința, nici uitarea omenească nu pot neantiza plenitudinea unui ceas fericit.

Sonetul ultim debutează cu adverbul temporal „*când*”, definind momentul în care meditația asupra sensurilor vieții încețează și spiritul poetului trăiește **voluptatea unei viziuni erotice retrospective**. Aliterația „*glasul gândurilor*” dezvăluie plăcerea reflexivă a scriitorului, dar și năzuința să de a depăși satisfacția de ordin intelectual printr-o reverie sentimentală, care să-i aducă aproape ființa iubită din negura timpului. Așa cum remarcă G. Călinescu, poetul înțelege prin dragoste sentimentul intemeietor al cuplului, cel care dă sens existenței omenești. Punând un hotar lucidității amare și meditației, poetul se repune în condiția îndrăgostitului cuprins de „*o dulce evlavie*”. Termenul folosit de autor indică un sentiment comparabil — prin forță trăirilor — cu cel religios: el crede în absolutul dragostei aşa cum omul pios este devotat religiei sale.

Sonetul cuprinde o **enumerație de întrebări retorice**, al căror răspuns îl formează poetul însuși. El cheamă ființa iubită, dorind să se încrupperă „*din negurile*



Nicolae Stoian, Femeia

Sonetul

- Din fr. **sonnet**, it. **sonnetto** — „ton mic, sonet”; cf. lat. **sonare** — „a suna”.

Sonetul este o poezie cu formă fixă, alcătuită din 14 versuri, în general din două catrene și două terțete, catrenele având **rimă imbrățișată**, iar terțetele — **rimă liberă** variată. În sonet există regula ca nici un cuvânt să nu se repete, în afara, bineînteleasă, a conjuncțiilor, a prepozițiilor și a verbelor auxiliare. Versul ultim are, uneori, caracter de **maximă**. Versul sonetului românesc și al celui italian are măsura de unsprezece silabe și ritmul iambic (**endecasilab iambic**), al sonetului francez, de douăsprezece silabe (**alexandrin**), iar al celui englez, de zece silabe. Sonetul apare în secolul al XIII-lea, la troubadourii francezi, și este apoi cultivat, în Renașterea italiană, de către Dante și Petrarca. Se cunoaște și forma de **sonet inversat**, în care terțetele precedă catrenele. Sonetul a fost ilustrat, în literatura universală, de: Leonardo da Vinci, Ariosto, Michelangelo, Tasso, Carducci, Ronsard, A. de Musset, Gautier, Keats, Leconte de Lisle, Baudelaire, P. Valéry, Goethe, Milton, M. de Cervantes, Góngora etc.

În literatura română, au scris sonete: Gheorghe Asachi (care a compus, în 1821, **primul sonet**), Iancu Văcărescu, Ion Heliade-Rădulescu, Timotei Cipariu, Cezar Bolliac, Vasile Alecsandri, M. Eminescu (**Sonete, Trecut-ului, Iubind în taină, Venetia, S-a stins viața**), Al. Macedonski, D. Zamfirescu, G. Coșbuc, Mihai Codreanu, G. Bacovia, V. Eftimiu (peste o mie de soneete), Vasile Voiculescu — un ciclu de 90 de sonete, intitulat **Ultimale sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginată de Vasile Voiculescu**” (DTL, 1990). Forma prozodică impecabilă a sonetului a fost preferată și de poetul modernist Ion Barbu, în prima etapă a creației sale lirice influențată de rigoarea parnasiană.

Sonetul utilizează, în limba română, **endecasilabul cu ritm ascendent** (vers alb), feminin.

Nicolae Grigorescu, *Femeie brodând*

Analiza prozodică

Majoritatea silabelor sunt **neaccentuate**, asigurând **Sonetelor** eminesciene o cadență monotonă, lentă, în acord cu starea de „somnie” a eului poetic. Puritatea **ritmului iambic**, frecvența silabelor atone devin procedee de mare rafinament artistic, menite să nuanteze evocarea unei ambiante de tihnă solitară, de toropeală în stare să favorizeze reveria și să descătușeze puterile fanteziei.

G.I. Tohăneanu, în *Dincolo de cuvânt*, remarcă „lipsa ritmului secund care devine, aici, un factor stilistic pozitiv, asigurând curgerea tărăganată și obosită a versului.” **Sonetele** nu descriu, ci **rostesc** o poveste de iubire eternă, capabilă să-l emoționeze pe orice lector sensibil și să-l integreze în sfera trăirilor înalte, a căror combustie interioară arde permanent spiritul eminescian.

reci”, ceea ce îl duce pe cititor cu gândul la o alternativă în interpretarea epitetului metaforic: fie că femeia iubită a pierit, fie că **dragostea celor doi** s-a spulberat în timp, **echivalentă cu o moarte spirituală**. Poetul face efortul de a reconstituîn minte iubită, conturându-i **un portret ideal**. Silueta ei plutește diafană „printre neguri”; adâncul nopții va fi „înseninat” prin prezența ei; ochii acesteia se definesc prin mărimea și blândețea expresiei lor, ceea ce îi subliniază pacea lăuntrică. Ea coboară încet, ca un „înger”, apropiindu-se de cel care o așteaptă, zâmbindu-i în timp ce se aleacă cu tandrețe asupra feței lui. Poetul dorește o dovadă de iubire și cere imagini plăsmuite de el (precum Arald Mariei în *Mortua est*) să se însuflețească, făcând dovada intensității iubirii lor cândva împărtășite. El ar dori ca ea să suspine, să îi atingă față cu „geana” și să-l îmbrățișeze cu patimă. Visul poetului și dorința de recuperare a unei iubiri pierdute sunt contrazise, însă, de realitatea crudă. Când reveria încețează, luciditatea își reia locul și poetul exclamă deznađăduit: „*Pe veci pierduto, vecinic adorato!*” **Antiteza finală** dezvăluie incompatibilitatea dintre adorația îndrăgostitului, reprezentând o trăire eternă, și moartea care anulează orice sentiment omenesc. Construcțiile adverbiale sinonimice „pe veci” și „vecinic” (formă arhaică a cuvântului „veșnic”) subliniază zădărnicia efortului uman în lupta împotriva morții. Cât timp va trăi, perspectiva morții celei îndrăgite va putea fi compensată prin tăria sentimentului încercat, pe care poetul nu-l va uita niciodată. Pierderea reală a ființei poate fi învinsă prin **eternizarea iubirii recuperate de memoria individuală și colectivă a umanității**. Eminescu este, în acest poem, ca un Orfeu modern care încearcă — prin cântecul lirei sale poetice — să însuflețească imaginea Euridikei dispărute în împărăția umbrelor eterne.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) **Limbă și comunicare (Actualizare)** — Citiți și analizați alte sonete eminesciene (antume și postume), realizând un eseu stilistico-prozodic în care să dovediți perfectiunea formei artistice și originalitatea procedeelor retorice folosite de autorul acestora.
- 2) M. Eminescu, model neegalat în lirica erotică devenită un tipar modelator; elaborați un eseu argumentativ în care să demonstrați că marii poeți au „eminescianizat” la începutul creației lor.
- 3) M. Eminescu — precursor al simbolismului prin unele teme abordate, dar mai ales prin muzicalitatea deplină a versurilor sale de dragoste, încadrate de G.Călinescu (tocmai pentru eufonia lor desăvârșită) în specia „română cantabile”; structurați o compoziție liberă pe această temă.
- 4) Concepți un referat în care să motivați impactul profund al liricii sentimentale a poetului asupra conștiinței românilor, folosind și următoarele idei critice aparținând lui Titu Maiorescu: „[...] poezile lui [...] trec peste marginea lirismului individual, ele îmbrățișează și reprezintă un simțământ național sau umanitar [...]. Și ei au simțit în felul lor ceea ce a simțit Eminescu, în emoțiunea lui își regăsesc emoțiunea lor; numai că el îi rezumă pe toți și are mai ales darul de-a deschide mișcării sufletești cea mai clară expresie, aşa încât glasul lui, deșteptând răsunetul în inima lor, le dă totdeodată cuvântul ce singuri nu l-ar fi găsit...” (studiu estetic *Eminescu și poezile lui*, 1889). Recenzați-l integral.

Revedere

— Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.

— Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le,
Troienind cărările
Și gonind cântările;
Și mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlându-și cufeile,
Mi-o cântă femeile.

— Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din Tânăr precum ești
Tot mereu întinerești.

— Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Si de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost aşa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.



Ion Andreescu, Pădure desfrunzita

Folclorul, izvor de inspirație

Ca și Alecsandri, M. Eminescu s-a dovedit un pasionat culegător de folclor, fără a intenționa publicarea unei antologii de creație populară, ca predecesorul lui. Respectând una dintre cerințele curentului romantic, Eminescu a văzut în **folclorul național** o **sursă importantă de inspirație creatoare**. G. Călinescu chiar a analizat interferența liricii populare cu cea eminesciană într-un capitol special al exegesei sale *Opera lui Mihai Eminescu*, intitulat „Folclor savant”. Criticul observă **două maniere distincte de folosire și de selectare a elementelor folclorice** de către Eminescu: fie **preluarea directă** a motivelor și a temelor recurente în lirica folclorică, fie **modificarea cultă** a surselor populare. În prima categorie, G. Călinescuază aşa-numitele „române cantabile”, iar în cea de-a doua include opere fundamentale precum *Luceafărul* și *Mai am un singurdor...*

Romanticul Eminescu afirmă că o literatură cultă nu-și poate defini **specificul național** decât în măsura în care a valorificat integral tradițiile istorice și folclorice ale națiunii sale. El consideră că literatura populară a reușit performanță artistică de a găsi expresia cea mai potrivită, mai directă și succintă de exprimare a ideilor rapsozilor, prin șlefuirea colectivă și succesivă a aceluiași text folcloric de către mai mulți autori anonimi. În acest sens, poetul exclamă admirativ: „*Poezia populară este expresia cea mai scurtă a simțământului și a gândirii*”. Eminescu își propusese încă din tinerețe să atingă, în opera lui, **limpezimea de conținut și perfecțiunea în formă artistică**, ambele trăsături caracteristice ale etosului românesc. Dintre poemele în care Mihai Eminescu a prelucrat motive populare în forme deosebit de rafinate, mentionăm: *Revedere...*, *Povestea codrului*, *Ce te legeni?*, *La mijloc de codru...*, *Peste vârfuri...*, *Somnoroase păsărele* ori epistola feciorului de domn către soția sa, din *Scrisoarea III*, fragment lîric inspirat dintr-o doină de cătănie culeasă de poet în peregrinările sale prin țară.



Silvia Porsche Togan,
Peisaj în munte (fragment)

Epitetul Figură de semnificație

- Din gr. **epitheton** — „cuvânt adăugat”.

Acest trop constă în reliefarea unor însușiri deosebite ale obiectelor, ființelor, ideilor, fenomenelor și ale stăriilor sufletești. În majoritatea lor, epitetele sunt exprimate prin **adjective** (declinate, adesea la grade de comparație diferite), dar pot fi exprimate și prin **substantive** (de obicei precedate de prepoziții), atunci când pot fi echivalente semantic cu adjective: *pădure de aur* (aurie), *jale de toamnă* (tomnatică), *inimă de piatră* (impierită) etc. Ele pot determina nu numai substantive regente, ci și **verbe** sau chiar **adverbe**, arătând caracteristicile unor acțiuni verbale ori pe cele ale unor circumstanțe adverbiale:

„*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămăiet...*” (M. Eminescu);

„*Buciumă toamna / Agonic — din fund / Trec păsările / Si tainic s-ascund*” (G. Bacovia).

T. Vianu, în studiul ***Epitetul eminescian***, subliniază că „vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este totdeauna un adjecțiv în funcție de atribut. [...] Din rândul epitetelor fac parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvânt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantasia și de sensibilitatea cititorului,



Abordarea textului în clasă

- 1 Analizați comparativ o doină populară (dintr-o antologie de folclor) și poemul *Revedere*. Stabiliti elementele comune celor două texte lirice.
- 2 **Limbă și comunicare (Actualizare)** — Identificați, în poezia studiată, cuvintele și sintagmele regional-arhaice, comparându-le cu norma literară în vigoare; explicați cum devin ele procedee de expresivitate artistică.
- 3 Explicați de ce natura eminesciană este frecvent antropomorfizată, intervenția codrului fiind exclusiv afirmativă, iar cea umană — neliniștit interogativ; moderăți un studiu de caz argumentat pe această temă.
- 4 Interpretăți, pe grupe de lucru, conotațiile următoarei antizeze ontologice stabilite de G. Călinescu: „*Codrul, marea, râul, luna nu sunt fenomene, ci idei; fenomen este doar omul...*” (*Opera lui Mihai Eminescu*).

Repere de interpretare

Acest poem de sorginte folclorică a fost publicat în „Con vorbiri literare”, în 1879, desă din manuscrisele eminesciene rezultă faptul că a fost elaborat cu câțiva ani mai înainte, încadrându-se în lirica de tinerețe a poetului. Dialogul imaginari cu un **element de natură personificat** este un procedeu specific **doinelor populare românești**. Primul vers, constând într-un apelativ reluat în formă diminutivată și adresat codrului, a fost reprobus de Eminescu întocmai dintr-o doină culeasă de el și notată pe fila unui manuscris. Scriitorul a folosit și **un model cult** (volumul *Doine*, semnat de V. Alecsandri). Dacă poetul de la 1848 menținuse — în doinele sale — tematica și versificația populară, Eminescu a depășit sursele folclorice prin imaginarea unui decor natural, devenit specific prin **implicațiile filosofice** ale liricii sale și prin **desăvârșirea tehnicii prozodice**.

Forma dialogată a poemului presupune existența a **două planuri distințe**, înfățișate în antiteză: **condiția umană**, caracterizată prin efemeritatea ei, și **cadrul natural**, care rămâne veșnic. **Planul uman** este predominant **interrogativ**, poetul adresându-i codrului întrebări esențiale despre existență, care l-au frâmântat toată viața. Astfel, poetul a dorit să relieveze perpetua curiozitate a omului, care se raportează mereu pe sine la scara întregii naturi. **Planul personificat al codrului** este, mai ales, **afirmativ**, alcătuit din răspunsurile acestuia la întrebările neliniștite ale ființei. Se poate constata, pe măsura derulării versurilor, o evoluție a sentimentelor poetului, de la bucuria inițială a regăsirii intimității cu natura, până la amărăciunea finală a constatării că Universul este etern, iar omul, pieritor.

Invokearea directă a naturii umanizate se realizează printr-o **formulă tautologică și diminutivată**. Adresarea în diminutive constituie o modalitate artistică specifică folclorului național. Chiar și epitetul afectiv „*drăguțule*”, care marchează reciprocitatea și gingășia afecțiunii dintre poet și codru, apare frecvent în doine și balade. Eminescu recunoaște cu regret că relația lui sufletească cu natura a fost întreruptă și că vicisitudinile vieții l-au îndepărtat temporar de universul natural. Trecerea timpului pentru ființa umană ajunge de nerecuperață și este semnalată atât de repetiția adjecțivului cantitativ „*multă*” (pe lângă substantivele nearticulate „*vreme*” și

„lume”), cât și de folosirea verbelor la perfectul compus al indicativului: „nu ne-am văzut”, „au trecut”, „m-am depărtat”, „am îmblat”. **Expresia poetică este preponderent arhaică**, dând impresia de lume ancestrală, în care toate formele de viață coexistă și pier pe rând: „au trecut”, „am îmblat”. Codrul vorbește ca un bâtrân personaj anonim și colectiv, a cărui experiență multimilenară conferă limbajului său un ton sfâtos și pilduitor. Repetițiile verbale și adverbiale alcătuiesc **un vers laitmotiv** care subliniază reluarea perpetuă a ciclului natural. Anotimpurile se repetă, esența naturii rămâne aceeași, numai formele vegetale și biologice se reinnoiesc în variante regnuri și specii: „Ia, eu fac ce fac demult...” Dacă poetul vorbește despre sine, proiectându-și eul într-un **timp trecut**, ca și ciobanul mioritic, convins că scurta lui trecere prin lume se va încheia curând, codrul se exprimă numai la **prezentul etern**; în acest fel, poetul subliniază și gramatical-morfologic opoziția temporală dintre planul omenesc și cel cosmic.

Codrul reînvie în fața poetului **imagină antitetică a celor două anotimpuri majore**, cel hibernal și cel estival. În timpul iernii, pădurea ascultă resemnată vuiețul „viscolului”, care îi distrugе podoabele vegetale, „rupând” crengile copacilor, înghețând apele, acoperind cu troiene cărările și „gonind” păsările cântătoare. **Repetiția gerunzială** („rupând”, „astupând”, „troienind”, „gonind”) **simbolizează** perpetuarea succesiunii anotimpurilor și reluarea monotonă a stihiilor naturii. Viscolul se repetă în fiecare an, iar codrul, familiarizat cu el, nu se mai teme. În timpul verii, pădurea reînvie și îmbracă haina vegetală de o mare varietate cromatică. Drumurile prin codru și, mai ales, cele ce duc spre izvoare sunt însuflare de cântecele femeilor. Într-o variantă a poemului, elementele vegetale erau înlocuite cu cele animale. Dar Eminescu le-a preferat pe cele dintâi, pentru a sublinia faptul că esența naturii nu se modifică, numai formele ei fiind supuse transformărilor. În timp ce își umplu „cofeile” cu apă, femeile murmură doinele tradiționale în lumea rurală. Se remarcă prezența și **repetiția în exces a dativului posesiv și a celui etic**, formulate cu ajutorul pronumelui personal **mi**. Codrul este bucuros să înregistreze prezența umană cotidiană în mijlocul său și mai ales de faptul că fiecare „cărare spre izvor” aparține tuturor. În codru, omul și-a găsit fie un adăpost în vremuri grele, fie a primit natura ca pe **un paradis terestru**, în care dragostea este ocrotită.

Poetul se adresează codrului folosind accente de odă prin care elogiază tinerețea veșnică a formelor naturale. Repetiția substantivului nearticulat „vreme”,



Cela Neamțu, Omagiu lui Eminescu



adică prin însușiri estetice”: de exemplu, în versurile din balada Mesterului Manole („*Și Manoli, zece, / Care-i și întrece...*”), propoziția atributivă de calificare este echivalentă cu un **epitet moral** (adică superior celorlați). Epitetele acoperă o gamă variată de însușiri și se clasifică astfel:

a) **ornant** sau general (în accepția lui T. Vianu, cel care «apartine clasei întregi: genului și speciei din care face parte»): *«Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară»* (M. Eminescu)” (op. cit.);

b) **individual** (care exprimă o însușire specifică unui anumit obiect sau care este legat de o anumită împrejurare): *„Frumos (epitet ornant) odor e Fulga! Si nălă-i e făptura!”* (Vasile Alecsandri) — epitet individual;

c) **cromatic** (propriu-zis și prin sugerare): *„Mii de fluturi mici albaștri”* (epitet propriu-zis) (M. Eminescu); *„Curg în râuri scăiptoare”* (M. Eminescu) (epitet prin sugerare);

d) **personificator**: *„Ele [izvoarele] trec cu harnici unde și suspină-n florii molatic.”* (M. Eminescu);

e) **comparativ**: *„El are glas puternic în gură rumioară / Si mers cu legă-nare* [ca o legănare, n.ns.] *de gingășă fecioară”* (V. Alecsandri);

f) **metaforic**: *„Si părul său de aur în crețuri lungi se lasă / Ca pe strujanul verde un caier de matasă”* (V. Alecsandri);

g) **hiperbolic**: *„Si zalele-i zuruie crunte, / Gigantici poart-o cupolă pe frunte...”* (G. Coșbuc);

h) **aliterativ**: *„Într-o sălbatică splendoare”* (G. Coșbuc);

i) **onomatopeic**: *„Ecou-i răspunde cu vocea-i viindă”* (M. Eminescu);

j) **pleonastic**: *„Peste care trece-n zgromot o multime de norod.”* (Mihai Eminescu);

k) **sinestezic** (care exprimă transmutația olfactivă a impresiei vizuale): *„Primăvară... / O pictură parfumată cu vibrări de violet.”* (G. Bacovia).

Epitetul sinestezic sugerează sensații vizuale, auditive, tactile, olfactive, care se îmbină în cadrul poezilor simboliste” (DTL, 1990);

l) **aspățial și atemporal**: *„Plutea-ntr-acest imens senin.”* (G. Coșbuc); *„Pare*





că și trunchii **vecinici** poartă suflete sub coajă." (M. Eminescu);

m) **oximoronic** (care creează un contrast puternic între determinant și determinat, contrast inaceptabil logic, dar admisibil în plan imaginar): „*Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie*”; „*Cu-mbrărișări de brațe reci*” (M. Eminescu);

n) **tautologic** (adjectivul și substantivul sugerează aceeași idee): „*tăpsanul prăvălatic*”; „*făclii prealuminate*” (M. Eminescu);

o) **inversat**: „*Bătrânul mag înalță fruntea, / Ce sfânt e graiul gurii sale.*” (O. Goga).

Epitetele mai pot fi: **simple, duble, triple**, iar **cele în lanț** (depăsind trei determinări consecutive) formează **o pletoră**. Pot fi și **reluate** (când autorul insistă asupra unei însusiri aparte a unui obiect): „*Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură / În funda mișcarea-i creață între stuf la iezițătură.*” (M. Eminescu).

Epitetul „**evocativ**” (în accepția lui T. Vianu) este unul **moral**, el caracterizând o realitate exprimată prin conținutul semantic al unui substantiv ori al unui verb: „*blestemul mizantropic*”, „*duioasele dureri*” (M. Eminescu).



Camille Corot, *Paisaj* (fragment)

antiteza verbală temporală „trece-vine” și tautologia lexicală a adjecтивului „tânăr” asociat cu verbul „întinerești” subliniază ideea că, în ciuda trecerii timpului, natura se păstrează identică și se metamorfozează dintr-o formă într-alta.

Poetul asociază, în mod intenționat pleonastic, două adverbe de mod — „tot” și „mereu” — pentru a reliefa **continuitatea existenței formelor naturale**. El este uimit de faptul că natura terestră și cosmică nu se supune legilor implacabile ale timpului, care guvernează și pun capăt vremelniciei trecheri omenești prin lume. Capacitatea de a înțelege fenomenele aparent de neînțeles rămâne un atribut al acelei vârste miraculoase, care, pentru Eminescu, a fost copilăria. Această idee coincide cu finalul poemului elegiac *O, rămâi...* După trecerea iernii, la sosirea primăverii, pădurea va renaște, regenerându-se, precum mitica pasare Phoenix din propria cenușă.

În finalul poemului, răspunsul codrului subliniază **perenitatea naturii și statornicia speciilor ei**, în pofida curgerii eterne a timpului și a acțiunii distructive a stihilor. Pentru natură, noțiunea de „vreme” nu există, iar fenomenele telurice și astrale se repetă identic: stelele apar și își reflectă lumina în apele lacului, vântul bate, frunzele foșnesc, iar Dunarea își urmează cursul prestabilit. Eminescu obține efecte stilistice din **îmbinarea repetiției și a chiasmului**, ca să relieveze faptul că noțiunile morale de bine și rău, de frumos și urât nu există în spațiul natural: astfel, fie vremea „rea sau bună” ori „bună-rea”, ritmurile cosmice se succed la fel. **Noțiunile etice invocate influențează numai destinul uman**, căci soarta fiecărui individ este „schimbătoare”, oscilând fatal între bine și rău. Omul reprezintă o ființă „rătăcitoare”, căutând — în permanență — locul ideal în care să se statornească. Aceste „definiții” referitoare la menirea omului în lume sunt formulate ca niște maxime de către codru. În opozitie cu destinul fragil și modificabil al omului, natura este puternică prin trăsăturile ei imuabile, căci rămâne neschimbată, păstrându-și forme, legile și ritmurile dintotdeauna. Codrul nu este singur, el se integrează într-o pluralitate a fenomenelor, marcată, în poezie, de pronumele personal „noi” și de folosirea verbelor la persoana I plural: „*ne tinem*”, „*cum am fost aşa rămânem*”. Eminescu întrebuintează o arhaică locuție verbală, în care apare **dativul locativ** cu funcție de complement circumstanțial de loc: „*Iar noi locului ne tinem...*” (s.ns.).

Partea finală a poemului constă dintr-o amplă enumerare a elementelor naturii, grupate într-o ordine firească, reunind spațiul terestru cu cel cosmic: în apele „*mărilor*” se varsă cursurile „*râurilor*”, în lumea pământeană se înscriu „*pustiurile*”, astrul nocturn și cel diurn luminează, pe rând, momentele temporale ale nopții și ale zilei, iar „*codrul*” se armonizează cu susurul „*izvoarelor*”.

Așadar, *Revedere...* este o **elegie meditativă**, scrisă după modelul folcloric al doinei românești. Poetul face, totuși, o excepție în privința **metrului trohaic** al versurilor, care nu concordă semantic cu **tema de jale** a poemului.

Elementele folclorice preluate de Eminescu sunt: motivul codrului, personificat și infățișat ca un confident ideal al omului, dialogul imaginar cu un element natural, familiaritatea adresării directe între două personaje devenite simbolice, versificația poeziei constând în: ritmul trohaic, măsura versului tradițional de 7–8 silabe, rima împerecheată alternând cu monorima (rima continuă).

Elementele culte, reflectând originalitatea poetului romantic, constau în: sentimentul elegiac dominant, substratul filosofic al versurilor, vizuirea pesimistă asupra condiției umane, ideea de eternitate a universului, în opozitie cu soarta precară a individului, condamnat să viețuiască sub semnul „*norocului*”.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Argumentați, într-un eseu analitic, felul în care exprimă Eminescu — la nivel gramatical, lexical și stilistic — antiteza dintre materia în veșnică alcătuire și viața omului etern „rătăcitor” pe pământ.
- 2) „Natura și folclorul — tărâmuri ale universului mitic exprimat în variate forme concrete și spirituale”; elaborați un eseu liber pe tema menționată.
- 3) „Interferența elementelor folclorice și culte în lirica eminesciană — cerință estetică a romanticismului și preferință a lui Eminescu însuși, admirator, încă din copilărie, al tezaurului popular românesc”; structurați un eseu demonstrativ pe această temă comparatistă.



Angela Balogh, Zbor

Scrisoarea I

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpăie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,

Poemele vedice

Vedele (în limba sanscrită: **veda** — „cunoaștere”, „știință”) sunt documente literare și filosofic-religioase ale Antichității indice, redactate între mileniile II–I î.Hr., devenite „Cărțile sfinte” ale brahmanilor și ale hindușilor. Ele cuprind patru culegeri succesive de texte:

- a) **Rigvēda** (Veda imnurilor);
- b) **Samavēda** (Veda cântărilor);
- c) **Jadjurvēda** (Veda sacrificiilor);
- d) **Athārvavēda** (Veda vrăjilor).

Rigvēda este cea mai veche dintre culegerile de texte sacre și prezintă o mai mare valoare literară. Aceasta cuprinde 1 028 de imnuri dispuse în câte zece cicluri, numite **Mandale**.

Vedele cuprind și scrieri despre regulile morale necesare pentru viața ascetică, numite **Upaniṣade**, care au devenit celebre în cultura universală.

„Vedanta” (în sanscrită: „Desăvârșirea «Vedelor»”) a reprezentat o școală a filosofiei indiene, fondată, în secolul al IV-lea î.Hr., de înțeleptul Badarayana, pe baza „Upaniṣadelor”. Din secolul al XI-lea, „Vedanta” a devenit filosofia dominantă în India.

Mihai Eminescu s-a inspirat din **Inmul creaționii lumii**, care face parte din culegerea **Rigvēda**, mai ales în descrierea poetică a genezei din **Scrisoarea I**, unele versuri ale autorului român fiind foarte apropiate de cele din modelul antic indian:

„Atunci nici Neființă n-a fost, și nici Ființă, / Căci nu era nici spațiu, nici cer, și nici stihe. / Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul? / Avea adânci prăpastii? Dar mare? Nu se stie.

N-a fost nici Nemurire, nici Moarte nu-ncepuse. / Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi. / Nici vânt n-a fost să bată acele începuturi; / Însă Ceva în lume — Unicul — se ivi.”

Dacă textul filosofic inițial, desăvârșit, fixeză generalul și categorialul în forma maximelor lirice, Mihai Eminescu nuantează conceptele în imagini sensibile și expresive, mai apropiate de însăși menirea poeziei și de receptarea ei modernă.

René Magritte, *Voce văzduhului*

Analiză prozodică

Poetul a folosit versuri trohaice lungi de 15/16 silabe, cu numai două accente tari în emistihuri (în loc de patru), aşa cum a procedat în *Scrisoarea I*.

„... suferințele întunecii...”

v v' v v v' v

„... mărilor singurătate...”

'v v v v v' v

Într-adevăr, din pricina volumului lor fonetic dezvoltat, două cuvinte sunt de ajuns pentru a forma spațiul de opt silabe al fiecărui emistih. În evocarea peisajului marin și a atmosferei nocturne luminante de astrul selenar, optiunea poetului pentru cuvintele lungi („mișcătoarea mărilor singurătate”), alături de succesiunea — puțin obișnuită — de cinci silabe atone, contribuie la reliefarea sentimentului nemărginirii spațio-temporale. Prima parte a *Scrisorii I* este redactată în octometru trohaic reduplicat, cu cezură la mijloc, fiecare emistih fiind o **tetrapodie**. Eminescu a avut, cu siguranță, drept model tetrametrul trohaic popular. Schema prozodică a octometrului trohaic este:

„Când cu ge-ne os-te-ni-te

'v 'v v' v v' v //

sa-ra su-flu-n lu-mâ-na-re...”

'v 'v v' v v' v

Poetul îl combină, în versurile următoare ale primei satire, cu o structură mai rafinată:



Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Câte târmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec tie singură-ti arăți!
Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!
Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sortii
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții;

La același sir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabii, fie puternici, fie genii ori neghiobi!
Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii,
Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrânlul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate
Să de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,
Își înfundă gătu-n guler și bumbacul în urechi;
Uscătiv aşa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a vecinieciel în siruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Pe când luna strălucește peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,
Lanceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...
Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure väi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,

Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
 Iar în lumea astă mare, noi copii ai lumii mici,
 Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
 Microscopice popoare, regi, oșteni și învătați
 Ne succedem generații și ne credem minunați;
 Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
 În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
 Cum că lumea astă-ntreagă e o clipă suspendată,
 Căndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.
 Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
 Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
 Astfel, într-a vecinieci noapte pururea adâncă,
 Avem clipă, avem raza, care tot mai ține încă...
 Cum s-o stinge, totul pierde, ca o umbră-n întuneric,
 Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
 Ci-ntr-o clipă gândul duce mii de veacuri înainte;
 Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
 Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
 Cum planetii toți îngheată și s-azvărărebeli în spaț,
 Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;
 Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
 Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
 Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinie,
 Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
 Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
 Căci în sine împăcată reîncepe-eterna pace...

Începând la talpa însăși a multimii omenești
 Și suind în susul scării până la frunțile crăești,
 De a vietii lor enigmă îi vedem pe toți munciți,
 Fără să spunem care ar fi mai nenorociți...
Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
 Deasupra tuturora se ridică cine poate,
 Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită
 Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită —
 Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?...
 Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc.

Fericescă-l scriitorii, toată lumea, recunoască-l...
 Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrânu dascăl?
 Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
 Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
 „De-o muri — își zice-n sine — al meu nume o să-l poarte
 Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
 De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri
 Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!”
 O, sărmăne! Ții tu minte câte-n lume-ai auzit,
 Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?
 Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie,
 Vreo umbră de gândire, ori un petec de hârtie;

→ „Pes-te că-te mii de va-luri
 v v / v / v / v //
 stă-pâ-ni-re-a ta stră-ba-te
 v v / v v / v / v /
 Când plu-tești pe miș-că-toa-re-a
 v v / v v v / v //
 mă-ri-lor sin-gu-ră-ta-te.”
 / v v / v v / v

Așadar, combinația prozodică este:
peon III, doi **trohei** (formând o dipodie trohaică), **mesomacru** și **amfibrah** în primul vers; **anapest**, **mesomacru I**, **dactil** și **mesomacru al II-lea** în versul următor citat.

Se remarcă utilizarea mesomacrului (gr. **meso** — „mijlociu”, **macros** — „lungime”), picior metric de **cinci silabe**, cu accentul căzând, de obicei, pe silaba a patra (v v v / v). M. Eminescu recurge la mesomacru și în poezia **Să dus amorul...** O variantă a acestuia, mai lungă cu o silabă neaccentuată (hipermesomacru v v v / v v), o folosește, pe lângă M. Eminescu (în **Luceafărul**), Al. Macedonski (în **Noaptea de mai**), L. Blaga (în **Ulise**) și alții.

Personalități
Arthur Schopenhauer
(1788–1860)

Filosof idealist german care, prin concepția sa despre lume, a încurajat evaziunea romantică.

În **Lumea ca voință și reprezentare**, opera sa principală, publicată în 1819, teza esențială o constituie formularea subiectivă: „Lumea este reprezentarea mea”. În această lucrare, realitatea este considerată o aparență, o iluzie, în spiritul budismului. Viața omului constituie o permanentă deziluzie și sursă de suferință, de sub tirania căreia el se poate elibera numai parțial, prin **contemplare estetică** (cu ajutorul muzicii), și total, prin „*nirvana*” (înăbușirea voinței de a trăi și, implicit, stingerea suferinței).

Estetismul și **pessimismul** său au influențat filosofia și literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales prin intermediul a doi gânditori de marcă ai cineaclului „Junimea”: T. Maiorescu și M. Eminescu.



Lumea, în viziunea lui Schopenhauer, este un „lucru în sine”, ca urmare a manifestării unei „voînțe oarbe de a trăi”, aşadar, un prilej de nefericire perpetuă. Existența în spirit este lipsită de determinări și tinde spre **absolutul** care se opune lumii fenomenelor generatoare de suferință. Conceptul de „nirvana” (în sanscrită — „stingere”) simbolizează „repaosul absolut” (încetarea ciclului reîncarnărilor și eliberarea definitivă de suferințe, obținută prin **contemplație și ascезă**). Nirvana este o concepție mistică răspândită în Europa de filosofia lui Arthur Schopenhauer.

Scrisorile...

Perioada cea mai bogată în creația eminesciană s-a plasat între anii 1876 și 1883, răstimp în care poetul a fost redactor al ziarului conservator „Timpul”. Pe durata celor șapte ani, el a dat la iveau capodoperele lirice sale, precum: *Luceafărul*, *Scrisorile*, *Mai am un singur dor*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)*, *Pe lângă plopii tără soț*.

Cele cinci *Scrisori*, concepute în 1881, au fost publicate în „Convorbiri literare” astfel: primele patru au văzut lumina tiparului pe durata anului 1881, iar ultima a apărut postum, abia în 1890. *Scrisoarea I* a fost publicată la 1 februarie 1881, în „Convorbiri literare”, și este o **meditație filosofică dezvoltată pe o structură romantică** reușind câteva dintre miturile esențiale ale liricii poetului, așa cum sunt **cel al nașterii și al morții** Universului, **mitul înțeleptului** (al „dascălului”) capabil să descifreze tainele aflate în semnele din Cartea lui și **mitul creatorului**, care dezvoltă tema condiției omului de geniu într-o lume incapabilă să recunoască și să prețuiască adevaratele valori intelectuale.

Precum în toate *Scrisorile*, și parțial finală a celei dintâi dobândește caracterul unei **satire** la adresa societății contemporane autorului, fapt ce-l-a determinat pe Titu Maiorescu să dea epistolelor eminesciene denumirea de



Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată altii capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vreun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brâcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o suflă din ochelari
Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărămi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de tărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.

Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dânsii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dânsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Când de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăpăt pe mâna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale —
Astea toate te apropie de dânsii. Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mâna de pământ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult ii vor atrage decât tot ce ai gândit.
.....

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștită ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării...
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și căti codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste căte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sortii
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul mortii!

Abordarea textului în clasă

- 1) Interpretați — pe fragmente corespunzătoare celor cinci părți indicate în rubrica „Repere de interpretare” — înțeleșurile detaliate ale *Scrisorii I*.
- 2) Stabiliti — pe baza reperelor de interpretare și a observațiilor făcute în clasă — trăsăturile care asigură poemului studiat calitatea de meditație filosofică pe o temă romantică, cu accente satirice în partea finală.
- 3) Citiți și celealte *Scrisori* eminesciene, evidențiind, pe grupe de lucru, antitezele lor tematiche similare ori distincte în raport cu prima satiră.

Repere de interpretare

Scrisoarea I are 156 de versuri și o **structură ciclică**, debutând și încheindu-se cu imaginea lunii care luminează, deopotrivă, existența oamenilor, indiferent de nivelurile sociale pe care le-au atins indivizii pe durata vieții lor: „Desi trepte osebite le-au ieșit din urna sortii, / Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții...”. În poem se disting **cinci părți**: cea dintâi (primele șase versuri) introduce în cadrul două **motive** romantice: acela **al timpului** care marchează — prin efemeritate — existența individuală și — prin perenitate — durata eternă a Cosmosului, alături de **motivul astrului selenar**, îmbrățișând cu razele sale civilizațiile umane, de la geneza până la stingerea universală; partea a doua (versurile 7–38) dezvoltă **motivul existențial** inspirat din filosofia lui Schopenhauer referitor la egalitatea oamenilor în fața morții. Eminescu meditează la antiteza numai aparentă dintre individul ajuns în vârful piramidei sociale și insul umil, marcat de un destin anonim, cele două prototipuri umane fiind identice din perspectiva morții; partea a treia (versurile 39–86) reprezintă o **meditație cosmogonică**, „bătrânul dascăl” reflectând, concomitent, la naștere și la posibila distrugere în timp a Universului (ca și Miron Costin în poemul *Viița lumii*); partea a patra (versurile 87–144), cea mai amplă, dezvăluie **condiția geniului** în lumea semenilor lui. Venerabilul dascăl cugetă întâi la soarta omului în raport cu timpul ireversibil și cu eternitatea Cosmosului, iar apoi meditează, cu amărăciune și orgoliu, la poziția geniului într-o societate condusă de oameni meschini, mânați de scopuri mercantile; partea a cincea (versurile 145–156) reia motivele initiale: contemplarea lucidă a propriei vieți de către autor și a **existenței lumii desfășurate sub lumină selenară**, poetul reiterând și crudul adevar al egalității tuturor oamenilor din perspectiva neantului.

Poemul filosofic debutează cu un **cadru nocturn de factură predilect romantică**, în care bătaia „ceasornicului” marchează trecerea inexorabilă a vremii: „Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare...” Stingerea lumânării și apariția lunii pe bolta cerului coincid cu momentul în care poetul adoarme în odaia sa, iar starea de veghe este înlocuită cu reveria și cu visul. Poetul afirmă, după aserțiunea lui Schopenhauer, că **însăși viața lui este o iluzie**, un „vis”, din care își reamintește doar nenumăratele dureri încercate: „Ea din noaptea amintirii o vecie-nstreagă scoate / De dureri, pe care, însă, le simțim ca-n vis pe toate...” Poetul se adresează lunii personificate, pe care o numește „stăpân-a mării”, luminând, concomitent, spațiul terestru și pe cel cosmic. Razele selenare pătrund în case, dezvăluind atât destinele

→ **Satire** în unica ediție autună a **Poezilor**, din decembrie 1883.

În ansamblul lor, epistolele lirice eminesciene abordează o tematică vastă și complexă. **Scrisoarea I** dezvăluie rostul creatorului genial într-o lume mediocru, dezvoltă relația dramatică a omului cu timpul, meditează pe tema nașterii, a evoluției și a posibilei stingeri a civilizației omenești în sistemul cosmic; **Scrisoarea II** are ca temă estetică degradarea artei poetice din vremea scriitorului într-o formă a demagogiei individuale și a parvenirii colective. Poetul dezbatе noțiunile de glorie, valoare, afectivitate, de cultură, evocând nostalgic epoca sa de formare spirituală în școli și academii, „când lumea cea gândită pentru noi avea ființă”; **Scrisoarea III** dezvoltă trei idei principale: ascensiunea Imperiului Otoman la rangul de primă putere în Europa Evului Mediu; elogierea trecutului glorios al românilor pe fundalul confruntării a doi conducători (Mircea cel Bătrân și Baiazid I), urmată de prezentarea bătăliei de la Rovine; demascaarea falsului patriotism și a politicanismului de circumstanță din vremea contemporană poetului; **Scrisoarea IV** și **Scrisoarea V** dezbat, deopotrivă, o temă erotică și socială, autorul lor condamnând atât profanarea autenticului sentiment de dragoste, cât și degradarea socială și confuzia valorilor, care domneau în societatea ultimelor deceunii ale veacului al XIX-lea.



Domenico Fetti, *Melancolia*

Satira

● Din fr. **satyre**, lat. **satira**.

„Este specia genului liric în care se ridiculează ori se condamnă, cu dispreț și indignare, aspecte negative ale caracterului omenesc sau ale societății, moravuri, concepții, persoane, chiar opere literare etc. Termenul provine din limba latină, din sintagma **«lanx satur»**, care desemna un taler continând un amestec de felurite roade oferite ca prinos zeiței Ceres. Prima semnificație a fost, aşadar, aceea de amestec literar și în acest sens a utilizat termenul poetul latin Ennius (secolul III-II î.Hr.), ca titlu al unei culegeri de poeme diferite, în metri variați. Este posibil ca, mai târziu, **satura** să fi suferit și influența cuvântului grecesc **satyros** (satir). Cele mai vechi elemente satirice apar în **literatura populară**. În cea cultă, primul autor satiric este considerat poetul grec Arhiloh (secolul al VII-lea î.Hr.). În literatura latină, specia a fost introdusă de Lucilius, în secolul al II-lea î.Hr. Horațiu, Iuvenal și Martial ilustrează — la Roma — satira în secolele următoare. Continuată în Evul Mediu și Renaștere, tradiția satirei este preluată în clasicismul francez de Boileau, apoi de Voltaire, iar în literatura germană a secolului al XVIII-lea de Schiller și Goethe, în ciclul **Xenile**. După Schiller, există două feluri de satiră: «glumeață» și «patetică». **Romantismul sporește vehemența satirei**, largind sfera lexicului folosit și introducând o mai mare libertate în versificare, ceea ce contribuie la accentuarea pregnanței în exprimare. În literatura română, specia a fost cultivată de poetii Grigore Alexandrescu (**Satiră. Duhului meu**), Dimitrie Bolintineanu (**Nemesis**), Mihai Eminescu (**Scrisori...**) etc. Satira presupune că **autorul ei să fie apărătorul unor valori morale**, în numele căror condamnă moravuri și trăsături negative de caracter, cu scopul de a le îndrepta” (op. cit.). Satira eminesciană capătă vizualitate polemică a **pamfletului** în marginile adevărului formulat artistic, mai ales când demască tarele societății contemporane scriitorului.

regilor, cât și pe cele ale muritorilor de rând. O afirmație filosofică, preluată atât din opera lui Schopenhauer, cât și din concepția budistă, este aceea că **oamenii rămân egali în fața morții** și că viața lor se sfârșește la fel de tragic.

Scriitorul imaginează **portretul „bătrânlui dascăl”** preocupat exclusiv de lumea ideilor și de plăsmuirile imaginației sale. Sub fruntea lui înaltă, trecutul și viitorul întregii lumi capătă semnificații deosebite, fie reconstituindu-le, fie anticipându-le. Eminescu îl compară cu titanul mitologic Atlas, cel care ținea pământul pe umerii săi. Printr-un efort intelectual, bătrânlul filosof își imaginează **momentul cosmogoniei (al genezei)**, acela care marchează desprinderea Universului din haosul original. Cugetătorul reface mental etapele procesului cosmogonic și se întrebă cum va fi arătat Universul în starea lui latentă primordială.

Eminescu folosește imagini deja consacrate de antica filosofie indiană: haosul reprezintă materia amorfă, neorganizată și cufundată în beznă; substanța organică este echivalentă cu întinderea acvatică a unui „noian de apă”, din care spontan au apărut primele forme de viață; totul este încremenit și stăpânit de „eterna pace”. Din inerție a izbucnit mișcarea, sub forma unui „punct” central, din care au luat naștere principiile contrare — cel feminin („Muma”) și cel masculin („Tatál”); „negurile” eterne s-au desfăcut în „făsii” și din haos au apărut galaxiile; în spațiul galactic s-au născut corporile cerești și fenomenele stihiale; întunericul haosului a fost risipit de Soare și de Lună, iar căldura și luminozitatea astrilor au permis nașterea vieții pe Pământ; planetele s-au populat, iar pe Pământ s-au ivit „microscopice popoare”, care s-au succedat unele altora. Gânditorul vede în timp cum civilizații strălucite au pierit din cauza războaielor nimicioare; tot ceea ce omul a construit temeinic constituie doar o **încercare desperată de a opune ceva durabil morții și neantizării temporale**. Pentru Eminescu, lumea constituie o iluzie, pentru că formele vieții trec mereu în neființă: „*Căci e vis al neființei universul cel himeric*”...

Așa cum cugetătorul a coborât pe firul timpului, imaginându-si geneza lumii, mintea lui universală este capabilă să anticipateze și distrugerea umanității, concomitantă cu cea a Cosmosului. El are **premoniția escatologică a unui apocalips**, în care omenirea își va înceta ciclurile existențiale: Soarele își va pierde căldura luminozității incandescente și se va stinge; norii „intunecosi” vor acoperi limpezimea cerului, cufundând iar Pământul în beznă; planetele vor îngheța, ieșind din forța lor gravitațională și mișcându-se la întâmplare în spațiu; Pământul și Universul vor pluti în neguri, iar timpul „mort” se va transforma într-o „veșnicie” inertă. Toate ființele vor pieri, iar lumea va deveni o întindere pustie, deșertul cosmic fiind reluat în stăpânire de „eterna pace”.

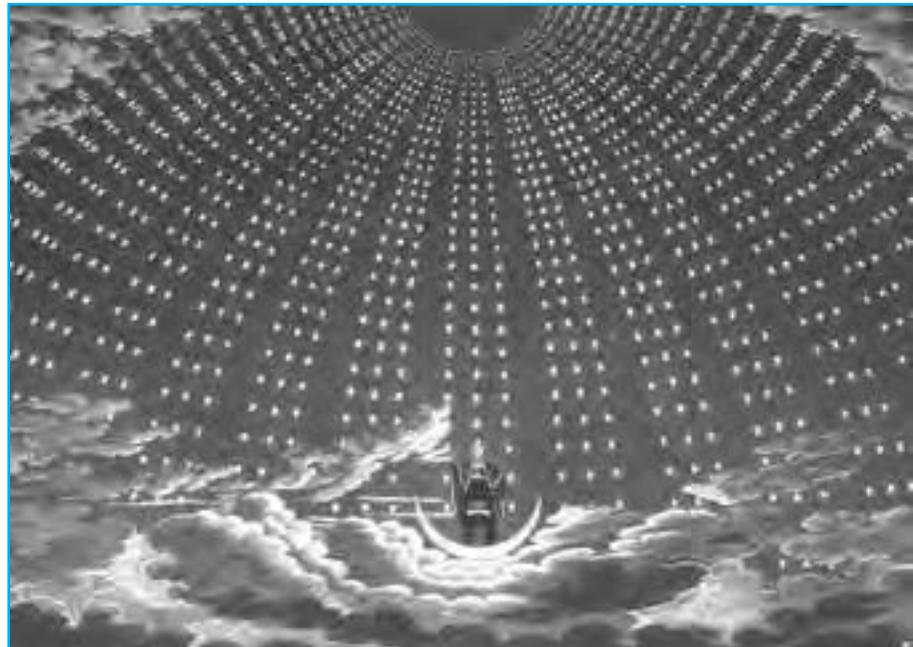
Eminescu reia antiteza dintre individul anonim și cel menit unei sorti strălucite. Nici unul dintre ei nu a putut dezlega enigma vieții sale, amândoi fiind la fel de fragili în fața ultimei perspective — inevitabilă dispariție. **Pesimismul eminescian** se face simțit și prin marcarea diferențierilor aparente dintre oameni, prin durata limitată și iluzorie a existenței lor, suferințele îndurate continuu și tragică precaritate a destinelor tuturor constituind alte motive de îngrijorare. Eminescu sustine că oamenii sunt de la naștere robii unei „soarte oarbe”, indiferentă la gândurile și telurile indivizilor. Așa cum vântul răscolește valurile, o soartă aleatorie decide existența vremelnică a fiecărui om pe Pământ.

Fragmentul de **satiră** din acest poem dezbată **condiția vitregă a omului superior** într-o lume fără idealuri. Chiar dacă „bătrânlul dascăl” va fi recunoscut de către confratii săi și opera lui va obține nemurirea, el a dus o existență modestă, umilă chiar, lipsită de satisfacții și marcată de suferințe. Poetul își imaginează și ce se va întâmpla după moartea cugetătorului: omul de valoare va avea parte de o înmormântare fastuoasă, la care „mititeii” vor ține discursuri elogioase, însă nesincere; în realitate,

confrății îl invidiază, motiv pentru care îi vor evidenția scăderile și greșelile inerente, încercând — cu răutate și meschinărie — să-i reducă meritele reale la nivelul lor elementar de percepție.

Partea finală a creației lirice romantice reface tabloul nocturn, strălucind în lumina selenară. Sub razele lunii, suferințele umane par „*amortite*”, însăși durerea fiind resimțită ca „*într-un vis*”. **Peisajul selenar este marcat de singurătate**, aidoma omului condamnat să rămână o ființă solitară în fața morții care îl așteaptă.

În acest sens, G. Călinescu afirmă: „*Mihai Eminescu rămâne, fundamental, un poet al nașterii și al morții*” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).



Karl Friedrich Schinkel, *Regina nopții*

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Imagineați — într-o compunere eseistică — devenirea universală, în vizuirea titanică a poetului, cuprinzând cosmogonia și escatologia întregii lumi; cități versuri și din alte poeme și interpretați-le semnificațiile.
- 2) Comparați, într-un eseu-paralelă, proiecția cosmogonică extinsă din *Scrisoarea I* cu aceea, mai restrânsă, din *Rugăciunea unui dac*, marcând punctele lor de convergență; realizați un studiu de caz comparativ.
- 3) Citiți (dintr-un manual de literatură universală și din fragmentele selectate de noi) *Imnul creațiunii lumii*, din culegerea de imnuri religioase sanscrite *Rigveda*; realizați un eseu analitic în care să comparați modelul antic cu vizuirea cosmogonică eminesciană, scoțând în evidență similitudinile conceptuale, dar și originalitatea artistică a proiecției imaginare realizate de Eminescu; exprimați și opinia voastră argumentată.

Tautologia Figură de construcție

Un alt tip de repetiție, prin derivare din aceeași familie lexicală, este tautologia: din gr. **tauto** — „la fel, același”, **logos** — „cuvânt”.

Tautologia reprezintă o judecată logică, în care ideea — odată formulată — este întărิตă **prin repetiție**, pentru a-i accentua importanța. Tautologia are trei forme de construcție gramaticală: fie că este folosit același cuvânt, dar cu funcții sintactice diferite, sau sunt întrebuințate cuvinte derivate de la un radical semantic comun, ori sunt alăturate, în frază, propoziții identice ca înțeles: „*De-i frumos, e frumos, orice-ai spune!*”, „*Eu îs bun, cât îs bun!*” (Ion Creangă).

Tautologia se înrudește atât cu repetitia, cât și cu pleonasmul (cu valoare stilistică). Tautologii sunt și cuvintele compuse cu valoare de superlativ absolute: *Zâna zânelor, Frumoasa frumoaselor* etc.

Alte exemple:

„Codrule, codruțule...”

„Ce e val ca valul trece...”

„Tu din Tânăr precum ești / Tot mereu întinerestii.”

„Vom visa un vis fericit...”

„Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!”

(M. Eminescu)

Dicționar

Cosmogonie — 1. originea, nașterea Universului (din gr. **kosmos** — „Univers”, **gonos** — „naștere”, „ivire pe lume”); 2. ramură a astronomiei care studiază originea și evoluția Universului.

Escatologie — 1. stingerea, distrugerea Cosmopolitului (din gr. **eschatos** — „ultim”, „final”, **logos** — „cuvânt”); 2. doctrină mistico-religioasă despre soarta finală a omenirii, despre sfârșitul lumii și despre „Judecata de Apoi”.

Lorenzo Lotto, *Înger vestitor*

Surse de inspirație

Poemul *Luceafărul* a fost conceput încă din timpul studenției poetului, la Berlin, păstrat în manuscris (până în 1880) și reluat în cinci variante successive (între 1880 și 1883). Forma sa desăvârșită a apărut întâi la Viena (în aprilie 1883), în Almanahul Societății Academice Social-Literare intitulată „România jună”. Ulterior, va fi reprodus la Iași, în revista „Convorbiri literare” (în august 1883), iar în decembrie 1883, Titu Maiorescu publica poemul *Luceafărul* în prima și unica ediție a poeziilor antume eminesciene.

Ca orice poet romantic, Eminescu a manifestat un interes constant pentru folclorul național. El a cules basme pe care le-a prelucrat, versificându-le. În formele inițiale, el a păstrat tematica basmelor originare. Ulterior, le-a modificat atât conținutul, cât și semnificația, în raport cu universul său poetic.

Eminescu a prelucrat un basm românesc intitulat *Fata în grădina de aur*, care a apăruse într-un memorial de călătorie realizat de un german, Richard Kunisch, în 1861. În acest basm, personajul fantastic era unul negativ, un zmeu care, îndragostindu-se de o fată de împărat, o cere de soție, promitându-i s-o facă nemuritoare precum el. Fata îl refuză, cerându-i zmeului să renunțe la lumea sa veșnică și să devină muritor, ca ea. Zmeul îi promite aceasta și călătorește spre Demiurg, pentru a-i cere dezlegarea de condiția sa imuabilă. Între timp, Tânără

Luceafărul

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinti
Și mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinti
Și luna între stele.

Din umbra falnicelor bolti
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tâmpale,
De dorul lui și inima
Și sufletul-i se împle.

Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

*

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpăie.

Și când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânilile pe piept,
I-nchide geana dulce;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
— O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru Tânăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mâna un toiac
Încununat cu trestii.

Părea un Tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.



— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

O, vin'! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean
Te-o-i duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

— O, ești frumos, cum numă-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-o-i merge niciodată;

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mănghează.

*

Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

— Cobori în jos, luceafăr bland,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde pier;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului vai
Un mândru chip se-ncheagă;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brate,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult și-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este mama;

O, vin' odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vin' în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

— O, ești frumos cum numă-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-o-i merge niciodată!

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

— Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Și tu ești muritoare?



împărateasă se îndrăgostește de semenul ei, Florin. Văzând trădarea, zmeul a prăvălit o stâncă asupra fetei necredincioase. Florin rămâne lângă stâncă ucigașă, murind, în cele din urmă, de durere, iar zmeul se întoarce în lumea lui nepieritoare.

În prima variantă, Eminescu a păstrat firul narativ initial, cu excepția finalului, pe care l-a modificat: astfel, zmeul i-a blestemat pe fata de împărat și pe Florin să nu moară în același timp și să cunoască suferința despărțirii și a singurătății în iubire.

În a doua variantă, M. Eminescu a transformat povestea folclorică într-o meditație filosofică: fata de împărat este menținută ca eroină, dar își dublează identitatea (feminitatea ideală — femeia telurică), zmeul dispără ca personaj malefic și, în locul lui, este conceput Luceafărul (și în ipostaza de Hyperion), reflectând condiția geniului în lumea comună și neîmplinirea sentimentului de dragoste între două ființe aparținând unor lumi ireconciliabile.

Izvoarele Luceafărului

1. Folclorice:

a) Basmul românesc **Fata în grădina de aur** a fost prelucrat de poet între 1870 și 1872.

b) Motivul „Zburătorului” este prezent în prima parte a poemului filosofic, în care este imaginat visul erotic al fetei de împărat ajuns la vîrstă iubirii (motiv comun cu poemul **Calin — file din poveste**).

2. Filosofice:

a) Sunt folosite concepțile lui A. Schopenhauer din volumul **Lumea ca voineță și reprezentare**, și anume cele referitoare la distincțiile dintre omul comun și cel de geniu. Filosoful german stabilea următoarele **antiteză intre geniu și ființă obișnuită**: primul se distanțează de semenii prin inteligență, putere de obiectivare, sete de cunoaștere, capacitatea de a-și depăși condiția, forța de sacrificiu pentru îndeplinirea idealurilor sale și singurătatea socială; ființa obișnuită se caracterizează prin mediocritate, subiectivitate în analizarea realității, incapacitatea de





a-și depăși sfera îngustă de acțiune, „*voința oarbă de a trăi*”, dorința de a fi fericit în sensul împlinirii omenești și sociabilitate în exces.

b) Motive mitologice, preluate din filosofia greacă (Platon, Aristotel), din gândirea indiană (*Poemele Vedelor*) și din mitologia creștină (conceptul de „*păcat originar*”, de cosmogonie creștină și de viziu apocaliptică).

3. Biografice:

Elementele biografiei eminesciene sunt generalizate și ridicăte la valoare de simbol. Se poate vorbi de o **biografie sublimată într-un act creator**.

Răstimpul de treisprezece ani (1870–1883), perioadă în care a conceput și a șlefuit *Luceafărul*, impresionează prin voința poetului de a-și desăvârși opera fundamentală, ca un artizan obsedat de perfectiunea plăsmuirilor sale.

Interpretările Luceafărului

Cea mai veche interpretare a înțelesurilor poemului îi aparține lui Eminescu însuși, fiind notată pe o filă de manuscris: „*În descrierea unui voiaj în Țările Române, germanul Kunitsch povestește legenda «Luceafărului». Aceasta este 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, nu e nici capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.*” Din perspectiva acestei mărturisiri, *Luceafărul* devine o **alegorie pe tema romantică a locului și a rostului geniului în lume**. Prin întreaga poveste, Eminescu demonstrează că geniul căștigă eternitatea prin renumele său, dar plătește — în sens omenesc — prin izolare între semeni și prin nefericire individuală.

O altă interpretare a *Luceafărului* consideră că toate personajele poemului sunt „măștile lirice” ale poetului însuși. Eminescu s-ar fi imaginat pe sine sub chipul lui Hyperion (omul de geniu), sub chipul lui Cătălin (rezentând trăsăturile obișnuite ale bărbatului îndrăgostit), sub cel al Demiurgului (forța universală, care este

— Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aş începe —
Desi vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

— Tu-mi ceri chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să știi asemenea
Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naște din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mădezlege.

Și se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

*

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împlete cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișeză pânditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Și-n treacăt o cuprinde lin
Într-un ungher degrabă.
— Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t de-ți vezi de treabă.

— Ce voi? Aș vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine și să-mi dai
O gură, numai una.

— Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

— Dacă nu știi, ti-ăș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi intinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul;

Și ochii tăi nemîscători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalt de subsuori
Te-naltă din călcâie;

Când fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesătios
Și dulce toată viață;

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrașă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă.

Și-i zice-ncet: — Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr, răsărit
Din linistea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării;



Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea cel-desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămânea departe...

De aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar noptile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

— Tu ești copilă, asta e...
Hai șom fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

Căci amândoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinti
Și visul de luceferi.

*

Porni lucefărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' pierie totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

— De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fi
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

— Hyperion, ce din genui
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume;

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți
S-ar naște iarăși oameni.

Ei numai doar durează-n vânt
Deșerte idealuri —
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.



impersonală) și chiar sub cel al Cățălinei (poetul meditând asupra condiției femeii muritoare, care Tânjește spre absolut). Toate personajele reuñesc caracteristicile omului de excepție, care se simte, deopotrivă, slab și puternic, muritor și etern, om și zeu. Această interpretare îi aparține lui Tudor Vianu, care definește *Luceafărul* drept „poemul contrariilor reunite ca semn al universalității”.

Eminescu înțelege **drama omului ca ființă duală**, sfâșiată de contradicții între: faptă și conștiință, pasiune și renunțare, soartă și nemurire, viață și moarte. Datorită acestor meditații în forme lirice, poemul *Luceafărul* are și un **caracter gnomic**, cuprinzând reflectii morale, judecăți conceptuale, sentințe formulate într-un stil clasic: întregul dialog dintre Hyperion și Demiurg concentrează asemenea precepte filosofice, care pun în antiteză soarta muritorilor cu lumea imuabilă a făpturilor veșnice.

În cele 98 de strofe, poemul *Luceafărul* include **patru tablouri** ample, structurate în două serii antiteticе: **terestru-cosmic, uman-fantastic**.

Tabloul întâi cuprinde o poveste fantastică de iubire între două făpturi apartinând unor lumi diferite: cea telurică și cea a cosmosului. **Comunicarea** dintre îndrăgostiți este **indirectă** și se realizează în somn, prin intermediul visului hipnotic induș subconștientului ființei adormite.

Tabloul al doilea dezvoltă liric un alt moment de dragoste, sub forma unei **idile** între făpturi pământene. Într-un cadru terestru și într-o atmosferă intimă, se poate desfășura **comunicarea directă** între ființe de același fel.

Tabloul al treilea prezintă călătoria Luceafărului în spațiul intergalactic și dialogul său cu Tatăl ceresc. Într-un cadru cosmic și într-o atmosferă glacială, Demiurgul și Hyperion își expun argumentele despre nemurire, cunoaștere și sensul vieții omenești.

Tabloul al patrulea relevă fericirea cuplului omenesc datorită iubirii împlinite sub semnul caracteristic al „norocului” și retragerea Luceafărului în lumea căreia îi aparține pentru totdeauna.

Analiză prozodică

În mod evident, structura profundă a conținutului ideatic al **Luceafărului** se bazează pe o *ars combinatoria* impecabilă la nivelul versificației. Simetria strofică este respectată în mod absolut, toate cele 98 de strofe având o structură identică: versurile întâi și al treilea sunt **tetrapodii iambice** (ca în poemul *De ce nu-mi vii?*), iar versurile al doilea și al patrulea sunt **tripodii cu rimă feminină**, deci ultimul picior metric este un **amfibrah**, nu un **iamb**.

Strofa întâi are intenționat o cîndă regulață, sugerând atmosfera de poveste transpusă în limbaj lîric. Toate versurile debutează cu **iambii** care le asigură tonul solemn, de înțamplare miraculoasă și pilduitoare. **Amfibrahii** din finalul versurilor 2 și 4 pun accentul lor median pe adverbul de timp compus „*niciodată*” și pe substantivul „*fată*”, subliniind unicitatea făpturii feminine, datorată armoniei chipului și calităților ei sufletești:

„A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari, împărătești,
O prea frumoasă fată...”

a v̄ / v̄ / v̄ / v̄ //
b v̄ / v̄ / v̄ / v̄ //
a v̄ / v̄ / v̄ / v̄ //
b v̄ / v̄ / v̄ / v̄ //

Strofa a patra are o structură prozodică variată și mai complicată: picioarele bisilabice sunt reduse, poetul având nevoie de **amfibrahul** ternar și de picioarele metrice cu silabație amplă: **peoni**, **mesomacru** și **hiperomesomacru**. Alături de numărul **mic** de accente și de un număr **mare** de silabe neaccentuate, care au cezuri diferite, structura metrică bogată creează impresia de spațiu acvatic nemarginat, luminat progresiv de razele luceafărului, adevarat far natural al corăbiilor:

„Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce...”



Din sănul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion, rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvântul meu dentâi —
Să-ți dau înțelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
T-i-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărătie.

Îți dau catarg lângă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

*

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă

Și împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Sedeau doi tineri singuri:

— O, lasă-mi capul meu pe săn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândurile străbate-mi,
Revârsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față;
Abia un braț pe gât i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

— Cobori în jos, luceafăr bland,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gând,
Norocu-mi luminează!

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
— Ce-ți pasă tie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Abordarea textului în clasă

- 1) Citiți și povestiți basmul folcloric *Fata în grădina de aur*, comparând modelul epic popular cu varianta finală a poemului cult.
- 2) Identificați, pe grupe de cercetare, izvoarele folclorice, filosofice și mitologice folosite și prelucrate de scriitor de-a lungului amplului poem.
- 3) Comentați diferențele interpretări date *Luceafărului*, atât cele indicate de noi, cât și altele oferite de profesori ori citite de voi în bibliografia suplimentară.
- 4) Demonstrați caracterul gnomic al *Luceafărului* ca poem al cunoașterii umane și universale, concentrate în reflectii morale, concepte filosofice și în sentințe formulate într-un stil clasic; lucrăți în trei grupe distincte.
- 5) Interpretăți, într-un studiu comparativ, natura ambivalentă a Luceafărului exprimată în ipostazele sale antiteticе, de „înger” și „demon”, ambele esuate. Motivați, cu argumente, cauzele eșecului.
- 6) Comentați atitudinea și limbajul lui Cătălin din partea a două și din ultima parte a poemului; credeți că el și-a modificat personalitatea, transformându-se dintr-un oarecare paj într-un îndrăgostit adeverat? Remarcăți seriozitatea pasională cu care îi vorbește Cătălinei (în tonalitatea gravă proprie altădată Luceafărului însuși) și reflectați la faptul că bărbatul anonim devine unic prin iubire. Problematizați datele desprinse din poem.



Jacopo Bassano,
Paradisul terestru

Repere de interpretare

Poemul debutează cu formula tradițională pentru basmul românesc, care nu determină nici locul și nici momentul acțiunii și plasează povestea imaginară într-o **indeterminare spațio-temporală**.

Fata de împărat este definită prin epitetul „*prea frumoasă*”, exprimat printr-un adjecțiv la gradul superlativ absolut. Ea este unicul copil al cuplului împărătesc și se distinge atât prin armonia trăsăturilor fizice, cât și prin însușirile ei sufletești de excepție: „*mândră-n toate cele*”. Poetul o compară cu imaginea creștină a „*Fecioarei între sfinti*” și cu strălucirea „*Lunii*” în puzderia de stele a cerului nocturn.



v̄ / v̄ v̄ / v̄ v̄ v̄ (iamb, amfibrah, peon III)
v̄ v̄ v̄ / v̄ v̄ v̄ (peon II, amfibrah)
vv̄ v̄ vv̄ / v̄ (hipermesamacru, iamb)
vv̄ v̄ v̄ / v̄ (mesamacru, troheu)

Strofa a opta realizează succesiuni line între picioarele bisilabice-trisilabice, respectiv între cele trisilabice și cuaternare. Poetul are nevoie de treceți lente, nu brusăte, ca și de mai multe accente, pentru a sugera atmosferă intimă din iatacul fetei adormite, îmbrățișate de razele învăpăiate, dar „reci” ale corpului ceresc. Se remarcă accentuarea inversă dintre **amfibrah** și **cretic** (în primul vers), **varietatea peonilor** — uneori încadrați între iambi (în versul al III-lea) și **originalitatea cezurii**, care stabilește pauzele în funcție de anumite semnificații; de pildă, în versul al III-lea, cezura este pusă după întâiul iamb — corespondență gerunziului „*tesând*”, care dezvăluie, vizual, intensificarea progresivă a luminii astrului până când formează „*o mreajă*” scânteietoare în jurul fetei adormite:

„Si pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Teschând cu recile-i scânteie
O mreajă de văpăie.”

v̄ / v̄ v̄ / v̄ v̄ (iamb, amfibrah, cretic)
v̄ vv̄ / v̄ v̄ (peon II, amfibrah)
v̄ / v̄ vv̄ / v̄ (iamb, peon II, iamb)
v̄ / v̄ vv̄ / v̄ (amfibrah, peon III)

Strofa a cincizeci și optă, cu excepția a două elemente trisilabice și a troheului final, este construită mai ales din **picioare metrice cuaternare** (peoni, coriamb) și **cvinare** (mesamacru). Silabația amplă și numărul redus de accente asigură versurile o cadență prelungită, cu sonorități de litanie. Apariția Luceafărului în liniștea celestă rămâne un spectacol unic și grandios în ochii însetați de absolut ai fetei de împărat. Răsăritul stelei, tăcerea apelor, solitudinea cosmică se armonizează cu ființa care le contemplă și le înțelege ritmicitatea continuă:





„Dar un luceafăr, răsărît
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării”;

v v v̄ – // v v – (mesomacru, anapest)
v̄ – v v / v – v (peon II, amfibrah)
– v v – // v v v – (coriamb, peon IV)
v v v – v / – v (mesomacru, troheu)

Trebuie menționat și faptul că, în acest poem, despre care majoritatea stilisticienilor afirmă că ilustrează în deosebi **ritmul iambic**, M. Eminescu nu ezită să-și încheie mai multe strofe în **metru trohaic** atunci când simte că este necesară accentuarea primei silabe din cuvântul final.

Dicționar

Contingență — atingere, contact, tangență, legătură, relație, raport.

Imund — foarte murdar, dezgustător, degradat, oribil.

Proteic — variabil, cu un caracter schimbător, instabil, oscilant.



Gustave Moreau,
Apariția

Fata rămâne anonimă numai în prima parte a poemului. Tânăra aspiră la dragostea idilică și visează la un Tânăr frumos, întruchipat de Zburătorul din tradiția populară. Ritualul de dragoste o aduce în fiecare seară lângă fereastra castelului, prin care Luceafărul o privește. Proiectat în „zare”, el se deplasează cu lumina lui stelară pe „mișcătoarele” unde ale aerului și se reflectă în apele mărilor, reprezentând un far pentru „corăbiile negre”. Repetarea zilnică a acestei scene provoacă atracția erotică dintre ființa pământeana și corpul stelar. Dragostea pentru Luceafăr simbolizează **aspirația către absolut** și dorința omului comun de a-și depăși condiția limitată de muritor.

Primul dialog imaginar al celor două personaje simbolice surprinde chemarea fetei și răspunsul Luceafărului. Ea îi cere să părăsească lumea cosmică și să se întrepeze ca o ființă omenească. Luceafărul se aruncă în apele mării, luminându-le în adâncuri, și din elementul acvatic se naște „*un mândru Tânăr*” cu **aspect de înger**. Poetul îl compară cu un „voievod” din timpurile trecute, cu părul blond ca „aurul moale”, cu umerii goi, pe care este prins „*un giulgiu vânăt*”, cu fața „străvezie și albă” precum ceară, ținând în mâna un „*toiag*” împletit din „*trestii*”, simbolizând **un zeu al apei și al vegetației marine**. Dar Luceafărul se dovedește capabil să reproducă numai forma umană, nu și pulsula biologică, astfel că are un aspect cadaveric și pare lipsit de viață. Poetul însuși îl numește, printr-o antiteză, „*un mort frumos cu ochii vii*”. Identitatea astrală a Luceafărului este trădată de luminozitatea intensă a ochilor. Îi mărturisește fetei că a pătruns cu greu în lumea pământeana și că marea și cerul îi sunt părinții simbolici, fapt ce sugerează unitatea dintre spațiul celest și universul teluric. La rândul său, Luceafărul îi cere fetei să devină „*mireasa*” lui, promițându-i să o transforme într-o zeitate acvatică. În lumea abisurilor, ea va stăpâni „*palate de mărgean*” și totă suflarea oceanului va asculta de ea. Fata îl va respinge, nu din mediocritate sufletească (așa cum s-a afirmat), ci pentru că a intuit lucid **că nemurirea promisă înseamnă moartea ei în sens uman**: ca să renască sub forma unei entități eterne, ea trebuie mai întâi să piară înecată în apele mării. Fata îi reproșează, în consecință, că vorbele lui și „*portul*” îi sunt „*străine*”, că strălucește fără viață și că lumina ochilor săi îi îngheată săngele în vene. **Antitezele folosite** de eroină demonstrează înțelegerea faptului că ei aparțin unor **lumi diametral opuse**: viață și inertie morții („*Căci eu sunt vie, tu ești mort*”).

Luceafărul suferă o înfrângere, care îl determină să nu-și mai facă apariția trei zile (cifră fatidică), însă dragostea lui, mai puternică decât voința, îl face să revină la fereastra fetei. **A doua convorbire din timpul somnului** urmează ritualul celei dintâi, cu câteva diferențe notabile. Auzindu-i chemarea, Luceafărul se prăbușește din ceruri. El se întrepează sub chipul unui **demon**, prezentat prin imagini funebre: părul îi este negru, pe cap poartă o „*coroană*” care „*arde*”. Brătele neînsuflețite și albe ca marmura îi ies dintr-un „*giulgiu negru*”, este palid la față, iar ochii înflăcărăți clipesc întunecat (oximoron cromatic). De data aceasta, părinții lui simbolici sunt Soarele și Noaptea. El își repetă chemarea, promițându-i iubitei că o va transforma în cea mai luminoasă stea a cerului. Dragostea Luceafărului se explică prin **aspirația lui spre lumea concretă** și prin dorința unei forme玄密的 eterne de a îmbrăca și o altă condiție decât veșnicia încremenită în sine. Iubirea lor poate fi înțeleasă și ca o **attracție irezistibilă a contrariilor**. Metamorfozele Luceafărului în înger și în demon esuează deopotrivă, pentru că prototipul astral este incapabil să potrivească în proporții corecte însușirile umane: el îi provoacă fetei senzația de îngheț sau de ardere, în ambele ipostaze lumina lui fiind ucigătoare.

Luceafărul evidențiază dicotomia dintre calitatea lui de nemuritor și cea a ființei supuse legilor fizicii și destinate morții inevitabile. Fata de împărat îi va cere să renunțe la starea de corp ceresc, să coboare pe pământ, devenind muritor ca și ea. Iubirea nu se poate împlini decât omenește și Luceafărul, ca și zmeul din poveste,

ia hotărârea de a renunța la veșnicie. Superlativul absolut folosit în versul „cât te iubesc de tare” justifică afectiv **transpunerea fetei în condiția de obiect unic al pasiunii Luceafărului și Tânărului acestuia după cunoașterea lumii pământene**. Hyperion acceptă datina „păcatului” și, implicit, dezlegarea de legile veșniciei. Pentru a-și schimba condiția primordială, el se îndreaptă către centrul lumii și dorește să convingă divinitatea de importanță covârșitoare a experienței lui sentimentale.

Începând cu **partea mediană a poemului**, fata își pierde **anonimatul**, individualizându-se prin numele de Cătălina. Nu întâmplător, bărbatul și femeia poartă același nume (Cătălin și Cătălina), pentru că sunt exponenții individuali ai aceleiași spete omenești. Ei reprezintă **simbolul perechii**, al cuplului uman alcătuit pe baza unui sentiment de atracție erotică reciprocă.

Dacă Luceafărul intruchipase fie o condiție îngerească, fie una demonică, în schimb, Cătălin este conceput ca un om obișnuit, de condiție modestă, cu rol de „paj” al tinerei împărate. Eminescu îl definește din punct de vedere social, numindu-l „băiat din flori și de pripas”, ca să sublinieze condiția lui precară de viață. Pajul, care duce trena fetei, suplineste vitregia condiției sociale prin îndrăzneală și prin impetuozitatea declarării de iubire față de Cătălina. Tânărul, care trăiește sub semnul „norocului”, încearcă o formă de seducție asupra fetei de împărat. Majoritatea criticilor nu a observat **refuzul inițial al Cătălinei** față de pajul îndrăzneț și nici luciditatea cu care eroina îl opune pe Cătălin lui Hyperion. Cătălina își dă seama că dragostea ei pentru Luceafăr este echivalentă cu „*un dor de moarte*”, căci **omul nu poate atinge eternitatea decât părăsind lumea ființei**. Cătălin îi explică fetei ritualul iubirii și opune ideea de fericire pământeană celei ideale, pe care ea nu și-o va împlini niciodată. Acceptându-l pe Cătălin, eroina nu-și demonstrează mediocritatea, aşa cum s-a susținut, ci are **revelația asemănării de condiție și de structură umană cu cel care aparține aceleiași lumi ca și ea**. Problema distincției morale dintre ființa comună (Cătălina) și spiritul de excepție (Hyperion) este **depășită de planul filosofic și ontologic**, în care ființele aparținând aceleiași lumi se armonizează. Totuși, Cătălina își exprimă regretul pentru dragostea ei inițială, care rămâne o proiecție nostalgică. Ea recunoaște că va fi totdeauna despărțită de spațiul astral în care locuiește Luceafărul: „*În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămânea departe*” (repetiția locuției adverbiale de timp marchează zădărnicia unei astfel de iubiri).

Al doilea moment al părții mediane a poemului înfățișează zborul Luceafărului și dialogul său cu Demiurgul. Divinitatea reprezintă Absolutul, adică materia universală, superior organizată și ordonată de către o ființă necunoscută și nerelevată inteligenței omenești. În raport cu Demiurgul (**esența imuabilă**), Hyperion este **o formă individualizată a absolutului**, deci un fragment de materie eternă. În limba greacă veche, termenul provine din **hyper** și **ion**, care înseamnă „cel care merge pe deasupra” sau „cel ce este peste fire”. Dorința lui Hyperion de a fi dezlegat de nemurire reprezintă, deci, voința lui de a primi o altă structură, marcată de vitalitate și compatibilitățि cu ideea dragostei omenești.

Dialogul lor se transformă într-o controversă, în finalul căreia Hyperion va fi refuzat. Pentru „o oră de iubire”, el acceptă să plătească orice „preț”, afirmând că tatăl ceresc, care cunoaște secretul vieții, este capabil să insuflé trăire corporilor inanimate, precum steaua.

În termeni filosofici, el acceptă ideea de „*repaos*”, căreia i-o opune pe aceea de mișcare și de continuă modificare a formelor vii. Demiurgul apreciază că această cerere este imposibil de îndeplinit, pentru că **materia universală nu-și poate nega condiția primară de existență**. Modificând legile firii, adică ceea ce a statornicit o dată pentru totdeauna, Creatorul lumii și al făpturilor acesteia s-ar nega, implicit, pe sine. Ca să-l consoleze pentru refuzul de a-l transforma într-un muritor, tatăl ceresc îi oferă lui Hyperion compensații: posibilitatea de a primi **întelepciunea**

Metaforă

- Din fr. **métaphore**, gr. **metaphora** — „deplasare”, „transfer de sens”.

„Este figura de stil prin intermediul căreia se prezintă ca echivalență doi termeni distinți, între care se realizează un transfer de trăsături semantice. Transferul este posibil datorită conținutului semantic — parțial comun — al elementului substituit și al celui care substituie.” (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, 1997). De aceea, se mai numește **trop prin asemănare** sau **prin analogie**. Dar metafora nu trebuie confundată cu o comparație, pentru că echivalarea metaforică nu presupune obligatoriu nici asemănarea de conținut semantic, nici substituirea de sens corespunzătoare; metafora nu rezultă niciodată dintr-o unificare totală de sens; dimpotrivă, în limbajul poetic modern, sunt predilecte tipurile de metafore construite pe baza diferențierilor față de termenii propriu-zisi, care conduc la imagini artistice inedite, șocante chiar.

„În funcție de conservarea / eliminarea termenului metaforizat, există două realizări sintactice de bază ale figurii:

a) **metafora in praesentia** (explicită), numită și **coalescentă**, construită după tiparul A este B, sau orice formулă sintactică reductibilă la acesta: „*Când noaptea-i o regină lunatică și brună...*” (M. Eminescu);

b) **metafora in absentia** (implicită), numită și **implicatie**, care are formă B în locul lui A: „*Părea că printre noui s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece alba, regina noptii moartă...*” (M. Eminescu);

În funcție de expresia sa morfologetică, metafora poate fi: **nominală, verbală, adjectivală** (de obicei realizată ca epitet metaforic) și, mai rar, **adverbială** (ca epitet pe lângă un verb); cea mai frecventă dintre ele este metafora **nominală**: „*Pe mișcătoarele cărări / Corăbiile negre duce.*” (M. Eminescu); „*Materia, în trecerea-i prin om / E o pasăre ce plânge într-un pom.*” (M. Sorescu).





Adesea, metafora are caracter explicit și implicit concomitent: „*Cenușa visărilor noastre / Se cerne grămezi peste noi.*” (T. Arghezi); „*Cenușa îngerilor arși de ceruri/ ne cade fulgind pe umeri și pe case*” (L. Blaga).

O realizare sintactic-semantică aparte este **lanțul metaforic** (sau metaforă în lanț): „*O fată frumoasă e / mirajul din zariște, / aurul graiului, / lacrima raiului.*” (L. Blaga). Când termenii lanțului metaforic sunt aleși dintr-o sferă semantică determinabilă și unitară, avem de-a face cu **metaforă filată**: „*Nevinovatul, nou l ou, / Palat de nuntă și cavou.*” (I. Barbu); „*Din caier încălcit de nouri / toarce vântul / fire lungi de ploaie.*” (L. Blaga).

Din punct de vedere **semantic**, metafora asociază frecvent termeni distincți ca înțeles ori chiar aflati în opozitie binară: **concret — abstract** („*Si gândirea-i arătură / Peste care boi de zgură plugăresc*” — T. Arghezi); **concret — concret** („*Spune tu, Noapte, martor de smarald*” — T. Arghezi); **abstract — concret** („*Tăcerea gândului și-a orei*” — T. Arghezi); **abstract — abstract** („*Din vecinicia ta nu sunt măcar un ceas*” — T. Arghezi) (op. cit.). În studiul **Problemele metaforei**, esteticianul Tudor Vianu prezintă funcțiile acestiei: **filosofică, psihologică, estetică, sensibilizatoare și unificatoare**.

Catrenul

- Din fr. **quatrain** — „catren”, lat. **quattuor** — „patru”.

„Catrenul reprezintă strofa de patru versuri care pot avea structuri, forme și lungimi diferite, iar rimele sunt încrucișate sau îmbrățișate” (DTL, 1990). Este **tipul de structură prozodică cel mai frecvent întâlnit** în lirica clasică și modernă. Chiar dacă prin catren se denumește o unitate strofică, uneori acesta poate constitui un poem în sine: **Catren** de Lucian Blaga, **Poem**, **Hrana**, **Rugare** de Nichita Stănescu.

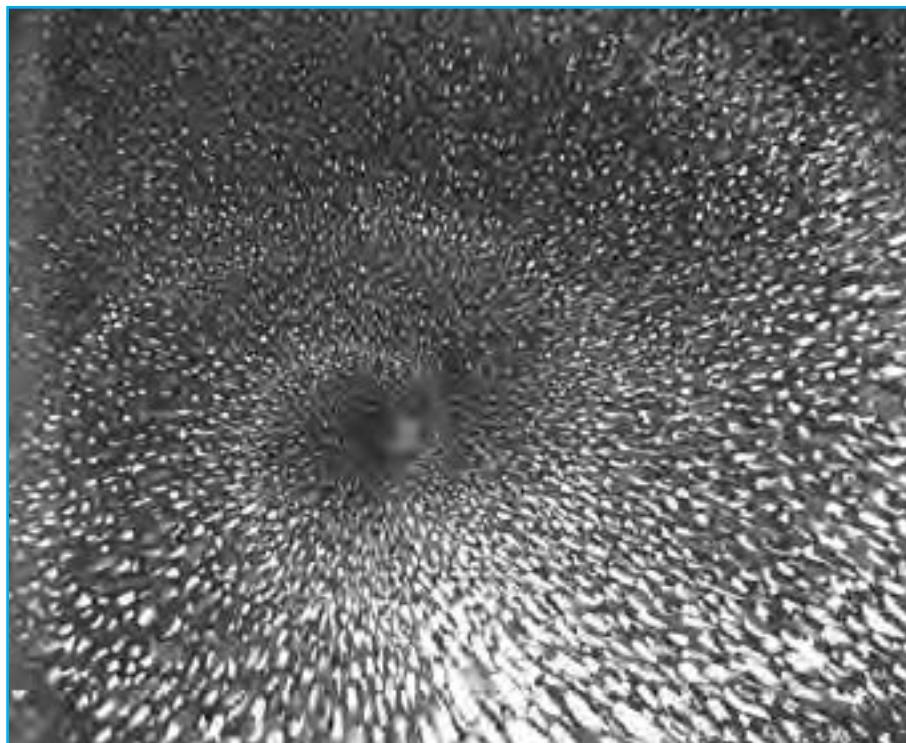
cosmică, descifrând toate tainele lumii; înzestrarea glasului fetei iubite cu **însușiri orifice**, datorită cărora **vocea ei divină** să se poată auzi până în vârful munților și în insulele mărilor; **puterea universală, dreptatea și tăria**, prin intermediul cărora să stăpânească întreg Pământul și popoarele care viețuiesc și se succed pe suprafața lui.

Demiurgul **definește condiția umană prin precaritatea ei**, ca să-l determine pe Luceafăr să renunțe la intenția lui. Oamenii se nasc și mor, generații anonime succedându-se; idealurile omenești sunt „*deșarte*” și ele nu durează în timp; existența limitată a ființelor este guvernată de „*noroc*” sau de „*prigoniri de soarte*”, care provoacă fie o fericire vremelnică, fie o deziluzie permanentă. În antiteză cu nestatoriția vieții umane, se plasează durata eternă a aștrilor, mereu egali cu sine și neschimbători. Ei nu cunosc noțiunea de timp, nici pe aceea de spațiu și **n-au revelația morții în absența cunoașterii vieții**. Hyperion rămâne neclintit în locul lui „*menit din cer*”, în succesiunea neschimbată a răsăriturilor și a asfințiturilor, căci el viețuiește, dar nu ființează. Nu numai oamenii pier, ci și corporile cerești: dacă, în urma unor cataclisme cosmice, stelele se pot dezagrega și ele, în locul aștrilor întunecați și reci „*se naște iarăși soare*”.

Făptura divină atoatecunoscătoare știe ce se petrece, deopotrivă, în cer și pe Pământ. Intuind necredința fetei, acesta îl îndeamnă pe Hyperion să se întoarcă spre „*pământul rătăcitor*” și să se convingă de infidelitatea Cătălinei.

În partea finală a **poemului**, Luceafărul surprinde idila pământească dintre Cătălin și Cătălina. Îmbrățișarea tinerilor semnifică **aspirația către fericire a perechii pământene**, pecetluind condiția lor ontologică asemănătoare.

Hyperion trăiește o **dramă atât din punctul de vedere al cunoașterii, cât și afectiv**. Văzând iubirea tinerilor, el devine conștient de condiția sa eternă, care este



Emil Ciocoiu, *Din chaos, Doamne, am apărut*

ireversibilă. Cătălina îi adresează chemarea obișnuită, dar nu-i mai cere să-i lumineze „viața”, ci „norocul”. Astfel, cea de-a treia invocație adresată Luceafărului marchează și dorința superstițioasă a ființei pământene de a-și prelungi fericirea prin asocierea duratei acesteia unei „stele cu noroc”. Luceafărul refuză cerința fetei, pe care o numește „chip de lut”, amintindu-i — în sens creștin — de pământul din care s-a născut și în care va fi îngropată după moarte.

Morală Luceafărului eminescian nu este alta decât cea desprinsă din inegalabilul basm românesc *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte: generalul Tânjește după întruchipare individuală, iar, în antiteză, umanul aspiră către idealitatea eternă; fiecare categorie ispășește propria determinare și cele două universuri rămân incompatibile, deoarece, apreciază filosoful C. Noica în *Sentimentul românesc al ființei*: „Este acolo, în lumea ființei, un fel de lume a generalului pur, în care oamenii nu au așezare (s.ns.) [...]; acolo ne apasă și ne pune pe gânduri ceva, care nu este nimic: **nimicul înveșnicit**” (s.ns.).*

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Explicați, într-o compoziție argumentativă, natura duală a personajelor poematice: Luceafărul-Hyperion, fata de împărat-Cătălina, Cătălin-îndragostitul etern, Demiurgul, „părinte” al tuturor lucrurilor.
- 2) Dezbateți — într-un eseu de sinteză de tip speculativ-filosofic — condiția omului, aşa cum o înfățișează Eminescu în *Scrisoarea I* și în viziunea Demiurgului din poemul *Luceafărul*.
- 3) Prin versul „*Dac-oi fi eu sau altul*”, Luceafărul distinge între **ființă pământeană** (aleasă de Cătălina pentru a-și însotii viața) și **ființă veșnică** (pe care Hyperion o reprezintă). În strofa finală, Luceafărul nu este însușit de dispreț, ci de nostalgia și regretul cauzate de incapacitatea lui de a trăi după legile omenești. El nu are acces la „*cercul strâmt*” al norocului, conducător al destinului oamenilor. În lumea lui de esențe, Luceafărul rămâne un prototip neschimbat și „*rece*”, căruia i se refuză șansa de a cunoaște sentimentele omenești și de a trăi revelația iubirii. Comentați — într-un eseu argumentativ — refuzul Cătălinei de a-l urma pe Luceafăr în lumea lui veșnică, atât din perspectivă morală, cât și dintr-una ontologică (citind și comentariul filosofic al lui Constantin Noica despre celebrul poem eminescian, în eseuul *Sentimentul românesc al ființei*, 1978).
- 4) Imagineați — într-o compoziție liberă — extraordinara călătorie a Luceafărului prin spațiile siderale, către centrul Universului, și realizați o analiză stilistică a fragmentului liric din partea mediană a poemului; în măsura în care aveți o lectură mai bogată, asociați zborul regresiv al astrului către matricea lumii cu cel al eroului din poemul *Faust* al lui Goethe, într-un eseu comparativ.
- 5) Drama Luceafărului-Hyperion, atât de natură gnoseologică, cât și afectivă, răspunde dramei interioare în care s-a zbătut Eminescu însuși; alcătuți un eseu liber pe tema condiției artistului și a suferinței asumate lucid în numele artei, pe care a înnobilit-o cu scrisul lui. Formulați și un punct de vedere personal despre rolul esteticomoral al artei și al promotorilor ei în lumea actuală.

Sinecdoca

Figură de semnificație

- Din gr. **synekdoké** — „conexiune”, „filiație”, „cuprindere la un loc”.

Numită și **comprehensiune**, sinecdoca este „forma particulară a **metonimiei**, realizată prin înlocuirea unui nume cu altul, pe baza unei **relații canticative** între cei doi termeni. Raportul logic pe care se sprijină sinecdoca este cel stabilit între parte și întreg, în ambele sensuri” (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, 1997). Aceasta folosește partea pentru întreg, în locul părții particularizează generalul, utilizează genul pentru specie și invers, singularul pentru plural etc. Cea mai frecventă sinecdocă este cea a **singularului pentru plural**, care se îmbină, adesea, cu metonimia propriu-zisă.

Exemple:

„**Pâinea** cea de toate zilele” — în loc de „hrană”; este numit genul prin specie;

„*E cerul încă plin de stele / Să câmpul încă plin de roze.*” (Al. Macedonski) — în loc de „flori”; este numită specia prin gen;

„*S-a fost de veste lumea plină / Că steagul turcului* se-nclină.” (G. Coșbuc) — sinecdoca singularului pentru plural, metonimia puterii;

„*Toți craii multului rotund*” (G. Coșbuc) — este numit obiectul, prin însușirea lui; în loc de „globului pământesc”;

„*Bolliac cântă iobagul și-a lui lanțuri de aramă.*” (M. Eminescu) — sinecdoca tăranimii asuprite, metonimia sclaviei;

„*Când la ziua cea de mâne abia cuget-**un sărac***” (M. Eminescu) — sinecdoca celor asupriți și sărmâni;

„*Si deasupra hidrei fluture ca vântul / Visul tău de gloria falnic triumfând.*” (M. Eminescu) — „Hidra”, monstrul mitologic, îi reprezintă pe adverșarii țării, definindu-se o metonimie a agresivității acestora și o sinecdocă a numărului lor mare.

Budismul

Buddha (în sanscrită — „Iluminatul”) denumește nu numai zeul, ci și pe ființa care a dobândit gradul suprem de perfecțiune, atingând starea de „nirvana”. Budismul este una dintre cele mai vechi religii asiatiche apărute în India secolelor VI–V î.Hr.

A fost întemeiată de Buddha, care se numea în realitate prințul Siddhartha Gautama. Mișcarea ideologică și filosofică a fost îndreptată împotriva rigidității sistemului brahmanic de castă din vechea societate sclavagistă indiană. **Ideea centrală** este aceea că, din pricina căutării continue a plăcerii, **viața devine un izvor de suferință și de iluzii**. Salvarea de perspectiva durerii se poate obține prin **detașarea spirituală**, prin renunțarea la orice plăceri efemere, prin „perfectionarea spirituală”, a cărei ultimă treaptă este „nirvana”, starea de **fericire mistică**, pe care budiștii cred că o pot obține prin eliberarea de grijile vietii și prin contopirea individului cu esența divină. **Budismul** se caracterizează prin: pesimism extrem, ascetism, pasivitate și propovăduirea neîmpotrivirii la răul din lume, a iluzoriei egalității religioase între oameni.

Epizeuxisul Figură de construcție

- Din gr. **epizeuxis** — „legătură prin repetarea unui cuvânt”.

„Este o figură de stil a repetiției, care constă în reluarea imediată a unui cuvânt într-un vers, sau într-o frază” (DTL, 1992); efectul artistic este cel al intensificării ideii sau acțiunii evidențiate.

„Care **vine, vine, vine**, calcă totul
în picioare...”

„*Flori de tei asupra noastră*
Or să cadă rânduri-rânduri.”

„*Mai departe, mai departe,*
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângăiet
Îndulcind cu dor de moarte.”
(M. Eminescu)

Glossă

*Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate.
Nu speră și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.*

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte?...
Tu aşază-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăna gândirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Si o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plângere, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Si-ntelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Vîitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvete;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădănicie
Te întreabă și socoate.

Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încă
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu speră și nu ai teamă.

Nu speră când vezi mișeii
La izbândă făcând puncte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dânsii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș:
Ce e val, ca valul trece.

Ca un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură?
Zică toți ce vor să zică,
Trecă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămâi la toate rece.

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu speră și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

Abordarea textului în clasă

- 1) Interpretați, pe strofe, semnificațiile detaliate ale poemului moral-filosofic.
- 2) Analizați gramatical, lexical, stilistic și prozodic strofa-cadru a poemului studiat; formulați concluziile într-o dizertație sintetică.
- 3) Explicați de ce G. Călinescu a intitulat capitolul exegetic în care face analiza sensurilor „glosate” de poet *Clasicismul gnomic*.
- 4) Reperele de interpretare conțin câteva citate critice esențiale despre frumusețea ideatică și expresivă a *Glossei*, selectate din studiu estetic consacrat de G. Călinescu geniului poeziei românești; explicați, pe grupe de analiză critică, înțelesurile pe care le desprindeți din aceste citate.

Repere de interpretare

Glosă este un substantiv derivat de la verbul *a glosa*, care înseamnă „a explica” pe marginea unui text, a unui fragment mai puțin explicit sau pe marginea înțelesurilor unor termeni polisemantici. Cu timpul, termenul a ajuns să semnifice o poezie cu formă fixă, precum sonetul, rondelul sau gazelul.

Glossa are o structură pretentioasă, fiind alcătuită dintr-un număr de strofe egal cu numărul de versuri al strofei întâi.

Glossa eminesciană are prima strofă formată dintr-un **octet**, fapt ce a condus la alcătuirea poemului din opt strofe distințe, la care se adaugă prima și ultima repetate. În ordinea versurilor din strofa întâi sunt dezvoltate toate celelalte strofe, care comentează fiecare câte un vers, reluat apoi în final, ca o concluzie pilduitoare. Poezia se încheie cu aceleași versuri din strofa inițială, dar reproduse în ordinea lor inversă, cu scopul de a amplifica înțelesurile filosofice exprimate.

Din cauza structurii ei complicate și a regulilor de versificare constrângătoare, care solicita poetilor virtuozitate prozodică, glossa a fost puțin cultivată în literatura română și universală. Eminescu însuși a creat o singură variantă a acestui tip de poezie cu formă fixă.

Poezia *Glossă*, apărută în 1883, anul în care s-a încheiat activitatea lirică a scriitorului, este considerată de G. Călinescu o capodoperă a liricii eminesciene.

Prin conținutul ei, reprezintă un **poem filosofic și gnomic**, exprimând adevăruri ale cunoașterii și ale moralei, formulate cu o mare putere de **generalizare a ideilor**. Exprimarea poetică este concentrată, lapidară, sentențioasă și se realizează prin versuri-maxime, numite și **aforisme poetice**. Propozițiile sunt scurte, de obicei principale, coordonate prin juxtapunere, copulativ sau adversativ, cu scopul de a concentra mesajul ideatic al cugetărilor literare. Procedeele retorice sunt rare, marcând **faza de maturitate a liricii lui Eminescu**, cu preferința pentru sobrietatea stilistică a ornamentelor retorice.

G. Călinescu analizează *Glossă* într-un capitol special al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, intitulat *Clasicismul gnomic*. Criticul apreciază că, în ultima fază de creație artistică, Eminescu a renunțat la subiectivitatea romantică, evoluând spre **obiectivitatea și judecata rațională a scriitorului clasic**: „În ultima sa ipostază, poezia eminesciană de introspectie se sterilizează și de ceea ce numim, de obicei,

Meditația

- Din fr. **méditation**, lat. lit. **meditatio** — „cugetare”, „reflecție”.

„Specie a liricii, cu un caracter filosofic, meditația exprimă, cu mijloace artistice, reflecții asupra existenței. Se dezvoltă în **romantism**, când lirismul de factură gnomică atinge contemplația intelectuală. În tematica meditației filosofice, se transfigurează artistic problemele fundamentale ale vieții: absolutul, divinitatea, viața, moartea, timpul, contemplarea propriei existențe, iubirea, repetabilitatea istoriei, «vanitas vanitatum» (tema «deșertăciunii» omenești), arta și rosturile ei etc. În literatura universală, au abordat meditația romanticii francezi: Alphonse de Lamartine (*Meditații poetice*, 1820), V. Hugo, Alfred de Musset, A. de Vigny; poetii englezi: Thomas Gray, Edward Young, William Wordsworth, S. T. Coleridge, John Keats, G. Byron; cei germani: frații Friedrich Schlegel, și August Wilhelm Schlegel Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Heinrich Heine; ruși: Pușkin, Lermontov; italianul Giacomo Leopardi etc.

În literatura română, au scris meditații: Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Panait Cerna etc.” (DTL, 1990).

Caravaggio, *Sfântul Matei și îngerul*



Dicționar

Ataraxie — concepție filosofică idealistă din Antichitate, care susținea că omul trebuie să tindă spre o stare de perfectă liniste sufletească, prin detasarea de frământările lumii.

Gnomic — care cuprinde maxime, reflectii, sfaturi morale; sentențios, aforistic, moralizator.

Panteon — (la greci și la romani) 1. templu consacrat cultului tuturor zeilor; 2. totalitatea oamenilor iluștri ai unei țări.



Gabriela Arinceanu, *Arborele*

Elemente de prozodie Strofa polimorfă

- Din fr. *polymorphe*, gr. *polys* — „numeroasă”, *morphe* — „formă”.

Este **cea mai amplă structură prozodică**, fiind alcătuită dintr-un număr mare de versuri, de la şapte la douăsprezece (septina, octava cu varianta stanței, nona, decima, undecima, duodecima) și chiar mai multe, în lirica actuală. George Coșbuc structurează pastelul **Vara** în trei strofe duodecime



sentiment. Ea mănuiește reprezentările cele mai descărname, *noțiunile sentimentelor, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic*”. Criticul folosește termenul de „*lirică ideologică*” în legătură cu poezia clasică a lui Eminescu.

În același capitol critic, exegetul analizează și alte poeme precum *Odă (în metru antic)*, *Cu mâne zilele-ti adaogi*, *Criticilor mei*, *La steaua...*, alături de *Glossă*, pe care G. Călinescu o definește drept „*o capodoperă a satirei ideologice, fără obiect, care, printr-o sublimă scămatorie de idei, voiește a învedera proasta mecanică a lumii*”.

Interpretând ultima strofă a *Glossei*, apreciată de el în mod deosebit, criticul afirmă: „*Adunarea, la sfârșit, a tuturor preceptelor și maximelor are un sens superior formei goale a glossei: e socoteala totală a lumii, linia trasă dedesupt pentru această sumă. Acest mod de a masca satira, de a o amesteca cu o conștiință superioară a lumii, de a face din nemernicie aproape o virtute necesară învărtirii cosmice, pe care o sfătuiești altora, dar la care nu poti participa, e rar în poezie...*”

Primele opt versuri compun **strofa-temă** a poeziei, în fiecare dintre ele fiind exprimat câte **un adevăr uman, cu valoare de generalitate**: trecerea perpetuă a timpului care marchează și viața omenească; succesiunea „vechiului” și a „noului”, forme ce se întrepătrund și se transformă continuu dintr-una într-alta; îndemnul moral adresat omului de a se întreba și a discerne între valoarea „binelui” și cea a „răului”; proclamarea indiferentismului față de speranțele și de temerile obișnuite ale oamenilor; distingerea între valorile reale și cele efemere, asemănate „valurilor” trecătoare; distanțarea obiectivă și „rece” de îndemnurile și de chemările înselătoare ale unei existențe mediocre. Poetul repetă, în strofa întâi, pronumele nehotărât substantivat „*toate*”, care reflectă generalizarea îndemnurilor poetice și folosește **perechile antonimice** (verbale, adjetivale și adverbiale) în crearea motivelor aflate în antiteză: „trece-vine”, „vechi-nouă”, „rău-bine”.

Eminescu întrebuintează numai verbe conjugate la **prezentul etern** al modului indicativ sau la imperativ. O particularitate a repetiției o reprezintă **tautologia**, constând în reiterarea, în aceeași propoziție sau frază, a unor cuvinte identice din punct de vedere semantic: („*Ce e val ca valul trece*”), dar cu funcții sintactice diferite (în cazul de față: nume predicativ — complement circumstanțial de mod comparativ).

Strofa a doua conține îndemnuri preluate din filosofia socratică, platoniciană și stoică, ai căror celebri reprezentanți au fost: Socrate însuși, Platon, elevul său, Zenon, Epictet, Senecca și epicureul-împărat Marcus Aurelius. Conform preceptelor stoice, individul trebuie să ducă o existență sobră, ascetică, chiar retrasă, austera și echilibrată moralmente. Din multitudinea întâmplărilor văzute ori numai auzite de om, din experiența sa directă și indirectă de viață, el trebuie să selecteze ceea ce se armonizează cu eul propriu și să se regăsească în experiențele altora.

Versurile al 13-lea și al 14-lea comentează dictonul lumii grecești: „Cunoaște-te pe tine însuți!”, înscris pe frontispiciul templului din Delphi. Poetul se disociază de mișcarea și de acțiunile lumii, pe care le compară disprețuitor cu niște „*zgomote deșarte*”. **Omul superior** va și să aleagă între aparență și realitate, între esențial și neessențial, chiar dacă răgazul vieții lui este vremelnic.

În **strofa a treia**, poetul îndeamnă personalitatea umană să nu se lase atrasă și amăgită de himera fericirii, care poate covârși dreapta-i judecată. Senzația de multumire, de plenitudine umană este de scurtă durată, relativă și trecătoare. Poetul numește fericirea „*o mască*”, deci o aparență aplicată pe chipul proteic al destinului omenesc. Fericirea nu durează și ea se naște din propria moarte, ținând numai „*o clipă*”. Satisfacțiile sunt aceleași și mecanismul lor, facil de împlinit, este bine cunoscut poetului. Fericirile sunt „*vechi”* și „*noi*” în același timp. Ca să evite deziluziile și suferința, omul de spirit este îndemnat să-și folosească rațiunea, numită metaforic „*recea cumpăna a gândirii*”.

În strofa a patra, Eminescu interpretează **motivul literar al lumii văzute ca un „teatru” uriaș**. Acest motiv a fost preluat din filosofia antică indiană și se regăsește în toate marile curente literare, de la Renaștere, clasicism, până la romanticism. Poetul îi cere omului superior să nu devină un simplu actor, manevrat de soartă în piesa deja cunoscută a vieții, ci să rămână un „privitor” care asistă lucid la scena deschisă; și să identifice cu perspicacitate adevărul chip al eroului, chiar dacă acela ar interpreta numeroase roluri, cărora le corespund măștile actoricești. Cugetătorul trebuie să stea departe de tumultul vieții și să nu se amestece nici când este vorba despre suferința umană, nici în disputele vane dintre indivizi. Din existența diverselor personaje care joacă pe scena vieții, **omul rațional** se cuvine să înțeleagă și să discernă binele de răul atât de răspândit în lume.

Strofa a cincea transpune în versuri o cugetare schopenhaueriană referitoare la contopirea **timpului trecut cu cel viitor în dimensiunea prezentului eteron**. Omul este condamnat să trăiască intens numai clipa trecătoare a prezentului, singura care îi poate da certitudini și satisfacții; trecutul este un moment deja trăit, deci irecupereabil pentru om, în timp ce viitorul rămâne o proiecție incertă, o prezumție legată de idealurile omenești, care — de obicei — nu se împlinesc. Ideea prezentului eteron apare și în poezia *Cu mâne zilele-ti adaogi...* Omul înțelept se cuvine să valorifice măcar acest scurt prezent, pentru a da un înțeles și o finalitate existenței sale. Pentru Mihai Eminescu, nimic nu este nou, experiențele trecute putându-se repeta la infinit, chiar într-un viitor la fel de nesemnificativ precum durata actuală. Mesajul final al strofei este legat de zădărnicia de a crede în importanța iluzorie a faptelor omenești, idee ce reflectă **pesimismul eminescian** de sorginte existențială și filosofică, totodată.

Strofa a șasea debutează cu o propoziție circumstanțială cauzală, argument pentru afirmațiile din versurile strofei precedente. De când există civilizații omenești pe pământ, ele se supun „acelorași mijloace” și reguli de viață. Starea sufletească a lumii este, „de mii de ani”, veselia superficială, alternând cu tristețea profundă, cauzată de suferință și deceptii. **Umanitatea joacă mereu aceeași piesă dramatică și**

Constantin Pacea, *Vanitas*

care, la rândul lor, cuprind fiecare câte două senarii marcate grafic. Nichita Stănescu preferă octavele (*Cântec, Arbor invers*) și duodecimele (*Douăsprezece noaptea, cu dor, Spunere, Orologiu cu statui, Contemplație*). Mihai Eminescu alege decima (în *Basmul ce îl-aș spune ei, Rugăciune*) și octava (în *Diana, Ce-ți doresc eu tje, dulce Românie, Rugăciunea unui dac, Glossă*), O. Goga prețuiește octava în mod special (în *Noi, Rugăciune, Plugarii, Apostolul*). După dispoziția aproape geometrică a versurilor (de exemplu, în formă de linie, de pătrat, con răsturnat sau de triunghi), formă rezultată dintr-o alternanță a acestora cu scop ornamental sau de mesaj încifrat, strofa capătă denumiri variate, precum: **strofa pătrată** (în care numărul silabelor dintr-un vers corespunde versurilor dintr-o strofă), **orizontală** (având versuri egale ca măsură), **verticală**, în formă de con răsturnat (cu versuri crescând ca măsură), sau de **delta** (cu versuri crescând ca măsură): strofa pătrată are **Glossa** eminesciană, cu opt versuri a către opt silabe fiecare; strofa verticală este ilustrată prin varianta *Nu voi mormânt bogat* (a poemului *Mai am un singur dor*), unde numărul versurilor este mai mare decât al silabelor fiecărui vers; strofa orizontală, **cea mai des întâlnită în poezia noastră**, în care numărul versurilor este mai mic decât măsura, poate fi reprezentată de poemul *Strigoii* de M. Eminescu; **strofa izometrică** are versurile de aceeași lungime, ca în *Luceafărul*, demonstrând un echilibru perfect al formei artistice și al fondului ideatic deopotrivă; când, însă, lungimea versurilor unei strofe diferă, avem de-a face cu o strofă **heterometrică**.

Peonul

- Din fr. **péon**, gr. **paian, pean** — „imn închinat lui Apollo «Tămăduitorul» [Paionios]”.

„Este un **picioar metric cuaternar**, format din patru silabe, dintre care una accentuată (variabilă) și trei neaccentuate, realizând patru variante posibile:





- a) **peonul I:** $\acute{v}vv$ («valurile, vânturile» — *Dintre sute de catarge...*);
- b) **peonul al II-lea:** $v\acute{v}v$ («Luceafărul aşteaptă» — *Luceafărul*, urmat, de amfibrah);
- c) **peonul al III-lea:** $v\acute{v}\acute{v}$ («O mireajă de văpăie» — precedat de amfibrah, în *Luceafărul*);
- d) **peonul al IV-lea:** $v\acute{v}v\acute{v}$ («Să mă lăsați să mor» — urmat de iamb, în *Mai am un singur dor*).

M. Eminescu îl definea metaforic: «*Și-i diamant, peonul, îndrăznețul...*» (în textul postum *Cum negustorii din Constantinopol*) (DTL, 1990).

În Antichitate, a fost metrul imnurilor păgâne (al peanurilor) și al comediei elene. Ritmul peonic nu apare în versul românesc în formă pură, cu unele excepții. M. Eminescu a scris *Dintre sute de catarge...* în versuri întregi peonice. Poetul a manifestat un interes deosebit pentru toate varianțele peonice, pe care le-a combinat cu **iambul** și **amfibraul** în: *Scrisori, Luceafărul, Colinde, colinde, Cu pânzele-atârnate...*



Onisim Colta, *Mâna*

învechită a existenței sale, care, reiterată, ajunge monotonă și neinteresantă. Schimbarea este o aparență înselătoare, pe scena lumii se succed doar actorii, mereu alții. Oamenii se reinnoiesc în însiruirea generațiilor, dar traectoria vieții lor rămâne neschimbată. Eminescu valorifică o altă idee filosofică, și anume că **esența rămâne imuabilă**, în timp ce aparențele ei se metamorfozează continuu, prin însăși evoluția existenței umane. Îndemnul poetului este ca ființa înzestrată cu luciditate să nu se lasă amăgită de jocul mirific al schimbătoare.

Strofa a șaptea are accente de **satiră**, Eminescu înfierând „*mișeii*”, uniți între ei, pentru a izbândi în viață. Ca să-și atingă telurile tenace, dar mărunte, „*nătărăii*” sunt capabili să distrugă personalitățile de excepție, care devin totdeauna fragile, pentru că sunt izolate și reduse numericește. Neleguitii și prostii se înțeleg între ei, având scopuri mercantile comune. **Omul înzestrat cu principii** nu trebuie să devină un „*tovarăș*” al acestora, ci are obligația morală să își mențină speranța că viitorimea va prețui și va păstra în memoria ei colectivă numai autenticele valori umane, coborând în uitare nesemnificativul.

Strofa a opta recurge la comparația mitologică a amăgirilor lumești cu primejdiaosele cântece ale Sirenelor care provocau înecarea navigatorilor. Aidoma glasurilor aducătoare de moarte, **spectacolul lumii exercitat o atracție funebră**, un miraj periculos asupra minții și sufletului omenesc. Succesiunea faptelor vieții se transformă într-un vârtej amețitor, care poate distruge ființa prea sensibilă sau naivă. Abilitatea insului rațional constă tocmai în capacitatea lui de a se feri de capcanele existenței și în tăria de a nu-și abandona țelul major al trecerii sale prin viață. Dacă ieșe din „*cărarea*” aleasă, omul se ratează și existența lui ajunge anonimă.

Versurile **strofei a nouă** exprimă un **scepticism** generalizat, neîncredere în oameni, amărăciunea adunată de poet în cele peste trei decenii de viață. Sunt versuri cu îndemnuri aproape contrare firii omenești, dar care se explică prin deziluziile trăite de autorul însuși. El îi cere înțeleptului „să se ferească” de experiența comună și de atingerea imundă a semenilor și-i pretinde să-și impună tăcerea atunci



Elemente de prozodie Coriambul

- Din gr. **koriambos**: **koreios** — „troheu” și **iambos** — „iamb”.

Este, aşa cum îl arată și numele, un **picioar metric cuaternar**, liric prin excelență, format dintr-un **troheu** și un **iamb** ($\acute{v} v \acute{v}$). „În Antichitatea greco-romană era format din două silabe scurte cuprinse între alte două lungi, fiind utilizat de Sapphō, Alceu, Horațiu s.a.” (op. cit.)

În versificația modernă, este compus din două silabe neaccentuate, plasate între celelalte două cu accent. Poemul eminescian *Stealele-n cer...* este scris în metru coriambic, iar *Sara pe deal* are o structură prozodică complexă, îmbinând **coriambul** inițial,

când „*mîseii hulesc*” lucrurile sfinte, batjocorindu-le; filosoful să înceteze a mai da sfaturi inutile celor care nu le înțeleg, din cauza capacitatei lor reduse de a reflecta asupra motivațiilor propriei existențe; să îi lase pe oameni cu atitudinile lor demagogice, cu plăcerea iluzorie de a vorbi superficial, fără să atingă substanța ideilor; să le ignore tenacitatea obscură prin care urmăresc să parvină, câștigând trepte sociale în ierarhia iluzorie a lumii. Cel care vrea să nu se atașeze de nimic din lumea aparențelor, ca să nu sufere inutil, să își impună **răceala obiectivă** („*ataraxia*” — din gândirea filosofică elină) în fața tuturor ispitelor derizorii. Ca să arate cât de apropiat sufletește este acestei ultime idei, Eminescu **reia versul ultim** din strofa a noua imediat **la debutul celei finale**. Îndemnul poetic s-a transformat într-un **avertisment cu valoare emblematică**, reflectând însăși gândirea eminesciană: „...*Tu rămâi la toate rece*”. Atitudinea constantă a poetului este **detașarea spirituală** în comentarea ideilor pe marginea cărora glosează impasibil. Tonul satiric nu mai capătă accente pamphletare, precum în *Scrisori*, ci se transformă în dispreț și indiferență. Eminescu atinge acea **autocontemplație** pe care o recomandă Schopenhauer drept **calea spre găsirea marilor adevăruri**, care facilitează omului de geniu atingerea stării de **nirvana**. Detașarea eminesciană este inspirată și dintr-un alt concept filosofic grecesc, anume cel de „*apatie*” (indiferență, îndepărțare de suferințele omenești).

Dimitrie Popovici, unul dintre exegetai liricii eminesciene, definește *Glossa* raportându-i semnificațiile la cele ale *Luceafărului*: „*Ea amplifică, pe de o parte, sintetizează, pe de altă parte, și dă un caracter aforistic experienței umanului pe care o facea Hyperion. Spre deosebire, însă, de astrul îndrăgostit de Cătălina, poetul Glossei nu se poate izola în regiunile cerești; el este un Hyperion condamnat să rămână în societate și să-și determine poziția în complexul raporturilor sociale.*”

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) „*Glossa* eminesciană — decalog estetic și moral al atitudinii față de viață, de semeni și de creație a artistului din toate timpurile”; alcătuți un eseu liber pe tema propusă; argumentați-vă opinia.
- 2) Realizați un eseu comparativ (cu ajutorul unui dicționar filosofic) în care să evidențiați, succint, sursele antice și moderne ale reflecțiilor speculative eminesciene: texte presocratice, gândirea socratică, bine cunoscută datorită „*Dialogurilor*” platoniciene, filosofia stoică (ilustrată prin operele lui Zenon, Epictet, Seneeca și ale lui Marcus Aurelius) și cea idealist-pessimistă, promovată de A. Schopenhauer. Utilizați bibliografia selectivă ca tehnică de documentare pentru realizarea investigațiilor necesare.
- 3) Lumea ca o scenă uriașă de teatru — motiv literar reiterat în toate marile curente literare, din Antichitate la Renaștere, de la clasicism la romanticism; realizați o compunere-paralelă dedicată acestui motiv literar. Utilizați ca tehnici de documentare în realizarea compoziției școlare dicționare de termeni literari și Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, I-III, 1997.
- 4) Alcătuți un eseu liber, al cărui titlu să fie îndemnul eminescian la detășare obiectivă și indiferență adresat omului înțelept, și anume: „*Tu rămâi la toate rece...*” Mai este el valabil astăzi? Argumentați pro și contra.

→ după care urmează cenzura împărțind versul în două emistihuri inegale, cu **dactilul reluat** și **troheul** final:
 „Sa-ra pe deal bu-ciu-mul su-nă cu
 ≤ v v ≤ // ≤ v v ≤ v v
 ja-le...”
 ≤ v
 coriamb // dactil I / dactil II / troheu.

Amfibrahul

- Din fr. **amphibraque**, gr. **amphi**: „din două părți”, **brachys** — „scurt”.

„Este piciorul metric **de trei silabe**, dintre care, în Antichitate, a doua era lungă, iar prima și a treia erau scurte. În **versificația modernă**, calitativă, a doua silabă este accentuată, prima și a treia rămânând neaccentuate ($v \leq v$)” (op. cit.). În **poezia românească**, acesta vine, ca frecvență, imediat după iamb și este **predilect în lirica modernă**.

Amfibrahul simplu, elegiac și sumbru ca tonalitate, este metrul poemului ***Mortua est*** de M. Eminescu. În combinație cu peonul al IV-lea și iambul, care îi întărește cadentă lentă, de bocet funebru, reprezentă structura prozodică atașată de marele poet elegiei testamentare ***Mai am un singur dor***. Prezent deja la Dosoftei, Nicolae



Napoleon Tiron, Tarod



Văcărescu, Ioan Budai-Deleanu, amfibruhul a mai fost preferat de poetii D. Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, George Coșbuc (*Paşa Hassan*), Alexandru Macedonski (*Hora*), George Bacovia (*Moină*), Mihai Eminescu (*Frumoasă-i*). Marele poet l-a îmbinat adesea cu alte picioare metrice, îndeosebi cu **iambul**.

Versul safic

Constituie un metru al poeziei antice grecești, al cărui nume provine din cel al poetei elene Sapphō, din insula Lesbos (secolul al VI-lea î.Hr.). Este un **endecasîlab** alcătuit din **cinci picioare metrice**: doi **trohei** inițiali (dipodie trohaică), un **dactil** și doi **trohei** finali (tripodie logaedică). **Versul safic** este utilizat nu numai de poetii antici (Alceu, Horați, Catullus), ci și de cei romântici și moderni (Hölderlin, Klopstock, Tennyson, Swinburne, von Platen, Ezra Pound). **Strofa safică** este **un catren alternat**, format din trei versuri lungi (safice) și unul scurt, numit **adoneu** (derivat de la Adonis, simbolul frumuseții masculine).

M. Eminescu, **foarte bun cunoscător al liricii antice**, evocă versul adonic cu valoare conclusivă în *Scrisoarea V*. Aceasta are cinci silabe și îmbină un **dactil complet (acatalectic)** cu unul incomplet (**catalectic**) sau, după alte interpretări prozodice, cu un **troheu** final: „*Nu cre - deam să - n - văt
(˘ v / ˘ v // ˘
a mu-ri vro - da - tă...
v v / ˘ v / ˘ v)*”

În versul safic, accentul cade pe adverbul „*nu*”, întărind negația, și pe silabele finale ale verbelor, care subliniază efortul lui Eminescu de a învăța să moară, alături de accentul median pe adverbul de timp compus, referitor la durata chinului existențial al poetului. Cezura (pauza ritmică) urmează după al doilea picior metric.

În versul adonic, accentul cade pe silaba inițială a formei accentuate de pronume personal și pe silaba mediană a imperativului verbal, ambele accente sugerând dorința poetului de a se regăsi pe sine înaintea morții:



Odă (în metru antic)

Nu credeam să-nvăt a muri vrodată;
Pururi Tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății,

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apеле мăриi.

Când deodată tu răsăriști în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Până în fund bău voluptatea morții
Nendurătoare.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai reînviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri linășit, pe mine
Mie redă-mă!

Abordarea textului în clasă

- 1) Interpretați continutul de idei al *Odei (în metru antic)* în corelație directă cu cel al *Glossei*; lucrați în două grupe de cercetare critică.
- 2) Explicați, într-un studiu comparativ, relația dintre conceptele filosofiei antice („*apatia*” și „*ataraxia*”) și imaginea lor artistică din poemul gnomic.
- 3) Motivați de ce Eminescu a abandonat dedicația inițială a poemului (către o personalitate istorică), în favoarea indeterminării voite a obiectului liric, dar a păstrat, totuși, titlul de „*odă*”.

Repere de interpretare

În orice ediție de poezii a scriitorului, acest poem, **chintesență a suferinței și a dezamăgirii eminesciene**, este plasat — deloc întâmplător — imediat după *Glossă*. Ideile lor poetice sunt într-o perfectă concordanță, reflectând dimensiunea cugetării eminesciene de la sfârșitul activității sale artistice și reprezentând „cântecul de lebădă” al lirismului său. Purificat de o filosofie prea demonstrativă — ca în *Glossă* ori ca în poemul *Cu mâne zilele-ti adaogi...* —, textul liric **spiritualizează emoția** și dă un alt înțeles noțiunii de „dor”. Acest termen predilect în lirica eminesciană marchează, deopotrivă, abstragerea din lume și suferința romantică a poetului. La capătul lirismului său existențial se află melancolia și singurătatea geniului din poemul *Odă (în metru antic)*. Nichita Stănescu apreciază că **din acest poem eminescian**, înzestrat cu ritmuri ideative și prozodice novatoare, **s-a născut lirica modernă românească**.

După ce s-a simțit o vreme atașat spiritual curentului romantic, Eminescu s-a apropiat de clasicism, inspirându-se din metrul versificației saphice (termen derivat de la numele celebrei poete din Grecia antică, Sapphō). G. Ibrăileanu și

Tudor Vianu au analizat poemul și au semnalat **trecerea** de la stilul retoric din lirica explozivă de tinerețe a lui Eminescu la **un limbaj structural și aforistic**, din care retorismul și ornamentația stilistică au fost eliminate.

Poemul tulbură prin mândra suferință a unui suflet înalt, pe care viața l-a lovit, dar nu l-a încovoiat, și prin expresia unei superioare întâlniri a spiritului deceptionat de tot ce-l înconjoară cu „*nepăsare tristă*”.

În primul vers, unde folosește **o înlănțuire de trei verbe** (la indicativ imperfect, la conjunctiv prezent și la infinitiv), Eminescu reliefiază ideea că **omul face experiența morții de două ori**: o dată, în forma definitivă a trecerii pragului vieții și de nenumărate ori, pe întreaga durată a existenței sale. Spiritul uman moare treptat, cu fiecare deziluzie pe care o trăiește și care îl îndepărtează de viață. Aceeași idee poate fi regăsită și în aforismele scepticului moralist al acestui secol, Emil Cioran. Eminescu evocă tinerețea lui plină de optimism, care îi părea veșnică atunci când ochii săi încrezători mai visau „*la steaua Singurătății*”. Dar „*mantia*” protectoare a iluziilor juvenile se va transforma, simbolic, într-un „*giulgiu*”, prefigurând aproapea iminentă a morții.

Precum alte poeme ale scriitorului, *Odă (în metru antic)* a fost redactat în variante succesive (unsprezece), publicate ulterior de către Perpessicius. Aceste variante evidențiază progresiva **detașare** a tristeții poetice de o **cauzalitate anumită** și de un obiect de referință bine precizat. **Indeterminarea obiectului liric** asigură ultimei forme a poemului o **ambiguitate perfectă**. Cititorul se întrebă care ar putea fi sursa acestui dor fără leac, a unei dureri atât de adânci și aşa de copleșitoare. Lectorul, obișnuit cu suferința erotică a poetului, ar putea bănuia că **ataraxia are, în primul rând, o cauză sentimentală**. Câteva versuri îl și încurajează în acest sens: „*Suferință tu, dureros de dulce...*” (superlativ absolut oximoronic — ce reunește antitetic „durea” cu voluptatea „dulce” a plăcerii), „*Jalnic ard de viu, chinuit ca Nessus*” și toată strofa a treia a poemului. Laolaltă, versurile citate ar putea sugera o iubire neîmpărtășită, trădată sau pierdută, care ar fi provocat **însingurarea cosmică** a poetului. Dar liniația mândră, durerea stăpânită, **voința de a intra în repaosul eteren**, voluptatea morții și toate celealte nuanțe sufletești îl duc pe cititor cu gândul spre o **suferință** cu misterioase cauzalități, mai profunde, de **ordin ontologic**. În acest poem, Eminescu s-a detașat deja de chinurile iubirii și vrea să se abstragă din tragicul existenței. Critica de specialitate a remarcat și două **paradoxuri poetamice**, rezultate atât din nepotrivirea dintre sensurile enunțurilor și expresia lor lirică, cât și din neconcordanța între specia aleasă (oda — poezie laudativă) și conținutul ei ideatic, pesimist-meditativ. De la versurile imnice dedicate inițial unui erou contemporan vremii sale, Napoleon al III-lea, Eminescu a ajuns să reflecteze la soarta **omului în genere** — fie o personalitate, fie un ins anonim —, confruntându-se cu perspectiva neantului, comună amândurora (idee dezvoltată și în *Scrisoarea I*).

Deși poemul relevă o mare combustie interioară („*Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...*”) și suferințe insuportabile, aşadar, **un chin existențial**, limbajul nu este patetic, ci **abstract**, bine măsurat, fără ornamentații stilistice, și rece ca flăcările albastre care se ridică din comorile ascunse în pământ. Criticul Eugen Simion definește astfel antiteza evidentă dintre fond și formă în acest poem: „*E ca și când, peste o groapă de jăratic, poetul ar fi aruncat plăci groase de marmură. Nimic nu răzbate la suprafață din temperatura interioară. Acest contrast este izbitor în poem și întărește impresia de confesiune purificată, spiritualizată...*” (Prefața la ediția antologică Mihai Eminescu, *Poezii*, 1991). Eminescu vorbește despre sine că și când s-ar fi detașat de propria existență și s-ar fi eliberat de învelișul biologic al făpturii sale, atingând **starea de contemplație** (de superioară detășare de contințe), recomandată de preceptele budismului și de filosofia lui A. Schopenhauer.



Saşa Stoianov, *Carte deschisă*



„...Mi - e re - dă - mă !”
(\underline{z} v v / \underline{z} v)

Aceste detalii prozodice denotă **rafinamentul tehnicii de versificație poetică eminesciană** și perfecta concordanță dintre conținutul ideatic și forma artistică în lirica celui mai mare poet român.

Elemente de prozodie Cvinaria

- Din fr. **quinaire**, lat. **quinque** — „cinci”.

Este strofa alcătuită din **cinci versuri** care pot avea orice măsură, dar respectă, în ceea ce privește rima, regulile generale. Ca și un catren, cvinaria poate alcătui singură un poem. De exemplu: Nichita Stănescu în *Scrisul* M. Eminescu (în poezia cu care a debutat — *La mormântul lui Aron Pumnul*, în *Speranța, Misterele noptii, Împărat și proletar, Strigoii*), George Coșbuc (în *Brâul Cosânzeniei*), Al. Macedonski (toate strofele finale din *Poema rondelurilor*), G. Bacovia (în *Rar*) au utilizat strofa cvinarie, ale cărei versuri cu număr impar generează impresia de asimetrie intenționată, în planul formei, și de revoltă împotriva constrângerilor prea rigide, în planul conținutului.

Elemente de prozodie Terțetul și terțina

- Din it. **terzetto**, lat. **tertius** — „al treilea” și din it. **terzina**, **terza rima** — „a treia rîmă”, lat. **tertius** — „al treilea”.

Strofa alcătuită **din trei versuri** poate avea următoarele configurații prozodice:

- a) unitate autonomă în cadrul unei poezii;
- b) terțină — una dintr-o serie de strofe legate între ele prin **același tip de rimă** (așadar, „terțetul” și „terțina” au o sinonimie numai parțială);
- c) fiecare dintre cele două strofe care încheie un sonet sau strofa finală dintr-o sextină.

Terțina este **o poezie cu formă fixă**, ordonată în strofe de trei versuri **endecasilabice** (11 silabe), „integrată” într-un ansamblu strophic de aceeași factură. Primul vers rimează cu al treilea, iar al doilea — cu versurile întâi și al treilea din strofa următoare, această schemă a rimelor continuând până la ultima strofă, al cărei al doilea vers rimează cu un vers final, izolat. Un exemplu îl constituie ultimele două strofe și versul separat din finalul postumei eminesciene *Cum negustorii din Constantinopol*.

Schema metrică a rimelor caracteristică terținelor, înlănțuirea lor permit exprimarea fluentă a gândurilor și a sentimentelor autorului, care transgresează astfel limitele strophic, dând poemului o unitate de conținut și de formă superioară.

Creatorul terținei și maestru al utilizării ei a fost Dante în *Divina comédie*. Tehnica versificatoare a fost preluată de Boccaccio și Petrarca și, ulterior, de românci” (op. cit.).

În spațiul cultural autohton, utilizează terțina Ion Heliade-Rădulescu (*Santa Cetate*), Mihai Eminescu (postumele *În căutarea Şéherazadei*, *Musat și ursitorile*, *Tertine*), George Coșbuc, St.O. Iosif (*Tertine*), G. Călinescu (în calitate de poet, în *Statornicie*), Nichita Stănescu (*Alfa*) și alții.

Un alt paradox se impune și în privința **referințelor mitologice** la care recurge poetul: surprinde apelul la imaginea lui Herakles (Hercules), autorul celor douăsprezece munci, simbolul eroismului și al faptelor concrete. Însă Eminescu vrea să relieveze ideea că **omul de acțiune și cel contemplativ** se vor afla, deopotrivă, în fața momentului confruntării lor cu moartea: eroul grec, Herakles, l-a omorât pe centaurul Nessus cu o săgeată otrăvită când acesta a vrut să-riapească pe soția sa, Deianira, în timp ce o transporta de pe un mal pe altul al râului Evanos. Nessus, pentru a se răzbuna, în ultimele clipe de viață, a sfătuinț-o pe Deianira să-și îmbrace soțul într-o cămașă înmuiată în sângele lui, pentru a-l face să-i rămână fidel în iubire. Deianira l-a ascultat și, fără să vrea, l-a înveninat pe Herakles, căci sângele centaurului era otrăvit și incandescent. Străduindu-se să-și scoată cămașa fierbinte și ucigașă de pe el, Herakles o smulgea împreună cu bucăți din carne sa, murind în chinuri cumplite. Tot astfel, poetul a suferit nespus încercând să se elibereze de cămașă înveninată a existenței lui nefericite. Așa cum Herakles l-a doborât pe centaur, iar Nessus, la rândul lui, a provocat sfârșitul atroce al eroului grec, **omul faptei și cel de spirit, pentru că s-au disociați unul de altul, intră într-un etern conflict**.

În penultima strofă, poetul recurge la o întrebare retorică, readucând o scurtă rază de speranță existentială: prin intermediul acesteia, el formulează dorința de a reînvia din cenușa existenței, precum legendara pasare Phoenix.

Și totuși, **rarele afirmații** din acest poem sunt contrazise prin **negații simetrice**: astfel, în finalul poemului, Eminescu ar fi dorit ca privirea lui, „*turburată*” — pe durata vieții — de atâtea iluzii și suferințe, „*să piară*” și să exprime aceeași **senină indiferență** ca și spiritul său. Înaintea morții apropiate pe care și-o presimțea, Eminescu își dorea numai liniștea sufletească și autocontemplarea distantă, care să-i redea integritatea eului existential și poetic. Se remarcă, în ultimele două strofe, frecvența morfologică a adjecțiilor pronomiale posesive antepuse („*al meu vis*”, „*al meu rug*”), a pronumelor personale în forme atone, fie în acuzativ („*mă*”) ori în dativ cu valoare posesivă („*Piară-mi ochii turburători din cale*”). Din punct de vedere prozodic, se observă **structura asimetrică a versurilor în strofe**, cele finale fiind alcătuite fie dintr-un termen unic, fie din sintagme succinte, care cuprind maximum două-trei cuvinte: „*Singurătății*”, „*Neîndurătoare*”, „*Appele mării*”, „*Pasarea Phoenix*”, „*Mie redă-mă!*”. Ele sunt notate cu majuscule care le subliniază importanța semantică, întrucât rezumă ideea poetică dezvoltată în fiecare strofă.

Însuși **titlul poemului** dezvăluie antiteza voită dintre înțelesul etimologic al „odei” (imn de slavă, de laudă, de elogiere) și amărăciunea profundă pe care o conțin versurile eminesciene la adresa propriei vieți a scriitorului, **cel care să a ridicat deasupra destinului prin puterea geniului său**, dublat de exemplara modestie, specifică, de regulă, conștiințelor tragicе.

Odă (în metru antic) are frumusețea hieratică a **poemelor-epitaluri**, care nu mai sunt scrise pe hârtie, ci săpate în piatra indestructibilă.



Jacob van Ruisdael,
Mlaština

Exerciții de redactare și compoziții

- 1) „Omul singur în față cu perspectiva morții — idee prezentă în mod obsesiv în lirica eminesciană, de la poezia debutului (elegia funebră *La mormântul lui Aron Pumnul*) la poemele clasice scrise aproape de sfârșitul vieții”; elaborați un eseu liber pe această temă; exprimați-vă opinia și ilustrați-o cu versuri exemplificatoare.
- 2) „*Oda... eminesciană* — chintesață a suferinței poetului și a tragediei umane, în genere”; structurați o compoziție liberă pe această temă, în care să vă implicați, deopotrivă, cu experiența concret-adolescentină și mental-culturală pe care ati acumulat-o deja.
- 3) În eseurile lui — *Pe culmile disperării și Amurgul gândurilor* —, moralistul contemporan Emil Cioran susține că forma atroce a morții este cea spirituală, împlinită cu fiecare dezamăgire, suferință ori eșec în viață; corelați — într-un eseu comparativ — această idee cioraniană cu versul eminescian atât de demn în patetismul lui: „*Nu credeam să-nvăț a muri vrădată...*”



G. Apostu, Christ

Rugăciunea unui dac

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era *azi*, nici *mâne*, nici *ieri*, nici totdeauna,
Căci *unul* erau toate, și *totul* era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:
Au cine-i zeul, cărui plecăm a noastre inemi?

El singur zeu stătuț-a nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenirei izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei
Și inima-mi umplut-au cu farmecele milei,
În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers
Și-n glas, purtat de cântec, simții duiosu-i viers,

Imprecăția Figură de gândire

O formă specială de invocație și de interogare o reprezintă imprecăția (fr. **imprécație**, lat. **imprecatio** — „blestem”). Ca **practică magică**, ea constă în „invocarea unor făpturi supranaturale (de obicei, malefice), pentru împlinirea unor acțiuni distructive asupra cuiva care a încălcat, a rupt sau a batjocorit promisiuni, legăminte” sacre ori obiecte considerate „tabu” (op. cit.).

Figură de stil tipic romantică, imprecăția formulează „dorința de a-l vedea pe un adversar (ori un incăloșit) împlinind sau suportând acțiuni cu efecte dezagreabile — dăunătoare și-ești —, ca o consecință a proprietelor defecte ori a unui comportament blamabil” (op. cit.). Forma invocatoare constă în solicitarea **pedepsirii** unei persoane sau a **autopedepsirii** celui ce exprimă punctul de vedere al autorului însuși.

Autori de imprecății memorabile sunt poeții: Dimitrie Bolintineanu (*Mihnea și baba*), Mihai Eminescu (*Gemenii, Rugăciunea unui dac*), George Coșbuc (*Moartea lui Fulger* — blestemul mamei eroului) și Tudor Arghezi (în volumul *Flori de mucigai*).

Metonimia

Figură de semnificație

- Din gr. **metonymia** — „schimbare de nume”.

Metonimia este un **trop prin corespondență directă**, căci „numele unui obiect este înlocuit prin altul, complet diferit, dar cu care el însuși se află într-o relație de contiguitate logică (spațială, temporală sau cauzală). Există metonimia cauzei, pentru efect, și invers, a conținătorului prin conținut, și invers, a materiei pentru obiect, a creatorului pentru operă, a instrumentului pentru acțiune și invers, a semnului pentru obiectul desemnat, a generalului pentru particular, a întregului înlocuit prin parte etc.” (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, 1997).

Exemple:

„**Laurii** voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier.” (M. Eminescu) — metonimia gloriei — este numit un lume prin simbolul lui;

„**Brațul** său prin taberi mii de morți împarte.” (D. Bolintineanu) — metonimia părții anatomici pentru întregul corp al luptătorului;

„Pe Vodă-l zărește călare trecând / Prin siruri cu **fulgeru-n** mâna.” (G. Coșbuc) — metonimia efectului luminos și distrugător al armei lui Mihai Viteazul;

„Fiarbă **vînu-n** cupe, spumege **pocalul!**” (M. Eminescu) — metonimia conținătorului pentru conținut;

„Îngerul iubirii, îngerul de pace, / Pe altarul **Vestei** tainic surâzând, / Ce pe **Marte-n** glorii să orbească-l face.” (M. Eminescu) — metonimii antitetică de factură mitologică: pace—zeița Vesta, război—zeul Marte;

„**Si cotinarul amintirii** în pahare să se toarne!” (I. Pillat) — metonimia viței-de-vie pentru vin; îmbinată cu metafora fluidității aducerilor-aminte;

„**Mâna** care-a dorit sceptrul...” (M. Eminescu) — metonimia omului puternic și ambicioș, alături de sinecinea singularului pentru plural.

Metonimia este înrudită cu **aluzia**.

Și tot pe lângă-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!

Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,
S-asculte orice gură ce-ar vrea ca să mă râdă,
Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să mă ucidă,
Ş-acela între oameni devină cel întâi
Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,
Că chinul și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o
Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor.

Străin și făr' de lege de voi muri — atunce
Nevrednicu-mi cadavru în uliță l-arunce,
Ş-aceluiu, Părinte, să-i dai coroană scumpă,
Ce-o să amuțe cânii, ca inima-mi s-o rumpă,
Iar celui ce cu pietre mă va izbi în fată,
Îndură-te, stăpâne, și dă-i pe veci viață!

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec,
Spre ură și blestemuri aş vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Abordarea textului în clasă

- Cititi poemul postum *Gemenii*, din care a făcut parte, inițial, fragmentul liric dezvoltat apoi independent, cu titlul de *Rugăciunea unui dac*; interpretați (spre comparație) conținutul ideatic al întregului poem originar.
- Comparați blestemul lui Sarmis, împotriva celor care l-au trădat și chiar a lui Zamolxe, cu imprecația dacului; motivați de ce afurisenia cu urmări exterioare (din primul caz) se transformă într-una cu efecte interioare, dacul (simbolul generic al omului) blestemându-se pe sine însuși.
- Explicați aserțiunea călinesciană conform căreia *Rugăciunea unui dac* constituie, în mod paradoxal, „*un elogiu al neantului*”, al extincției totale.
- Corelați înțelesurile negatoare la adresa existenței umane și a firii întregi cu reflectiile asupra nimicniciei universale. Interpretăți, pe grupe de lucru, fragmente din *Epigonii*, *Împărat și proletar*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, partea finală din *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*.

Repere de interpretare

Opera lui Mihai Eminescu s-a născut dintr-un fior cosmogonic și din năzuința de a cuprinde — în vaste proiecții literare — procesele Universului, în devenirea lor. Dacă scriitorul clasic vede **categorialul, romanticul** își desfășoară **viziunile antitetice** între doi poli, **facerea** (geneza) și **desfacerea** (stingerea), distribuind șirul fenomenelor macrocosmice în sens evolutiv și, compensatoriu, involutiv: „*Materia însăși* — apreciază G. Călinescu (în *Opera lui Mihai Eminescu*) — este examinată în fierberea ei în aceste două direcții, în mișcarea de organizare și de dezorganizare.” Eminescu a înfățișat momentul genezei în două poeme, în ordine cronologică: *Rugăciunea unui dac* (1879) și *Scrisoarea I* (1881), unde aceasta are o desfașurare mai amplă și mai elaborată artistic, completată fiind și cu perspectiva escatologică asupra lumii.

Dacă prima *Scrisoare* cuprinde o cosmogonie figurată după agnosticismul brahmanic, care evidențiază spaima de goulurile primare ale materiei haotice, **geneza** — în imaginația eroului dacic — este **o teogonie politeistă**, părintele divin fiind Zamolxe, cel care a dat naștere celorlalți zei și apoi a făurit lumea. Fascinat de istoria străveche a românilor, Eminescu a elaborat, încă din tinerete, proiecte epopeice închinante unor momente istorice geto-dacice, dar le-a abandonat și a desprins din ele fragmente transformate în poeme de sine stătătoare.

Rugăciunea unui dac, publicată la 1 septembrie 1879, apare în manuscrise lângă amplul poem *Gemenii*, din care a făcut parte, reprezentând **o dezvoltare a blestemului lui Sarmis**, regele dac detronat, împotriva zeului suprem. Divinitatea rămâne însă impasibilă chiar la blestemele omului disperat, de tronul ei ceresc sfărâmându-se orice revoltă. Spre deosebire de Sarmis, care este încă indignat de nepăsarea lui Zamolxe în fața nelegiurii omenești, dacul îi cere zeului **extincția totală**, însă divinitatea nu i-o poate da. Poemul devine astfel „*un elogiu al neantului*” (în accepția lui G. Călinescu); însuși Eminescu ar fi vrut să-l intituleze *Nirvana*. În accente grave, de afurisenie biblică, dacul își exprimă adâncă silă de viață și voința de-a dispărea fără urmă în „*stingerea eternă*”. Amărițiunea și blasfemia sunt rostite ca în „*Cartea lui Iov*”, unde eroul blestemă pântecul mamei care l-a născut în ceas nenorocit.

Dar pe Eminescu l-au atras nu numai **modelele biblice**, ci și **latura metafizică**, prezentă în gândirea și în literatura sanscrită. De aceea, folosește imagini

Ion Grigore, *Dacii*

Elemente de prozodie

Iambul

- Din fr. **iambe**, lat. **iambus**, gr. **iambos**.

Are înțeles incert, fiindcă se presupune că ar fi fost creat de preoteasa Iambo, în cinstea cultului zeitei Demeter. Este **picioarul bisilabic**, „alcătuit — în versificația greacă și latină — dintr-o silabă scurtă și una lungă, iar în versificația limbilor moderne, dintr-o silabă neaccentuată și una accentuată (v -). Ritmul iambic este unul **ascendent**: «*iambii suitorii*» (precizează M. Eminescu, în *Scrisoarea II*). Metrul antic își are originea în poezia populară grecească, fiind introdus — în literatura cultă — de poetul Arhiloh din Paros, în secolul al VII-lea î.Hr.

M. Eminescu i-a închinat sonetul **Iambul**, numindu-l «versul cel mai plin, mai bland și pudic...» (DTL, 1990).

Utilizat, la început, în **poezia satirică**, iar apoi în comedii, iambul va asigura — **din perioada romantismului** — cadența elegiilor și a meditațiilor. Iambul creează un ritm mai lent, sobru, plin de un vibrant dramatism. Lirica în care predomină accente pesimist-tragice îl consideră **metrul ideal**, nefiind întâmplător, de aceea, faptul că ritmul **Luceafărului** eminescian, al poemelor **Nunta Zamfirei** și **Moartea lui Fulger** de George Coșbuc este cel iambic.

În timp, troheul a cedat locul iambului, care s-a impus de la Mihai Eminescu înceoace. În ritmul iambic românesc, nu toate picioarele metrice sunt iambi, poeții preferând **amfibrahul** drept ultim picior. Acesta din urmă permite **o rimă feminină**, în timp ce **ritmul iambic** nu admite în finalul unui vers decât **rima masculină**.

Mihai Eminescu, în poemul **De ce nu-mi vii?**, unde toate versurile se încheie cu rima masculină, a realizat **un ritm iambic perfect**. Alături de Mihai Eminescu, au preferat ritmul iambic: O. Goga, Al. Macedonski, I. Pillat etc.

Oximoronul

Figură sintacticosemantică

Este o formă particulară de antiteză, care apare de obicei epitetizată. Provine din cuvintele grecești **oxys** — „ascuțit, înțepător, inteligent” și „**morós**” — „năuc, prostănac”, fiind o asociere paradoxală a doi termeni contradictorii (chiar incompatibili din punct de vedere logic), cu efecte expresive surprinzătoare. Se înrudește și cu **paradoxul propriu-zis**. Din poezia manieristă, este preluat de romancieri și de poeții moderniști.

Exemple:

„Suférință, tu, **dureros de dulce...**” (Mihai Eminescu) — superlativ absolut oximoronic;

„Iar râul suspină de **blânda-i dure...**” (M. Eminescu) — oximoron afectiv;

„Ele sar în **bulgări fluizi afectiv** peste prundul din răstoace...” (M. Eminescu) — oximoron între solid / lichid;

„Culorile le iau din apă, / din dulci **otrăvuri și din vânt...**” (L. Blaga) — oximoron al senzațiilor gustative;

„**Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie...**” (M. Eminescu) — oximoron cromatic.



Paula Ribariu, *Intruchipare*

mitologice din „*Inmul creațiunii lumii*”, al poemului vedic *Rigveda*, dezvoltate ulterior și în *Scrisoarea I*. Dorința dacului de a intra în „*vecinicul repaos*” seamănă și cu aceea exprimată de Dușanta din *Sakuntala*, poemul dramatic al lui Kalidasa: „...Ca zeii cei puternici să nu mă mai renască / În acest cuib de plângeri pe lumea pământească” (în traducerea atât de sugestivă a lui G. Coșbuc). Dacul nostru își reneagă și el **condiția de ființă pieritoare**, marcată de atâtea suferințe, acest potrivit „*cuib de plângeri*” care îl determină să facă **elogiul morții**. Poetul îl pune să se exprime potrivit informațiilor citite în *Istoriile* lui Herodot, cel care menționa faptul că tracii plângneau la nașterea unui copil, căinându-l pentru necazurile pe care le va avea de îndurat mai târziu, dar se bucurau, paradoxal, la dispariția unui om, pe care, astfel, moartea l-a izbăvit de suferințele trupești și sufletești.

Tema cosmogonică din primele două strofe este **tipic romantică** și pornește de la **miturile intemeietoare**, care descriu începuturile lumii prin analogii cu procesele germinative terestre. Astfel, haosul va fi fost la origine materia informă, pierdută într-un „noian” de ape, în care a apărut sămânța vieții în urma fecundării principiului feminin de către cel masculin, intemeietor. Starea haotică primordială a fost, deopotrivă, premergătoare morții și ideii de nemurire. Timpul încreat nu-și inventase succesiunea duratelor. Pământul, cerul și văzduhul nu se distingeau în bezna deplină, Cosmosul ordonat nu fusese conceput și „**unul erau toate și totul era una**”, nedesprinse de principiul unic. **Divinitatea singură stăpânea universul încă nenăscut**, voință supremă rămasă anonimă, de vreme ce poetul se întrebă cine este zeul tutelar în fața căruia „*plecăm a noastre inemi*”. După ce a creat pantheonul zeităților și a insuflat viață Pământului, **divinitatea** s-a concentrat asupra plăsmuirii sale celei mai ingenioase, și anume omul, **având grija să îl domine de-a pururi printaină vieții și-a morții**.

Din acest moment liric, reproșurile amare le iau locul blestemele rostitite pe un ton macabru. Versurile de factură imprecatorie presupun, de regulă, două entități distincte; cel ce proferează afuriseniile și cel care le suferă consecințele. **Cuvintele magice au o forță distructivă**, declanșând toate nenorocirile asupra celui care a încălcăt — în vreun fel — normele vieții omenești: astfel sună afurisenia tiranului crud din *Mihnea și baba* de D. Bolintineanu, imprecația lui Sarmis la adresa fratelui său, Brigbelu, care i-a uzurpat tronul, și împotriva femeii care i-a pângărit dragostea, înșelătoarea Tomiris (din poemul *Gemenii*); o rezonanță la fel de grea o au terifiantele *Blesteme* scrise de T. Arghezi.

Dacul îi reproșează lui Zamolxe că **așa-zisele daruri făcute omului sunt tot atâtea pedepse**, prin chinurile și deceptiile declanșate; i-a dat ochi să vadă „lumina zilei”, odată cu ticăloșia lumii, inimă să simtă „*milă*” pentru semeni, dar să adune în ea și amărăciunea trădării lor; l-a înzestrat cu auzul prin care să înregistreze armonia sonoră a naturii, alături de „*vuietur*” strigătelor omenești; i-a oferit puterea glasului capabil și de Logosul adevărat, ca și de minciună. Respingându-le pe toate cu durere, eroul „cerșește” intrarea în „*vecinicul repaos*” care să pună capăt tragiciei condiții omenești. **Imprecația ia forme paroxistice** și contrazice tot ceea ce omul a învățat să respecte, fără a ușura cu nimic chinuita lui viață; zeul neîndurător să-l pedepsească pe cel care manifestă milă, să-l înalte pe cel care „*împilă*”, să asculte gura care hulește împotriva lucrurilor sfinte, să pună vigoare în brațul criminal și să-l numească primul între oameni tocmai pe acela care răpește săracului chiar „*piatra*” neînsuflețită așezată drept căpătai. „*Gonit de toată lumea*”, alergând bezmetic prin anii vieții, cu ochii reci de lacrimile secate, văzând un dușman potențial în fiecare semen, uitându-și rostul pe lume și făptura anonimă, blestemându-și mama care l-a născut, ajungând să confundă iubirea cu ura „cea mai crudă”, **dacul** întoarce săgețile revoltei dinspre Zamolxe către el însuși, **autoflagelându-se**. Abia atunci cel hăituit de blestematul dar al vieții va putea uita nedreptatea divină, neînțeleasă până la

capăt, chinurile și durerea de a trăi, fiind pregătit să primească tihna morții. Forța imprecației asupra lui însuși și asupra zeului care l-a batjocorit este cutremurătoare, **eroul dac renegând toate valorile** în care a fost îndemnat să creadă și care i-au fost apoi retrase una câte una. El vrea să moară singur și neplâns de nimeni (ca în *Mai am un singur dor*, care, într-o primă variantă, s-a intitulat *Dorința unui dac*), iar „nevrednicul” său cadavru să fie părăsit în drum și tocmai aceluia care nu va respecta nici imaginea tainică a morții, „asmuțind” cainii să-i rupă inima, lovindu-i față încremenită cu pietre, să-i dea Părintele Ceresc „coroana” sfântă și nemurirea.

Strofa finală amplifică încrâncenarea din sufletul eroului, care, blestemându-și soarta, îl contestă și pe Creator. Ironia sa mușcătoare este exprimată sub forma așa-zisei mulțumiri la adresa celui care l-a aruncat în lume sub semnul „norocului”. El înapoiază înelșătoarele daruri, care-l fac pe om să urască viața, **râvnind la pacea veșnică a morții**. Ni-l închipuim pe dac cu pumnii ridicați către tronul ceresc, de pe care însuși zeul păgân a fugit speriat de tăria blestemelor; cel care afurisește și cel afurisit „dispar” deopotrivă „în stîngerea eternă”, lăsând Universul tăcut și gol.



Ioan din Deva,
Judecata de Apoi.
Biserica din Gura Sada
(jud. Hunedoara)
(fragment)

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați, într-o prezentare de carte asociată cu paralela, o apropiere tematică între blestemul eroului biblic din „Cartea lui Iov” și cel al personajului din *Rugăciunea unui dac*, identici în sila lor comună de viață și în atingerea pragului-limită al suferințelor îndurate.
- 2) „De la blestemul biblic la afurisenia împotriva tiranului (din poemul *Mihnea și baba* de D. Bolintineanu) și la *Blestemele lui Tudor Arghezi*”; redactați un eseу analitic și stilistic despre valoarea artistică a imprecației în poezia română (făcând, eventual, o comparație și cu textele folclorico-magice ale blestemelor).
- 3) De la „*nirvana*” budistă la contemplația estetică și detașată a nimicniciei omenești (postulată de A. Schopenhauer), până la apoteoza salvatoare a intrării în „*vecinicol repaos*”, în concepție eminesciană; realizați un eseу argumentativ, în care să folosiți elementele poetice și teoretic-conceptuale însușite de voi despre opera lui Mihai Eminescu.

Dicționar

Caduc — trecător, netrainic, ūbred; depășit (juridic), anacronic.

Hieratic — (aici), referitor la lucruri sacre, sfinte, pure, inocente.

Inexorabil — de neocolit, neînduplecăt, implacabil, nemilos.

Litanie — 1. rugăciune lungă (rosită de preot și de credincioși); 2. expunere prea amplă, monotonă.

Nihilism — atitudine de negare absolută a tuturor instituțiilor, legilor, ordinii morale și a tradițiilor fixate într-o societate organizată.

Ontologic — referitor la ontologie (ramură a filosofiei care studiază legile generale ale existenței).

Bibliografie

- G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. I-II), Editura Minerva, București, 1976.
- Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu — cultură și creație*, Editura Eminescu, București, 1976.
- *Mihai Eminescu Opere*, vol. I-V (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 1999–2000.
- Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- George Munteanu, *Hyperion – I. Viața lui Eminescu*, Editura Eminescu, București, 1973.
- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și vizuire poetică*, Editura Minerva, București, 1978.
- Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, Editura Minerva, București, 1971.
- Tudor Vianu, *Mihai Eminescu, Studii*, Editura Junimea, Iași, 1974.
- Eugen Simion, *Fragmente critice*, vol. III (*Mit. Mitizare. Mistificare*), Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Epoci și ideologii literare

Realismul

Realismul (fr. *réalisme* < *réel* — „real”) înseamnă reprezentarea veridică a datului real, opusă idealizării și fanteziei caracteristice atitudinii romantice în raport cu realitatea. „Folosit pentru întâia oară de Fr. Schiller (care aprecia, în 1798, că francezii «sunt mai buni ca realiști decât ca idealiști»), termenul estetic nu este, în această acceptiune, limitat la o anumită perioadă istorică” (DTL, 1990), ci se referă la caracteristici comune realismului întrunite de opere literare din toate timpurile. În sens restrâns, noțiunea istorico-literară definește curentul artistic apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea, concordant cu anumite condiții istorice și culturale-științifice precum: revoluția industrială și consecințele ei în plan economico-social, consolidarea poziției burgheziei, dezvoltarea proletariatului, care își formează treptat o conștiință de clasă, apariția pozitivismului (teoretizat de Auguste Comte), dezvoltarea științelor naturii (Charles Darwin), fundamentarea materialismului dialectic și istoric (K. Marx, Fr. Engels), chiar arta picturii acordând atenție detaliilor realiste (Gustave Courbet, H. Daumier). În volumul său de eseuri din 1857, intitulat *Le Réalisme*, Champfleury instituia termenul care cerea o nouă orientare estetică, definită ca o „expresie a banalității cotidiene”, pentru că romancierii erau îndemnați să observe „omul de azi în cadrul civilizației moderne”.

Realismul universal are strălucit și numeroși reprezentanți precum: Stendhal, Honoré de Balzac (din cărui construcție epică monumentală, *Comedia umană*, fac parte cele mai valoroase romane ale sale: *Moș Goriot*, *Eugénie Grandet*, *Iluzii pierdute*, *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* etc.), G. Flaubert, P. Merimée, Guy de Maupassant (care a îmbinat trăsăturile realiste cu cele naturaliste), în Franță; Ch. Dickens, W.M. Thackeray, Surorile Brontë, J. Austen, G. Eliot, John Galsworthy, în Anglia; N.V. Gogol, F.M. Dostoevski, L.N. Tolstoi, I.S. Turgheniev, A.P. Cehov, M. Gorki, M. Šolohov, în Rusia; H. Ibsen și B. Björnson, în Țările Scandinave; M. Twain, E. Hemingway, în America etc.

Realismul național constituie unul dintre curentele cele mai viguroase și mai durabile din literatura română. La început, elementele realiste, de reconstituire a unor epoci trecute, s-au îmbinat cu cele romantice și chiar clasice în nuvelistica lui C. Negruțzi, ca și în *Ciocoiii vechi și noi* de N. Filimon. I.L. Caragiale, în proză și în teatru, ilustrează preocuparea pentru domeniul social și crearea de tipuri, desăvârșind comedia de moravuri inaugurate de V. Alecsandri cu ciclul *Chiritelor*. I. Slavici pune bazele unei **creații realiste cu tematică preponderent rurală**, pe care o vor continua și diversifică, în epoca

interbelică, I. Agârbiceanu, L. Reboreanu, G. Galaction (care a abordat și genul fantastic). Romanului realist dedicat universului țărănesc i se adaugă **acela de factură citadină** aparținând scriitorilor: L. Reboreanu (*Pădurea spânzuraților*, *Gorila*), Cezar Petrescu (*Întunecare*), G. Călinescu (*Enigma Otiliei*, *Bielul Ioanide*, *Scrinul negru*), M. Sebastian (*Orașul cu salcâmi*), Gib I. Mihăescu (*Rusoaică*), G.M. Zamfirescu (*Maidanul cu dragoste*) etc., reunind mai ales opere cu tematică socială, de război, despre viața micii burgheziei, despre orașul provincial, despre lumea situată la periferia marilor orașe. G. Călinescu motivează clar, în articolele sale teoretice, și justifică apoi estetic, în romane, de ce a ales **formula balzacianismului**, neutilizată în proza românească dintre cele două războaie mondiale, care trecuse în mod exagerat de la romanul obiectiv la cel subiectiv, de excesivă analiză psihologică, sau chiar la cel eseistic, în defavoarea epicii și a construcției narrative tradiționale, orientate însă spre o problematică modernă. Literatura secolului al XX-lea include în sfera prozei realiste **romanul comportamentist**, **fresca socială**, **cel al marilor familiei** (saga *Moromeților* de M. Preda, *Cronică de familie* de Petru Dumitriu), **romanul document** (în categoria căruia poate intra și partea a două a unei creații de tip jurnal literar, aşa cum este *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu). Romanul istoric românesc, ilustrat mai ales prin creațiile lui M. Sadoveanu, nu se integrează curentului realist, deoarece trăsătura sa epopeică îi imprimă un **aspect simbolic** care decurge din îmbinarea adevărului documentar cu ficțiunea literară. Creația epică aparținând lui M. Preda, care domină, prin anvergură estetică, problematică acută și variată, profunzime morală și prin acuitatea stilului, întreaga producție narrativă postbelică, este integrată de criticul său cel mai pertinent, Eugen Simion, în categoria „*realismului psihologic*” (în *Scriitori români de azi*, vol. I, 1978). Tetralogia „*Moromeților*”, este o structură epică scrisă dintr-o perspectivă modernă, infățișând un țăran intelligent, capabil de judecăți subtile, înzestrat cu umor și cu plăcerea vorbei, căruia un timp istoric ce „nu mai are răbdare” îi sfâșie brutal iluziile, lăsându-l să moară singur. **Prozei tradiționale de inspirație rurală** (scrise de Zaharia Stancu: *Desculț*, 1948, și de M. Preda: *Moromeții*, vol. I, 1955, vol. II, 1967) i se adaugă, în sfera realismului, **romanul politic** (M. Preda: *Delirul*, 1975, *Cel mai iubit dintre pământeni*, 1980, Al. Ivăsiuc: întreaga sa operă narrativă, dar mai ales *Racul*, 1976) și **romanul istoric** (M. Sadoveanu: *Nicoară Potcoavă*, 1952, Eugen Uricaru, Radu Theodoru, Radu Ciobanu s.a.).

STUDIU DE CAZ

Arta realistă – oglindă a vieții umanității

- Desprindeți ideile majore din citatele de mai jos și reuniți-le într-un eseu despre arta realistă.

1. „Provințialul îmblă încotoșmanat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droșcii, înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sunt cele trei neapărate elemente a boierului ținuș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui e lesne de cunoscut: cel mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și mustetă răsucite, dar, pre lângă aceste firești podoabe, natura, ca o milostivă mumă, a răspândit asupră-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispitii decât orice altă...” (C. Negrucci, *Scrisoarea IX: Fiziologia provincialului*, 1840)

2. „Am văzut zarafi fără capital, fanfaroni și malonești, cari sărăcesc lumea prin dobânzile lor cele nemăsurate; lipscani și bogosieri care își împodobesc magazinele cu marfă putredă și cu oglinzi mincinoase și, dându-și ton de mari capitaliști, ruinează societatea prin falimente frauduloase, ce se efectuiesc foarte lesne în țara noastră; băcani cari vând rapita în loc de undelemn, orez îndoit cu pietricele ca să tragă mai greu la cântar și cafea amestecată cu orz și fasole. Am văzut cărciumari amestecând vinul cu apă și vânzând cu ocale cu două funduri, măcelari și precupeti vânzând cu cântare strâmbă și m-am mâhnit, căci răul este foarte mare, dar n-am găsit în acești amăgori decât niște hoți sau ciocoiași ordinari ieșiți din școala voastră (a ciocilor mari, n.ns.) fără diplomă de specialitate!...” (N. Filimon, *Dedicăția la Ciocoi vechi și noi*, 1863)

3. „Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și a patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte. Convenționalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă; căci intențunea de a arăta obiectul, care aicea sunt conflictele morale ivite între oameni, se realizează prin arătarea obiectului chiar întocmai. Aici intenția artistului îmbracă, în carne și oase adevărate, figurele ce ne arată: toate sunt nu spuse, ci aievea înfățișate; bucuria râde din ochi vii, dureea plânge cu lacrimi adevărate, faptele cer timp; și, precum în natură trebuie să treacă vreme și împrejurări peste obiectul real pentru ca el să se modifice în o stare dată a lui, asemenea aici trebuie să treacă împrejurări și,

prin urmare, vreme reală pentru ca să se desăvârșească arătarea intenționată.” (I.L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în *Scrieri despre teatru*, reproducere în *Opere*, vol. II, ediție apărută sub egida Academiei Române, 2000)

4. „[Ioan Slavici] e înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepție; problemele psihologice pe cari le pun sunt desemnate cu toată fineță unui cunoșător al naturii omenești; fiecare din chipurile cari trăiesc și se mișcă în novele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă în exterior cu țăranul român, în port și în vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gândesc și simt ca el.” (M. Eminescu, articol din „Timpul”, 22.III.1882)

5. „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsăția vieții. Când ai reușit să încizi în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decât toate frazele frumoase din lume. [...] A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decât sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi având și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiesc numai prin ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile. Unic e însă numai sufletul. Viața eternizată prin mișcări sufletești — *realism*.” (L. Rebreanu, articolul *Cred* din vol. *Amalgam*, 1943)

6. „Prima mea obsesie, înainte de a concepe o poveste sau un roman, este ca ceea ce scriu să fie adevărat, să aibă viață, cititorii să credă că totul a fost real. Eu nu pornesc de la idei sau sentimente în mod unilateral, ci mă gândesc că trebuie să realizez o lucrare credibilă. Temele mele preferate sunt cele din lumea țărănească. Tot timpul am fost dominat de sentimentul universului copilariei mele țărănești pe care am vrut să-l reconstituï. Când s-a produs prima încercare, atunci mi-am dat seama că acest univers cuprindea în el fapte și evenimente care implicau familia și chiar întregul sat. Descoperind acest lucru, posibilitățile mele de investigație în lumea țărănească s-au largit. Posedăm o cheie pentru cunoașterea lumii.” (M. Preda, interviu reproducere după *Morometii*. Ediția a VI-a, vol. II, 1981)

Universul halucinant al obsesiei

Ion Luca Caragiale



Mărcile realismului

Caracteristicile realismului sunt: reprezentarea veridică a realității, obiectivitatea scriitorilor în raport cu faptele prezentate, personaje tipice în împrejurări obișnuite de viață (perfect integrate ambianței sociale specifice), veridicitatea detaliilor, preocuparea față de sfera economică și socială, lipsa de idealizare atât a personajelor, cât și a circumstanțelor în care ele evoluează, atitudinea critică și imparțială față de om și societate, stilul literar obiectiv, sobru și impersonal. Este de semnalat faptul că, prin câțiva dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai săi (Stendhal, H. de Balzac, Ch. Dickens, N. Gogol), realismul a fost — în prima parte a veacului al XIX-lea — contemporan cu însăși perioada de afirmare plenară a romanticismului, concordanță temporală care justifică prezența, fie și numai sporadică, în operele autorilor menționați (cu excepția lui



În vreme de război

(fragmente)

Au trecut cinci ani de la război și nimeni, în adevăr, nu-a supărat pe dl Stavrache, afară decât popa Iancu volintirul, care venea din când în când, de pe altă lume, să tulbere somnul fratelui său. Avocatul avusesese dreptate. Singur popa avea dreptul să neliniștească pacinica stăpânire a hangiului.

Dar orice se-ntâmplă des nu ne mai mișcă; orice minune a treia oară trebuie să ni se pară lucru foarte firesc. Pentru aceea, hangiul primi fără multă emoție vizita înstrăinatului, care venea cine știe de unde, de departe.

Dl Stavrache sta în odăită, căutând să desfacă niște socoteli încurate, când intră nenorocitul fugar.

Stins de oboseală, bolnav, cu față hiravă și cu ochii-n fundul capului ca în clipa morții, ocnașul era îmbrăcat în haina vărgată de la ocnă, de unde scăpase, ca prin minune, pilindu-și lanțurile.

Umblase prin codri nemâncat; trecuse prăpăstii; haina și nădragii îi erau numai zdrențe; opincile sfâsiate; palmele și tălpile picioarelor, și gleznele pline de sânge. Dar în sfârșit, ajunsese la frate-său.

— Ticălosule — strigă dl Stavrache — ne-ai făcut neamul de râs! Să piei să nu te mai văd! Pleacă! Du-te înapoi de-ți ispășește păcatele!

Fugarul a plecat oftând și când a ajuns în prag:

— Nene — zice — fă-ți pomană, dă-mi o bărdacă de apă.

Atâta a putut să zică și a picat jos moale ca o cărpă.

Lui dl Stavrache i s-a făcut milă; s-a repezit să-l ridice ca să-l puie pe pat; nu-l putea lăsa să moară ca un câine. Ocnașul, în luptă cu moartea, s-a acățat de frate-său cu o mână de gât și cu alta de brațul stâng. Hangiul a dat atunci să-l salte de jos; a încercat o dată, de două, de mai multe ori din răsputeri — degeaba: toate opintile și sudorile fuseseră de prisos; trupul greu ca plumbul era peste putință de dezlipit de la pământ.

Hangiul, simțind că se frângă de la mijloc, voi să dea drumul muribundului și să se ridice în picioare ca să răsuflă și să-și recapete puterile. Dar încercarea aceasta fu și mai grea decât cea dintâi: ocnașul, în ceasul morții, se încleștase cu o putere covârșitoare de gâtul și de brațul hangiului.

Se opintă încă o dată cu supremă energie, ridică de la pământ pe nenorocit; dar

acesta fu apucat de un cutremur grozav, se zbătu din toate încheieturile și, biruind cu greutatea-i de mortăciune cea din urmă putere de împotrivire a lui Stavrache, îl îngenunchie, îl trânti jos și-i puse, ca un luptător teafăr, genunchiul pe piept. Apoi, începu să râză ca un nebun, scrâșnind din dinți, și-i zise:

— Gândeai c-am murit, neică?

A stat mult astfel dl Stavrache supus sub călcâiul ocnașului; mult a suferit în ochi rânjeala acelei fiare. Dar când nebunul a voit să-l sugrume, atunci hangiul, smintit și el de frica morții, a făcut o săritură deznađăjduită... Ocnașul a sărit cât colo ca un mototol, a bufnit în ușă, ușa s-a deschis de perete și mototoul a pierit în întunericul noptii.

Dl Stavrache era-n picioare, în mijlocul odăii, tremurând din toate încheieturile și făcându-și cruci peste cruci... Dor de frate — bine; dar urâtă vizită.

Până la ziua, dl Stavrache s-a plimbat până odaie de colo până colo; s-a-nchinat într-o una, rugându-se fierbinte pentru odihna sufletului răposaților, și a băut mereu rachiu bun, ca să-și îndepărteze gândurile rele.

A doua zi s-a dus la biserică și a aprins lumânări pentru sufletele morților. Apoi, deși zdruncinat, și-a văzut omul de daraveri, mai peici, mai pe cole... mai cu seamă și-a petrecut vremea cu niște vin care pornise să se turbure și să se otețească... acuera limpede ca untdelemnul franțuzesc și dulce ca mustul năsprit. Toată ziua nu i-a cerut inima nimică; a băut doar două-trei năstrape de zeamă de varză; tocmai înspre seară de tot a gustat nițel pește sărat cu usturoi și a băut câteva pahare de vin nou. Pe urmă s-a-nchinat frumos și s-a culcat cu gândul la cine știe ce.

Afară ploua mărunte, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelungându-se de pe ștreșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-o adins la umezeală, făcea un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțeleseuri. Legăname de mișcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai mari, și tot mai domol, și tot mai larg. Când cercul unui gând ajunge-n fine așa de larg încât conștiinții îi era peste putință din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta — omului i se pare c-aude afară un cântec de trâmbițe... militari, desigur.

Hangiul ascultă mai bine: cântecul strălucește din ce în ce mai tare. Se apropie. Dl Stavrache ieșe afară pe prispa cărciumii.

E o zi luminoasă de primăvară.

În adevăr sunt niște militari, o companie care urcă la deal în marș de paradă. Tot satul: oameni, copii, câini fac alai după militari.



Stefan Popescu,
Copaci la Răducești



Stendhal), a unor elemente de factură romantică. Totuși trăsăturile specifice noului curent promovat se precizează în contrast cu principiile curentului romantic, care acordau importanță fantaziei creațoare și visului generator al unei suprarealități. Scriitorii afiliați mișcării culturale novatoare consideră de datoria lor să prezinte cu obiectivitate lumea reală, să observe cu acuitate tipurile umane caracteristice pentru societatea vremii, fără să neglijee artistic nici dominantele caracterologice ale trăsăturilor individuale ale eroilor. Din literatura realistă dispar întâmplările și personajele exceptionale, scriitorii îndreptându-și atenția către viața socială și „prezentând **omul** în strânsă legătură cu aceasta, **ca un produs al mediului** în care trăiește și cu care se află într-o relație de interdependentă. Honoré de Balzac era de părere că romancierul trebuie să se considere «*secretarul aceluia istoric, care e societatea însăși*» (DTL, 1990). Impresia deosebită produsă, la jumătatea secolului al XIX-lea, de evoluția științei (îndeosebi de aceea a științelor naturii revoluționate de teoria evoluționistă formulată de Ch. Darwin) i-a îndemnat pe scriitori realiști să aplique — în creația literară — metode consacrate prin dezvoltarea domeniilor științifice. „Prezentarea societății se dorește a fi sinceră, imparțială, lipsită de orice idealizare” (op. cit.). Caracterizând specia literară a romanului, Stendhal (pseudonimul lui Henry Beyle, 1783–1842) scotea în evidență **obiectivitatea** și **imparțialitatea** intrinsecă metodei de abordare a domeniului realității de către scriitorii impersonali: „*Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiu din băltoacele de la picioarele dumneavoastră. Vrei să acuzați de imoralitate omul care poartă oglinda? Acuzați mai bine drumul pe care se află băltoacele sau, și mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune și băltoacele să se formeze.*” La majoritatea scriitorilor realiști, remarcăm o **atitudine critică** față de societatea burgheză care atinsese, totuși, punctul de maximă expansiune



Vasile Popescu, *Casă între copaci*

economică și de stabilitate politică. Spre deosebire de romântici, disociați de imperfecțiunile unei lumi în care nu-și regăseau idealurile prin întoarceri imaginare într-un trecut idealizat, prin evaziuni onirice și fantezii exotice, realiștii preferă să cerceteze mecanismul social și deficiențele sale, scoțându-i în evidență inconsecvențele de sistem ori chiar erorile cu grave consecințe asupra manifestărilor umane. De aceea, scriitorii realiști acordă o importanță deosebită **amănuntelor semnificative**, „consacrând pagini întregi descrierilor minuțioase ale orașelor (sau numai ale unor cartiere), ale caselor, interioarelor, trăsăturilor aspectuale” (DTL, 1990) (inclusiv mimicii și gesticile eroilor), ca și ale vestimentației ori vorbirii personajelor înfățișate. Interesul pentru latura socială, pentru detaliul semnificant, atitudinea critică și lucid-obiectivă conferă operelor realiste **o valoare documentară** asupra epocii prezentate în timp, dublată în mod obligatoriu de **una artistică**.

Literatura presupune o selecție a materialului faptic inepuizabil oferit de lumea reală. Selecția ia forma **întâmplărilor și a personajelor tipice**, reprezentative pentru o întreagă categorie umană și socială. În acest sens, Honoré de Balzac pretinde că „*romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză aşa cum e ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil și indiferent față de protestele publicului, însăprimând că se vede zugrăvit pe sine*”. În privința fizionomiei eroilor realiști, ei nu trebuie să fie confundați cu acele „caractere” de factură clasică reprezentând trăsăturile generice ale



Au ajuns în fața hanului. Căpitanul comandă oprirea pe loc.

Hangiul rămâne trăsnit: Căpitanul!

Căpitanul bagă sabia în teacă și înaintează către dl Stavrache; acesta se dă pas cu pas mereu înapoi până în cărciumă, închide repede ușa și ncearcă să-o încuie; dar până să clipească, ușa sare din tățâni și căpitanul s-arată-n prag și, râzând cu hohot, strigă:

— Gândeai c-am murit, neică?

Stavrache trece-n tindă — căpitanul după el; fugă în odăită — degeaba: nesuferita arătare îl urmărește de aproape.

Abordarea textului în clasă

- 1) Fiecare capitol respectă înlanțuirea clasică a secvențelor unui text epic: expoziție, intrigă, desfășurare, punct culminant, deznodământ. Povestii oral fiecare capitol, respectând momentele subiectului nuvelei *În vreme de război* de I.L. Caragiale.
- 2) Găsiți argumente în text care să confere acestei creații statut de nuvelă. De ce I.L. Caragiale a subintitulat-o „schiță”? Identificați motivațiile care l-au determinat să-o numească astfel.
- 3) Descoperiți secvențele în care natura este prezentată în relație cu psihologia personajului. Comentați oral această interferență om-natură.
- 4) Reperați, în textul nuvelei, secvențele care evidențiază preferințele autorului pentru sinestezii (corespondențe) sonore. Comentați-le în relație cu psihologia eroului, care evoluează de la obsesie la nebunie.
- 5) Citiți și nuvela *O făclie de Paște*, comparând stările de coșmar și efectele lor asupra lui Leiba Zibal și a lui Stavrache din *În vreme de război*.

Repere de interpretare

Fetele tragicului în nuvelistica scriitorului

I.L. Caragiale este un **clasnic** prin capacitatea de a individualiza caractere, rigoarea construcției epice, limpezimea expresiei și prin extraordinara concizie a stilului. În egală măsură, rămâne „*cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură*” (G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, în *Studii literare*, 1931), descoperindu-și astfel **vocația realistă**; opera sa — deși restrânsă ca volum — alcătuiește „*o adevarată comedie umană*”, personajele sale tipice, memorabile făcând „*concurență stării civile*”. Ceea ce H. de Balzac realizează prin ampolare epică, I.L. Caragiale reușește prin **maximă concentrare a mijloacelor narrative și dramatice**. În opera sa de factură clasică, scriitorul să impus ca un moralist, un observator critic al umanității și un inepuizabil creator de tipologii.

Dacă în comedii, momente și schițe, precumpărător este comicul, în drama *Năpasta* și în nuvelistică, tragicul este în permanență răspândit ca într-un „*poliedru*”

luminat și luminând cu fețele sale" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*). Caragiale s-a dovedit atras — în proză — de **stările obscure ale inconștientului**, de reacțiile psihice imprevizibile ale indivizilor, în momente de supremă încordare sufletească.

În ultima sa perioadă de creație, prozatorul abordează **nuvela psihologică și fantastică** (obsesionalul, demonismul, onirismul), dovedind ometiculitate de tip naturalist, cercetând cazuri-limită, unele cu substrat patologic, invocând factorul ereditar. Este ceea ce remarcă G. Călinescu în capitolul dedicat scriitorului în *Istoria...* sa: „*Incontestabil, există o tară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer.*” Criticul a sintetizat neobișnuitul complexului situațional și de comportament uman din nuvela *În vreme de război* (1889), concepută în același an cu *O fâclie de Paște* și cu tragedia *Năpasta*.

Fantasticul oneric și categoria obsesionalului

Nuvelistica de factură psihologică a scriitorului (abordând cu precădere **sfera onerică și a obsesionalului**) denotă certe **influențe naturaliste**, mai ales prin notarea minuțioasă a reacțiilor pur fiziolece ale personajelor supuse deopotrivă unor **preșiumi interne** (factorii ereditari, boli, procese de conștiință) și/sau **externe** (mediul social, relațiile intrafamiliale, profesioni etc.).

Termenul de **oneric** este de origine grecească, *oneiros* desemnând „visul”. El este apreciat drept o activitate cerebrală independentă de voința omului, care poate conține sugestii despre personalitatea ascunsă a acestuia. Se cuvine făcută precizarea că, în timp ce visul denumește **o activitate mentală pozitivă**, onirismul marchează acele **stări negative** din sfera psihicului adesea vizând domeniul patologicului. Cea mai cunoscută formă de onirism diurn este **halucinația**, căreia i se adaugă **catalepsia** („visul de deces”, în acceptația lui G. Călinescu) și **coșmarul**, în regim temporal nocturn. Toate aceste manifestări înregistrează aceleași etape în producerea lor: absența lucidității, inconștiția sau conștiința parțială în raport cu faptele exterioare, modificarea sau chiar anularea legității temporale și spațiale.

Caragiale se desparte de fantaștii români (Mihai Eminescu) prin faptul că onirismul său nu dezvăluie reverii paradișiene, denotând o **materialitate agresivă**. Eroii prozatorului nu se abandonează de bunăvoie vedeniilor cumplite care le torturează conștiința și erup din subconștient, alterându-le simțul realității. Obsesiile, prelungite în halucinații și coșmari, tensionează spiritul unor personaje până la pierderea minților din cauza proiecțiilor delirante. Este tocmai cazul protagonistului nuvelei *În vreme de război*, evoluând de la conflictul din plan real (Războiul pentru Independență, când se derulează acțiunea) până la cel psihologic al eroului aflat în plin „război” cu el însuși, cu instinctele lui atavice și cu setea de înavuțire.

Dezumanizarea — efect al rapacității devorante

Narațiunea studiată analizează procesul instalării demenței în psihicul cărciumarului Stavrache, din cauza unei anxietăți prelungite, declanșate de teama că fratele său (crezut a fi dispărut) s-ar putea reîntoarce, revendicându-și drepturile.

Ca tematică, nuvela abordată se înscrie în seria amplă a prozelor despre **setea de înavuțire**, care dezumanizează și mutilează sufletul omenesc, stând alături de *Moara cu noroc* sau *Comoara* de Ioan Slavici, ori de *Hagi-Tudose* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre deosebire de majoritatea operelor înfățișând oameni fascinați de puterea banilor, în creația lui Caragiale, accentul cade pe răsfrângerile acestei treptate dezumanizări în psihicul viciat de lăcomie al eroilor.



ființei de totdeauna și de oriunde. Dimpotrivă, personajele realiste sunt tipice pentru un anumit cadru social: astfel, Grandet, eroul lui Balzac, reprezintă **avarul**, dar modalitatea în care a acumulat averea și felul lui de trai îl caracterizează pe burghezul îmbogățit pe durata Revoluției Franceze; Julien Sorel, personajul lui Stendhal (din *Roșu și negru*), întruchipează **parvenitul**, alt tip characteristic realismului, care, prin voință și tenacitate, vrea să câștige o poziție socială superioară pentru a fi admis în rândurile clasei dominante, care îl disprețuia din cauza originii sale umile și paupere; Nae Cațavencu, personajul comediei lui I.L. Caragiale, sau Stănică Rațiu, arivistul din romanul *Enigma Otiliei*, sunt ipostaze ale **demagogului**, primul folosind limbajul politicienilor liberali de la sfârșitul veacului al XIX-lea, iar al doilea făcând avere cu ajutorul banilor furăți de la moș Costache și căsătorindu-se cu o curtezană de lux (Georgeta), va intra în avocatură și în politică la începutul secolului al XX-lea.

Conceptia realiștilor despre artă și mijloacele ei specifice de exprimare a modificat și **stilul** adoptat de aceștia, care tinde spre **denotație, precizie, formulare concisă și sobră**. Stendhal mărturisește că a încercat să imite stilul „Codului civil”, aşadar modul impersonal de exprimare obiectivă, strictă și lapidară dintr-un corpus de legi.

Contra autorilor români, permanent prezenti prin comentariile în care își manifestă aprobarea ori dezaprobarea față de acțiunile și de comportamentul unui erou sau al altuia, scriitorii realiști descriu cu exactitate detășată mediul ambient în care evoluează personajele înfățișate într-o manieră cât mai impersonală cu putință, încercând să se abstragă din suita evenimentelor prezentate în opere. În consecință, stilul lor nu mai are strălucirea metaorică, nici ornamentea retorică proprie limbajului romanticilor. **Tehnica detaliului**, specifică notației realiste, impune preferința pentru **aglomerarea enumerativă și comparația frecventă, cu elemente concrete**, aşa cum se întâmplă în proza celor trei mari realiști





din literatura română: Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda. Apare evident faptul că modalitatea artistică a realismului este incompatibilă (sau foarte greu de acomodat) cu lirismul; specile literare cultivate în cadrul acestei mișcări literare aparțin, aproape exclusiv, **genului epic (romanul, schița, nuvela)** și **dramatic** (numai **drama și comedia**).

Repere critice

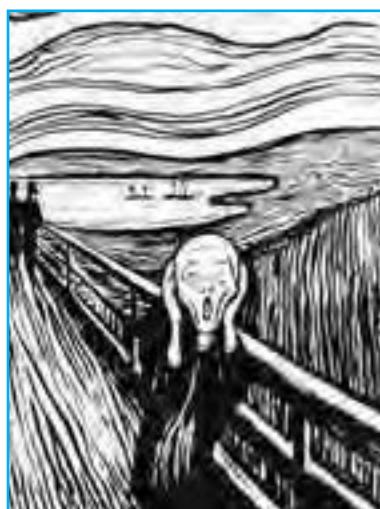
„Arta lui dramatică și nuvelistică poate servi de model pentru toate tipurile și cine-și dă seama de bogăția de forme, cele mai multe din ele desăvârșite, [...] nu poate șovăi un moment să vadă într-însul pe unul din cei mai mari artiști literari ai tuturor timpurilor.”

Mihail Dragomirescu

„Viziunea în care se realizează întreaga opera este clasicizantă prin numărul redus de personaje, prin concentrarea în timp, prin mișcarea dramatică spre culminăție și deznodământ. Dar diversitatea în tipologia socială corectează laturile clasicizante ale operei, în sensul că ni se prezintă o lume de caractere care sunt localizate.”

Silvian Iosifescu

Edvard Munch, *Strigătul*



Momentul subiectului operei literare, care scindează **planul real** de cel **supranatural**, este acela în care popa Iancu din Podeni își schimbă identitatea, devine Iancu Georgescu și dispără din viața comunității sătești pe care o păstorea ziua și o jefuia noaptea, în fruntea unei cete de tâlhari. În absența răspopitului, Stavrache devenise posesorul bunurilor rămase de la preot, în calitate de unic moștenitor. Deși om înstărit, cărciumarul **ajunge obsedat de ideea acumulării materiale**, dorind să aibă certitudinea că va stăpâni averea celui dispărut pentru totdeauna. Așadar, o rapacitate absurdă și inumană este răspunzătoare de **involuția psihică a personajului** până la starea demenței.

Dubla interpretare — reală sau fantastică — a întâmplărilor

I.L. Caragiale introduce în text **o explicație** pe care **lectorul este liber să o accepte sau nu ca reală**, și anume sosirea celei de-a doua scrisori, în care era anunțată moartea lui Iancu pe câmpul de luptă. În **literatura fantastică**, acest moment se numește **ezitare** și asigură posibilitatea unei **duble interpretări** a faptelor narate. Pe de o parte, explicația rațională îl obligă pe cititor să consimtă la următoarele raționamente logice: trimiterea unei false informații epistolare, sub forma unei glume sinistre, Iancu intuind că fratele mai mare — voind să-l moștenească — îi dorește moartea; revenirea fugărilui în sat, solicitând ajutor material hangiului bogat, pentru că Iancu rămăsese tot un hoț și delapidase o sumă mare din banii regimentului; întrucât, din punct de vedere juridic, preotul Iancu nu mai există, unica soluție este să-și sănătajeze fratele, extorcând de la el banii necesari. Nebunia lui Stavrache îl va împiedica să-și atingă telurile, ceea ce-l face să exclame disperat, după ultima criză a fratelui său: „*N-am noroc!...*” Prozatorul oferă însă cititorului indicile necesare (epistola nu mai este adusă de factorul poștal și cuprinde detalii despre viața anterioară trimiterii pe front a preotului-tâlhar, pe care numai fratele său le cunoaște) care să **atestă primirea celei de-a doua scrisori ca pe un fapt ireal**. Aceasta se petrece fie exclusiv în imaginatia bolnavă de angoasă a eroului, fie este un document apocrif, plăsmuit de el ca să-i ofere avocatului dovada morții lui Iancu. **Delirul său de percepție** va lua locul realității, deformând faptele exterioare, cărora le substituie viziunile sale obsesive. Fiecare halucinație a hangiului se încheie cu **replica** atribuită lui Iancu, dar care nu este decât **ecoul în subconștient al gândurilor lui din starea de veghe**: „*Gândeai c-am murit, neică...*” Falsa întrebare conține afirmația urii de netăgăduit împotriva fratelui său, căruia îi dorește aprig moartea, deși Stavrache nu este conștient de instinctul agresiv al criminalității din el.

Prozatorul îl avertizează, discret, pe cititor că protagonistul întâmplărilor s-a instalat deja în cercul vicios al fixațiilor, căci, în următorii cinci ani din viața lui, „*numai popa Iancu, volintirul, venea din când în când de pe altă lume* (s.ns.) să tulbare somnul fratelui său”.

Caragiale explică și **mecanismul psihic al vedeniei coșmarești**, care — repetată de nenumărate ori — ajunge mai pregnantă ca realitatea, înlocuind-o treptat: „*Dar orice se întâmplă des* (s.ns.) *nu ne mai mișcă, orice minune a treia oară trebuie să ni se pară lucru foarte firesc.*” Chiar dacă cele trei viziuni terifiante se produc la lăsarea serii ori în cursul nopții, ele au un sfârșit identic și violent, frații-rivali înclăştându-se pe viață și pe moarte. Totdeauna, **proiecțiile onirice dezvăluie năzuințele tăinuite ale protagonistului**: în cea dintâi, l-a visat pe Iancu în haine de ocnaș, fiindcă el ar fi dorit să-l stie închis pe viață; în cea de-a doua, și l-a închipuit în fruntea unui regiment plecând pe front, acolo unde Stavrache însuși îl sfătuise să meargă, cu speranța nemărturisită că putea fi ucis cu ușurință, Iancu neavând experiență militară. Caragiale descrie magistral felul cum funcționează subconștientul

ieșit de sub controlul voinei și al rațiunii inhibitoare: „*Legănate de mișcarea sunetelor, gândurile omului începuseră să sfârâie iute, în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol și tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse, în fine, aşa de larg încât conștiinței îi era peste putință din centru să-l mai urmărească, din ce se tot depărta, omului i se parea* (s.ns.) că audă afară un cântec de trâmbițe militare... desigur.” În timpul coșmarului, întâmplarea se produce într-o zi de primăvară, în contrast cu vremea reală, de toamnă târzie și ploioasă. „*Nesuferita arătare*” râdea întruna și îl urmărea pe hangiu pretutindeni, trecând prin ușile închise în zadar. Ulterior, pe o vreme de zloată și un vânt puternic, hangiu picotea lângă tarabă, așteptând rarei mușterii. Prin șuieratul viforului „*i se pare*” (s.ns.) că audă *glasuri de oameni afară*. **Modalizarea verbală** sporește ambiguitatea producerii momentului, relatată în continuare, în chip firesc, dar atenționează lectorul că eroul se află în pragul celei de-a treia năluciri. Doi călători, surprinși pe drum de rafalele viscolului, se opresc la han pentru a înnopta. Servindu-i cu mâncare și băutură, gazda (care înzestră orice persoană necunoscută cu trăsăturile omului care-l obsează) are impresia că recunoaște fizionomia fratelui plecat de câțiva ani. Naratorul descrie **socul trăit în vis de personaj** cu detalii aspectuale veridice: mut, orb și paralizat, de parcă era „*înșurupat*”, hangiu se urcă în patul unde „*gême și horcăie*”, cu față la perete. Când își năzare că Iancu îl atins umărul, sare în picioare răcnind și se repede la musafirii nepoții. Gesturile închipuite sunt amplificate de zgomotele în perfectă concordanță cu fenomenele naturale: momentul luptei crâncene dintre cei trei bărbați coincide — ca intensitate — cu troșnetele schelăriei vechiului han, din pricina vijeliei, care ajunsese la apogeu; tot astfel, în vizuenea nocturnă anterioară, bătaia ritmică a picăturiilor de ploaie „*pe fundul unui butoi dogit*” se asociază cu sunetele de trâmbițe, vestind apropierea militarilor.

În finalul nuvelei, Caragiale folosește **tehnica dedublării** eului personajului, la fel ca Mihai Eminescu ori ca scriitorul romantic american, Edgar Allan Poe. Stavrache ajunge să cânte „*popește*”, **identificându-se cu trăsăturile specifice părintelui Iancu**. Fantasticul onnicaragialesc valorifică astfel și **particularitățile categoriei obsesionalului**, înfățișând — după modelul romanticilor și al naturaliștilor — stări delirante care conduc personajele-victime către insanitate (ne bunie).



René Magritte,
Imperiu lumini (fragment)

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați o compoziție analitică în care să înfățișați procesul psihologic pe care îl parurge Stavrache, urmărind etapele: așteptarea anxioasă; criza încordării psihice; tensiunea sufletească; reacția explozivă; starea patologică; apatia; desprinderea de realitate.
- 2) Elaborați un eseу structurat (o analiză literară) cu tema: „Tehnica narativă în construirea subiectului literar și în caracterizarea personajelor, folosită în nuvela *În vreme de război*”, urmărind: gradarea dinamică a acțiunii, notarea detaliilor semnificative în examinarea stărilor trăite de personaje și modalitățile de inserție a fantasticului în real.
- 3) Comentați, într-un eseу stilistic, ponderea dialogului și a monologului interior în dezvăluirea gradată a anxietății lui Stavrache.
- 4) Realizați un eseу de sinteză cu tema „Diversitatea artei narative și particularitățile fantasticului în alte pagini în proză ale lui Caragiale precum: *La hanul lui Mânjoală*, *Calul dracului*, *La conac*, *Kir Ianulea*”.

Bibliografie

- *I.L. Caragiale interpretat de ...* Antologie de Liviu Călin, Editura Eminescu, București, 1974.
- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982.
- Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977.
- Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, București, 1972.
- Mircea Tomuș, *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977.

Atractie fatală și poateapsă compensatorie

Ioan Slavici

Studiu de caz

Arta literară (narativă)
în scrisul marilor clasici

Mihai Eminescu realizează o creație epică aflată, ca și poezia, în sfera de influență a romanticismului — integrată categoriei **fantasticului de tip erudit-filosofic**, deoarece aventurile în spirit ale eroilor rezultă în urma unor **experiенțe speculativ-metafizice**. Pentru Eugen Simion (*Proza lui Mihai Eminescu*, 1964), marele scriitor romantic „lasă deschise [...] cel puțin două drumeuri în literatura română: drumul probei fantastice și cel al epicii filosofice, dând el însuși modele în această privință. Sărmanul Dionis și Avatarii faraonului Tlă rămân două prototipuri de literatură, în care se întâlnesc și se unifică reprezentările unui liric vizionar și incertitudinile unei firi meditative...” Așadar, **fantasticul propriu-zis** se atașează unei **proze de idei** și va avea continuatori în cel puțin **trei direcții: tipul inadaptabilului** prefigurând drama omului superior, care trăiește cu maximă voluptate o formă de absolut, va trece în opera lui Camil Petrescu (teatru și romane), chiar și în epica lui G. Călinescu (*Bielul Ioanide*); **tipul eroului visător**, care se abstrage din lumea reală sub forma evaziunii într-un univers miniaturizat, după modelul marelui cosmos, va fi prezent în opera lui Dimitrie Anghel (poet și prozator de orientare simbolistă); dezvoltarea narațiunii de imagine pe linia **fabulosului popular** investit cu atribute

Pădureanca

(fragmente)

IV

[...] Văzându-l acum întrat pe portiță, ea își curmă lucrul, aruncă ochii la el, puse încet suveica pe pânza întinsă, apoi se ridică și își făcu cruce.

Un fior, unul singur, îi trecu tot trupul și o aruncă cu un an în urmă: îi venea să închidă ochii și să se repeadă la el.

El însă venea zâmbind și liniștit, ca și când abia ieri s-ar fi despărțit de dânsa.
— Așa-i că te miri? zise el oprindu-se în fața ei, însă fără de a privi drept la dânsa.
— Nu știu — îi răspunse ea, începând să tremure — știu însă că-mi pare bine.
— Am venit să te iau la seceriș.
— Mai știu și eu?! zise ea. Taica n-avea de gând să meargă iestimp.
— Dar tu aveai? întrebă el.
— Nici eu! răspunse ea hotărât.
— Ei! atunci te-am văzut măcar, grăi el cu glasul înecat; poate că e mai bine așa.
— Mai știu și eu?! zise ea, și lacrămile o năpădiră.

Iorgovan își mușca buzele și se uita împregiurul său; ar fi voit să rumpă, să frângă, să spargă; nu cuteaza să se uite drept la ea; i se închideau ochii când o vedea, căci simțea că îndată ce o vede, îi vine s-o apuce și s-o strângă în brațe, încât să-i peară pofta de a mai plângă.

— Degeaba te uiți, grăi dânsa, că nu-i nimeni acasă; și chiar dacă ar fi, mie nu mi-e rușine să plâng.

— Atunci de ce plângi? grăi el apropiindu-se de dânsa. Am venit eu ca să te văd plângând?!?

— Mai știu și eu de ce ai venit! răspunse ea așezându-se și întorcând fața de la dânsul.

Iorgovan începu să-și rumpă c-o mâna unghiile de la cealaltă. În cele din urmă el o apucă cu vârful degetelor de mâncă și-i zise:

— Simino! Auzi tu, Simino?! Fii cuminte. Uite zău, că-mi pierd și eu sărita. Si de ce?!

Ea își șterse ochii și se întoarse spre el.

— Tot am vrut să te întreb — zise apoi — și nu știu de ce nu te-am întrebat: ce vrei tu cu mine?



El dete din umeri.

— Nimic! Știu numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele.

— Dragoste-n sec! zise ea. Eu dragă și tot eu arsă de dor.

— Așa-i — răsunse flăcăul — știu că-i aşa.

— Atunci dă-mi pace!

— Dar tu de ce nu-mi dai mie?!

Ea se uită lung la el, dar nu-i răsunse nimic.

— Așa e! grăi Iorgovan strămtorat. Tu nu ai alergat după mine, dar m-am făcut pe mine s-alerg. Dar cine știe, poate că e mai bine aşa!

El ar mai fi voit să-i zică multe, și multe ar mai fi vrut ea să-l întrebe, dar mai departe urmau lucruri despre care el nu putea să vorbească și pe care ea ar fi voit să le afle oarecum pe simțite. Rămaseră tăcuți, ea șezând în război, iar el răzămat pe stâlpul șurii, și cum steteau aşa, fieștecare simțea că este un lucru de sine înteleas să steie și să tacă.

Așa i-a găsit Neacșu când s-a întors de la pădure.

„Adecăt cum vine lucrul ăsta?!” se întreba el uitându-se nedumerit la Iorgovan. Nu știa nici el, se bucură ori se năcăjește.

Dar de aceasta nici nu-l întreba nimeni: vorba era să-și ieie fata și să-o aducă la Câmpie.

El stete pe gânduri.

O singură fată avea: dacă nici pentru asta n-ar fi avut slăbiciune, ce mai fel de om era și el?! [...]

— Se înțelege c-o să mergem! Trebuie să facem și pe asta, ca să nu zicem că n-am făcut-o, adăugă iar mai încet, aşa, pentru dânsul...



Nicolae Grigorescu, *Cap de fată*



romantice (după modelul poveștii culte eminesciene *Făt-Frumos din Lacrimă*) va fi promovată de către Mihail Sadoveanu.

Ion Creangă rămâne **maestrul stilului oral**, bazat pe arta desăvârșită a povestirii și pe **limbajul paremiologic** (care valorifică artistic plasticitatea zicatorilor, a proverbelor, a expresiilor populare), îmbinând ironia bonomă cu spiritul satiric. Arta spunerei întâmplărilor și plasticitatea limbajului creează senzația că scriitorul își vorbește screrile, despre care G. Călinescu afirmă că „nu se citesc, ci se aud” (*Ion Creangă. Viața și opera*). **Lectorul** prozelor sale devine un **ascultător** fermețat de poznele savuroase ale eroilor, la care participă odată cu **narratorul-personaj**. Întocmai ca M. Eminescu, acela care l-a încurajat să scrie, după ce l-a ascultat **povestind** în liniștea bojdeucii din Ticău, cititorii actuali — mari și mici — de pretutindeni sunt fermecăți de forța evocatoare a *Amintirilor din copilărie*, simbioză între o creație memorialistică și un bildungsroman al etapelor formării spirituale parcurse de Nică. Povestitor înnăscut, stăpânind impecabil graiul vorbit, I. Creangă a scris **nouă povești propriu-zise** (miraculoase, fantastice, inițiatice, navelistice, cu animale) și **două snoave** în cinci ani (1875–1880), toate având



Abordarea textului în clasă

- 1) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Fragmentul epic selectat dintr-o operă în proză de factură realistă îmbină naratiunea cu dialogul și cu monologul; repetați structura discursului narrativ și evidențiați strategiile specifice folosite în monolog și dialog.
- 2) Alcătuți patru grupe de lucru care să interpreteze următoarele aspecte: impactul reîntâlnirii dintre Iorgovan și Simina; prima întâlnire dintre Simina și Sofron; modul cum părinții protagonistului au reacționat (în mod diferențiat) la revenirea Pădurencei în casa lor; opinia comunității rurale față de posibila pereche Iorgovan-Simina.
- 3) Doi dintre elevii clasei vor prezenta — fiecare din perspectiva unui personaj — secvența narrativă a discuției premonitoare dintre Neacșu, tatăl Siminei, și fiica acestuia; organizati apoi o dezbatere despre consecințele acestei discuții asupra desfășurării ulterioare a subiectului nuvelei.
- 4) Alți doi elevi (un băiat și o fată) vor prezenta (eventual pe roluri) scenele întâlnirilor dintre Iorgovan și Simina; organizați apoi o dezbatere despre atracția dintre cei doi tineri, referindu-vă și la nepotrivirile evidente (maternale, sociale, temperamentale etc.) care îi despart.
- 5) Aduceți argumente că nuvela *Pădureanca* este de factură psihologică, urmărind, pe grupe de cercetare: structura narrativă concentrată nu atât pe acțiune, cât pe evoluția comportamentală a personajelor; atenția acordată de prozator viații morale a eroilor; frecvența scenelor-cheie și a confruntărilor cu impact major asupra faptelor ulterioare îndeplinite de aceștia.

Tia Peltz, *Găteala de sărbătoare*

drept trăsătură comună plasarea actiunii și a personajelor sub semnul **fabulosului cu trăsături realiste**. Lumea reală și cea imaginară a *Amintirilor...*, a basmelor culte, a poveștilor inițiatice, a snoavelor și pîldelor lui I. Creangă se armonizează într-un **fantastic de tip tărănesc**, în care eroii timpurilor imemoriale vorbesc și se comportă precum tărani din Humulești, trăitori în nordul Moldovei la mijlocul veacului al XIX-lea.

Dramaturg și prozator de egală valoare, **I.L. Caragiale** — înzestrat deopotrivă cu spirit critic, ironie și umor — reușește să surprindă tarele morale (viciile) ale societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe care le-a satirizat. Judecata critică a autorului clasic urmărește fără cruțare instituțiile fundamentale ale statului român în epoca antebelică: administrația și justiția, școala, familia (redusă la dimensiunea politicianismului), alături de presă și de clasa politică. **Tema centrală** a creației sale literare o constituie discordanța dintre **aparentă** funcționare corectă a instituțiilor publice, care măsoară gradul de civilizație atins de orice societate omenească, și **esența** mentalităților necivilizate, retrograde, aculturale, incompetente și, tocmai de aceea, ușor coruptibile ale celor care le pun în aplicare mecanismele și care le reprezintă în fața lumii. Cel mai percutant comediograf român a fost dublat de un analist la fel de pătrunzător al situațiilor tragice (drama *Năpasta*, nuvelele psihologice *O fâclie de Paște*, *În vreme de război*, *Păca*), publicând, în 1901, volumul de proză scurtă *Momente*, căruia îi adaugă ulterior noi



Repere de interpretare

Teme morale predilecțe în opera scriitorului

Apărută inițial în revista „Tribuna” din Sibiu, în numere successive pe durata anului 1884, publicată apoi în broșură ca text singular, *Pădureanca* vede lumina tiparului în volum abia în 1924 (*Nuvele*, III). Este o creație în proză amplă, un **microroman** (de aproximativ 150 de pagini), care reunește **temele etice predilecțe** ale scriitorului clasic: relațiile intrafamiliale (implicit, conflictele dintre generații), riscurile părăsirii spațiului natal, degradarea morală provocată de setea de înavuțire (sau de păstrarea cu orice preț a averii deținute), nerespectarea legilor comunității și abaterea de la normele moralității general admise, pasionalitatea incontrolabilă, care îi scoate pe indivizi de sub controlul rațiunii și îi opune convențiilor societății, destinul care împovărează viața oamenilor și, nu de puține ori, îi strivește sub greutatea loviturilor. În concordanță cu temele literare enumerate, nuvela debutează cu o frază emblematică despre momentul binecuvântat când omul „trece pragul casei”, fără să știe dacă tot ceea ce a întreprins sau ceea ce vrea să facă înseamnă „noroc ori nenorocire”, faptele sale plasându-se sub semnul aleatoriului (al întâmplării imprevizibile).

Muncile agricole și ritualuri tradiționale

Busuioc este „*bogătoiul*” (augmentativ de calificare) din Curtici, om cu stare, respectat și luat ca model de consăteni, pentru că izbândește „*lucruri pe care alții nici măcar de gând a și le pune nu se încumetau*”. În multe localități ale zonei respective, izbucnise o epidemie de holeră, însă Busuioc ignoră primejdia, fiind tocmai vremea potrivită secerișului, iar el avea „*patruzeci de iugăre de pământ acoperite cu grâu*”, ale căror „*spicuri grele*” trebuiau culese. Acest moment important al muncilor agricole devenise, în timp, un ritual sărbătoresc, pe durata căruia se produceau veritabile transhumanțe sezoniere: „*pădureni flămânzi*” coborau de la Munte spre tinuturile mănoase al Câmpiei, alcătuind echipe de secerători destoinici. Din pricina holerei, autoritățile locale inițiază un fel de carantină și interzic oamenilor să-și părăsească satele natale ori să primească străini în localitățile unde trăiesc. Busuioc, om voluntar și îndrăznet, încalcă hotărârea oficială și se lasă convins de fiul său cel mare, Iorgovan, să-i încredește lui sarcina selectării unui grup de 50 de pădureni pentru cules. Tatăl manifestă un soi de sfială în prezența băiatului cu care comunică rar, fără a-și mărturisi reciproc adevăratale gânduri: „[...] și unul dintre oamenii cu care mai ales nu sttea de vorbă era fiul său, Iorgovan”. Deși frecventase „*ani de zile școlile din Arad*” pentru a deveni „*domn*”, Tânărul se întoarce de bunăvoie la plugărie, spre dezamăgirea părintilor, care aveau „*neamuri multe și se temea de gura lor*”. **Opinia colectivă** este mai presus de judecata individuală și funcționează ca o instanță supremă, în fața căreia oamenii se închină, chiar dacă îi jertfesc bucuriile inimii și satisfacțiile personale. După ce îl consultă pe cumnatul său, preotul din Socodor, Busuioc acceptă decizia fiului, monologând asupra faptului că este mai bine ca omul să fie „*plugar de frunte decât boier de rând*”.

În căutarea idealului erotic

Iorgovan nu vrea să rămână un ins obișnuit, care nu stimulează prin nimic mândria paternă, astfel că dorește să se evidențieze printr-o faptă deosebită în fața tatălui sceptic. De aceea, solicită îngăduința părintească de a organiza el însuși condițiile

necesare desfășurării ceremonialului de seceriș. Cu un an înainte, în grupul de lucrători sezonieri, veniseră „*fete tot una și una*”, din rândul cărora se remarcase atât de mult prin frumusețe și hănicie Simina din satul Zâmbru, încât „*iarna toată Iorgovan numai seceriș a visat*”. Nesigur, sfios, temător de intensitatea propriilor sentimente, acesta se bucurase când fata a plecat după culesul viilor, recunoscând ușurat că „*prea își ieșise din fire pe-atuncea; era bine că s-a dus*”. Însoțit de Sofron, slujitor fidel casei lor și om de nădejde în care stăpânul are încredere, Iorgovan pornește la drum, străbate o distanță apreciabilă și ajunge în satul fetei îndrăgite, convingând-o să revină la Curtici împreună cu tatăl ei, Neacșu, om bătrân și bolnav. Întâlnirea lor se produce sub zodia unei fatalități neînțelese, datorate unei atracții irezistibile, pe care nu vor să-o urmeze: „— *Știu numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele. — Dragoste-n sec! zise ea. Eu dragă și tot eu arsă de dor...*” Cei doi se apropiie și se resping deopotrivă, pentru că flăcăul de la câmpie nu are curajul să ceară în căsătorie o „*pădureancă*” de la munte, străină de lumea lui, săracă și fără rubedenii avute ori măcar cu vază; Simina nu acceptă nici ea să fie o prezență trecătoare în viața lui Iorgovan și dorește să fie prețuită pentru calitățile ei. Sofron se îndrăgostește și el de Simina, devenind astfel rivalul fiului stăpânului său. Busuioc, care nu uitase ochii frumoasei Pădurence, își dă seama cu îngrijorare, când o revede, că feciorul lui este îndrăgostit de ea și se simte umilit când observă că fata este dorită, în același timp, și de sluga casei lor.

Imaturitatea și indecizia — surse ale nefericirii în viața eroilor

Iorgovan este stăpânit de o indecizie perpetuă: „*N-ar fi vrut, ferească Dumnezeu, ca ei (părintii, rudele, n.ns.) să credă că el umblă cu gândul de a să-lua de nevastă pe Simina...*” Bărbatul imatur și labil sufletește se rușinează de propriile sentimente („*Încă și mai puțin ar fi vrut ca cineva să simtă că-i este dragă și nu voiește să-l ieie*”), o îndepărtează de Sofron, o izolează de ceilalți și îi modifică tot cursul vieții. Sofron, om sincer și hotărât, o cere de nevastă, însă este respins cu delicatețe de Neacșu, căruia îi mărturisește pasiunea pentru fiica lui. Prozatorul dezvăluie, în monologuri successive, stările de spirit ale bărbătașilor legați afectiv de Simina (Iorgovan, Sofron, Neacșu) și pe cele ale fetei de măritat, care suferă, pentru că se știe nedorită în familia omului iubit. Sfătuindu-se cu părintele Ioan (supranumit, pentru firea lui impulsivă, „*popa Furtuna*”), Busuioc hotărăște să-și trimită imediat după încheierea culesului echipa de secerători la cumnatul său, ca să-i despartă pe tinerii îndrăgostiți. Antologice sunt paginile monografice din nuvelă în care I. Slavici prezintă, cu accent pe detaliul descriptiv, fie momentul transhumanței pădurenilor către sesurile acoperite de holdele pârguite, fie datina festivă care inaugurează secerișul: cu lăutarii în fruntea alaiului, lucrătorii îmbrăcați ca de sărbătoare — flăcăii cu coasele pe umăr, fetele cu secerile la brâu — așteaptă în zorii zilei, în fața casei, „*să iasă gazda, ca să le ureze de secerătoare*”.

Conflict deschis între rivalii în dragoste

Când Sofron o sărută pe Simina, Iorgovan se preface din timiditate că nu observă, astfel că fata îi reproșează din priviri că este laș și lipsit de reacția bărbătească normală de protejare a ființei îndrăgite de rivalii reali ori potențiali: „*Tu ar trebui să faci ca altii să nu îndrăznească să sărute*”. Apropindu-se de el, îi impută slabiciunea, avertizându-l că, în viață, „*obraznicul mănâncă praznicul*” și că Tânărul nu se comportă ca un adult responsabil de acțiunile lui: „— *Nu te înțeleg, îi zise el. Vrei să fac și eu ca dânsul? — Nu, îi răspunse ea râzând. Eu (s.ns.) să fac.*” Nemaiputând



texte memorabile, sub titlul *Momente si schite*. Spirit sarcastic atât prin inteligență, puterea de observare a caracterelor umane, prin firea lucid-neînțătoare, cât și prin civismul lui remarcabil, scriitorul realist alege **să-tira** drept **modalitate artistică esențială** de exprimare a propriilor convingeri. Schițele însăși nu constituie naratiuni propriu-zise, ci **scenete dramatizate** în forme concise, în care dialogurile și monologurile sunt modalitățile de exprimare predilecte în desfășurarea acțiunii și în creionarea personajelor. Acestea sunt caracterizate printre trăsătură morală dominantă, subordona-re psihologiei eroilor unei particula-riță de caracter unice fiind specifică curentului literar **clasicist**.

Realismul prozei și al teatrului caragialeșc denotă și **certe influențe naturaliste**, mai ales prin notarea reacțiilor fiziole (chiar instinctuale) ale eroilor supuși deopotrivă **presiunilor externe** (mediul social, relațiile intra-familiale, profesioni etc.), dar și **interne** (factori ereditari, boli, complexe psihice, manii, procese de conștiință). Alături de M. Eminescu, I.L. Caragiale a experimentat și **literatura de imagine**, preferând **fantasticul demonic** (*La hanul lui Mâňoală*, *Calul dracului*, *La conac*). Insolitul se insinuează firesc în realitatea cotidiană prin continua **ezitare** a lectorului între **soluția rațională** (insuficientă) și alta **supranaturală** (care se va impune) în legătură cu faptul neobișnuit prezentat.



Mariana Petrascu, *Dans pădurenesc*





Dintre cei patru mari clasici, Ioan Slavici rămâne prin excelență scriitorul **realist de factură obiectivă**, pentru că și-a fixat câmpul de observație mai ales asupra **vieții sociale** a satului și a târgului ardelenesc din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Prozatorul realist îi prezintă pe indivizi în strânsă legătură cu mediul socioprofesional care le impune norme de conduită, le influențează judecata morală și îi îndeamnă la comportamente și la acțiuni reprezentative.

Respectând atât viziunea asupra omului și a realității, cât și principiile artei narrative realiste, Slavici rămâne mereu obiectiv în prezentarea faptelor de viață, selectează **personaje tipice** în împrejurări comune de existență, este preocupat de relațiile eroilor cu sfera economică și socială, nu idealizează nici circumstanțele în care aceștia evoluează, nici comportamentele lor drept răspunsuri la provocările societății rurale confrunțate cu formele incipiente ale capitalismului; la nivelul epiciei propriu-zise, **stilul său literar** este **denotativ** (apelând la sensurile de bază ale cuvintelor), fapt care îi conferă **precizia, caracter informativ, sobrietate și**



Florența Pretorian, *Tărancă din Scheia*



tolera lipsa lui de mândrie, de hotărâre și de „vârtute” (forță în acțiunea decisivă), Simina îi declară cu amară luciditate: „*Știu — urmă ea liniștită — o văd, o simt în tot ceasul că ti-e rușine de dragostea ce o ai către mine și te ferești ca nu cumva lumea să afle despre ea...*” Neacșu intervine și are o discuție lămuritoare cu fiica lui „*cea așezată și îndărătnică*”, sfătuind-o să renunțe la Iorgovan și să nu se facă „*pui de cuc în cuib de cioară*”, căci trufașii stăpâni din Curtici nu vor uita niciodată că ea a dormit în șura lor și că a lucrat ca orice angajat pentru simbrie: „*Tu nu știi să șezi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu știi să te îmbraci în portul lor, nici să vorbești în limba lor.*” Deși Tânără îl numește pe Iorgovan „*om cuminte și cu inima bună*”, înțeleptul bătrân o contrazice prin atenționarea „*dar e slab de înger*”, pentru că Tânărul nu are curajul proprietilor judecăți și fapte, așteptând mereu confirmarea ori infirmarea acestora din partea celor din jurul său. Iorgovan și Sofron ajung la un conflict deschis, al cărui deznodământ fatal este împiedicat, concomitant, de Simina și de Neacșu. Acesta din urmă îl întrebă cu sinceritate exasperată pe flăcăul indecis de ce nu se însoară cu fiica lui, dacă o iubește, într-adevăr: „*Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci și părinților mei noră și rudelor mele om din casă, și ar trebui să fie moarte de om.*” Prin acest răspuns, **eroul condamnată legile inflexible ale lumii sătești patriarhale**, dar nu are tăria să le înfrunte și nici să le dovedească spiritul anacronic și injust.

Mentalitate colectivă versus opțiune individuală

„Popa Furtuna” îa cu sine grupul de secerători, dar Simina rămâne la Curtici, în timp ce tatăl ei pleacă, singur și amărât, la Socodor, unde, în scurt timp, moare de holeră. Fiica îndoliată se mută și ea acolo, găzduită chiar de părintele Ioan și de soția sa; zi de zi, trăiește cu remușcarea că l-a despărțit pe tatăl ei de locul natal și că l-a lăsat să se sfărșească singur printre străini. Chiar și în asemenea condiții tragice, opinia unchiului-preot rămâne neclintită când își moralizează nepotul: „*Dacă ti-e de fete, are taică-tău destulă stare să te însoare și destule neamuri să-ți dea perechea potrivită*” (s.ns.). **Căsătoria, în mentalitatea rurală, constituie o afacere de clan**, voiața familiilor înrudite fiind mai puternică decât selecția individuală în numele afectivității: **fata de măritat nu are identitate**, în schimb se cuvine să aibă zestre (măsura care îi dă valoare socială) și neamuri sus-puse în ierarhia satului. Are dreptate G. Călinescu în constatarea că: „*Orice tăran voiește zestre în pământ și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevarată înstrăinare de la legile de conservare ale familiei rurale*” (*Istoria literaturii române...*). Criticul se referă la aprigul conflict pentru pământ dintre Ion și Vasile Baciu din bine-cunoscutul roman al lui Liviu Rebreanu, din 1920, însă stabilește similitudini evidente în această privință cu lumea descrisă de Slavici în proza sa: „*Ca și în «Mara», îndărătul indivizilor stau grupurile simbolizate, conflictul fiind în fond între categorii*” (op. cit.).

Resemnat, văzând suferința copilului său și simțindu-se responsabil pentru destinul Siminei, care rămăsese singură pe lume, Busuioc, resemnat, o peștește pentru fiul lui chiar în casa parohială din Socodor. Spre uluirea acestuia, Simina amână răspunsul decisiv (în fapt, îl respinge), conștientă că, în sufletul lui orgolios, n-o va privi niciodată ca pe o noră respectată.

„Dragoste-n sec!” — Tragedia unei iubiri neasumate

Sofron se mută în Socodor pentru a fi mai aproape de fata îndrăgită, cu care speră să se căsătorească cândva; Iorgovan înțelege că Simina îl judecă aspru și că l-a părăsit. Se îndepărtează de părinții lui și de mentalitatea retrogradă a lumii rurale, decadă moral și își anesteziază suferința în petreceri la birturile din Curtici

și Arad. A fost extrem de impresionat de moartea fulgerătoare a morarului Pupăză, strivit între roțile mașinii de treierat. Privindu-l pe cel dispărut, Iorgovan are **reve-lația morții eliberatoare** de orice durere și se uită fascinat la roțile „*tăcute, nemăscate, pline de sânge și ademenitoare* (s.ns.) *în osiile lor de fier*”. Când nu mai poate îndura despărțirea de Simina, gelozia împotriva lui Sofron, reproșul tacit din ochii tatălui său (pe care îl minte și îl înșală la socotelile morii și ale vânzărilor de făină), amintirea unei beții în timpul căreia a spart capul unui tovarăș de petrecere (care afirmase că Sofron „se *tine*” cu Simina la Socodor), Iorgovan se sinucide, aruncându-se între roțile mașinii de la moară și pierind ca bietul Pupăză.

Întoarsă la Curtici, Simina îl găsește încă în viață, dar emoția revederii nesperate oprește firul vieții Tânărului: „*Cuprins de fiori, Iorgovan își strânse încă o dată toate puterile, ridică din nou brațele, ca să o cuprindă cu ele, apoi dete un gemit lung, brațele îi căzură înapoi și răsuflarea i se curmă...*”

Simina și Iorgovan, ca și Persida și Națl (din romanul *Mara* de același autor), Marta și oierul Miron (*Gura satului*), Sevasta și căpitanul Iorgu Stroienescu (*O viață pierdută*), Ion și Florica (romanul *Ion* de L. Rebrea), Polina și Birică (*Morometii* de M. Preda) și.a. sunt **victimele morale** (și chiar fizice, prin moartea unora dintre personaje) ale **legilor nescrise, dar implacabile**, după care se desfășura viața satului românesc din veacurile trecute, acele norme convenționale care mutilează existența umană, pentru că nu-i respectă individualitatea și o împing în seria anonimatului.



concizie. Exactitatea termenilor, exprimarea impersonală, raritatea ornamentelor retorice (excepție făcând repetițiile, aglomerările enumerative și comparațiile de preferință cu elemente concrete) sunt alte însușiri ale stilului autorului. **Culoarea locală** a mediilor sociale prezentate într-un stil veridic este asigurată de frecvența **regionalismelor și a expresiilor populare tipic ardelenesti**.

În investigarea realității, scriitorul manifestă o **attitudine critică și imparțială** față de societatea burgheză care abia se cristaliza la sfârșitul secolului al XIX-lea, îi cercetează mecanismele economico-sociale, îi semnalizează inconvenientele și erorile, reliefând consecințele nefaste ale **opozitiei dintre sat și oraș, dintre breslele tradiționale și noii îmbogății** prin mijloace necinste, dintre **etnile care conviețuiesc** în același spațiu geografic, dintre **orientările confesionale** nearmonizate din cauza prejudecăților de ordin religios, dintre condiția materială pauperă și **dificultățile traectoriei intelectualului în lumea rurală**. Toate aceste aspecte ale realității mediilor socioprofessionale și ale categoriilor de personaje tipice evidențiate de prozatorul realist asigură operei sale un **caracter monografic** și valoarea unui **document uman și artistic** de prim ordin. În ceea ce privește capacitatea scriitorului de a investiga în spiritul adevărului **conflictele social-morale** puternice, I. Slavici îi anticipatează — în proza lui scurtă (*Novele din popor*, 1881) și în romanele sale (*Mara*, 1906, *Vecini* I, II, 1894) — pe Ioan Agârbiceanu, Liviu Rebrea, Cezar Petrescu, Marin Preda și pe alții.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați, într-un eseu analitic de tip caracterizare literară, portretul în oglindă (unul reflectat de celălalt) al tinerilor nefericiți — deși se iubesc — Simina și Iorgovan.
- 2) Evidențiați, într-un eseu stilistic, trăsăturile *operei realiste* particularizate la opera lui I. Slavici: reprezentarea veridică a realității, obiectivitatea scriitorului în raport cu faptele prezентate, personaje tipice în împrejurări obisnuite de viață, preocuparea față de sfera economico-socială, atitudinea critică față de om și societate, exprimarea sobră și impersonală (alternând stilul direct cu cel indirect și cu stilul indirect liber, în monologurile interioare ale eroilor).
- 3) Concepți un studiu de caz argumentativ în care să dezbateti următoarea problemă etică: se manifestă — din perspectiva eroilor dilematici construși de prozator — numai o *vină morală* individuală sau există și o *fatalitate tragică*, apăsând asupra vieții lor? Selectați exemple din operele cele mai dramatice ale scriitorului: *Moara cu noroc, Pădureanca, Gura satului, O viață pierdută, Din valurile vieții* (nuvele), *Mara* (roman) etc.
- 4) Pornind de la replicile: „*Tot omul cu oamenii de seama lui!*” (Cosma către Mihu, în nuvela *Gura satului*) și „— *Nu te face, fata mea, pui de cuc în cui de cioară!*...” (Neacșu către Simina, în nuvela *Pădureanca*), realizați un eseu liber în care să formulați un punct de vedere personal în măsură a reliefa dacă, în lumea contemporană, mentalitățile legate de condiția materială și de prestigiul social al individului persistă încă, s-au diminuat ori chiar au dispărut.

Bibliografie

- George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, vol. I-II. Ediția a II-a, Editura Portofranco, Galați, 1994.
- Ioan Slavici, *Opere*. vol. I-II. Studiu introductiv de E. Simion. Ediție apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

„Unde nu e moral, acolo e coruptie...”

Ion Luca Caragiale



Coordonate ale operei

I.L. Caragiale s-a dovedit, în aceeași măsură, un exceptional creator atât în registrul comic, cât și în cel tragic, prima însușire artistică demonstrând-o în comediile sale și în **Momente și schite**, iar pe cea de-a doua — în drama **Năpasta** și în nuvelistica de factură psihologică, dar cu certe influențe naturaliste. Însă complexitatea și viabilitatea dramaturgiei caragialești decurg și din îmbinarea celor două trăsături artistice chiar în comediile sale, deoarece, în spatele întâmplărilor numai aparent de factură comică, se ascund veritabile tragedii omenești.

Cel care a intuit primul în epocă faptul că, în opera dramatică a lui I.L. Caragiale, aparențele comice ascund esența tragică a condiției umane a fost T. Maiorescu, mentorul „Junimii”.



O scrisoare pierdută

(fragmente)

SCENA III

CĂTAVENCU: (*către grupul lui*)

Ei, cum să-l trimeți în Cameră, nene, pe stimabilul? Nu zic, are ideile, opinile lui — și eu respect ideile, numai să fie sincere, și el e sincer, n-ai ce zice — respect la orice opiniu!... Dar să-ți vie stimabilul cu idei învechite, cu opiniuni ruginiate, și să te sperie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii subversive... asta nu mai merge... Astfel de opiniuni nu le respect, să-mi dea voie să-i spui...

POPESCU:

Nu, uite ce susține Farfuridi, n-ai înțeles; susține că adică după istorie — d-aia se teme el de zguduiri — nu trebuie să dăm exemplu rău surorilor noastre de ginte latină. N-ai auzit, chiar a zis-o el: surorile noastre de ginte latină...

IONESCU:

Da! a zis-o...

CĂTAVENCU: (*cu aer de protecție*)

Voi dascălii sunteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate. (*cu putere*) Ce istorie? Apoi, dacă e vorba de istorie, apoi ce te-nvață istoria mai întâi și-ntâi?

POPESCU:

Că România de la Traian...

CĂTAVENCU:

Nu-i aşa...

IONESCU:

Că adică străbunul nostru...

CĂTAVENCU:

Ce străbun! ce nostru! Vezi că nu știi! (*cu tonul retoric*) Or, mai întâi și-ntâi istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc (*publicul începe să ia aminte că perorează și se grupează încet-încet împrejurul lui ca să asculte*), ba chiar dă înapoi, că legea progresului este aşa, că cu cât mergi mai iute, cu atât ajungi mai departe. (*Grupul lui Cătavencu aproba și admiră, grupul lui Farfuridi și Brânzovenescu, care s-au apropiat și ascultă mai dintr-o parte, dă din umeri.*) [...]

FARFURIDI: (*înțepat*)

Da! progres! progres fără conservațiune, când vedem bine că Europa...

CATAVENCU: (*întrerupându-l lătrător*)

Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România... Progresul, stimabile, progresul! În zadar veniți cu gogorițe, cu învențiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiți opinia publică...

FARFURIDI: (*și mai începe*)

Dă-mi voie... Mi se pare că altcineva amăgește opinia publică...

CATAVENCU:

Nu voi să știu de ce zici d-ta.

BRÂNZOVENESCU:

Firește că nu vrei să știi... nu-ți vine la socoteală...

CATAVENCU: (*și mai lătrător*)

Să-și vază de trebile ei Europa. Noi ne amestecăm în trebile ei? Nu... N-are prin urmare dreptul să se amestece într-ale noastre... D-ta ești avocat, ești confrate cu mine...

FARFURIDI:

Da, sunt avocat, dar nu sunt confrate cu d-ta... [...]

CATAVENCU: (*cu totul începător*)

Stimabile, nu știu pentru ce d-ta mă prigonești de la o vreme... Ce ai cu mine? Suntem în fața alegătorilor, stimabile: or nu încape pică; să luptăm: d-ta o să-ți pui candidatura, o știm; eu ți-o declar că mi-o pui pe a mea... luptă electorală! și știm că luptă electorală este viața popoarelor... De ce te revolți contra adevărului? în contra dreptului?... *Oneste bibere, onorabile!... (aprobări din partea grupului)*.

FARFURIDI: (*îzbuinind*)

Ia scutește-mă cu mofturile d-tale! Onest d-ta? Pe de o parte „Răcnetul Carpaților”, pe de altă parte chiverniseala confrăților; pe de o parte opozitie la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar!... Urlă târgul, domnule...

Abordarea textului în clasă

- 1) Demonstrați, pe baza subiectului piesei de teatru studiate, că *O scrisoare pierdută* dezvăluie mecanismul producerii unei farse electorale, din cauza absenței responsabilității civice din conștiința clasei politice românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea; argumentați pe grupe de cercetare.
- 2) Argumentați compozitia riguroasă a piesei de teatru, care este asigurată prin trei procedee: repetiția (intervenția reluată a Cetățeanului turmentat), evoluția inversă a conflictului (prin răsturnările spectaculoase de situații) și interferența seriilor de personaje (aflate în opozitie de interes).
- 3) Motivați că personajele comice ale lui Caragiale sunt veritabile caractere, având o dominantă psihocomportamentală și fiind puse în situații conflictuale tipice; formați grupe de lucru și întocmiți câteva studii de caz.
- 4) Alcătuți oral fișă de caracterizare a unui erou caragialesc preferat, după următoarele repere: indicațiile autorului despre personajul în cauză; încadrarea lui într-o tipologie morală; principalele sale acțiuni, motivațiile lor și ponderea acestora în desfășurarea subiectului dramatic; evoluția comportamentului său (ori, după caz, involuția lui); trăsătura pregnantă de caracter a eroului comic; analiza limbajului său (pronunția, lexicul, topica frazei, stereotipiile verbale, agramatismele); semnificația numelui personajului.



Încă din studiu estetic *Comediile d-lui Caragiale*, publicat la numai un an de la reprezentarea *Scrisorii pierdute* (13 noiembrie 1884), Maiorescu îl așeza valoric pe dramaturg în galeria scriitorilor clasici. Caragiale a pornit de la o bază istorică reală, și anume revizuirea Constituției din 1883 și a Legii electorale, precum și de la disputele între factiunile liberale — una radicală (reprezentată de perechea simbolică C.A. Rosetti — Nae Cațavencu) și alta moderată (ilustrată de I.C. Brătianu — Farfuridi) —, conflictul desfășurându-se între **spiritele conservatoare**, aflate la putere, și **reformatorii** care cereau introducerea ideilor apusene la noi.

Se cuvine subliniat faptul că I.L. Caragiale este, deopotrivă, un **scriitor național**, opera sa fiind reprezentativă pentru spiritul românesc în toate manifestările lui caracteristice, dar este și **unul de valoare universală**, în măsura în care a creat situații general valabile și tipuri umane generice (ilustrate prin variante asemănătoare) în orice societate. Caragiale este un **realist**, descriind „balzacian” o lume burgheză, bine cunoscută de el, căreia i-a demascat cu temei deficiențele, dar și un **vizionar**, anticipând situații, tipologii și mentalități care se perpetuează, indiferent de evoluția ambianței socio-politice. Așa se explică **impresia de permanentă actualitate și succesul constant al pieselor sale** și astăzi, când contemplăm



Aurel Jiquid, *Cațavencu. Ilustrație la O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale





uluiți o lume „curat” caragialescă, atât în spațiu autohton, cât și pe alte meridiane. Fără să eliminate trăsăturile caracterologice tipic românești, Caragiale a dezvăluit **esența spiritului uman**, surprins în manifestările și în ambianțele decisive pentru el — familia, școala, profesiunea —, acționând în sfera politică sau în cea culturală, exercitându-și atribuțiile civice ori reacționând sub presiunea unor momente istorice de anvergură. Dramaturgul n-a fost un cinic, aşa cum s-a spus, ci un spirit lucid, care privește spectacolul lumii cu un ochi sceptic și necruțător. El **convertește deceptia în satiră**, „simțind enorm” și „văzând monstruos” deficiențele lumii din toate timpurile.

Tipologii caragialești

Criticul interbelic Pompiliu Constantinescu a împărțit tipurile comice din teatrul caragiaesc în nouă clase tipologice: **incoronatul** (bărbatul înșelat): jupân Dumitracă, venerabilul Trahanache, Crăcănel; **junule-prim** (amorezul): Chiriac, Rică Venturiano, Ștefan Tipătescu, Nae Girimea; **cocheta adulterină** (femeia infidelă): Zita, Veta, Zoe, Didina, Mita Baston; **politicianul demagog**: Nae Cațavencu, Agamită Dandanache, Farfuridi; **cetățeanul alegător**: conu Leonida, Cetățeanul turmentat; **funcționarul**: reprezentat prin diferiți „catindăti”; **confidentul**: coana Efimiță; **raisonneurul**: Nae Ipingescu, Brânzovenescu; **servitorul**; **funcționarul public**: polițiai Pristanda.

Dramaturgul nu simplifică imaginea personajelor sale, reducând-o — caricatural — la o unică trăsătură de caracter, ci adesea eroii caragialești îmbină mai multe tipologii, demonstrându-și viabilitatea și complexitatea în plan literar.

Jargonul

- Din fr. **jargon**.

Jargonul este o variantă a limbii naionale, delimitată mai ales după criterii socioculturale și profesionale” (*Dictionar general de științe. Științe ale limbii*, 1997). Ca **limbaj specializat**,



Repere de interpretare

Ca orice autor satiric de geniu, Caragiale n-a vrut numai să exacerbeze, prin șarjă umoristică și prin caricaturizare, erorile politicianismului, ci să le și corecteze, însă nu din afară, ci prin „catharsis”-ul (terapia interioară) trezirii emoției artistice. Indignat de cele trei vicii ale regimului parlamentar de pretutindeni — voința individuală de autoritate publică, atributul de coruptibil specific omului politic și absența altruismului civic (acțiunea pentru binele public fără recompense) —, I.L. Caragiale a oferit, prin *Scrisoarea pierdută*, un **manual satiric** despre mecanismele puterii dintotdeauna.

„Familia mea de la patuzsoft și eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial...”

În politică, totul se repetă. Impresia de noutate este dată nu de mentalitățile politice (aceleași pretutindeni și în orice epocă), dominate de avere, privilegii, ascensiune socială —, ci de evoluția formelor, a aparențelor în decorul public. **Jocul electoral** este o convenție între alegătorii adesea „turmentați” de false promisiuni, care le însălcă buna-credință, și aleșii conduși de tenacea voință de putere, conform principiului: „*luptă și dă-i, si dă-i, si luptă!*...” Dramaturgul a sesizat lipsa unei gândiri teoretice coerente, a unor convingeri doctrinare care, aplicate corect în practica socială, să asigure progresul unei societăți civile evolute. La fel de periculoase sunt absența rectitudinii morale și a atașamentului ideatic pentru o doctrină, pe care politicianul de meserie s-o slujească, transformând-o într-un crez social, căci **vocația politică** se naște și se construiește cu trudă și sacrificii. Cu douăzeci și unu de ani înaintea publicării piesei lui I.L. Caragiale, prozatorul Nicolae Filimon, la fel de lucid — realizând, în 1863, portretul ciocoilului —, remarcă aceeași **lipsă de civism, de responsabilitate și de constanță politică**: „*Ajuns om de stat, ciocoil sau puiul de ciocoi nu se pronunță definitiv pentru nicio doctrină politică, nu se face adept credincios al niciunui partid, nu doară că are spiritul drept și nepărtinitoare, ci ca să poată exploata deodată toate doctrinele și partidele în folosul său*” (*Prolog la Ciocoii vechi și noi*). Absența unei tradiții politice reale face loc **imposturii, veleitarismului și spiritului oportunist**, diminuând increderea electoratului în clasa dirigitoare. Acestor tare sociale li se adaugă sloganul cinic: „*La vremuri noi — tot noi!*”, în care omonimia adjecțival-pronominală reflectă falsa impresie de alternativă și de primenire politică, deoarece programele și atitudinile, aparent diferite, ascund aceeași sărăcie de idei și de soluții viabile care să permită schimbările majore, singurele benefice pentru o națiune.

„Găsește-mi, mă-nțeledzi, un coledzi ori dau scrisoarea la «Răsboiul»...”

În exercitarea puterii, **șantajul** de orice fel (financiar, politic, moral, afectiv, sexual etc.) **rămâne metoda infailibilă a carieristului de profesie**. Scopul principal este transformarea investiturii politice din una eligibilă într-o păstrată definitiv. Reușita machiavelică depinde de mistificări, concesii reciproc avantajoase, compromisuri, mituirii la înalt nivel, negocieri oneroase, oportunități bine folosite; aşa-zisa „diplomatică”, mult lăudată de Trahanache, nu înseamnă altceva decât atacul brutal și fulgerător sub centură (precum găsirea poliței falsificate de către avocatul Nae Cațavencu) pentru anihilarea adversarului. Odată consacrat drept om politic, insul obscur ca valoare, însă megaloman în pretenții, nu mai vrea să renunțe la poziția lui



O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia Liviu Ciulei), 1972. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

privilegiată și — fiind **un spirit nedemocratic** în fond — el nici nu mai concepe că n-ar putea fi mereu reales.

Dacă Nae Cațavencu își propune să săntajeze familia Trahanache și pe Tipătescu o singură dată, promițând că va restituî scrisoarea compromițătoare în momentul alegerii sale ca deputat, Dandanache, **canalia perfectă, perpetuează săntajul într-o situație similară**; îndemnat de Zoe să restituie documentul, de vreme ce își atinsese țelul, Dandanache este uluit de naivitatea femeii: „*Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac aşa o prostie? Mai trebuie să-l dată... La un caz iar... pac! la «Răsboiul»!*...” Din relatarea făcută fără rușine Zoei, ca și când săntajul ar fi lucrul cel mai firesc de pe lume, deducem că Agamîță simulează prostia, aşa cum Trahanache mimează senilitatea, ca să pară inofensivi și să controleze discret mișcările aliaților și pe cele ale adversarilor; astfel, putem bănuî că Dandanache invita intentionat la masă oameni politici de vază, ale căror haine le buzunărea ca un hot calificat, căutând documente compromițătoare, care să-i asigure, pe vecie, un post politic bine remunerat. Arivistul Cațavencu aplică principiul schimbului reciproc „do ut des” („îți dau, ca să-mi dai”), transformat de canalia Agamemnon Dandanache într-unul mai eficient: „îți iau, ca să-mi dai mereu”.

„D-le Cațavencu, [...] d-tale îți este indiferent de la cine ti-ar veni aceea ce-ți trebuie aşa de neapărat...”

Replica disperată a Zoei dezvăluie adevarul că **puterea este cinică** și indiferentă față de partea spectrului politic din care îi vine garanția stabilității. Pentru a-și salva onoarea și poziția de cea dintâi doamnă a județului, ambele periclitate de acuzația de adulter (comis cu prietenul bărbatului ei, prefectul Ștefan Tipătescu), lansată în urma publicării scrisorii lor amoroase, Zoe este dispusă să-l promoveze pe Catavencu, deși el conduce o factiune rivală în partid. În menținerea exercitării puterii, orice culoare politică se poate nuanța sau modifica într-o contrastantă: „*Si aşa zi, ai? d-ai noştri, stimabile! bravos! mă bucur!*” Trecerea de la un partid la altul, chiar dacă postulează idei opuse, este uzuală, căci nu contează doctrinele (de altfel, nediscutabile în piesă de niciun personaj), ci „interesul”, adică privilegiile pe care le incumbă supremația în plan social.

Omul politic nu mai are identitate reală, doar măști schimbante cu iuțeală cameleo-nică, duplicitatea devenindu-i o a două natură. În politică, totul se poate transforma



el se manifestă îndeosebi la nivelul lexicalului și al pronuntării, constituind un limbaj deformat, cu elemente străine folosite până la abuz.

Jargonul este alcătuit din cuvinte (provenite din limbile neoromâne, îndeosebi din franceză, sau din cele cu largă circulație, cum este anglo-americană) folosite de anumite categorii sociale și profesionale dornice să se distingă de masa vorbitorilor. **Jargonul franțuzit este ridiculizat** pentru prețiozitatea lui, devenind **o sursă a comicului** în teatrul și în proza lui V. Alecsandri și I.L. Caragiale. Dar acest limbaj afectat și prezumtios este satirizat și în speciile lirice clasice (precum satirele și fabulele lui Gr. Alexandrescu).

Suspansul

- Din fr. **suspense**, engl. **suspense** — „nesiguranță”.

Acesta constituie „o așteptare plină de curiozitate și de emoție din partea spectatorului (ori a cititorului) privitoare la evoluția conflictului dramatic” (DTL, 1990), a personajelor și a relațiilor tensionate dintre ele sau la producerea unor evenimente fie neașteptate (prin răsturnări de situații), fie însăspământătoare (prin implicațiile lor). Nerăbdarea așteptării, curiozitatea și **efectul spectaculos al surprizei** — pe care le presupune suspansul — jin treaz interesul publicului. Tehnica suspansului provoacă nesiguranță ori anticipare (corectă sau eronată) din partea spectatorului. Evenimentele ulterioare pot fi prevăzute datorită atmosferei create în scenă, aluziilor sau numai gesturilor unor personaje. În tragedia antică, personajul colectiv era corul, care anticipa nemorocirile și comenta, pentru lămurirea și educarea publicului, eroile protagonistului. Euripide folosea, uneori, tactica generării nesiguranței prin falsele prevestiri. Suspansul poate să persiste până aproape de realizarea deznodământului, dacă soarta eroilor principali rămâne ambiguă și nu se clarifică decât odată cu încheierea acțiunii dramatice. **„Suspansul ironic** constă în anticiparea de către spectator





(lector) a unei nenorociri total neasteptate pentru o potențială victimă" (op. cit.). **Tehnica suspansului**, cultivată încă din teatrul antic, s-a amplificat la apariția **romanului gotic** și a **fantasticului romantic**, în literatura contemporană fiind prezentă, deopotrivă, **în genul epic** (romanul de aventuri, polițist, cel științifico-fantastic) și **în genul dramatic**.

Comedia și tipurile acestei specii dramatice

- Din fr. **comédie**, lat. **comōedia**, gr. **komoidia** — „cântec de sărbătoare”.

„Comedia este **specia genului dramatic**, în proză sau în versuri, care evocă întâmplări, personaje, moravuri, într-o manieră care stârnește râsul, având — de regulă — un sfârșit fericit” (DTL, 1990).

În Antichitate, specia ca atare „era **definită prin contrast cu tragedia**, insistându-se asupra caracterului obișnuit al faptelor și al oamenilor prezentați” (op. cit.), spre deosebire de evenimentele pline de măreție și de caracterul nobil — din punct de vedere social și moral — al personajelor tragicе. În vizionarea lui Aristotel, comedia este „*imitația unor oameni necioplăti, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor care fac din ridicol o parte a urătului. Ridicolul poate fi definit ca un cusur și o urătenie de un anumit fel, ce nu aduce durere, nici vătămare; aşa cum masca actorilor comici este urâtă și frământată, dar nu până la suferință.*” Tragedia cultiva rigoarea, **unitatea**, iar comedia preferă **varietatea**, încurcăturile de situații, neprevăzutul; „personajele tragediei sunt supuse **destinului**, cele ale comediei — **hazardului**” (op. cit.); tragedia privește cu nostalgie spre **trecut**, în vreme ce comedia exaltă cu bucurie **prezentul** și anticipatează viitorul; limbajul celei dintâi este **solen** și **nobil**, pe când comicul cultiva **stilul oralității**, cu expresii populare-familiale, apropiindu-se voit de vorbirea obișnuită. Dacă tragedia îl



într-un proteism etern profitabil, replica lui Trahanache adresată lui Cațavencu nefiind nici măcar ironică, ci bonom aprobatoare: cine trece de partea puterii devine, *ipso facto*, un om „stimabil” și de valoare.

*„Dacă e trădare,adică dacă o cer interesele partidului, fie!
Dar cel puțin s-o știm și noi.”*

Interesele partidului au prioritate, indiferent de calitatea intelectuală și morală a candidaților propuși, chiar dacă nu se justifică prezența lor într-un sector profesional, nici într-un loc cu care n-au afinități. Obsesia întăietății decizionale a Centrului de comandă, de unde vin marile hotărâri, admise chiar și atunci când sunt aberante, este însăși rațiunea de a fi a Provinciei. Factorii de răspundere din „*județul de munte*”, Trahanache în persoană, așteaptă „să bată telegraful” numele candidatului deja ales, căruia îi mai este necesară doar confirmarea la fața locului prin farsă publică a alegerilor trucate. Dandanache, deși complet străin de meleagurile unde candidează, va ajunge deputat și va reprezenta oficial interesele unui județ despre care nu are habar. Este incapabil să rostească o frază coerentă, face numai „*dandanale*”, n-are memoria numelor, se comportă ca un întârziat mintal, într-un cuvânt, este inapt pentru orice funcție publică, dar va fi acceptat și ales deputat.

Reprezentativitatea sa în raport cu problemele oamenilor este **nulă**, fapt care nu incomodează nici pe conducătorii provinciei în cauză, nici Centrul, unde un „*Agamită*” nu va fi luat în seamă și nu va fi preocupat să rezolve nimic în favoarea celor care l-au votat. Pentru binele partidului, însăși trădarea devine scuzabilă și chiar un gest de sacrificiu onorabil în numele „intereselor” de grup politic.

„Eu te aleg, eu și cu bărbatul meu!...”

Prima doamnă a județului, exasperată și umilită de refuzurile repetate ale prefectului de a accepta compromisul politic cu Nae Cațavencu, renunță la falsa modestie afișată până atunci și dezvăluie faptul că ea conduce, de fapt, întreaga viață a provinciei: partidul de guvernământ (prin bărbatul său), aparatul de stat și prefectura (prin



O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia: Sică Alexandrescu), 1956. Teatrul Național din București

amantul ei), organele de ordine (prin aservirea poliției locale), opinia publică (prin „Cetățeanul turmentat”, care o admiră neclintit). Repetiția orgolioasă a pronumelui personal denotă siguranță cu care își cântărise de mult poziția de ax în jurul căruia gravita toți. Pe punctul să-și piardă buna reputație și popularitatea, Zoe îl avertizează pe Tipătescu că postul de prefect este eligibil și că poate pierde toate privilegiile de care s-a bucurat timp de opt ani: dragostea și ocrotirea ei, prietenia lui Trahanache, autoritatea datorată ascendentului politic. Îl face conștient pe încăpățânătul său amant că **puterea locală are drept centru de iradiere familia ei**, căci numai candidații agreati de soții Trahanache, integrându-se sistemului lor clientelor și respectându-i legile nescrise, au șanse politice reale în acea zonă și țară. În mecanismul garantării puterii, **totul este tranzacțional**, chiar și sentimentele presupunând recompense pe măsură. De aceea, Zoe este mai „*bărbată*” decât toți, nepierzându-și cumpătul și știind să iasă din orice situație dificilă. Caracterizată ambiguu drept „*o damă bună*”, „*coana Joițica*” va afla mijlocul potrivit să-l integreze și pe Dandanache pe orbita ei de influență, seducându-l ori compromițându-l politic, după împrejurări.

*„Mie-mi place să mă servească funcționarul
cu tragere de inimă...”*

Coruptia aparatului de stat și aservirea organelor de ordine intereselor potențaților vremii sunt alte două racile criticate cu umor de către dramaturg. Dacă se dovedește la nevoie „om de credință”, supus orbește ordinelor reprezentanților puterii și discret în privința abuzurilor acestora, funcționarul public poate să fure liniștit. Zoe, Trahanache și Tipătescu, într-o plimbare, îi numără în glumă lui Pristanda steagurile instalate în cinstea alegerilor, ca să-l tachineze, nicidecum să-l controleze ori să-l tragă la răspundere. Poliția este convins că „*unde nu curge, pica*” și că el, ins modest, se mulțumește cu orice căștig ilicit, numai să aibă parte de el cât mai des. **Organele de ordine nu apară drepturile, nici interesele cetățeanului**, dimpotrivă, le periclitează prin amenințări și desfășurări de forțe. Pristanda îl arestează și îl percheziționează fără mandat pe directorul ziarului „Răcnetul Carpaților”, cerându-i abil scuze (pentru eventualitatea că acesta se va redresa politic), invocând obligația „*misiei*”; apoi îl eliberează la cererea imperativă a Zoei care, păstrându-și luciditatea, anticipează consecințele faptei necugetate ordonate de amantul ei. Ca să-l servească pe stăpânul lui, Ghiță este orice altceva în afara condiției de pazitor al legii: spion (când ascultă, cățărat pe garduri, dezbateriile opozitionii și le raportează prefectului), delator, instigator de răzmerite în timpul unor intruniri electorale menite a crea panică și a justifica anumite decizii ale lui Tipătescu în favoarea partidului aflat la guvernare. Însă „om de credință” trebuie să devină Cațavencu însuși, renunțând la disidență în partid, dacă nu vrea să-și încheie ascensiunea politică atât de râvnită. Zoe îi contracarează intențiile adverse cu promisiunea că „*asta nu-i cea din urmă Cameră*” și îi cere cu malitie să fie „*zelos*”, conducând festivitatea în cinstea lui Dandanache, căci **jocul politic se va relua** și tot de ea va depinde dacă va fi, în sfârșit, ales.

„În sănătatea alegătorilor cari... au probat patriotism...”

Electoratul constituie pentru politicienii de duzină **o masă de manevră în vedere obținerii sufragiului**. Vorbele mari, alcătuind recuzita patriotardă, sunt destinate naivilor și entuziaștilor. Alegătorii, adulați din interes, ignorați și disprețuiți în fond, nu contează decât temporar, în momentul-cheie al exprimării votului. Tipătescu îi reamintește lui Cațavencu faptul că amândoi sunt de-o teapă, folosesc aceleiasi mijloace de propagandă electorală, devenind inutil să mai încerce să se



îndeamnă pe omul superior să aspire către **libertate și demnitate**, chiar dacă aceste deziderate se obțin cu mari sacrificii, comedie subliniază **limitele condiției umane** (fizice, morale, spirituale), acceptându-le și privindu-le cu umor.

În ceea ce privește structura personajelor, tragedia construiește **eroi exemplari**, cu o personalitate puternic individualizată și o conduită ireproșabilă, iar comedie tinde spre **caricatural**, renunțând la complexitatea și unicitatea protagonistilor, în favoarea tipizării lor, imaginând **caracter**.

„Comedia a apărut în Grecia antică, avându-și originea în «comos»-ul popular, acel praznic public organizat în cinstea zeului Dionysos, urmat de o procesiune veselă, în care participanții schimbau între ei glume și replici cu caracter satiric. Glumele usturătoare și cântecele cu versuri ironice din timpul petrecerilor câmpenești, care celebrau reînvierea zeului prin libătii băhice, au dat naștere dialogului comic la dorienii din Megara, Sicilia (după opinia lui Aristotel). **Forme incipiente de comedie** se întâlnesc la Epicharmos (aproximativ în anul 500 î.Hr.) și în mimurile lui Sofron. **Înflorirea comediei atice a coincis cu introducerea corului**. Ca și în cazul tragediei, titlurile multor comedii provinând de la făpturile pe care le întruchipau componentele corului: de exemplu, la Aristofan, Sphekes — *Viespile*, Batrachoi — *Braștele*, Ornithes — *Păsăriile*. Alături de **Aristofan** (creator de texte satirice, politice și bufe), **comedie veche** a mai fost ilustrată de operele lui Kratinos, Krates, Eupolis, ale căror texte satirice se bazau pe filonul grotescului și al caricaturalului.

Decăderea democrației a avut drept consecință pierderea virulenței satirice de către specia comică. Din anul 380 î.Hr. până în epoca lui Alexandru Macedon, s-a impus așa-numita **comedie medie**, caracterizată prin tratarea unor teme general umane și prin eroi întruchipând caractere, în piesele scrise de Eubulos, Anaxandride și Alexis. Ulterior anului 336 î.Hr., **comedie nouă** imaginează, cu finețe și umor, conflicte între personaje tipice (aristocratul





mândru — parvenitul obraznic, stăpânul zgârcit — sclavul şiret etc.). Reprezentanții **comediei noi** au fost Philemon, Diphilos și, cel mai cunoscut până astăzi, **Menandru**. La Roma, comedia a fost influențată de cea grecească, iar apariția speciei de sine stătătoare a fost precedată de „fabulele atellane” și de mimuri. **Literatura latină** a cultivat două tipuri de comedii: „comōedia palliata” (după model grecesc) și „comōedia togata” (cu subiecte inspirate din realitatea romană). Cei mai valoroși comedioografi latini au fost **Plaut** și **Terențiu**, ale căror piese au constituit modele pentru autorii comici din Renașterea italiană: Machiavelli, Bibbiena, Ariosto, Aretino. Tot în Italia aveau să se dezvolte, între secolele al XVI-lea și al XVII-lea, „comedia dell'arte” și comedia „dialectală”, continuante până la un scriitor modern de talia lui Pirandello.

În secolul al XVIII-lea, **comedia italiana** îi are ca reprezentanți pe Carlo Gozzi și Carlo Goldoni. Apărută sub certe influențe italiene și spaniole, **comedia franceză** se impune în clasicism, sub forma proprie a **comediei de caracter** (Molière), urmată de **comedia de intrigă** a lui Beaumarchais și Scribe, până la cea satirică a lui Courteline, cea sarcastică și absurdă a lui Jarry și comicul amar din piesele lui Jean Anouilh. **Comedia engleză** și-a făcut un model estetic din piesele lui W. Shakespeare, unde se îmbină **farsa** și **parodia** cu reflectia filosofică de nuantă ironică, urmată de atât de gustata **comedie de moravuri** din timpul Restaurației (cultivată de Congreve, Farquhar) și apoi cu piesele datorate lui Steele, Sheridan, Oscar Wilde și George Bernard Shaw. **Comedia spaniolă** beneficiază de creațiile unor autori comici celebri, precum Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso da Molina. **Comedia germană** s-a făcut cunoscută prin operele scrise de August von Kotzebue, Johann Ludwig Tieck, Anzengruber, iar **cea rusă** a impus doi clasici în literatura de specialitate: pe Nikolai Gogol și Aleksandr Ostrovski.

În cultura noastră, după începuturi realizate de precursori precum Costache Conachi sau Iordache Golescu, au reprezentat specia comediei — în



însele reciproc. Tranzacțiile serioase nu privesc nevoie celor mulți, ci interesele de grup ale celor puțini, satisfăcute prin negocieri cu rezultate profitabile pentru ambele părți: „*Ei! să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sunt bune pentru gură-casă... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?...*” Împreună vor realiza ceea ce Farfuridi numește, printr-o sintagmă memorabilă, „*opozitia la toartă!*”

„Dăscălimea, popa și mofluiji...”

Dintre categoriile socioprofesionale ale electoratului, **politicienii îi disprețuiesc** cel mai mult **pe intelectuali**, pentru că le creează complexe de inferioritate. Frustrările lor sunt compensate de ideea aşa-zisei superiorități în planul acțiunii pragmatice asupra oamenilor de spirit care rămân, adesea, teoreticieni cu gustul speculației utopice. I.L. Caragiale însuși declara, indignat, într-un discurs politic rostit în 1908: „*Noi, oamenii de litere și de cultură, am fost totdeauna considerați în Tara Românească niște elemente tolerate...*” Oamenii de carte și de condei sunt prea sensibili, imaginativi, au principii și un cod moral, manifestă reacții emotive și reticențe față de lipsa de fair-play în relațiile de pe scena politică, iubesc libertatea spiritului și detestă supunerea fără discernământ, primejduiind eficiența jocului politic. Cațavencu le-o reproșează de la obraz: „*Voi, dascălii, sunteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate...*”.

**„[...] balotaj la noi?... zic: nu majoritate, unanimitate
o să ai, stimabile!”**

În antiteză cu fragilitatea omului de idei, care are „*naturelul simțitor*”, politicianul versat este un spirit teutonic, magistral în exercitarea puterii fără remușcări. Când Dandanache își exprimă temerea nu că ar putea pierde (era un fapt de neconceput), ci că ar putea ajunge la egalitate de voturi cu un eventual contracandidat, Trahanache se simte lezat în privința capacitatii lui recunoscute de a trage sforile publice. **El organizează impecabil farsa electorală** și îl asigură pe candidatul Centrului, privindu-l cu demnitate jignită, că va avea sufragiu unanim. Dandanache nici nu există ca individualitate, pentru că alegerile locale s-ar fi desfășurat identic, indiferent de candidat, iar personajul grotesc imaginat de Caragiale se potrivește perfect cu rolul său de figurant politic atât în Provincie, cât și la Centru.



O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia: Alexandru Tocilescu), 1999. Teatrul Național din București

„Scopul soțietății este ca România să fie bine și tot romanul să prospere...”

Ciocniri brutale de interes, adversități ce păreau ireconciliabile se aplanează odată ce interesele imediate au fost satisfăcute, iar ambițiile viitoare au câștigat promisiuni solide de a fi îndeplinite. O acalmie temporară coboară asupra combatanților îndărjiți, care nu știu și nici nu pot concepe că onestitatea este una și nu poate fi gradualizată: „Să mă ierți și să mă iubești”, îi spune ipocrit și spălit Cațavencu lui Tipătescu, „pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români!... mai mult sau mai puțin onești!...” Alături de sloganul „de la partidul întreg atârnă binele țării”, urmat de replica simetrică, rostită cu cinism, „și de la binele țării atârnă binele nostru” (al celor precum Trahanache, Cațavencu, Tipătescu, Zoe, Dandanache, Farfuridi sau Brânzovenescu), **demagogia constituie viciul de căpătai al vieții politice în epoci de tranziție**. Cea mai teribilă și mai periculoasă tiranie este aceea a vorbelor goale, delirul locvace adormind conștiințele și putând justifica în mod convingător orice, chiar și neleguiurea.

„[...] ieri obscuritate, azi lumină!...”

Exclamația emfatică reprezintă finalul discursului demagogic al lui Catavencu, reflectând o falsă antinomie, devenită însă un clișeu rezistent în timp al politicianilor de pretutindeni: **dezastroasa moștenire a trecutului**, invocată de orice partid aflat la putere. Evocarea periodică a proastei gestionării a țării aruncă responsabilitatea proprietelor greșeli ale unei formațiuni politice sau ale unei coaliții aflate în exercițiul puterii pe umerii predecesorilor, sugerând abil și cauzele eșecurilor ce vor fi constatațate la încheierea mandatului asumat. Jocul de umbre („ieri obscuritate”) și falsă strălucire („azi lumină!”) acoperă spectacolul politic în care păpușarii au mânuuit scamatorile-obiecte (ideile clamante) și marionetele-ființe (alegătorii trași pe sfoară).

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Respectând clasificarea celor nouă tipuri comice din teatrul lui Caragiale (alcătuită de criticul Pompiliu Constantinescu), alegeți o clasă tipologică pe care să-o ilustrați, într-un eseу analitic, cu reprezentanți (eroi) selectați din toată dramaturgia marelui scriitor.
- 2) Justificați, într-un eseу argumentativ, aprecierea criticului G. Ibrăileanu (din studiul *Creație și analiză*) că I.L. Caragiale „face concurență stării civile” datorită capacitatea sale excepționale de a inventa personaje memorabile, comparându-l, în acest sens, cu prozatorul francez Honoré de Balzac; interpretați atitudinile actorilor din fotografiile reproduse în paginile acordate studiului piesei de teatru.
- 3) Realizați o compunere de sinteză în care să prezentați principalele tipuri de comic din opera dramatică a scriitorului: comicul situational, cel al intențiilor, al caracterelor, comicul de limbaj și cel onomastic.
- 4) Motivați, într-un eseу liber, afirmația lui Titu Maiorescu despre îmbinarea perfectă a comicului cu tragicul în dramaturgia autorului clasic: „... d-l Caragiale arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevăde prin această realitate elementul mai adânc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere, îndărătul oricărei comedii, se ascunde o tragedie” (studiu estetic *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, 1885). Recenzați-l, formulându-vă și opinia.



epocha de la 1848 — Alecu Russo și, mai ales, Vasile Alecsandri cu *Iorgu de la Sădagura* și cu ciclul *Chirilelor*” (op. cit.).

Format în ambianța familială atât de propice teatrului, alcătuită din Costache și Iorgu Caragiale (conducători de trupe actoricești, profesori de artă teatrală, ei însăși autori de piese), I.L. Caragiale poate fi numit cel mai mare **comediograf român** și unul dintre cei mai semnificativi din literatura universală. Din perioada marilor clasici, până în contemporaneitate, genul comic a fost slujit de condeie inspirate ca: Ioan Slavici, B.P. Hasdeu, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, V.I. Popa, Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu, Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieșu. Cu o atât de bogată ilustrare în cultura universală, fapt ce întărește afirmația lui François Rabelais, potrivit căreia „râsul este propriu omului”, comedia și-a inventat numeroase subspecii: **de situații, de moravuri, de caracter, de intrigă, de salon ori bulevardieră** (vodevilul), cea **eroică sau tragică, dar și cea grotescă, satirică ori amară**; aşadar, o categorie estetică la fel de diversă ca viața însăși. **Râsul** este arma imbatabilă a spiritului omenesc împotriva ridicolului, a derizoriusului, a grotescului, a absurdului din sfera socială, îndeosebi. Prin umor, ironie, sarcasm, după împrejurări, comedia biciuiește viații și moravuri, urmărind corijarea sau extirparea lor.

Bibliografie

- I.L. Caragiale, **Opere**, vol. I–IV, cu o prefată de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000–2002.
- I.L. Caragiale, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. II, C-D, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2005.
- Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977.
- Al. Călinescu, *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, București, 1976.

Evaluare semestrială

- 1)** Dezvoltați, într-un eseу lingvistic, conceptul de „rero-manizare” și faceți aprecieri asupra felului cum s-a realizat acest proces la nivelul tuturor compartimentelor limbii (îndeosebi la nivelul dinamicii lexicului).
- 2)** Scrieți un eseу liber despre viziunea asupra omului în general și asupra istoricului-scriitor în special, propusă de umanismul românesc prin reprezentății săi de frunte.
- 3)** Demonstrați, într-un eseу argumentativ (folosind și informațiile oferite în manual), că opera lui D. Cantemir atinge punctul de vârf istorico-estetic al umanismului românesc.
- 4)** Rolul major al studiului istoriei și al limbii atât în formarea conștiinței naționale, cât și a comportamentului moral al românilor — idee comună culturii noastre vechi și moderne; demonstrați, într-un eseу argumentativ, contribuția scriitorilor și a istoricilor din secolele al XVII-lea (cronicarii) – al XVIII-lea (reprezentanții Școlii Ardelene).
- 5)** Pe baza unei lecturi suplimentare din operele poetilor Văcărești, identificați, într-un eseу analitic-stilistic, trăsăturile lirice premoderne care au pregătit tranziția spre formele modernității; comentați poezile preferate de voi.
- 6)** M. Eminescu, în arta poetică *Epigonii*, dedică versuri elogioase lui Gr. Alexandrescu, dar mai ales lui V. Alecsandri, prețuindu-i (ca și pe alți precursori) pentru meritul lor esențial de a fi determinat în mod hotărâtor intrarea poeziei române în faza ei de maturitate artistică; aduceți dovezi în acest sens, realizând un eseу argumentativ.
- 7)** Identificați — în creația lirică și în proza celor mai importanți precuitori ai lui M. Eminescu — tematica și elementele romantice care le definesc concepția estetică (în acord cu principiile „Daciei literare”) și le particularizează stilul; realizați un eseу sintetic.
- 8)** Prezentați, într-o compoziție liberă, ipostazele naturii și modalitățile lirice de integrare a omului în cadrul natural din *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri.
- 9)** *Miorita și Meșterul Manole* — arhetipuri folclorice prezente în toate genurile culte: epic, dramatic și liric; ilustrați afirmația într-un eseу mixt de tip analitic-sintetic, cu opere comentate de voi în decursul anilor de studiu.
- 10)** Alcătuiți un eseу comparativ în care să urmăriți relația interculturală dintre cel mai mare poet francez Victor Hugo și poetii români autohtoni: acesta a fost modelul recunoscut al scriitorilor români din secolul al XIX-lea, îndeosebi al lui V. Alecsandri (în ode și legende) și al lui M. Eminescu (în prima sa fază de creație artistică).
- 11)** „*Luceafărul* eminescian — chintesență a gândirii și a artei poetice aparținând celui mai reprezentativ poet român”; scrieți un eseу sintetic-stilistic pe această temă.
- 12)** Realizați o compoziție de sinteză despre temele și motivele romantice din creația lirică a lui M. Eminescu; folosiți și lucrările auxiliare aferente manualului nostru (*Addenda*, 2001; *Microsinteze literare...*, 2005).
- 13)** Prezentați, într-o compunere tip paralelă literară, condiția tragică a omului de geniu în viziunea eminesciană din *Luceafărul*, *Scrisoarea I* și *Glossă*.
- 14)** Comentați varietatea imaginilor lirice în care Mihai Eminescu proiectează supratema timpului, punct de referință pentru aproape întreaga sa operă literară (în versuri și în proză); alăturați, în același eseу sintetic, informațiilor literare despre poezia lui M. Eminescu pe cele despre subiectivitatea, relativitatea și simultaneitatea dimensiunii temporale (evidențiate în nuvela filosofică *Sărmanul Dionis*).
- 15)** Concepți un eseу-paralelă având drept temă: „Desumanizarea — consecință tragică a lăcomiei de căștig”, referindu-vă la nuvelele deja studiate: *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *În vreme de război* de I.L. Caragiale.
- 16)** Atât I. Slavici, cât și I.L. Caragiale au scris proză de orientare preponderent realistă, cu unele influențe naturaliste. Și totuși, narațiunile de factură psihologică se materializează artistic în chip distinct; identificați, într-un eseу-paralelă, elementele diferențiatore (atât în privința compoziției literare, a modalităților de a caracteriza personajele, cât și în privința stilului narativ) între cei doi mari prozatori ai literaturii române.
- 17)** Precizați, într-o compoziție de sinteză, trăsăturile comediei — ca specie a genului dramatic — din analiza aspectelor de conținut și de formă a piesei studiate (*O scrisoare pierdută*) și din observațiile (autorizate critic, dar și ale voastre) asupra altor comedii de moravuri și de caractere scrise de I.L. Caragiale (ați studiat în clasa a X-a piesa *O noapte furtunoasă*).
- 18)** Concepți un eseу comparativ (stabilind asemănări și deosebiri) între comedierele lui V. Alecsandri (ciclul *Chirilelor*, *Iorgu de la Sadagura*, *Farmazonul din Hârlău*, *Peatra din casă*) și cele scrise de I.L. Caragiale, remarcând evoluția modalităților artistice de realizare a genului comic.
- 19)** Selectați trei fragmente dramaturgice din: epopeea eroi-comică scrisă de I. Budai-Deleanu (*Tiganiada*), dintr-un vodevil al lui V. Alecsandri și dintr-o comedie aparținând lui I.L. Caragiale; stabiliți, într-un eseу stilistic, modalitățile specifice de realizare a *comicului onomastic* și a celui de *limbaj*, cele mai originale și mai expresive surse ale umorului satiric. Extindeți observațiile în privința inventivității onomastice în comedia românească și asupra scriitorilor contemporani: G. Ciprian, Al. Kirțescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Aurel Baranga, Ion Băieșu și alții.

„Din suflet eu fi-ți-voi, tu, neamule-al meu,/De-a pururi, nerupta sa parte!”

George Coșbuc

Moartea lui Fulger

În goana roibului un sol,
Cu frâu-n dinți și-n capul gol,
Răsare, crește-n zări venind,
Și zările de-abia-l cuprind,
Și-n urmă-i corbii croncănid
Aleargă stol.

El duce regelui răspuns,
Din tabără. Și ține-ascuns
Sub straiul picurând de ploi
Pe cel mai bun dintre eroi —
Atâtă semn de la război,
 Și-a fost de ajuns!

Pe Fulger mort! Pe-un mal străin
L-a fulgerat un braț hain!
De-argint e alb frumosu-i port,
Dar roș de sânge e-albul tort,
Și pieptul gol al celui mort
 De lânci e plin.

Sărmanul crai! Când l-a văzut
 Și când de-abia l-a cunoscut,
Cu vuiet s-a izbit un pas
De spaimă-n lături și-a rămas
Cu pumnii strânși, fără de glas,
 Ca un pierdut.

Să-i moară Fulger? Poți sfârma
 Și pe-un voinic ce cuteza
Să-nalțe dreapta lui de fier
Să prindă fulgerul din cer?
Cum pier mișeii, dacă pier
 Cei buni așa?

Dar mâne va mai fi pământ?
Mai fi-vor toate câte sunt?
Când n-ai de-acum să mai privești
Pe cel frumos, cum însuți ești,
De dragul cui să mai trăiești,
 Tu, soare sfânt?

Dar doamna! Suflet pustiit!
Cu părul alb și despletit,
Prin largi iatacuri alerga,
Cu hohot lung ea blâstema,
 Și tot palatul plin era
 De plâns cumplit.

La stat și umblet slabă ce-i!
Topiți sunt ochii viorei
De-atâta vaiet nentrerupt,
 Și graiul stins, și-obrazul supt,
 Și tot vestmântul doamnei rupt
 De mâna ei!



Dimensiunea idilicului în poezia naturii și a satului

Noțiunea de **idilism** marchează nu numai preferința pentru o reliefare sentimental-idealizantă a conținutului unei opere literare, dar și **opțiunea estetică** a unor scriitori pentru universul rural — păstrător al tradițiilor și al legilor morale ancestrale. George Coșbuc a îmbinat **idilicul cu pastelismul**, rezultând o poezie robustă și optimistă, în mijlocul căreia protagonist este **neamul românesc** cu preocupările sale milenare: miracolul nașterii ființei, dragostea, muncile statonice după ritualuri calendaristice, asuprirea și revolta, războiul și perspectiva morții. Pentru Ion Helide Rădulescu, natura este numai ambianța propice (descrisă în partea mediană a poemului *Zburătorul*)





apariției personajului supranatural și demonic, care sucește mințiile bietei Florica și o aduce în pragul nebuniei; pentru Gr. Alexandrescu, natura reprezentă, în elegiile sale, **cadrul romantic tipic evocator** în care sunt reînsuflețite „umbrele” mărețelor figuri istorice ale poporului român; pentru V. Alecsandri, natura rămâne **decor și peisaj exterior**, marcat accidental de prezența omenescă, contemplat dintr-o perspectivă interioară securizantă; pentru M. Eminescu (în egloga cu elemente de pastel *Sara pe deal*), transhumanța pe coamele dealurilor și **ambianța bucolică** sub lumina selenară formează cadrul pastoral pe fundalul căruia eul liric proiectează **idila erotăcă**: cei doi îndrăgostiți vor sta îmbrățișați „*sub înaltul / Vechiul salcâm*”, schimbând jurăminte de iubire într-o noapte de vară extinsă la durata vietii lor întregi; simbolistul D. Anghel alcătuiește tablouri impresioniste, cu sugestii cromatice adecvate stărilor de spirit trăite.

Pentru G. Coșbuc, natura nu are realitate palpabilă în afara prezenței umane, care îi dă semnificație într-o asemenea proporție, încât **natura în săși pare o dimensiune a omenescului**, în viziunea poetului ardelean. Intentiонând să realizeze o **monografie lirică** a satului transilvănean din vremea sa, **poezia descriptivă** nu putea lipsi din creația sa, purtând **marca idilizantă** care o individualizează. Fără să realizeze un ciclu de *Pasteluri* (precum V. Alecsandri), Coșbuc a publicat poezii aparținând genului peisagistic în toate volumele sale de versuri, multe dintre ele devenind clasice pentru specia lirică abordată: *Vestitorii primăverii, Vara, Faptul zilei, În miezul verii, Pastel, Toamna, Iarna pe uliță* etc.

Chiar primul său volum, din 1893, *Balade și idile*, se deschide cu un pastel devenit celebru, intitulat **Noapte de vară**, semn al **preferinței** autorului său pentru anotimpul estival al roadelor păr-guite, al germinației fecunde, al bucureștilor plenare datorate iubirii, care colindă strengărește pretutindeni. În acest poem emblematic, regăsim toate notele caracteristice creației pasteliste scrise de Coșbuc: **personificarea întregii firi**,



— De dorul cui și de-al cui drag
Să-mi plângă sufletul prieag,
Întreagă noaptea nedormind,
Ca s-aud roibii tropotind,
Să sar din pat, să-alerg în prag,
Să te cuprind!

Nu-l dau din brațe nimănui!
Închidetă-mă-n groapa lui —
Mă lași tu, Fulgere, să mor?
Îți lași părintii-n plâns și dor?
O, du-i cu tine, drag odor,
O, du-i, o, du-i!"

Ah, mamă, tu! Ce slabă ești!
N-ai glas de vifor, să jelești;
N-ai mâni de fer, ca fer să frângi;
N-ai mări de lacrămi, mări să plângi,
Nu ești de foc, la piept să-l strângi,
Să-l încălzești!

Și tu, cel spre bătăi aprins,
Acum ești potolit și stins!
N-auzi nici trâmbițele-n văi,
Nu vezi cum sar grăbiți ai tăi —
Râdeai de moarte prin bătăi,
Dar ea te-a nvins.

Pe piept, colac de grâu de-un an,
Și-n loc de galben buzdugan,
Făclii de ceară și-au făcut
În dreapta cea fără temut
Și-n mâna care poartă scut,
Tău pus un ban.

Cu făclioara pe-unde treci,
Dai zare negrelor poteci
În noaptea negrului pustiu,
Iar banu-i vamă peste râu.
Merinde ai colac de grâu
Pe-un drum de veci.

Și-ntr-un coșciug de-argint te-au pus
Deplin armat, ca-n ceruri sus
Să fii întreg ce-ai fost mereu,
Să tremure sub pasu-ți greu
Albastrul cer, la Dumnezeu
Când vei fi dus.

Mirați și de răsuflăt goi
Văzându-ți chipul de război
Să steie îngerii-nлемnit;
Să, orb de-al armelor sclipit,
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit...

Iar când a fost la-nmormântat,
Toți morții parcă s-au sculat
Să-și plângă pe ortacul lor,
Așa era de mult popor
Venit să plângă pe-un fecior
De împărat!

Și popi, sirag, cădelnițând,
Ceteau ectenii de comând —
Și clopote, și plâns, și vai,
Și-oștenii-n sir, și pas de cai,
Și sfetnici, și feciori de crai,
Și nat de rând.

Și mă-sa, biata! Cum gema
Și blăstema, și se izbea
Să sară-n groapă: — „Lau încis
Pe veci! Mi-a fost și mie scris
Să mă deștept plângând din vis,
Din lumea mea!

Ce urmă lasă șoimii-n zbor?
Ce urmă, peștii-n apa lor?
Să fii cât munții de voinic
Ori cât un pumn să fii de mic,
Cărarea mea și-a tuturor
E tot nimic.

Că tot ce ești și tot ce poti,
Părere-i tot, dacă socotă —
De mori târziu ori mori curând,
De mori sătul ori mori flămând,
Totuna e! Și rând pe rând
Ne ducem toti!

Eu vreau cu Fulger să rămân!
Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,
M-a dușmănit trăind mereu
Și-a pizmuit norocul meu!
E un păgân și Dumnezeu,
E un păgân.

De ce să cred în el de-acum?
În fața lui au toti un drum,
Ori buni, ori răi, tot un mormânt!
Nu-i nimeni drac și nimeni sfânt!
Credința-i val, iubirea vânt
 Și viața fum!"

Și-a fost minune ce spunea!
Grăbit poporul cruci făcea
De mila ei, și sta-ngrrozit.
Și-atunci un sfetnic a venit
 Și-n fața doamnei s-a oprit,
 Privind la ea.

Un sfânt de-al cărui chip te temi,
Abia te-aude când îl chemi:
Bătrân ca vremea, stâlp rămas,
Născut cu lumea într-un ceas,
El parcă-i viul parastas
 Al altor vremi.

Și sprijin pe toiag cătând
 Și-ncet cu mâna ridicând
Sprâncenele, din rostul-i rar,
Duios cuvintele râsar:
— Nepoată dragă! De-n zadar
 Te văd plângând.

De cum te zbuciumi tu te stângi
 Și inima din noi o frângi —
Ne doare c-a fost scris aşa,
Ne dori mai rău cu jalea ta:
De aceea, doamnă, te-am ruga
 Să nu mai plângi.

Pe cer când soarele-i apus,
De ce să plângi privind în sus?
Mai bine ochii-n jos să-i pleci,
Să vezi pământul pe-unde treci!
El nu e mort! Trăiește-n veci,
 E numai dus.

N-am cap și chip pe toți să-i spui,
 Și-aș spune tot ce știu, dar cui?
Că de copil eu m-am luptat
În rând cu Volbură-mpărat,
 Și știu pe Crivăț cel turbat
 Ca țara lui.

Ce oameni! Ce sunt cei de-acum?!
 Și toți s-au dus pe-același drum.
Ei și-au plinit chemarea lor,
 Și i-am văzut murind ușor;
N-a fost nici unul plângător
 Că viața-i fum.

Zici fum? O, nu-i adevărat.
Război e, de viteji purtat!
Viața-i datorie grea,
 Și lașii se-ngrrozesc de ea —
Să aibă tot cei lași ar vrea
 Pe neluptat.

De ce să-ntrebi viața ce-i?
Așa se-ntreabă cei mișei.
Cei buni n-au vreme de gândit
La moarte și la tânguit,
 Căci plânsu-i de nebuni scornit
 Și de femei!

Trăiește-ți, doamnă, viața ta.
 Și-a morții lege n-o căta!
Sunt crai ce schimb-a lumii sorti,
Dar dacă mor, ce grijă porții?
 Mai simte-n urmă cineva
 Că ei sunt morții?

Dar știu un lucru mai de sus
De toate câte ți le-am spus:
Credința-n zilele de-apoi
E singura tărie-n noi,
 Că multe-s tari, cum credem noi,
 Și mâne nu-s!

Și-orcât de amărâți să fim,
 Nu-i bine să ne dezlipim
De cel ce viețile le-a dat! —
O fi viața chin răbdat,
 Dar una știu: ea ni s-a dat
 Ca s-o trăim!"

Ea n-a mai plâns, pierdut privea
La sfetnic, lung, dar nu-l vedea
 Și n-a mai înțeles ce-a zis,
 Și nu vedea cum au închis
Sicriul alb — era un vis,
 Și ea-l trăia.

→
armoniile imitative, percepția acustică generalizată, imaginea bucolică a satului, gradarea ascendentă a atracției erotice, de la teluric către spațiul celest.

După modelul eminescian, natura și lumea rurală întâmpină laolaltă venirea nopții „pe furîș” după o zi strălucitoare de vară. „Zările, de farmec plină” se intunecă treptat, luminate difuz de razele lunii. Carele, încărcate de grele „poveri” ale roadelor culese la seceriș, se întorc „încet” spre sat; păstorii mână turmele în ocoluri, în timp ce vitele „se aud mugind”, stimulate în mers de chiuiturile flăcăilor; femeile vin de la râu purtând cu grija „cofitele” pline cu apă, în timp ce fetele se întorc „în stoluri” de la culesul grâului; copiii vin de la scăldat „în pâlcuri dese”, manifestându-si „zgomotos” pofta de joacă. **Substantivele collective** („stoluri”, „pâlcuri”, „brădet”, „ropot”) sugerează deopotrivă aglomerarea umană și intensitatea ritmurilor eterne ale Firiei proteice (mereu schimbătoare). Febrilitatea întoarcerii, animația din sat, deplasarea carelor, a vitelor și a lucrătorilor, preocupările specifice, prezentate pe genuri și pe vârste umane, alcătuiesc un **tablou idilic vivace**, redat la nivel pur **sonor**: predomină imaginile



Horia Bernea, Piesă de trecere



auditive, marcate prin **verbe de mișcare** și intensificate prin sonorități onomatopeice („scârtâind”, „hăulind”, „mugind”, „vuiet”). Treptat, viața satului se domolește, zgomotele se sting și, după cină, lucrătorii trăduși adorm.

O singură imagine vizuală se conturează în poezie: apariția solemnă a lunii pe boltă, văzută într-o mișcare lent-ascendentă și comparată, în mod inspirat, cu un element tipic pentru anatomia umană, rezultând **o imagine antropomorfizată a naturii**: „*Iat-o! Plină despre munte / Iese luna din brădet / Și se-nalț-necet-n cet, Gânditoare ca o frunte / De poet.*” Imaginile auditive sunt reluate apoi, dar nu la nivel terestră, ci **cosmic**: codrii de brad răsună „*cu glas domol de clopot*”, valurile izvoarelor se mișcă în cadență ritmică, apele „*se zbat*” în vaduri, producând un „*dulce ropot*” atenuat. Tot prin **mijloace sonore**, este semnalată adormirea naturii sub vraja nopții estivale; pretutindeni domnește **pacea mistică** a „*Duhului sfânt*”. La adăpostul întunericului protector, îndrăgostitii anonimi își dau întâlnire.

Poetul utilizează **sinecdochă singularului pentru plural** — îmbinată cu metonimia „dorului” (simbolul generic al dragostei) și cu **personificarea** —, pentru a reliefa ideea că **iubirea** însăși este **o parte a naturii** conștiiente de vitalitatea ei. Un **Eros cosmicizat** se prefigurează în splendifera strofă finală a pastelului analizat: „*Numai dorul mai colindă, / Dorul Tânăr și prieag, / Tainic se-nțârnește-n prag, / Dor cu dor să se cuprindă, / Drag cu drag.*”

Tehnici de documentare Bibliografie

- George Coșbuc, **Poezii**, I-II, Editura Minerva, București, 1988.
- **Dictionarul scriitorilor români**, A-C, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.
- **Dictionarul general al literaturii române**, C/D, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

Senini de plânset ochii ei,
Vedea bărbați, vedea femei,
Cu spaimă mută-n jur privea.
Din mult nimic nu-nțelegea;
Și să muncea să știe ce-i?

Si nu putea.

I-a fulgerat deodată-n gând
Să râdă, căci vedea plângând
O lume-ntreagă-n rugăciuni —
„În fața unei gropi s-aduni
Atâtă lume de nebuni!
Să mori râzând..”

Si clopotele-n limba lor
Plângneau cu glas tângitor;
Și-adânc din bubuitul frânt
Al bulgărilor de pământ,
Vorbea un glas, un cântec sfânt
Si-nălțător:

„Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun când le-nțelegi!
Din codru rupi o râmurea,
Ce-i pasă codrului de ea!
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!”

Abordarea textului în clasă

- 1) Citiți integral textul liric *Poetul* și desprindeți semnificațiile artei poetice coșbuciene; aplicați concluziile desprinse la poemul studiat.
- 2) Identificați elementele (structurale, ideatice, de limbaj poetic) care fac din textul epic în versuri — o baladă cultă; întocmiți un studiu comparativ.
- 3) Corelați, pe grupe distincte, semnificațiile celor două momente esentiale ale vieții în viziunea epopeică a lui George Coșbuc: căsătoria (*Nunta Zamfirei*) și integrarea spiritului uman în lumea de dincolo de moarte (*Moartea lui Fulger*).
- 4) Comparați (cu ajutorul unui dicționar mitologic și etnografic) ritualul de înmormântare în spațiul tradițional românesc cu acela descris în viziunea poetică a autorului; realizați un studiu de caz și prin compararea textului liric cu unul în proză deja studiat (D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, cap. al XIX-lea — „Despre obiceiurile de îngropăciune la moldoveni”).

Repere de interpretare

Literatura Transilvaniei a avut totdeauna o dezvoltare aparte, fără să contrazică, însă, unitatea de conținut și formă a culturii românești. Originalitatea ei se regăsește în **orientarea constantă spre lumea satului și spre popor**, văzute ca entități cu valențe formative în plan spiritual și creator; impresia de autenticitate a literaturii ardelene se datorează și sincronizării ei voite cu spiritul popular, nu prin programe estetice, ci prin răcordarea sa firească la o realitate istorică, **îndelungată luptă pentru existență națională**. Spre împlinirea acestui deziderat s-au concentrat toate puterile spirituale ale oamenilor de dincolo de Carpați. Cărturarii din Blaj — S. Micu-Clain, Gh. Sincai, P. Maior, ctitorii Școlii Ardelene — simbolizează vârful de lance al apostolatului, dus până la capăt de alte sute de intelectuali risipiti în toate satele Ardealului. Chiar dacă literatura nu a jucat un rol primordial între preocupările Școlii Ardelene (precum sănătatea, lingvistica, teologia), consecințele acțiunilor inițiate de mentorii acestei mișcări cultural-ideologice sunt de prim-ordin în devenirea spirituală a națiunii noastre. Ideile lui S. Micu-Clain, Gh. Sincai,

P. Maior și ale altora le regăsim decantate în suful epic al poeziei coșbuciene, în litanie rebelă a versului lui O. Goga, în perspectiva mitică a lirismului blagian, în miezul căruia stă crezul sacru că „*veșnicia s-a născut la sat*”. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Transilvania cunoaște o veritabilă **renaștere culturală**. Apariția „Tribunei” la Sibiu, sub conducerea lui I. Slavici, va marca apogeul acestui moment, definit — literar vorbind — ca o creație autentică, orientată către **problematica vietii rurale** și fundamentată pe **respectul și interesul acut față de geniul creației folclorice**.

G. Coșbuc s-a format ca artist în acest climat de efervescentă culturală al renașterii ardeleni, pe care l-a găsit în Năsăudul natal, la Universitatea din Cluj și la Sibiu, unde a trăit perioada sa de împlinire artistică.

În prefata scrisă la volumul *Fire de tort*, scriitorul mărturisea: „*M-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului și să le leg astfel, ca să le dă unitate și extindere de epopee.*” Interesant este faptul că a vrut să-și structureze epopeea nu în jurul unui fapt de notorietate, nici al unui personaj istoric,oricât de reprezentative ar fi fost, ci pe **elementele tezaurului folcloric** conservate și pe **cele mitologice primare**. Epopeea — ca specie epică în versuri — chiar s-a născut și a reunit, în forme superior artistice, miturile generale ale popoarelor lumii. Astfel că drumul de la Coșbuc la Blaga este mai scurt decât ar părea, de vreme ce însuși poetul metafizic identifică abisalul cu sursele mitologice ale culturii unui neam: „*Mitologia este, în ordinea cronologică, întâia mare întruchipare a categoriilor abisale, care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor.*”

Din ambițioul **proiect epopeic**, prefațat de poemul *Ataque nos*, Coșbuc a finalizat numai **două balade culte**, din fericire, tot atâtea capodopere ale creației sale; *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger* aduc mărturie — din perspectivă epopeică — despre felul cum sufletul românesc înțelege să marcheze, în trecătoarea sa existență, cele două momente esențiale pe care le trăiește plenar și dramatic totodată: cununia, adică intrarea solemnă în rândul oamenilor, și dispariția dintre cei vii.



Magdalena Rădulescu, *Cavalcadă către stele*

Poezia lirică și poezia epică

„În Antichitate, poezia se clasifica în **epică, dramatică și lirică**, iar Aristotel distocia între: tragedie, comedie și epopee. Acestor distinctii estetice li s-au adăugat textele lui Platon — despre inspiratie, *Tratatul despre sublim* atribuit lui Longinus, care se referă la harul și la energia interioară ale poetului, *Odele* lui Pindar, considerat cel mai mare liric al perioadei antice, și teoriile lui Lucrețius despre originea limbajului” (DTL, 1990). Poezia este adesea asociată, în mod abuziv, cu liricul, gen literar cu trăsături specifice care nu acoperă, decât parțial, domeniul vast al poeticului.

Datănd de la începurile literaturii, **interferențele lirico-epice sau lirico-dramatice** se accentuează în secolul al XX-lea. Etapa clasică și cea romantică vor cultiva lirismul descriptiv și pe cel discursiv. Dimpotrivă, simbolismul prețuiește lirica subiectivă purificată de orice formă a discursului retoric. Parnasianismul și poezia modernă preferă un lirism impersonal, cenzurat în forme fixe și perfecte. Poezia actuală redescoperă (de pildă, în baladele culte) **lirismul narrativ** și acordă mare atenție libertății expresiei figurate și versificației fără constrângeri prozdice. În mare parte, se renunță la vechile specii lirice apte să comunice o singură stare ori o atitudine canonizată (entuziasmul odee, pietatea specifică imnurilor, tristetea elegiilor etc.).

„Esteticianul T. Vianu recunoaște — după Wilhelm Scherer —, alături de lirica personală (subiectivă), **una a «rolurilor»**, în care expresia lirică nu este autocomunicare, și **alta «a măștilor»**, în care comunicarea artistică aparține poetului, dar se realizează prin deghizare străvezie” (op. cit.). Un **proces de obiectivare** a notațiilor lirice se observă și în *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, poetul având tendința de a se disocia — ca spectator din afară — de peisajul descris (mai ales de cel al





detestabilei ierni friguroase). **Fabulele** lui Grigore Alexandrescu formează chiar un tip de **poezie deghizată**, în care personajele animaliere devin măștile lirice ale satirei intenționate de scriitorul însuși.

„Conceptul de **lirică a rolurilor** se înrudește cu acela de **lirism «obiectiv»**, prin care G. Călinescu a caracterizat poezia lui George Coșbuc. Ambele modalități lirice menționate **apropie poezia de genul dramatic**, ele fiind **monologate și reprezentabile**. Atitudinea creatorului este lirică și în această ipostază, însă comunicarea aparține altui personaj, diferit de poet” (op. cit.).

Hiperbola Figură de gândire

- Din fr. **hyperbole**, gr. **hyperbole** cf. **hyper** — „peste” și **ballein** — „a arunca”.

Această figură de stil constă în exagerarea voită a staturii unui personaj, a trăsăturilor unui erou, a dimensiunilor unui obiect cu scopul de a le reliefa importanța în ochii cititorilor.

În folclor, personajele fabuloase sunt hiperbolizate.

„Romanticii cultivă hiperbola cu diferite nuanțe ironice” (op. cit.), însotită de gradată ascendentă sau descentantă și de repetiția acumulativă:

„*Frumoasă cum eu nici nu pot / O mai frumoasă-ni socot...*” (G. Coșbuc)

„*Sălbaticul Vodă e-n zale și-n fier / Si zalele-i zurue crunte, / Gigantică poartă cupolă pe frunte, / Si vorba-i e tu-net, răsufletul — ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer / Si Vodă-i un munte.*” (G. Coșbuc)

Strofa de mai sus, din balada cultă ***Paşa Hassan***, conține hiperbole în lanț, fie propriu-zise, fie exprimate prin epiteti. Ele evidențiază statura uriașă a voievodului, așa cum era percepță de ochii dilatați de groază ai lui Hassan, pașa urmărit de Mihai Viteazul. Construcțiile pleonastice și metonimice întăresc impresia de măreție statuară a eroului românilor.

Moartea lui Fulger are aceeași desfășurare ritualică întocmai ca și *Nunta Zamfirei*, refăcând — într-o **baladă cu rezonanțe grave, de bocet popular** — ceremonialul înmormântării și punând în discuție, în fața unei întâmplări tragice (dispariția prematură a unui erou), însuși sensul vieții. Precum în balada cultă, cu care poezia face pereche simbolică, George Coșbuc știe să desprindă din ritualul funerar — obișnuit la orice înmormântare într-un sat românesc — evenimentele majore, încărcate de simboluri. Într-o asemenea împrejurare dramatică, accentul nu mai poate cădea pe spectacol, pe desfășurarea ca atare a ritualului înhumării, ci pe **implicațiile întâmplării tragice în conștiința personajelor** care sunt afectate în mod direct.

Epicul (îndeosebi cel fabulos) din *Nunta Zamfirei* se restrâng, fiind subordonat **lircului**, echivalent, în acest caz, cu descătușarea durerii celor din jurul eroului ucis și cu neputința lor în fața morții. Miraculosul din basme este ocolit cu grijă, căci — într-o poveste — moartea nu este niciodată ireversibilă, iar protagonistul poate fi oricând reînviat. Dimpotrivă, tema morții impune un cadru, o desfășurare și un număr de personaje-simboluri pregătind un deznodământ sumbru.

Prologul cuprinde o strofă de un realism crud, cu un ritm amenințător, care prevestește apropierea nenorocirii, așa cum zgomotul sinistru al bulgărilor de pământ pe un coșciug proaspăt închis anunță sfârșitul unui destin omenesc. Solul, plecat din tabără în goana calului, „crește-n zări venind”, aducând acasă trupul însângerat al „celui mai bun dintre eroi”. **Indeterminarea spațială** („*pe-un mal străin*”) și a circumstanțelor („*atâta semn de la război*”), notațiile rapide, precise, în ritmul luptei și al producerii instantanee a morții lui Fulger, toate pun accent pe tragedia dispariției unui fiu brav și pe suferința fără leac a părinților din orice epocă. Sfârșitul lui Fulger este consecința expunerii sale în bătălia, însuflat de un curaj deosebit, semnul biruinței și al datoriei ostășești împlinite față de țară, dar și cel al unui destin nefast, care i-a menit o existență strălucită, însă scurtă. Si Achile, eroul Antichității grecești, întrebăt de mama lui (zeița Thetis) dacă preferă o viață lungă, însă anonimă, uneia reduse ca durată, dar încărcate de glorie, a ales-o fără șovăire pe cea de-a doua, singura în stare să-i dea un sens.

Nu există un subiect poetic propriu-zis, ci doar **o gradare perfectă a desfășurării secvențelor ritualice**, care antrenează o intensitate pe măsură a trăirilor sufletești ale personajelor. Versul lapidar, ritmul sacadat, aglomerările verbale actionează ca o lovitură de trăsnet care anunță iminența împlinirii destinului. Știrea năprasnică îi înmărmurește pe toți, iar lovitura dată bătrânilor părinți este prea cruntă, ca să mai producă resemnare; ea împinge spiritul revoltat la deznaidejde și chiar la blestem. Poetul surprinde clătinarea sfâșietoare a tatălui celui ucis între planul real și cel fantastic, între trezie și coșmar, între adevar și îndoială, între ratjune și pierdere minților. Împăratul se întreabă cu amărăciune cum pier „*mișeii*”, dacă oamenii pe care îi numește „*cei buni*” sunt eliminați cu atâta sălbăticie și dacă viața mai merită să fie respectată în astfel de împrejurări cumplite; înmărmurit de dureitate, abia își mai recunoaște băiatul altădată atât de chipeș, acum mutilat de loviturile de lance. **Zbaterea mamei capătă accente patetice** și strigătul ei de indignare se apropie de limita suportabilului, în contrast cu fundalul impasibil pe care soarta se împlineste, în povida oricarei traume provocate omului. Împărateasa se topește pe picioare, umblă cu părul încăruntit și despletit, ochii stinși de lacrimi i s-au înfundat în cap, graiul i-a amușit, obrajii îi sunt palizi și trași, iar veșmintele și le-a rupt de furie neputincioasă. Ea își reamintește cum aștepta, în nopti de veghe înfigurată, întoarcerea fețorului de la război și cum visa la clipa revederii celui pentru care trăia. Tinându-l mort în brațe, își exprimă dorința de a fi îngropată de vie alături de el. Nu poate concepe că acela care aproape egala în frumusețe, vitejie și în statură

Ioana Bătrână, *Grădină închisă*

impozantă făpturile divine îi apare în fața ochilor „*potolit și stins*”, căci moartea vicleană, de care nu se temea, l-a învins în cele din urmă.

Datina străveche a privegherii mortului, a pregătirii lui pentru lumea „*de dincolo*” își desfășoară ritualul tradițional, dar **nu alină durerea maternă**: pe pieptul cândva fremătând de viață, acum încremenit, i-a fost așezat „*colacul de grâu*”, merindea simbolică pe durata drumului până la împărăția spiritului; mâna care ținuse strâns buzduganul dreptății zace nemîscată și primește, lângă „*făclioara*” de ceară care îi va lumina bezna sfârșitului, „*banul*” de drum pentru vămile timpului. **Ca și nunta, înmormântarea atrage participarea întregului popor**. Îngrămădirea fabuloasă, până și a spiritelor venite din lumea cealaltă să-l plângă „*pe ortacul lor*”, are rol de **augmentare tragică**: în fruntea convoiului mortuar, merg preotii citind „*ectenii de comând*”; vin apoi sfetnicii împărătești, părinții îndoliati, oștenii în pas de defilare, feciorii de crăi invitați și, la urmă, mult „*nat de rând*”. Fulger va fi înmormântat în armura în care luptase, pentru ca și în ceruri să rămână „*ce-a fost*” și pe pământ, uimind îngerii, soarele și chiar pe Creator.

Din acest moment, balada dezvoltă o **confruntare de idei** între cele două **principii** fundamentale ale firii, cel al **morfii**, care niveleză orice efort omenesc, susținut de crăiasa îndoliată, și cel al **vieții**, care merită prețuită ca un dar ceresc, proclamat de bătrânlui sfetnic. Bocetul sfâșietor al doamnei, durerea ei, care ia acente paroxistice, se revarsă în cuvinte de o covârșitoare profunzime: în ciuda sforțărilor omenești, nimic nu durează pe lume; dincolo de aparențe (că „*mori flămând ori sătul*”), sfârșitul este același, punând semnul egal între morți; aşa cum „*soimii*” și „*pestii*” nu lasă dâre în aer ori în apă, nici omul nu lasă vreun semn palpabil al trecerii lui pe pământ.

Pierzându-și mintile de suferință, împărăteasa vrea să împărtăsească soarta lui Fulger și îl bleteamă pe Dumnezeu, care i-a „*pizmuit*” bucuria maternă. Evocarea deșertăciunilor umane, încheiată cu vorbe blasfematorii, deși neobișnuită în datina poporului, trezește mila supușilor și înțelegerea necesară pentru jalea maternă.

Litota Figură de gândire

- Din gr. **litotes** — „simplitate, modestie, micime”.

Litota are, în lucrările de stilistică, două accepții complet diferite. Prima o asociază cu „*o formă a disimulării*” (apropiată de **eufemism**), care constă în exprimarea reticentă a unei idei, astfel încât să se înțeleagă (în subtext) mai mult decât se spune în enunț: «*Când vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila / De ai inimă și mințe — feri în lături, e Dalila!*» (M. Eminescu).

De obicei, litota se evidențiază prin negarea unei idei («*Bucuria părintilor n-a fost proastă*» — I. Creangă), dar există și posibilitatea de a formula pozitiv: «*Nu e un laș, e mai puțin curajos*», sau: «*Ești prea puțin răbdător, cunoști prea puțin oamenii*».

Pentru că, în enunț, litota are rolul de a ocoli expresia directă ori brutală, ca să facă admisibilă o idee, care — rostită altfel — ar putea jigni ori șoca, se mai numește și **atenuație**” (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, 1997).

A doua interpretare a conținutului ei semantic se bazează pe o opozitie subînteleasă. Litota exprimă, în acest caz, **inversul hiperbolei**, cele două figuri de stil fiind combinate adesea, în scopul de a amplifica efectul artistic obținut din contrastul lor:

„*Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot / Ca întreg Aliot-manul să se-mpiedice de-un ciot...*” (M. Eminescu) — hiperbolizarea puterii otomane și minimalizarea forței de apărare a românilor;

„*Atâtă strălucire-ncape / În bietul bordeiasă de paie...*” (O. Goga) — hiperbolă și litotă cu valoare antitetică: efervența vieții spirituale a tăranilor în contrast cu sărăcia traiului obișnuit al acestora.

În poemul **Moartea lui Fulger**, strofe întregi alternează **hiperbola** (frumusețea și calitățile eroice ale protagonistului) cu **litota** (suferința părinților, durerea poporului, tristețea întregii naturi).

Analiză prozodică Versul cretic

Creticul este, în metrica greacă, piciorul trisilabic alcătuit dintr-o silabă scurtă flancată de alte două silabe lungi (˘ v ˘). În versificația poetilor noștri, el nu se întâlnește niciodată singur, ci în combinație de versuri poliritmice:

„*Sí cló - po - te - le - n úrma lór ...*”
 v ˘ v v v / ˘ v ˘
 mesomacru cretic

Opus ca structură amfibrahului, creticul este considerat un **ritm tare**, din pricina celor două accentuații. De acestea a profitat G. Coșbuc în ***Moartea lui Fulger***, poem ce îmbină epicul cu liricul, evocând un erou mort în plină glorie și tinerețe. Cadența prozodică viguroasă, dar lentă și sumbră asigură versurilor sonoritatea de bocet funebru.



Camil Ressu,
Înmormântare la fară (fragment)

Bibliografie

- **George Coșbuc interpretat de...**, ediție îngrijită de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1982.
- Petru Poantă, **Poezia lui George Coșbuc**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
- Octav Șuluțiu, **Introducere în poezia lui George Coșbuc**, Editura Minerva, București, 1970.

Dar, în numele credinței străbune, descătușarea necontrolată a plânsului și a blestemului feminin trebuie cenzurate. Un sfetnic „*născut cu lumea într-un ceas*” exprimă această **reacție bărbătească, senină în fața morții** (ca a păstorului mioritic), neadmitând tonul jeluitor. Fulger trăiește în eternitate, aşa cum și-au împlinit rostul lor toți cei ce au luptat înaintea lui; viața este o „luptă” care are învingători și înviniș; numai „*lașii*” se plâng de greutățile și de chinurile vietii; *ea este darul dumnezeiesc făcut oamenilor*, de care ei nu au dreptul să se îndoiască; **este o gravă eroare să-și renege credința** „*în zilele de-apoi*”, căci **aceasta este singurul sprijin moral** al omului copleșit de dificultăți; deznădejdea nu îngăduie desprinderea omului de Creatorul său, care îi trimită încercări tocmai ca să-i verifice „*tăria*”; viața, deși se dovedește cel mai adesea „*un chin răbdat*”, se cuvine trăită, iar moartea voluntară rămâne — din perspectiva divină — un păcat de neierat. **Fulger a pierit făcându-și datoria pe pământ** și poporul nu-l va uita, iar Dumnezeu îl va răsplăti cu viață veșnică, primindu-l în rândul celor drepti din împărăția Sa. Biata femeie, însă, nu I-a mai înțeles pările intelectuale, înnebunind și plătind imprecația împotriva dumnezeirii cu părăsirea spirituală a lumii celor vii.

Ultima strofă sună ca un verset biblic, în care glasul din adâncul mormântului poartă către lume **mesajul divinității**. Moartea, din perspectiva individului, este un accident dureros, dar de o importanță incomparabil mai mică decât Viața colectivităților umane, care trebuie să triumfe. Îndrăzneala și disperarea omului de a pătrunde cu mintea și de a dezlega tainele nerevelate ale firii îl condamnă la nebunie sau la dispariție. Fraza memorabilă a lui G. Călinescu se potrivește cu finalitatea gravă a celei mai frumoase balade coșbuciene: „*În legănarea mulțimilor, în trecerea mecanică de la o atitudine la alta, de la deznădejdea cu bocete la plânsul înfundat și plata resemnare, în toată această demonstrație de ceasornic arhaic, care merge — exterior și interior — inexorabil, stă vraja acestor poeme, al căror sens ultim liric este: inutilitatea reacțiunilor personale în fața rotației lumii.*” (*Istoria literaturii române...*)

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Elaborați o compunere-paralelă în care să evidențiați imaginea similară a durerii materne provocate în urma dispariției prematură a fiului său, în poemul folcloric *Miorița* și în cel de sorginte populară *Moartea lui Fulger*.
- 2) Pornind de la balada cultă studiată (și de la alte poeme coșbuciene pe tema morții, inclusiv din volumul *Cântece de vitejie* — dedicat eroilor anonimi pieriți în război), elaborați un proiect de sinteză cu tema: „Concepția despre viață și moarte a lui G. Coșbuc — reflectare a gândirii și a mentalității populare transpuse în formele artei literare”.
- 3) Realizați un eseu stilistic în care să configurați arta versificației, trăsăturile limbajului poetic și virtuozitatea prozodică a lui G. Coșbuc.
- 4) Partea finală a poeziei *Moartea lui Fulger* conține o confruntare ideatică între mama eroului mort prea devreme și bâtrânul preot, cea dintâi exprimând suferința individuală a omului, cel de-al doilea împărtășind credința colectivă în rostul benefic al vietii și în necesitatea acceptării dispariției. Scrieți un referat-dezbateră în care să vă implicați, expunându-vă opiniile în raport cu ideile apărate de cele două personaje exponențiale.

„Încheagă-și glasul de aramă, Cântarea pătimirii noastre”

Octavian Goga

Apostolul

Ca o vecernie domoală
Se stinge zvonul din dumbravă,
Pleoapa soarele-și închide
Sus, pe-o căpătă de otavă.
Norodul a cuprins podmolul
Lângă frăgarul din uliță —
De cărjă sprijinit răsare
Bâtrânul preot la portiță.

Moșneag albit de zile negre,
Așa îl pomenise satul,
Pe pieptărul lui de lână
Purtând un ban de la-mpăratul.
Domol, în mijloc se aşază,
Și sprijinind încet toiaugul,
Clipind din genele cărunte,
Începe-a povesti moșneagul.

Întreg poporul ia aminte,
Ascultă jalmica poveste,
Și fusul se oprește-n mâna
Înduioșatelor neveste.
Moșnegii toți fărâmă lacrimi
Cu genele tremurătoare,
Aprinși, feciorii strâng prăseaua
Cuțitului din cingătoare.

Atâtea patimi plâng în glasul
Cuvântătorului părinte,
Și-atâta dor aprind în inimi
De clipa răzbunării sfinte.
Bâtrânul mag înaltă fruntea,
Ce sfânt e graiul gurii sale:
Din el va lumina norocul
Acestui neam sfârșit de jale!

Același dor tresare-n piepturi
Când glasul strigător răsună,
Și gemăt înfioară firea
Prelung și greu, ca o furtună.
Frăgarul își îndoie coapsa,
Iar de prin văi purcede vântul,
Prin largul albelor văzduhuri,
Să ducă cerului cuvântul.

Din cetățuia strălucirii
Coboră razele de lună,
Pe-argintul frunții lui boltite
Din aur împleteșc cununa.
Cuvine-se hirotonirea
Cu harul cerurilor tie,
Drept-vestitorule apostol
Al unei vremi ce va să vie!



Coordonate ale operei

Sentimentul dezrădăcinării în opera poetului ardelean

Această temă lirică recurrentă în toate volumele de versuri scrise de O. Goga trebuie înțeleasă într-o **dublă accepție**: una **individuală**, marcând destinul nefericit al viitorului artist al cuvântului, îndepărtat (din momentul plecării la școală și la oraș) din Răsinariul natal; alta **colectivă**, referitoare la drama unei provincii românești întregi, transpusă liric în sintagma memorabilă „*jalea înstrăinatului Ardeal*” (din poemul *Pe înserate*). Transilvania era încă, în 1904–1905 (când Goga și-a scris majoritatea poeziiilor cuprinse în volumul său inaugural), sub stăpânirea austro-ungară, năzuind să se unească cu Țara aflată dincolo de munți. **Pri-mei semnificații** atribuite „dezrădăcinării” ființei artistului îi aparțin poeme precum: *Bâtrâni, Casa noastră*,



Reîntors, Dorința, două poeme având aceeași titulatura: **Zadarnic, De-o să mor, Părăsiti, Prima lux** („Cea dintâi lumină”, în limba latină), **Străinul, Aca-să** celei de-a doua sfere semantice i se subsumează texte lirice devenite clasicе în creația autorului, unele dintre ele purtând titluri cu înțelesuri voit colective, precum: **Noi, De la noi, Cântăreți-lor de la oraș, Oltul, În codru, Dimineața, Pe înserate, Așteptare, Prăpastie, De demult...**, **Lăcaș străbun** etc.

Poet local și național totodată, O. Goga se simte legat, printr-un cordon ombilical niciodată rupt, **de țara lui originară**, circumscrisă geografic satelor Răsinari, Crăciunel, Mărginea-mea Sibiului, dar configurând laolaltă **Ardealul întreg**. În țara poeziei lui Goga, timpul semnificativ (chiar dacă ireal) este **trecutul**, mereu actualizat prin tăria cuvântului pilditor; **prezentul** constituie o așteptare, un răgaz spiritual de smerenie și rugăciune pentru împlinirea dorinței celei mai fierbinți a românilor ardeleni — reîntregirea Neamului și a Țării; **viitorul** — ca în Biblie — reprezintă o **învieră** din mândria apuselor vremi de libertate și de unitate națională. Dar slobozenia — atrage atenția scriitorul protestatar conaționalilor săi — nu vine de la sine, eliberarea din umiliință și din robie trebuie provocată printr-un **efort colectiv**, chiar printr-o revoltă susținută de toată suflarea Ardealului, „**înstrăinat**” de matca lui primordială. Într-o asemenea țară, care a trecut în poezie împreună cu natura, cu oamenii, cu istoria și cu legendele ei, poetul nu poate fi decât un **apostol** și un **predicitor** care strânge norodul în jurul versurilor sale, adevărate litanii despre izbăvirea apropiată. **Mesianismul** înflăcărat al lui Goga este sincer, „**mișcarea poeziei este dantescă și jalea a rămas pură, desfăcută de conținutul politic**”, ase-zându-l pe autor **în orizontul universalității**, în opinia lui G. Călinescu (*Istoria literaturii române...*).

Alegem, spre exemplificare, poemele **Prima lux** (vol. *Ne cheamă pământul*, 1909) și **Noi** (vol. *Poezii*, 1905), ilustrative pentru cele două semnificații înrudite ale sentimentului



Abordarea textului în clasă

- 1) Analizați, în detaliu, ideile din poezia *Rugăciune* și corelați, pe grupe de cercetare, principiile artei poetice a lui O. Goga cu elogiu acțiunii spirituale a preotului „apostol” din poemul discutat.
- 2) Citiți și interpretați alte texte lirice din volumul *Poezii* dedicate figurilor luminoase de intelectuali ai satului românesc din Ardeal, reliefând activitatea lor pusă în slujba educării conștiințelor umane în spiritul credinței în Dumnezeu și al efortului necesar împlinirii unității naționale.
- 3) Identificați — pornind de la textele deja studiate — o structură lirică repetabilă în majoritatea poezilor lui O. Goga, fapt ce a permis criticii să afirme că el a fost un poet deja format de la debutul său literar.
- 4) Justificați aprecierea unanimă potrivit căreia poezia lui O. Goga are un dublu caracter — protestatar și mesianic. Întocmiți un studiu de caz.

Repere de interpretare

Când a publicat, în 1905, primul său volum de *Poezii*, O. Goga n-a debutat numai, ci **s-a impus** chiar, fiind unanim apreciat și mai ales așteptat: „Iată, a sosit rapsodul pătimirii noastre!”, avea să constate Vasile Goldiș, fostul său profesor. Cântecul de jale al Ardealului exista în forme latente, anonime, însă el a prins glas distinct și vibrant odată cu versurile lui Goga, care, prin magia cuvântului, i-a dat dezlegare artistică să fiinteze pe lume. Nu era un cântec despre sine, ci despre ceilalți, „**umilii din umbra**”, rămași în urma istoriei și așteptând de mult „**o dreaptă sărbătoare**”. **Temperament protestatar**, urmaș al unui străvechi neam de preoți și dascăli îndărjiți în acțiunea lor apostolică de iluminare spirituală a țăranilor, O. Goga s-a impus ca un justițiar în spiritul vremurilor vechi și ca un profet („poëta vates”) al timpurilor noi. **Primul volum a inventat toate structurile operei**, iar versurile scrise ulterior se circumscrisu organic aceluiași univers liric. Vocația i-a fost tiranică și poetul pare să fi spus totul dintr-o dată, creatia sa lăsând impresia unei opere unitare prin lipsa oricarei evoluții. Cântărețul durerilor de veacuri ale „**înstrăinatului Ardeal**” și al „**nădejilor de mai bine**” ale unui popor oprimat **va deveni poet național**, făcând din lirica patriotică (dedicată unor evenimente istorice precise) o **sursă a artei lirice** deplin justificate estetic. De la Titu Maiorescu la G. Călinescu, poezia lui Goga a primit atestatul legitimării artistice a poeziei patriotice, dovedind felul cum poate un mare talent să universalizeze o materie perisabilă în esență ei. Marii critici, sceptici când este vorba de transpunerea sentimentului patriotic în poezie, au recunoscut că Goga a reușit **transcenderea patriotismului din element concret politic într-un sentiment profund și colectiv**, capabil să exprime iubirea și ura, umiliința și suferința, nădejidea și temerile unui neam care se simțea amenințat în însăși supraviețuirea sa. Poezia patriotică autentică nu se perimează când actul istoric vizat de ea să înceieat, pentru că se ridică deasupra evenimentului ori a faptului ilustrat, eternizând starea de spirit care l-a însuflețit și i-a permis să se împlinească, înscriindu-l printre momentele pilduitoare ale devenirii unui popor. „**Unde se vede arta scriitorului — nota T. Maiorescu — nu este în patriotismul simțit, ci în manifestarea lui menținută în dreapta măsură a frumosului.**”

Firii sale elegiac temperamental protestatar i-a adăugat coarda responsabilității civice, iar fiorul tragic al existenței unui neam defavorizat de soartă este fortificat, în plan literar, de **mesianismul vizionii artistice**. Chiar dacă sentimentul constant exprimat în creația sa rămâne **jalea**, suferința străveche (*„amarul”*), acumulată în veacuri, va genera **revolta** (*„viforul”*), aşa cum se va întâmpla în 1907 (anul marii răscoale țărănești), amplă mișcare socială anticipată de poet încă de la 1 septembrie 1905, când a publicat *Rugăciune* (poezie de început în volumul *Poezii*). La fel ca Eminescu, O. Goga utilizează cuvântul „patimă” în sensul lui etimologic, de suferință fizică și morală, în același timp. Tot în arta sa lirică intitulată *Rugăciune*, poetul se declară solidar cu patimile celor mulți și promite că versurile lui vor alcătui cutia de rezonanță a durerii collective: „*Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele...*”

Poetul s-a ivit pe lume într-un topos care i-a marcat destinul pe viață. În toate poezile sale, el descrie o **matrice originară**, cea a Răšinărilor de obârșie, locul dintr-un munte cu „*plugarii*”, „*clăcașii*”, „*cosașul*” trudind asupra roadelor pământului, cu „*dascălul*”, „*apostolul*” (preotul), „*dăscălița*” ori „*lăutarul*” însuflând viața spirituală a oamenilor. Goga este ca un Anteu rural, care își trage sevele vitale și poetice din adâncurile vieții satului, întemeiat parcă de la începuturile lumii. Țara circumscrisă poeziei lui este un **Paradis** prin frumusețe, un **Purgatoriu** prin jalea și suferința din sufletele oamenilor, un prag al **Apocalipsei** prin tonul profetic adoptat când vestește „*înfricoșatul vifor al vremilor răzbunătoare*”.

Ca și țara, **satul lui Goga este dezmarginit**, întinzându-și vatra până la capătul orizontului. El este o împărătie a muncii fără odihnă, truda „*sfântă*” reprezentând semnul de noblețe al acestor oameni. Cu ei, glia este „*milostivă*” și generoasă, oferind plugarilor tainele sale, într-o comuniune dincolo de timp. Satul devine tărâmul fabulos al unei existențe milenare, în care viețuiesc laolaltă: uneltele tradiționale, pământul rodnic, truditoriile vesnici, luminătorii conștiințelor umane. În „*bordeiașele de paie*” începe, paradoxal, „*atâta strălucire*”, câtă au creat rapsozii anonimi imaginând, toamna și iarna, „*când doarme plugul pe rotile*”, cântecele, legendele și basmele care alcătuiesc tezaurul nostru folcloric. Unicul punct vertical, un fel de **axis mundi al satului**, este „*lăcașul străbun*” în jurul căruia se desfășoară întreaga viață rurală. „*Podmolul*” bisericii, dilatat prin hiperbolă, ajunge cât o câmpie a țării, unde începe întregul norod. Preotul sătesc, care strânge seară de seară poporul în jurul său, ca să-l binecuvânteze și să-i deslușească îndemnurile sacre, nu aparține unui loc anumit, nici unui timp precizat, ci devine „*apostolul*” întregii lumi, a cărei existență se derulează după un ritual identic. **Preotul are o dublă responsabilitate**, în fața lui Dumnezeu, căruia i-a jurat să slujească fidel credința, și față de oamenii pe care se cuvine să-i îndemne mereu pe calea spiritului și a slujirii voinței divine.



Nicolae Popa,
Tărani în drum spre târg



dezrădăcinării trăit de poetul „*pătimiri*” noastre. În **primul text liric**, Goga utilizează un **paralelism simbolic**, evocând „*o duminică de toamnă*”, când „*dascălul din sat și popa*” au venit în casa lui părintească, „*i-au vorbit de-nvățătură*” și l-au cinstit, după datină, „*c-un ban de-aramă*”. În noaptea următoare, copilul, înfricoșat de perspectiva înstrăinării apropiate, are un coșmar premonitor, visând o „*arătare [...] cu gură roșă de balaur*”, care îl urmărește și stă să-l îngheță. Trezit de glasul bland al mamei, care-i alungă nălucirile, este îmbrăcat simbolic de aceasta „*în haine albe*”, iar bunica, sărutându-l înlácrimată, îl urcă în căruța pregătită de drum. Somnoros, copilul adoarme din nou și confundă răsăritul însângerat cu „*vedenia*” nocturnă. Dar „*aprinsul soare*” risipete spaimele noptii, în timp ce tatăl — deși rugat de fiu să mâne caii înapoi — îl anunță îngândurat și trist: „...ne ducem în oraș, la scoală!”

Al **doilea text liric**, **Noi**, este o **elegie în cadență iambică**, sunând — în recitate — ca o litanie rostită deopotrivă de preot și de credinciosi. Titlul emblematic, exprimat printr-o formă accentuată de pronume personal, sugerează fuziunea dintre identitatea particulară a ardelenilor și cea generală a românilor. Ritmicitatea interioară a versurilor este asigurată de repetiția complementului circumstanțial de loc „*la noi*” și a verbului existenței, conjugat numai la **prezentul etern** (*„sunt”*/ „*este*” — în forme predicative exprimate sau eliptice). În acest **topos sfânt**, respiră „*codrui verzi de brad*”, se intind „*câmpurile de mătasă*”, zboară fluturii și răsună cântecele de jale, al căror număr indefinit este subliniat de reluarea adjecțiivelor pronominale nehotărâte „*atâția*” / „*atâtea*”, doinele auzite pretutindeni sunt ascultate de păsările care vin de departe, „*din alte țări*”; aceste cântece nostalgice, la fel ca florile pământului străbun, au fost update cu „*lacrimi multe, multe*”. **Sentimentul de jale este atât de copleșitor**, încât s-a extins asupra „*bătrânu lui soare*”, care nu mai răsare pentru „*fiii patriei străvechi*”, asupra codrilor





ce „povestesc” despre înstrăinarea Tării Ardealului, asupra Mureșului, Crisurilor și Oltului, „*biet, bâtrânul*” (aliterație personificatoare), care duc întristarea neamului pe apele lor neobosite. Întreaga suflare omenească jelește: „*nevestele*” torc „*plângând*”, tătăl își îmbrățișează trist „*feciorul*”, dansurile și cântecele par „*mai domoale*” de aleanul din inimile și de pe chipurile tuturora. Printr-o **personificare extinsă** la nivelul întregii firi, muntei, codrii, apele, elementele de floră („*trandafirii*”) și faună („*fluturii*”) plâng laolaltă cu oamenii, generând senzația unei **dureri cosmicizate**. „*Vîsul neîmplinit*”, de suferința căruia „*ne-au răposat / Si moșii, si părinții*”, va deveni revoltă asumată și se va converti într-o realitate înfăptuită abia la 1 Decembrie 1918.

Mărturisiri

Eu am crezut de la început în specificul național, adică am crezut că nu se intră în universalitate decât pe poarta proprie [...].

Eu sunt, cu modestele mele puteri, un conservator al tuturor frumuseților sufletului omenesc; nu vreau nimic să se piardă, originalitatea niciunui grup național, oricăr de nefericit politicește [...].

De aceea eu lupt cu această credință în armonia universală și vreau și pentru neamul meu, atât de bine înzestrat, toate condițiile prielnice de dezvoltare, ca tot sufletul lui să devie artă.

Octavian Goga,
dialog cu publicistul
Felix Aderca, 1929

Bibliografie

- I. D. Bălan, *Octavian Goga. Viața și opera*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 1999.
- Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900–1918*, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Dumitru Micu, *Inceput de secol*, Editura Minerva, București, 1970.

Toată suflarea umană se strâng la biserică să asculte, prin vocea domoală a preotului, glasul profetic al dumnezeirii. El s-a născut bătrân, luând parcă asupra lui (ca Iisus) întreaga durere și necazurile semenilor lui, de vreme ce satul nul știe decât ca pe un „*moșneag albă de zile negre*”. În adierea molcomă a vântului ce sună ca „*de vecernie*”, aureolat de razele strălucitoare ale soarelui în amurg, precum un patriarch din vremurile biblice, el își ia locul în mijlocul sătenilor, sprijinit în „*toiac*”. Pe un ton măsurat, apoi din ce în ce mai vehement, până când ajunge la „*strigăt*”, **apostolul reia fără odihnă povestea neamului său**, care face piepturile să tresală și natura să se-nfioare. **Preot și dascăl sufletesc, el știe să vorbească tuturor vârstelor din preajma sa**, răscolinind amintirile bătrânilor, dorul femeilor, patima tinerilor și sfânta răzbunare a umilințelor îndurate de bărbătii maturi; nevestele se opresc din torsul neostenit, cei mai în vîrstă plâng și „*fărâmă lacrimi*” în gene (splendid oxymoron!), iar junii ascultători strâng cuțitul în „*prăseaua*” lui, promițându-și să scrijelească cu el chipul dușmanilor, **când va suna ceasul răzvrătirii**. Natura îl ascultă pe „*bâtrânul mag*” cu aceeași luare-aminte ca și frunțile plecate ale oamenilor; la evocarea momentelor din istoria națională, firea „*geme*” prevestind furtuna, „*frâgarul*” își îndoie „*coapsele*”, vântul se ridică învolturat din văi. Acesta din urmă va duce la scaunul ceresc cuvântul pilduiitor, rostit de **mesagerul sfânt** ales de oameni să le exprime gândurile și dorințele cele mai profunde în fața lui Dumnezeu.

Când din „*cetățuia*” înaltei bolți coboară luna, razele astrului nocturn împleteșc „*cununa*” biruinței spirituale pe fruntea venerabilului slujitor al harului divin. Așa cum a fost consacrat preot pe pământ, el merită și hirotonisirea în ceruri, pentru dăruirea cu care a păstorit sufletele încredințate lui și pentru darul mesianic al verbului răscolitor. Apostolul vestește lumii să se pregătească și să fie demnă de schimbarea „ce va să vie!”. Împreună cu dascălul, dascălița și cu alte figuri reprezentative de intelectuali ai satului, **preotul este un semănător de credință și un făuritor de conștiințe**, îndemnându-și congenerii să nu piardă sentimentul fundamental al apartenenței lor la neamul românesc.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Structurați un eseu în care să argumentați caracterul profund religios al ideaticii poetice și al limbajului specific operei literare a lui O. Goga; întocmiți și un minidictionar cu lexicul religios propriu poetului.
- 2) Două cuvinte-cheie însuflătesc atmosfera lumii imaginate de O. Goga — „*jalea*” și „*pătimirea*”; elaborați o compoziție liberă despre universul liric al scriitorului, în care răsună, deopotrivă, „*jalea unei lumi*” și „*cântarea pătimirii noastre*”.
- 3) Reunind imaginea intelectualilor rurali (*Dascălul, Apostolul, Dascălița*) cu figurile colective sau individuale de țărani (*Plugarii, Clăcașii, Cosașul*) și cu cele pitorești (*Lăutarul*), scrieți o compoziție de sinteză despre aspectul de monografie lirică al operei poetice realizate de O. Goga.
- 4) Pornind chiar de la mărturia autorului însuși, elaborați o compoziție-paralelă în care să aveți în vedere și elementele de convergență literară, dar mai ales pe cele divergente între concepțiile despre artă și despre universul rural în operele lui V. Alecsandri, G. Coșbuc și O. Goga.

„Fii bărbat în orice soartă; și-n cădere, și-n izbândă, / Privind cu sânge rece la răspplată sau osândă!”

Bogdan Petriceicu Hasdeu

Răzvan și Vidra

(fragmente)

CÂNTUL III: *Nepoata lui Moțoc*

VIDRA

Da! O muiere din neamul acelui groaznic bărbat,
Care numai c-o-mbrâncire patru domni a răsturnat,
Șal căruia falnic sânge clocoște cu putere,
Ca talazurile mării, în pieptul meu de muiere!
Ah, ascultă-mă, Răzvane! Și-ntre firile de jos
Foarte mulți sunt tari de mâna și au un suflet inimos,
Dar totuși rămân ca broasca cea cufundată-ntr-o baltă,
De-unde numai câteodată, ieșind pe uscat, tresaltă,
Privește la mândrul soare, se-ntinde pe-un verde strat,
Sughiță-n sine cu poftă văzduhul lin și curat,
Încât ai crede, văzând-o, c-a priceput ce-i lumina
și nu mai poate să guste întunericul și tina,
Pe când n-a trecut o clipă: iată broasca înapoi
Se-ntoarce iarăși în noapte, în mocirlă și-n noroi!...
Vitejia cea mai mare, inima cea mai aleasă,
Mii de bunătăți cu care nu știu cine te-nzestrează,
Sunt, iubitule, ca fierul ruginit și fără preț,
Până când începe-n mâna lucrătorului isteț
Ce-l apucă strâns în clește, îl curăță pe cărbune,
Și dintr-o grămadă neagră mi-l vezi scoțând o minune,
Strălucită ca oglinda, ginggașă încât suflând
Suflarea-i întipărită pe luciul cel plăpând!
Acel lucrător, Răzvane, se numește...

RĂZVAN

Se numește?



Coordonate ale vieții și operei

Scriitor, folclorist, filolog și istoric, Bogdan Petriceicu Hasdeu reconfirmă tradiția savantului umanist inaugurate de Nicolaus Olahus, ilustrată de stolnicul Constantin Cantacuzino, de Miron Costin și de un spirit enciclopedist, Dimitrie Cantemir. Era descendentalul unei vechi familii de boieri moldoveni consemnate în cronică începând din secolul al XIV-lea. Familia Hăjdeilor s-a stabilit în Polonia din secolul al XVIII-lea, unde a fost împămânenită și înnobliată, remarcându-se prin membrii ei, oameni poligloți, poeți, traducători, cercetători, naturaliști etc. Scriitorul, născut în anul 1838, și-a schimbat prenumele de Tadeu în Bogdan, adăugându-i numele de Petriceicu, pentru a marca presupusa sa înrudire cu Ștefan Petriceicu, domn al Moldovei în secolul al XVII-lea. Și-a făcut studiile în Basarabia și la Universitatea din Harkov, unde a





urmat — concomitent — dreptul, filologia și istoria, fără a obține vreo diplomă. Spirit autodidact, B. P. Hasdeu a continuat tradiția cărturărească a neamului său, pasionat de istorie, filosofie, limbi străine și de lingvistică. Chiar primele sale încercări literare au subiecte istorice. Reîntors în Moldova, din Rusia și din Basarabia, s-a integrat în viața politică și culturală a țării sale. Colaborează cu foiletoane satirice la publicațiile vremii și editează, singur, reviste istorico-filologice, precum „România”, „Foia de istorie română”, „Lumina”. În 1860, este numit custode al bibliotecii „școalelor” din Iași (căreia îi donase 4 000 de volume) și profesor de istorie, geografie și de statistică la „Gimnaziul Central”. În 1863, a publicat, în „Lumina”, nuvela **Duduca Manuca**, din cauza căreia a fost acuzat de imoralitate și destituit din ambele posturi. În același an, a părăsit capitala Moldovei, stabilindu-se în București, unde a editat alte periodice precum: „Aghiuța”, „Satyru”, „Traian” și „Columna lui Traian”, în ele publicându-și cercetările și studiile. Ca și I. H. Rădulescu, B.P. Hasdeu a reprezentat o personalitate plurivalentă, cu un cuvânt de spus în mai toate chestiunile majore ale vietii politice, sociale, culturale și științifice. În 1864, a început editarea *Arhivei istorice a României*, publicând, în trei volume, documente esențiale de cultură veche românească. În 1865, a publicat monografia istorică **Ioan-Vodă cel Cumpălit**, iar între 1873 și 1875 a dat la iveală **Istoria critică a românilor**. Devenit membru al Societății Academice Române, B.P. Hasdeu scrie principalele sale opere filologice: **Cuvinte de bătrâni** (1877–1881) și **Etymologicum Magnum Romaniae** (1886–1898), ambele primind recunoașterea oficială din partea mai multor academii străine.

Pasiunea pentru literatură a savantului a însotit cercetările sale științifice. Astfel, în 1867, a publicat drama romantică **Răzvan-Vodă**, o comedie și un volum de **Poezii**. Zguduit de moartea prematură a fiicei sale, Iulia, tatăl va trăi cu revelația comununii mistice cu Tânăra dispărută. Măcinat lăuntric



VIDRA

Setea de-a merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește,
Acea sete care frige și-ngheăță inima mea!
Dar trebui să-o aibă... Răzvane! Eu voiesc, și-o vei avea...
Atunce când buza Vidrei obrazu-i părălit lătinge,
Ochii mei în ochii-ti cată, mâna mea pe mâna-ti strângă,
Sufletul meu desfășoară
Câte-o privire mereu
Ce pe furiș se strecoară
Adânc în sufletul tău!
Vidra-i pentru tine-n lume
Ca izvoarele de munte
Ce fac Dunărea să spume
Din păraiele mărunte...

Abordarea textului în clasă

- 1) Alcătuți o grupă de lucru din cinci elevi: fiecare să citească mottoul unui cânt dramatic și să facă oral conexiunile necesare cu subiectul literar dezvoltat pe temeiul acestuia.
- 2) Formați un grup de studiu care, pe baza unui compendiu de istorie și pe baza fragmentului referitor la scurta domnie a lui Răzvan-Vodă din *Letopisul Țării Moldovei* de Miron Costin, să reconstituie adevărul științific despre acest voievod; explicați apoi de ce B.P. Hasdeu a recurs la licențe poetice, în nobilând destinul personajului său.
- 3) Analizați fragmentul dramaturgic reprobus în manual, urmărind, pe grupe de lucru: ideile evidențiate, argumentele personajelor, elementele romântice dominante în conținut și în formă.

Repere de interpretare

„Omul om să fie slobod, decât rob, mai bine moare!...”

În **primul cânt** („Un rob pentr-un galben”), cerșetorul Tănase (fost răzeș care și pierduse pământul în urma unei judecăți strâmbă) îl roagă pe boierul Zbiera să-i dea „un bănuț”, dar avarul fără milă îl refuză, deși bătrânul îi mărturisește că n-a mâncaț nimic de trei zile, având și responsabilitatea unei familii numeroase. Convorbirea lor este ascultată de un Tânăr oacheș la față, care, găsind o pungă cu 20 de galbeni (căzută, de fapt, din „chimirul” hainei boierești), î-o oferă generos lui Tănase. Calicul român îl respinge inițial, umilit să primească pomană de la un țigan și temându-se că banii să nu fi fost furăți de acesta, dar binefăcătorul său îl convinge să fie atent la sufletul omului, nu la culoarea pielii și nici la modestia înfățișării lui: „Nu căta că-ti pare searbăd și părălit obrazul meu!” El recunoaște să tatăl său a fost țigan, iar mama, Smaranda, o frumoasă moldoveancă a cărei iubire a depășit barierele etnice. Când Tănase îi reproșează și condiția de „serb”, Răzvan afirmă, mândru, că neamul lui fusese eliberat cu doi ani înainte de mitropolitul Năstase, om luminat, care lăsase cu limbă de moarte în „diată” (testament) că frații de neam și de religie nu se cuvine „să

fie slugi și stăpâni”, ci egali întru „*slobozenie*”. El se mândrește și cu faptul că a învățat limba „sârbească și românească” în casa Mitropoliei, devenind „*un istet grămătic*” (scriitor într-o cancelarie publică sau privată). Răzvan, **revoltat de inechitatea socială și de prejudecățile rasiale**, scrie versuri incendiare și le răspândește prin piețele publice, fiind tălmăcите târgovetilor de un dascăl bisericesc. Pamfletul versificat în stil popular cuprinde o satiră la adresa voievodului lipsit de vigilență, în preajma căruia boierii fură și își urmăresc interesele proprii, ruinând poporul. Vătaful Bașotă, înconjurat de slujitori, silabisește cu greu „cântecul nerușinat”, amenințându-l pe dascălul „căturăr” (deoarece citește cursiv) că-l arestează pentru incitarea multimii la răzmerită contra domniei. Răzvan intervene în favoarea celui nevinovat, atribuindu-și calitatea de autor al „*stihurilor*” cutezătoare, jignit de vătaf cu apelativele „*tigan! cioară! faraoane!*” Impresionat, totuși, de răspunsurile istești și curajoase ale eroului, Bașotă vrea să-l salveze propunând reînvierea unei datini străbune, conform căreia un osândit putea fi ertat dacă o fecioară acceptă să-l absolve de păcat prin inocența ei, luându-l de bărbat. Fetele, care la început se oferă, pentru că bărbatul condamnat era Tânăr și frumos, îl resping când află că este un tigan dezrobit și sărac. Zbierea se reîntoarce în locul unde și-a pierdut punga cu bani, o recunoaște văzându-i capătul ieșit din cămașa tiganului, i-o smulge și îl acuză de furt. Numărând galbenii, observă că lipsește unul singur, dar nu renunță să fie despăgubit nici atunci când Răzvan îi spune că l-a dăruit unui calic, ca să asigure „*o pâine într-o colibă săracă*”. În schimbul banului lipsă, boierul viclean îl cere pe Răzvan în calitate de rob, ca să-i țină „*catastife, socoteli și daraveri*”. Între Bașotă și Zbierea are loc o dispută, vătaful dorind și el un servitor știitor de carte și descurcăreț, dar Zbierea îl convinge să accepte târgul, enumerându-i rudele influente pe care le are; aflând că boierul este înrudit și cu logofătul, vătaful cedează, rugându-l să intervină în favoarea sa într-un proces cu niște răzeși, pe care intenționa să-i deposedeze de pământuri. Îngrozit de perspectiva de a-și pierde din nou libertatea, Răzvan, după o scurtă detenție înjositoare, va fugi de la curtea nouului stăpân în codru.

„Nu-i femeie să nu-și simtă inima-i în turburare, / Când s-ăsterne de-nainte-i, luminând o faptă mare!...”

Acțiunea **cântului al II-lea** („Răzbunarea”) este plasată în codrii Orheiului (Basarabia), unde stăpânește ceata lui Răzvan, devenit căpitan de haiduci, formată din Răzașul, Vulpoi și alți tovarăși de luptă. Cu toții se declară solidari cu cei „*despuiați și nevoiași*”, foști răzeși care și-au pierdut pământurile câștigate de o boierime avidă să-și extindă latifundiile. În timp ce Răzașul, înconjurat de „*hoti*”, cântă cu foc doine de haiducie, un om de legătură, Ciobanul, îl aduce pe boierul Văscan Ganea; acesta îi cere lui Răzvan și acoliților săi atacarea convoiului de călărași care o duce cu forta la mănăstire pe Vidra, nepoata celebrului vornic Moțoc, vicleanul ministru capabil să provoace mărire și cădere de pe tronul Moldovei a trei domnitori (Despot-Vodă, Ștefan Tomșa, Alexandru Lăpușneanu). Căpitanul înțelege că boierul Ganea este un vânător de zestre și un om dornic să se însore cu „*o fată de neam*” ales, împiedicat în atingerea țelurilor sale mercantile de unchiul fetei orfane, care vrea să-o călugărească cu de-a sila pentru a-și însuși el „*avuțiile nemunărate*” ale moștenitoarei rămase fără pavăza părintească. Întrebăt de Răzvan dacă între cei doi există o înțelegere anteroară și un sentiment reciproc, boierul îi răspunde cu un pragmatism cinic: „*După cununie, lasă! și iubirea o să vie...*” Răzvan își trimite totuși oamenii să-o elibereze pe Vidra și să-o aducă apoi în fața lui. În codru își face apariția Tânase, care îi povestește lui Răzvan cum i-au murit copiii de foame, hotărându-se astfel să-și ia lumea-n cap; nouă căpitan de haiduci află că devenise un erou vestit până la



de suferință, a mai publicat volumul filosofic *Sic cogito* și cel liric intitulat *Sarcasm și ideal*. S-a retras și a murit la Câmpina, într-o solitudine deplină, în castelul săuizar.

Atraz de virtuțile dramatice ale subiectelor istorice, B.P. Hasdeu are încă din primele manuscrise încercări de piese inspirate din trecutul istoric, precum: *Răposatul postelnic și domnița Ruxandra*. Dar abia publicarea și reprezentarea în același an, 1867, a piesei *Răzvan-Vodă*, cu titlul modificat ulterior în *Răzvan și Vidra*, marchează **punctul de vârf estetic** în creația scriitorului. Autorul a numit-o „poem dramatică în cinci cânturi” și i-a fixat acțiunea în Moldova feudală de la sfârșitul secolului al XVI-lea. **Romantismul dramei** se impune prin conturarea destinului neobișnuit al lui Răzvan, un tigan rob eliberat, care, în ciuda provenienței sale umile, va ajunge domn al Moldovei prin meritele personale, depășindu-și complexele, dar și prejudecățile lumii medievale în care i-a fost dat să trăiască.

Sava Henția, *Ostași odihnindu-se (fragment)*



Dezbateră

Răzvan — un erou conștient de forța destinului

Răzvan, eroul romantic cu o evoluție excepțională de la condiția de șerb anonim la aceea de voievod al Moldovei, este știitor de carte, autor de pamflete satirice împotriva nedreptăților sociale și o **natură reflexivă**, dimensiune aproape ignorată în judecările critice asupra personajului. Chiar primul său dialog cu Tânase reliefază





idei profunde și înaintate pentru epoca medievală: om este acela care își respectă condiția ca atare și pe semenii, ca pe niște egali, afirmând despre Zbierea că este „*piatră, lemn, strigoi sau flără, / Dar numai român nu-l cheamă, că mult mai român sunt eu!*” Nu trebuie disprețuită *a priori* cei cu pielea mai închisă la culoare, deoarece „*nici noaptea nu-i bălană, dar pământul odihnește*”, aşa cum „*pâinea de secară este neagră, dar hrănește*”. Valorile în care crede acest țigan dezrobit sunt **valorile spiritului** precum: demnitatea, respectul de sine și pentru ceilalți, curajul opiniei, mila și întrajutorarea umană, prietenia, fidelitatea, iubirea asumată, dar mai ales **libertatea ființei**, care nu suportă „*ferecata colivie*”, chiar aurită de-ar fi. Reîntâlnindu-l pe Tănase în codru, Răzvan are un scurt moment de revoltă și mânie, dar și-l stăpânește, convins că bătrânușul calic a fost un simplu instrument al destinului; dacă acesta n-ar fi refuzat punga cu galbeni, cu excepția unuia singur, Răzvan n-ar fi ajuns iar rob, nu și-ar fi luat lumea în cap haiducind, n-ar fi cunoscut-o astfel pe Vidra, care i-a schimbat drumul vieții. Eroul îl iartă pe Tânase, primindu-l printre ai săi, dar îl numește „*o unealtă a puterii fără nume*”, adică al sortii oarbe, „*care teze toate lucrurile-n lume, / Astfel c-adesea muritorul, bun ca blândul mielușel, / Face rele peste rele, făr' s-o știe singur el...*” Răzvan este **un fatalist**, convins că destinul i-a condus fiecare pas (în piață publică, în beciul lui Zbierea, în pădure, în Polonia și apoi în Moldova), cercul existențial încheindu-se în punctul de unde a pornit. Personajul rămâne și **un sceptic** în privința ameliorării conduitei omenesti, fiind conștient că nici tovarășii cei mai apropiati n-au uitat dublul lui stigmat etnic și social. În clipa morții, ultimele sale replici — dovezi ale durerii interioare de nevindecat — sunt: „*Tigan!... Tigan!... Apă!... Apă!...*” Prejudecățile rămân de neclintit, binele și răul se amestecă, intențiile bune se pierd în noianul de consecințe neprevăzute, indivizii nu sunt răsplătiți după fapte, reușitele lor fiind adesea vremelnice: „*[...] Ș-apoi mai*



Iași, în capitala Moldovei, iar o ghicitoare-țigancă prorocise că, într-o zi, cel desprins din etnia lor va ajunge chiar domn. Răzvan îl primește pe bătrânu cerșetor rămas singur pe lume în ceata lui, iar Vulpoiul îl prinde pe Zbierea în pădure, făcându-l prizonier și luându-i un sac cu mii de taleri. **Întâlnirea dintre fostul stăpân și robul răzvrătit** este zguduitoare, boierul îngrenunchind în fața țiganului pe care îl bătuse, îl scuișe și îl ținuse legat în lanțuri într-un beci mocirlos. În timp ce îl judecă pentru lipsa lui de omenie și pentru rapacitatea dezgustătoare, sosesc la fața locului Vidra, Ganea, Răzașul și ceilalți hoți. Rememorarea cu voce tare a supliciului umilitor la care a fost condamnat Răzvan, până când a reușit să fugă, îi determină pe haiducii revoltați să ceară spânzurarea „*călăului*” Zbierea, dar căpitanul îi dă drumul, pedepsindu-l să trăiască cu umilință amintirii că fostul șerb l-a iertat pe el: „*Răzbunarea cea mai crudă este când dușmanul tău / E silit a recunoaște că ești bun și dânsu-i rău!*...” Vidra, care asistă la întreaga scenă, este impresionată și îi întinde mâna — în semn de admirare — unui bărbat nobil nu prin naștere, ci prin generozitatea sufletului său. Ganea îi reproșează tinerei faptul că îl felicită pe „*tâlhar*”, provocând mânia haiducului: acesta îi înapoiază banii oferiti de boier pentru răpirea tinerei boieroaică, îl provoacă la o confruntare, pentru a se vedea astfel cine este mai demn de femeia la care râvnesc acum amândoi. Cântărind disproportiona vizibilă dintre forțele adversarilor, Vidra împiedică înfruntarea iminentă, exprimându-și preferința pentru Răzvan, în vreme ce boierul Ganea părăsește teatrul de luptă.

„*Setea de-a merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește, / Acea sete care frige și ngheată înima mea!*”

Cântul al III-lea („*Nepoata lui Moțoc*”) deplasează acțiunea dramatică într-o tabără militară din Polonia. Răzvan, mercenar leșesc, se remarcă în trei bătălii prin faptele sale de arme, provocând invidia unor ofiteri poloni (Minski, Piotrowski), care îl defâimează, numindu-l în derâdere „*un străin, o venitură, un om fără căpătăi*”. Vidra, iubită eroului moldovean, care îl însotește peste tot „*îmbrăcată bărbătește*”, este luată de pan Minski drept „*fârmăcătoare*” (vrăjitoare) și unealtă a lui Satan, aducând norocul în lupte mereu de partea „*veneticului fără nume*”. Căpitanii leși îi chestionează pe Răzașul și pe Vulpoiul despre trecutul eroului român, dar aceștia simt perfidia ofiterilor invidioși pe succesul tovarășului lor și rămân discreti. Răzașul, care deplinează faptul că a părăsit „*tara si codrul blagoslovit*”, aprobă gestul lui moș Tânase de a rămâne în Moldova, susținând — în fața haiducilor — „*că aici e cuibul meu!*...” Un preot ortodox este trimis din tabără rusească drept iscoadă, căutându-l pe Răzvan. Declărând că este „*pravoslavic curat*” (creștin ortodox), nu un „*eretic*” precum leșii catolici, îi propune din partea țarului rus să se înroleze sub steagurile acestuia, cu gradul de căpitan și trei sate lângă Kazan. Răzvan refuză, în numele **jurământului militar depus**, care pentru el rămâne o promisiune sfântă „*ce leagă josul cu susul și pe om cu Dumnezeu!*...” În ciuda opoziției ofiterilor din jurul său, hatmanul îl investește pe loialul și viteazul moldovean cu rangul de căpitan, promițându-i și un titlu nobiliar în Polonia. Acestea este copleșit de cinstea care i se face, dar Vidra minimizează oferta hatmanului, convinsă de lipsa de importanță a gradului militar de căpitan într-o oaste așa de mare și de rușinoasa decadență a unei „*boierimi de jale*” precum cea poloneză, lipsită de ambiiție, desfrânată, supusă turcilor. Ea profită și de un incident mărunt provocat de Vulpoiul, care insinuează la urechea lui Răzvan că Minski ar fi îndrăgostit de „*jupâneasă*”; gelos, el îl provoacă pe căpitanul leah la luptă, însă acesta îl respinge cu lașitate, atitudine speculată imediat de Vidra, care îi cere viteazului de lângă ea să nu se mai coboare „*până la viermi*”. Din prada de război câștigată, hatmanul îi dăruiește lui Răzvan și un boier înrobit, nimeni altul decât Zbierea, care recunoaște că, din avariție, a refuzat să se răscumpere. Răzvan îl eliberează pentru a

două oară, îndemnându-l ironic: „— Întoarce-te la Moldova, fără să fi cheltuit!” Vidra îl propune drept exemplu („Învăță de la dânsul patima ce vrea să zică!”), convinsă că, dacă el și-ar dori cu ardoare mărirea, „dintr-o căpitanie ar ajunge împărat”. Eroul refuză asemănarea înjosoitoare cu un harpagon dezumanizat, provocând dezamăgirea semetiei Vidre, „respingându-l cu dispreț” (didascalia autorului) pentru lipsa de anvergură a proiectelor sale: „*Du-te dar de te-nvărtește în îngusta-ti vizuină!...*”

„Vise?! Nu oricine poate să viseze-al Vidrei vis!...”

Cântul al IV-lea („Încă un pas”) îl prezintă pe Răzvan ajuns deja „polcovnic leșesc” și căsătorit în taină cu iubita lui. Răzașul și Vulpoi, deși se bucură că șeful lor „e om mare”, convin că au îndurat „destulă străinătate” și vor să revină în patrie, unde Petru Șchiopul fusese alungat de Aron-Vodă, de la care fostul haiduc speră „să-i întoarcă răzășia”. Amândoi își exprimă dorința în fața lui Răzvan (rănit de tătari la brațul stâng), producându-i concomitent mânia și durerea răscolută de nostalgia icoanei pământului natal. Îi alungă pe vechii tovarăși de arme, însă apoi îi recheamă, cerându-le iertare. Tulburat și măhnit, eroul îi evocă apoi Vidrei o scenă emoționantă: gognindu-și calul, trece granița și intră pe teritoriul moldovenesc, privind holdele, câmpii, florile și „în depărtare, un român muncind la soare”. Vidra nu numai că nu-i înțelege elanul sentimental, dar chiar îi atrage atenția că „omul ce-și iubește țara cu adeveratul dor / Nu-i pasă de lutul țării, ci de-al țării viitor”, îndemnându-l să năzuască la un destin excepțional, prin care să devină capabil să le arate creștinilor și păgânilor că „multe poate un român”. Zbierea vine în Polonia, informând-o pe Vidra că unchiul ei (al cărui domeniul se învecina cu al său) murise și întrebând-o, în calitate de moștenitoare, dacă n-ar vrea să-i vândă lui moșia, convins că cei doi nu se vor mai întoarce în Moldova. Eroina este tentată să accepte tranzacția, dar soțul ei o oprește, cerându-i boierului cumpărător un răgaz. Răzvan îi comunică Vidrei că ei nu mai pot sta în Polonia, deoarece hatmanul informase statul său major că, în curând, vor porni „un război înfricoșat” contra Moldovei, al cărei nou voievod, Aron-Vodă, se aliase în secret cu nemții împotriva leșilor și a turcilor. Eroul îl anunțase deja pe comandanță că se va retrage din oastea poloneză, neacceptând să lupte contra românilor. Hatmanul insistă însă, recunoscând că are nevoie de „viteazul cel mai mare din căți am putut vedea”, întărind relația lor militară cu dubla propunere de a o căsători pe Vidra (considerată eronat sora combatantului moldovean) cu nepotul lui, Piotrowski, și pe Răzvan însuși cu fiica sa. Impresionat de generozitatea și de buna credință dovedite de hatman, eroul îi dezvăluie dubla sa origine umilă, trecutul de haiduc, ca și faptul că Vidra este soția lui. Bătrânlul ostaș este uimit, dar rămâne neclintit la părerea sa: „Când țara mea-ți datorează izbânde strălucitoare / Iar cine caută pete le găsește chiar în soare”. Din Moldova vine vătaful Bașotă, mesager al domnitorului țării, care îl cheamă la luptă pe Răzvan împotriva păgânilor, oferindu-i chiar rangul de hatman și „un loc în divan”. Vidra este foarte bucuroasă, convingându-și soțul că i-a mai rămas „să facă pe calea măririi, un singur, un singur pas!”, și anume căștigarea tronului lui Stefan cel Mare.

„Negreșit una din două: sau moarte, ori să domnesc!”

Cântul al V-lea („Mărirea”) îl are în centrul acțiunii sale pe Răzvan, ajuns hatman moldovenesc, încunjurat de căpitanii săi: Răzașul, Vulpoi și moș Tănase. Cetatea de scaun de la Suceava este asediată de armata poloneză, mai numeroasă și bine înarmată, în timp ce românii, rămași „fără merinde” și fără „iarbă de pușcă” (praf de muniții), se tem, prin glasul Răzașului, că vor capitula în curând. Dar Vulpoi aduce vestea că Aron-Vodă l-a trimis pe Bașotă, abil negociator, să medieze armistițiul cu leșii, fapt



strige căpătânele-nțelepte / C-omul știe tot ce face, știe tot ce-o să-l ascupe, / Uitând c-un fluture de sară, ce trece repede-n zbor / Este-n stare să răstoarne toată prevederea lor!... / O faptă cât de frumoasă, ca o floare cu otravă, / Tânuieste căteodată pieirea cea mai grozavă!...” Comparat de criticii literari cu Ruy Blas, celebrul personaj al dramei cu titlu omonim scrise de Victor Hugo (părintele teatrului romantic), lui Răzvan, eroul moldav, își potrivește judecata formulată de cel mai mare scriitor francez: „A urca înseamnă a te sacrifică. Orice culme e severă.”

Vidra — întruchiparea ambiției autodevorante

Pe Vidra, E. Lovinescu a caracterizat-o într-un portret esențializat, susținând că este „o femeie care-și face din bărbat un braț, pentru a-și realizează visul, nesațul stăpânirii și spiritul de inițiativă, fiind un amestec de Doamna Chiajna și de lady Macbeth.” Precum Răzvan, este o eroină romantică prin faptul că trăiește intens trei momente existențiale distincte: visul măririi (care o obsedea), ambiția vorace de a căștiga și de a deține puterea, iar apoi amărăciunea prăbușirii. Va rămâne văduvă, cu un copil încă nenăscut deja orfan de tată, pândită de un destin incert și primejdios într-o epocă de războaie și de rapide schimbări dinastice. Dar Vidra este și o eroină tragică, urmărind consecvent un tel mare în viață, controlându-și sentimentele prin rațiunea diriguitoare, având prestanță și o noblete a spiritului, asumându-și sacrificiile alături de bărbatul ei în cadrul, apoi în luptele din Polonia, chiar și în ultima bătălie de sub zidurile Sucevei, când se repede să ia arma din panoplie strigând: „[...] Lângă dânsul, în primejdie mi-e locul...” Se oprește numai datorită instinctului de conservare, care îi reamintește că va fi mama. Dar Vidra se definește și drept o eroină modernă, contradictorie și enigmatică până la sfârșit: nu se știe dacă l-a iubit pe Răzvan pentru calitățile lui evidente, încurajându-l să se



depășească pe sine, scoțându-l din categoria proscrisilor, sau dacă numai să folosibl de potentialul lui militar și organizatoric, ca și de popularitatea căstigată în fața norodului. Fiică de spătar, nepoată de vornic, având noblesătatea săngelui și calitățile spiritului, Vidra vrea să fie Doamnă a Moldovei. Nu o apropie de Răzvan numai dragostea sau calculul rece (incertitudine eternă), ci și un **sentiment comun al revoltei**: ea se simte umilită că s-a născut femeie, supusă tuturor prejudecăților timpului, și face tot posibilul să fie socotită o egală a bărbatului: vânează, participă, deghizată în haine de ostaș, la lupte, dă soluții cu simț politic în toate momentele dramatice ale acțiunii, îl ironizează pe Răzvan când devine prea sentimental, îl îndeamnă chiar la trădare și la satisfacerea propriilor interese de parvenire socială. **Ea se simte capabilă de fapte mari**, dar este conștientă că nu va domni decât indirect, așezată în umbra unui bărbat ilustru. Si totuși femeia cu suflet de cremene are câteva **momente de slăbiciune**: când își sfătuiește soțul să mai amâne lovitura de stat, când rămâne însărcinată, când simte **povara responsabilității aventurii politice** în care l-a antrenat pe omul iubit. O visează pe mama lui Răzvan în haine de doliu, avertizând-o că-i împinge fiul la pieire și că va plăti, la rândul ei. Se teme de **legea talionului** aplicată trufiei omenești (*hybrisului*) de un destin implacabil: „Ea [Smaranda, n.n.] vrea dinte pentru dinte! Muma mumei cere samă...”

Bibliografie

- B. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Viașnu, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I. Ediția a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.
- Elena Tacciu, *Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1982-1987.
- Ion Zamfirescu, *Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București, 1976.

confirmat și de Tânase. Răzașul se teme de o apropiată invazie turco-tătară, însă Tânase susține că polonezii s-au pus chezași să-i împace pe moldoveni și cu păgânii. Răzașul și-a recăstigat pământul grație intervenției lui Răzvan, Vulpoi este mândru de căpitania lui, în timp ce Tânase condamnă nesiguranța politică a țării lovite de atâta războie. Răzvan îi cheamă la ordin, cerându-le să-i convoace la sfat pe toți căpitani. El este dezamăgit de pacea prea grabnic încheiată, care îi contrazice **ambitia de a deveni domn**, așa cum îi mărturisește Vidrei. Rulurile se inversează acum, căci bărbatul recunoaște sincer că vrea puterea, în timp ce femeia șovăie, apreciind că ascensiunea prea rapidă a bărbatului este subredă și mărturisind că are „*presimtiri ciudate*”, chiar „*o vedenie grozavă*” — imaginea mamei lui „*în haine cernite*” ieșind din mormânt și amenințând-o că-i duce fiul la pieire. Răzvan ignoră nălucirile premonoitoare și le cere căpitaniilor să continue lupta împotriva turcilor, așa cum procedea Mihai Viteazul în Muntenia, dar sub comanda lui, prin detronarea lașului Aron-Vodă. Căpitani acceptă cu entuziasm ostășesc îndemnul hatmanului, însă, la întrebarea Vulpoiului dacă să-l ucidă pe nevolnicul domn, Răzvan răspunde înțelept: „*Nu, lasați-l... Domnii când nu mai domnesc / S-aseamănă cu strigoii: ei umblă, dar nu trăiesc...*” Tânase rămâne singurul credincios care îl avertizează că **Moldova a mai avut conducători de origine străină ori de condiție socială modestă, dar niciodată un țigan**: „*Tara o să cărtească.*” Vidra revine, îl încurajează să „*se-ncreadă-n steaua lui*”, iar când aceasta căstigă tronul Moldovei, îl anunță că va deveni mamă. De afară se aud aclamațiile multumii, care strigă „*să trăiască Răzvan-Vodă!*” „*Soltuzul*” Sucevei (primarul) și cei 12 „*pârgarii*” (consilieri) fac urarea oficială și, după datină, aleg „*băiatul cel mai sărac*” să rostească „*orația*” de investitură domnească. Aron-Vodă este închis „*în spătarie*”, boierii și mitropolitul — duși în palat, iar Bașotă, credincios domnului maziluit (alungat), este urmărit de Vulpoi și de ceata lui de vânători. Mai agil decât urmăritorii săi, trădătorul Bașotă deschide leșilor poarta mare a cetății. Noul voievod, căpitani și soldații pleacă la luptă, în vreme ce Vidra se roagă, îngenunchiată în fața icoanelor, pentru soarta bărbatului ei. După un timp, acesta — învingător, dar grav rănit — este adus pe brațe de Răzaș și de Vulpoi, bătrânul Tânase pierind chiar în focul bățăliei, ca să-l apere pe Răzvan cu trupul său. Eroul moare cu toți cei dragi plângând în jurul lui, spunându-i Vidrei cu glas mustător că a urmărit ca un „*nebun*” **himera măririi**, care l-a făcut să-și piardă controlul și l-a aruncat peste marginile epocii în care a trăit: „*Ce-mi folosește domnia? [...] eu pentr-un ceas de mândrie, / Necruțând nemica-n lume, neștiind nemica sfântă, / Uitam că viața-i o puncte dintre leagăn și mormânt!*”

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați un eseu argumentativ despre personalitatea contradictorie a lui Răzvan — un erou modern, purtător al unui dublu stigmat, social și etnic. Este el un învingător sau un învins al propriului destin?
- 2) Concepți un eseu analitic în care să realizați portretul Vidrei — o eroină tragică prin caracterul ei dominator, într-o ipostază romantică, deoarece își împinge partenerul să se autodepășească, pentru a deveni un personaj exceptional; comparați-o cu eroinele voluntare din teatrul lui Henrik Ibsen.
- 3) Motoul ales de scriitor pentru „poema [sa] dramatică în cinci cânturi” este extras din *Cazania* mitropolitului Teofil, scrisă în 1644: „*Mărire deșartă și iubirea de arginti, acestea sunt niște neputinți iuți ale sufletului.*” Dezvoltați, într-o cronică de spectacol, ideea morală exprimată în citatul ales, legați-o de experiențele personajelor Răzvan și Zbiera, formulând și un punct de vedere personal.

Capitolul al III-lea

Perioada modernistă a literaturii române Curente literare la debutul secolului al XX-lea

Poezia

Symbolismul

Epoci și ideologii literare

Symbolismul

Symbolismul european — Studiu de caz

Alexandru Macedonski, *Noaptea de decembrie*,

*Rondelul cupei de Murano, Rondelul rozelor
ce mor*

George Bacovia, *Plumb, Lacustră, Decembrie*

Dimitrie Anghel, *În grădină*

Proza

Modernismul

Orientări tematice în romanul interbelic

Romanul realist

Liviu Rebreanu, *Ion*

Romanul subiectiv

Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din
muzică de Bach*

Romanul istoric

Mihail Sadoveanu, *Zodia Cancerului sau
Vremea Ducăi-Vodă*

Romanul decadentei

Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*

Romanul modernist

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*

Romanul-pamflet

Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire*

Romanul experienței

Mircea Eliade, *Nuntă în cer*

Modele epice în romanul interbelic —
Studiu de caz

Epoci și ideologii literare

Simbolismul

Simbolismul este curentul literar care a apărut în Franța, ca o reacție împotriva mișcărilor literare numite **romantism retoric** sau decadent, **parnasianism** și **naturalism**. Numele simbolismului a fost împrumutat dintr-un celebru articol-manifest publicat la sfârșitul veacului al XIX-lea (în 1886), de către Jean Moréas, considerat inițiatorul mișcării literare. Dintre marii poeți francezi de orientare simbolistă îi amintim pe: Charles Baudelaire, cu celebrul său volum *Florile răului*, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé.

Simbolismul românesc a avut doi mari reprezentanți, și anume pe Alexandru Macedonski și pe George Bacovia. Alți simboliști notabili au fost: Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Ion Minulescu, Elena Farago. **Simbolismul literar** s-a manifestat sincronic cu **cel pictural și muzical**, realizând un veritabil sincretism al artelor moderne. În pictură, curentul simbolist a fost marcat de afirmarea impresioniștilor și a postimpresioniștilor universalii și naționali precum: Eduard Manet, Edgar Degas, P.A. Renoir, Paul Cezanne, Henri Matisse, Vincent van Gogh. Dintre pictori noștri, îi amintim pe: Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Theodor Aman. Simbolismul s-a manifestat și **în muzică**, impunând compozitorii precum: Johannes Brahms, Bedrich Smetana, Manuel de Falla, Edvard Grieg, Charles Gounod, Jules Massenet, Claude Debussy, iar dintre cei naționali — pe Gheorghe Dima și pe Ciprian Porumbescu.

Spre deosebire de simbolismul francez, cel românesc nu s-a opus parnasianismului, ci l-a integrat astfel în ron delurile lui Al. Macedonski, coexistând elemente preluate din ambele curente. Cercetătorii fenomenului cultural consideră că există **două etape** în simbolismul românesc: una amplă, între 1880 și 1914, și cealaltă mai succintă, între 1914 și 1920. Așadar, simbolismul autohton a parcurs o perioadă de patru decenii în care, datorită acestui curent, s-a înnoit poezia românească.

Simboliștii consideră că limbajul poetic se bazează pe **sugestia sonoră** a cuvintelor și pe **corespondențele secrete** dintre idee și forma acustică sub care aceasta apare; astfel, pentru simbolistul francez Stéphane Mallarmé, poezia trebuie să fie capabilă să sugereze cititorilor sentimentele și, mai ales, senzațiile trăite de autor: „*A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care îl-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul...*”

Simboliștii selectează din lexic cuvintele cele mai melo dioase și mai muzicale, capabile să sugereze trăirile

creatorilor de artă. Al. Macedonski susține că „*arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicii*”, iar poetul francez Paul Verlaine lansează ideea bine cunoscută: „*Muzica înainte de toate!*”

Simboliștii au modificat și versificația, pentru că au renunțat la rimele tradiționale și au introdus **versul liber**. Macedonski este primul poet român care a publicat, în 1880, creații în versuri libere, fără rimă și fără ritm. Ulterior, el a renunțat la această formulă prozodică, fiind de părere că poezia neversificată se apropie prea mult de proza ritmată.

Alți poeți simboliști au continuat să cultive versul alb, precum O. Densusianu sau I. Minulescu, acesta din urmă căzând în exces, într-un retorism prețios și grandilovent.

Universul simbolist s-a remarcat prin următoarele **teme și motive** lirice: **motivul citadin** al orașului sau al târgului provincial, a cărui monotonie și viață mediocru provoacă nevoie de evadare spirituală în tărâmuri misterioase (spații orientale sau utopice); **tema marii plecări**, concepută ca o călătorie eternă spre necunoscut; **tema naturii**, receptată nu ca peisaj exterior, ci ca **stare sufletească**; **motivul ploii și al toamnei**, care apare în mod constant la toți simboliștii; **motivul iubirii** înțelese nu ca împlinire ideală, ci resimțite ca nevroză; **motivul instrumentelor** muzicale care acompaniază melancolia sufletească și exprimă emoții grave (vioara, mandolina, harfa) ori violente (fluierul, fanfara); **motivul solitudinii finței**, care descinde din poezia romantică. În simbolism, imaginea singurății își pierde grandoarea, devenind elegiacă și intimă. Efectele ei sunt melancolia și spleenul, un amestec de tristețe, dezolare și plăcuteală profundă. **Spleenul simbolist** a fost exprimat, prima oară în literatura universală, de Ch. Baudelaire, iar la noi, de Ștefan Petică, Traian Demetrescu și, mai ales, de George Bacovia.



George Morland, *Apropierea furtunii*

Simbolismul european – STUDIU DE CAZ

Grupaj ilustrativ de texte lirice

- Analizați poeziile de mai jos, stabilind asemănări și deosebiri față de operele simboliștilor români.

Corespunderi

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceată;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngână și-si răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii,
— Iar altele bogate, trufașe, prihânite,

Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă
Tot ce vrăjește mintea și simțurile ncântă.

Charles Baudelaire
Traducere de Alexandru Philippide

Florile

Mari avalanșe-n aur surpând un vechi azur,
În ziua-ntâi, și neaua de-a pururea de astre
Odinoară nins-ai cu mari potire-n jur
Pământul încă Tânăr necunoscând dezastre,

Gladiola arămie, cu gâtul ei sublim,
Divinul dafin, floare a inimii lovite,
Rumen precum un deget curat de serafim
Roșind întru rușinea-aurorelor strivite,

Zambila, mițul simplu cu licăril lui rar
Și,-asemenea în carne femeii, roza crudă,
O, Irudiadă-n floare cu-obraz semet și clar
Pe care-un sânge aprig și radios o udă!

Și-ai zămislit albeața de crini ca un suspin
Ce prin tămâia-albastră a zărilor de sânge
Alunecând pe-o mare de suferințe lin
Se-nalță visătoare spre luna care plâng!

Osana din cădelniță și-n alăute vii,
O, Precistă, osana grădinii noastre-n limburi!
Și-ncheie-se ecou-n celeste seri târzi
Minune a privirii, răsfrângere de nimburii!

Mamă ce naști în sânul tău viguros și drept,
Potire clătinându-și fiola viitoare,
Imense flori ce poartă balsamul Morții-n piept
Pentru poetul veșted pe care viața-l doare.

[Garduri vii, turme-n exod]

Garduri vii, turme-n exod,
Cum tălăzuiesc spre zare,
Marea-i clară-n neguri clare
Și miroase-a Tânăr rod.

Zboară în zefirii tandri
Arbore îmfoiați și mori
Și se zbenguiesc ușori
Mânjii verii, copilandri.

Mari berbeci, nebuni de joacă,
Duminică vagi stăpâni,
Vin cu spuma dulcii lâni
Ca o caldă promoroacă.

Dintr-o dată se aud,
Unde sparte, rând pe rând,
Clopotele fluierând
Într-un cer de lapte crud.

Stéphane Mallarmé
Traducere de Ștefan Aug. Doinaș

Paul Verlaine
Traducere de C.D. Zeletin

„Cântați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-a murit!” Alexandru Macedonski



Coordonate ale vieții și operei

Fiul maiorului Alexandru Macedonski (viitorul ministru de Război după alegerea lui Al.I. Cuza) și al Mariei s-a născut la București, în 1854, fiind, aşadar, contemporan cu Mihai Eminescu și întreaga generație a scriitorilor clasici, de care, însă, s-a deosebit — prin structura sa umană și prin concepția literară — în mod radical. După moartea tatălui și absolvirea a patru clase de liceu la Craiova, pleacă la Viena și apoi în Italia, cu intenția de a-și continua studiile, pe care, însă, le va abandonă definitiv.

În 1870, când Mihai Eminescu își formulează principiile poetice (în *Epigonii*), Al. Macedonski debutează în „Telegraful român” de la Sibiu, cu *Dorința poetului*. Considerat drept un scriitor de tranziție, îmbinând elementele romantice (preponderente) cu cele simboliste și chiar parnasiene,



Noaptea de decembrie

Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit... —
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nicio schintie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nicio schintie în ochiu-adormit.
Pustie și albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea gême cumplit...
Sălbatică fieră, răstriștea-l sfâșie
Și luna-l privește cu ochi otelit... —
E-n negură noptii un alb monolit...

Și luna-l privește cu ochi otelit.
Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună —
Chiar alba odaie în noapte-a murit... —

Făptura de humă de mult a pierit.
E moartă odaia, și mort e poetul... —
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-nchetul,
Un tremol sinistru de vânt-nnăbușit...
Iar crivățul tipă... — dar el, ce-a greșit?
Un haos, urgă se face cu-nchetul.

Urgă e mare și-n gându-i ș-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungă este o strănică ghiară,
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.
Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

„Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?”
Și flacără spune: „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cântă, și Tânăr refii... —
În slava-nvierei încearcă oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii.”
Și flacără spune: „Aduc inspirarea” —
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezei de-afară dispare...
Deasupra-i e aur, și aur e-n zare, —
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul părâului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul... —
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc... —
Havuzele căntă... — voci limpezi șoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;
Hangiare-n tot locul, oteluri cumplite —
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și-ochi împrejură-i — ori spuză, ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E Tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gândul mereu,
Și-n față dorinței — ce este — dispăre —
Iar el e emirul, și toate le are.

Spre Meka-l răpește credința — voința,
Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi până-n creștet îi cere ființa.

Dar Meka e-n zarea de flăcări — departe —
De ea o pustie imensă-l desparte,
Și prada pustiei câți oameni nu cad?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cântec de pasări, nici pomi, nici izvoare —
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

Și dulce e viața în săli de-alabastru,
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,
În vie lumină tronând ca un astru,
Cu albele forme de silfi împrejur,
În ochi cu lumina din lotusul-albastru.

Dar iată și ziua când robii și-armează... —
Cămile gătește, și negrui-armăsari,
Convoiul se-nsiră — în zori schinteziază,
Pornește cu zgromot, — mulțimea-l urmează,
Spre porții năpustită cu mici și cu mari.

Și el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Jar viu de lumină sub roșu-oranisc,
S-oprește, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-și orașul în roza idilă...

S-oprește, o clipă pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe când, de sub dealuri, al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Și lacrima, clară, lucește, și pică...

Din apa fântânei pe care o știe
În urmă, mai cere, o dată, să bea...
Curmalii-o-nfășoară c-o umbră-albăstrie...
Aceeasi e apa spre care venea
Copil, să-și alinte blondețea în ea —
Și-n treagă, fântâna, e tot cum o știe.

E tot cum o știe, — dar, searbăd la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfătă...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoi jalnic de bube, — de drum prăfuit,
Viclean la privire, și searbăd la față.

De nume-l întreabă emirul, deodată,
Ș-acesta-i răspunde cu vocea ciudată:
— La Meka, plecat-am a merge și eu.
— La Meka? La Meka?... — și vocea ciudată:
— La Meka! La Meka! răsună mereu.

Și pleacă drumetul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop, și searbăd, abia se tărește...
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiște,
O Tânără umbră, de soarel ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă —
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nsiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere,
Mai șters decât rozul de flori efemere,
Mai strâns decât visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează și calea e dreaptă —
E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg,
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg —
Și el naintează, dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Și el 'naintează sub flăcări de soare...
În ochi o nălucă de sânge — în gât
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nesip, și deasupra, cer roșu — și-ată —
Și tot 'naintează sub flăcări de soare.

Și tot fără margini pustia se-ntinde,
Și tot nu s-arată orașul prea sfânt —
Nimic n-o sfârșește în zori când s-aprinde,
Și n-o-nviorează suflare de vânt —
Lucește, vibrează, și-ntr-una se-ntinde.

Abia, ici și colo, găsește, câteodată,
Verdeața de oază cu dor așteptată...
Săgeată, aleargă cal alb și cal murg,
Cămile-aleargă săgeată și ele,
La cântecul apei se fac ușurele...
Izvor sau citernă în clipă le scurg —
Dar chinul reîncepe, și zilele curg.



poet, prozator și dramaturg, Al. Macedonski s-a impus îndeosebi prin versurile sale, dovedindu-și talentul creator din adolescență, ca și Eminescu.

Prima sa manifestare literară notabilă are loc în 1872 și coincide cu apariția volumului de versuri **Prima verba**. Urmează un al doilea volum, la o distanță de zece ani, când dă la iveală **Poezii** (1882). Cunoaște Insula Serpilor (1879), al cărei peisaj exotic îl fascinează și unde va plasa acțiunea romanului liric **Thalassa** (publicat întâi în variantă franceză, **Le calvaire de feu**, în 1906). În anul 1895, tipărește volumul **Excelsior**, apoi (în 1902) volumul de proză **Cartea de aur**, iar în 1912 — **Flori sacre**, cel mai important sub raport estetic, alături de **Poema rondeleurilor**, care va vedea lumina tiparului abia postum (în 1927).

Asadar, cele mai valoroase opere sunt ciclurile **Nopților** și ale **Psalmilor moderni**, împreună cu volumele din 1912 și 1927. Acestea din urmă cuprind 54 de poeme cu formă fixă, grupate pe cicluri tematice: **Rondelurile pribege**, **Rondelurile celor patru vânturi**, **Rondelurile rozelor**, **Rondelurile rozelor de azi și de ieri**, **Rondelurile Senei**, ultimele aflate în opozиie în plan semantic cu **Rondelurile de portelan**. **Psalmii moderni**, în număr de 11, sunt de inspirație biblică, după modelul creștin al poeziei religioase scrise de mitropolitul Dosoftei al Moldovei. În această privință, Alexandru Macedonski nu numai că l-a ajutat pe Tudor Arghezi să debuteze, dar l-a și anticipat în lirica sa de esență religioasă. Ciclul **Nopților**... cuprinde 12 poeme dedicate fiecărei luni calendaristice și configurând laolaltă durata anuală — definitorie pentru condiția umană —, la care se adaugă alte trei cu o tematică comună: **Noaptea albă**, **Noaptea neagră**, **În noapte**. Majoritatea textelor lirice au fost publicate separat, în revista „Literatorul”, și retipărite în volumele **Excelsior** sau **Flori sacre**, mai târziu.





Poemul *Noaptea de decembrie*, care domină prin complexitate tematică și prin realizare artistică toate celelalte *Nopți...*, a fost menționat prima oară, în 1902, în revista autorului, intitulată „Forța morală”, și reprodus ulterior în volumul *Flori sacre*, recenzat, la apariție, de E. Lovinescu în „Con vorbiri literare”, criticul remarcând în mod deosebit această creație artistică.

Al. Macedonski este, deopotrivă, teoreticianul curentului simbolist (un al doilea fiind, apoi, Ovid Densusianu de la revista „Vieata nouă”). Dar Macedonski deține meritul de a fi răcordat poezia română la noua mișcare europeană.

În 1880, el a scos revista „Literatorul”, în care a publicat articolele sale teoretice despre arta simbolistă și înnoirea versificației. „Literatorul” a fost una dintre revistele prestigioase ale epocii dinainte și după întâia conflagrație mondială. A apărut cu regularitate, în două momente distințe, primul între anii 1880 și 1905, și al doilea — între 1918 și 1919.

Cea dintâi perioadă de aparitie, care a durat un sfert de veac, este considerată drept aceea care a inaugurat simbolismul autohton, încurajând tinerile talente literare afiliate noului curent cultural. În 1892, lui Al. Macedonski îi va apărea, în paginile acestaia, articolul *Poezia viitorului, adevărat manifest simbolist*. El și-a subintitulat revista „Organ al grupării intelectuale”, indicând, prin aceasta, dorința de a se adresa, cu precădere, intelectualității din epocă. Dintre colaboratorii revistei, îi menționăm pe: George Bacovia, Ion Barbu, Victor Eftimiu, Al. Stamatiad, D. Iacobescu, Ștefan Nenițescu. Macedonski a subliniat legătura în plan literar dintre tinerii poeți, care tocmai începeau să se afirme, și generația de la 1848, dintre care el îi apreciașe în mod deosebit pe Ion Heliade-Rădulescu, pe Vasile Alecsandri și pe D. Bolintineanu. Pasionat publicist și

și tot nu s-arătă năluca sublimă...
Să apa, în foale, descrește mereu...
Când calul, când omul, s-abate victimă,
Iar mersul se face din greu, și mai greu...
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, caiageri și mândre cămile.

Și tot nu s-arătă cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăiști se sfârșesc...
Prădalnice zboruri de păsări sosesc,
Saruncă pe leșuri cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni, cad, pier, se răresc...
Doar negrele pasări mereu se-nmulțesc —
Și tot nu s-arătă cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Și vine și ziua cumplită când el,
Rămas din toți singur, sub cer de oțel,
Pe minte își simte o noapte adâncă... —
Când setea, când foamea, — grozave la fel,
Pe piept, ori pe pântec, îi pun câte-o stâncă,
Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oțel.

Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...
Sub aerul-n flăcări, zac roșii mobile... —
Nainte — în laturi — napoi, — peste tot,
Oribil palpită aceeași coloare...
E-aprins chiar pământul hrănît cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot —
Tot roșu de sânge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.

Și foamea se face mai mare — mai mare,
Și, zilnic, tot cerul s-aprindă mai tare...
Bat tâmpalele... — ochii sunt demoni cumpliți...
Cutremur e setea, ș-a foamei simțire
E șarpe, ducându-și a ei zvârcolire
În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiti... —
Bat tâmpalele... — ochii sunt demoni cumpliți.

Și moare emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpie,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, șacea dușmanie
De lupi care urlă, — șacea săracie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Şacea izolare, șacea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Abia mai pășește cămila cel-poartă...
Speranță, chiar dânsa, e-n sufletu-i moartă... —
Dar iată... — părere să fie, sau, ea?...
În zarea de flăcări, în zarea de sânge,
Lucește... — Emirul, puterea și-o strângă... —
Chiar portile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă — aleargă,
Și albele ziduri lucesc — strălucesc, —
Dar Meka începe și dânsa să meargă
Cu pasuri ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri lucesc, — strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cât poate, grăbește să-l ducă...
Dar visu-i nu este un vis omenesc —
Și poamele de-aur lucesc — strălucesc —
Iar alba cetate rămâne nălucă.

Rămâne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,
Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze, și turnuri de-argint.

Rămâne nălucă în zarea pustiei
Regina trufașă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka — tot visul țintit,
Și vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă...
Pe când șovăiește cămila cel-poartă...
Și-n Meka străbate drumetul pocit,
Plecăt șchiop și searbăd pe drumul cotit —
Pe când șovăiește cămila cel-poartă...

Murit-a emirul sub jarul pustiei.



Abordarea textului în clasă

- 1) Identificați, în trei grupe de lucru, elementele romantice, simboliste și parnasiene din poemul studiat, dovedind concomitent calitatea lui Al. Macedonski de scriitor al tranziției literare între epoci și curente.
- 2) Citiți și interpretați conținutul de idei al *Nopții de mai*, care relevă încrederea scriitorului în armonia naturală și în cea umană, asigurată prin triumful binelui și al artei, în genere.
- 3) Faceți aprecieri asupra paraboliei conținute în legenda orientală de la care a pornit scriitorul în realizarea capodoperei sale artistice, *Noaptea de decembrie*; stabiliți asemănări și deosebiri, lucrând în două grupe.
- 4) Dezbateti implicațiile artistice ale dublei teme — estetice și morale — abordate de autorul *Nopții de decembrie*; întocmiți un studiu de caz.

Dimitrie Paciurea, *Himeră*



Repere de interpretare

Poemul *Noaptea de decembrie* propune o dublă temă — **estetică și morală** — care dezbat condiția poetului, a creatorului de valori spirituale, într-o lume mărginită și ostilă acestuia, alături de **problema modului de atingere a unui tel propus** fie pe calea cea dreaptă, fie pe una ocolită. Dubla tematică a impus desfășurarea poemului **în două planuri temporale** distincte: mai întâi, **cel real**, reprezentat de camera poetului, unde acesta doarme și visează. Decorul natural este cel al unei nopți de iarnă, însuflare de viscolul ce „geme cumplit”. Dezlănțuirea forțelor naturii se produce în concordanță cu efortul produs în spiritul poetului, necesar pentru a da la iveală creațiile sale: „*și nici o schintie în ochiu-adormit*”. Părăsit de harul divin al inspirației, el pare cuprins de un somn mortuar, întregul tablou fiind dominat de culoarea albă. În al doilea plan, **cel fantastic**, poetul se întrupează sub chipul emirului, al cărui vis este să traverseze pustiul arab și să ajungă la Meka, „cetatea prea sfântă”.

om cu vederi politice antidinastice (pentru care va fi închis câteva luni), Macedonski a publicat și alte reviste ori ziare (ca „Oltul”, „Tarara”, „Forța morală”, „Revista clasică”, „Revista de critică și literatură” „Cuvântul meu”, cel din urmă fiind un ziar scris în întregime de autor), în care își expune ideile și polemizează înversunat cu toată lumea. În revista sa, „Liga ortodoxă”, va debuta Tudor Arghezi (cu pseudonimul Ion Theo), sub influența curențului simbolist. Simțindu-se nedrepărat în spațiul literar național, Al. Macedonski a încercat să se impună în peisajul liric francez; așa se explică apariția volumului **Bronzes**, cu un oarecare ecou în presa franceză, ori versiunea inițială în limba galică a romanului **Thalassa**, tradus în română abia în 1916. Chiar și unele piese de teatru (**Moartea lui Dante Alighieri**) sunt dublate de versiuni franceze. Dincolo de firea lui narcisiacă, de temperamentul eruptiv și inegal, de umorile lui variabile (care l-au împins să-i atace pe Eminescu și pe Caragiale într-un mod brutal și nedrept), Al. Macedonski rămâne unul dintre **făuritorii conștiinței estetice a literaturii române moderne**.

Asociind **romantismul târziu** cu **parnasianismul** și **simbolismul**, Alexandru Macedonski scrie o literatură originală, iar, prin articole teoretice, conferințe și aprigi polemici literare, joacă rolul de catalizator, de ferment activ al epocii lui, a cărei conștiință estetică o împinge spre înnoire. Gândindu-se, desigur, la sine, scriitorul nota lucid aceste fraze în articoul intitulat *În pragul secolului*, din 1899: „*Curentele oficiale, oricât de puternice, vor fi covârșite de geniul populului, de voința lui, de forță și de frumusețea lui. Cei izbiți, cei năpăstuiți, victime sublime ale credinței lor în izbânda finală a luminii asupra întunericului, își vor avea în curând ziua lor*”.

Poezia ***Noaptea de decembrie*** a fost publicată prima oară în anul 1902,



în revista „Forța morală”. După prelucrări succesive, timp de un deceniu, poemul a fost integrat ulterior volumului *Flori sacre*, din 1912.

Tema poemului o reprezintă **condiția precară a artistului** într-o lume nefavorabilă sau chiar ostilă actului său creator, temă prin care Macedonski și-a prefigurat experiența lui individuală ca scriitor neînteleș și neacceptat adesea în epocă.

Titlul poemului este de sorginte romantică, nu simbolistă, pentru că sugestia i-a venit autorului de la romanticul francez Alfred de Musset și de la preromanticul englez Edward Young, ambii poeți scriind versuri sub titulatura adoptată și de scriitorul român. *Noptile...* macedonskiene se apropiu tematic și structural de *Scrisorile...* lui Eminescu, deoarece **asociază meditației lirice satira necruțătoare** la adresa societății contemporane poetului. Spre deosebire de Eminescu, acela care își exprimă dezgustul și scepticismul în raport cu racile sociale, marcat de o melancolie cu accente pesimiste, Macedonski a fost un revoltat activ și un temperament vitalist. El nu și-a pierdut entuziasmul și nici încrederea în triumful binelui și în forță tămăduitoare a artei, în ciuda eșurilor repetate.

Alături de *Noaptea de decembrie*, o altă capodoperă a liricii macedonskiene este considerată și *Noaptea de mai*, în care explozia vegetală și renașterea naturii, produse odată cu sosirea primăverii, formează cadrul prielnic manifestării setei de viață, a bucuriei existențiale și a încrederii în idealurile propuse. Un vers-refren în această poezie îl constituie îndemnul: „Cântați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-murit!...”

Caracteristicile liricii lui Macedonski sunt, în ansamblu, elanul optimist, temperamentul exuberant și instabil, încrederea în binele moral și în supremă frumosul artistic. Poemul *Noaptea de decembrie* poate fi asociat —



Simbolismul macedonskian a preluat dintre **temele romantice** nu numai **motivul noptii**, dar și pe cel **al visului nocturn, al întrupării** într-o altă personalitate (dedublarea psihică) și **motivul decorului natural**, prezentat în concordanță cu stările de spirit ale personajelor. Astfel, poetul — lipsit de harul inspirației — este asociat cu un element de natură amortit de frigul iernii. El pare „*trăsnit*”, cu ochii lipsiți de strălucire, cu fruntea „*mândră*”, dar zăcând aproape neînsuflețit. Camera poetului este „*pustie și albă*”, cu focul stins în vatră, rece și întunecată. Elementele naturii par și ele încremenite și lipsite de viață: luna strălucește cu „*ochi otelit*”, nămeții parcă ating cerul, bezna este de nepătruns, iar pe câmpie se aude urletul sinistru al lupilor. Aceeași cameră „*moartă*” se însuflețește pe măsură ce poetul își recapătă focul inspirației și puterea creatoare. Autorul consideră inspirația de origine divină, căci ea este renăscută, în spiritul poetului, de către „*arhanghelul de aur*”. Acest mesager simbolic îi redă tinerețea și încrederea în artă, îi cere să „*încea oftarea*” și îi dăruiește **experiența formativă a unei alte identități**. Poetul renaște spiritual în personalitatea unui emir „*avut și puternic*”.

Tabloul de natură în care se desfășoară existența emirului este realizat **în culori pastelate**. Emirul conduce Bagdadul, a cărui frumuseți citadină atinge perfecțiunea, prin armonia construcțiilor și a fântânilor sale. Macedonski își manifestă **predilecția pentru peisajele orientale**, aşa cum le-a imaginat și în *Rondelurile...* dedicate tărăncurilor exotice, îndepărtate și misterioase. Scriitorul imaginează palate din marmură albă, înconjurate de grădini înmiresmate, cu arbori exotici și rari ca esențe. Pretutindeni, fântânile și havuzele răspândesc apa limpede, care susură și răcorește atmosfera „*încinsă*”. Florile emană parfumurile lor, care transformă Bagdadul „*într-un rai de grădini*”. Pe cerul „*galben și roz*” se înaltă siluetele „*geamiielor*” și ale „*minaretelor*”, strălucind în aerul fierbinte. Emirul posedă, în lumea pământeană, tot ceea ce individul își poate dori: bogăția fabuloasă, alcătuită din „*movile de argint și de aur*” și din grămezi de pietre prețioase; vitejia și eroismul, sugerate de metonimia „*otelurilor cumplite*”, reprezentând armele sale de luptă; caii „*cu foc în copite*”, care îl ajută să-și înfrunte adversarii; tinerețea, frumusețea, impetuozitatea și puterea absolută asupra supușilor săi. Scriitorul repetă — sub formă de exclamații retorice — numele orașului Bagdad, pe care îl stăpânea emirul său. Totodată, el reia **versul laitmotiv** prin care definește **armonia personalității emirului** și condiția lui de excepție printre muritori: „*Si el e emirul, si toate le are...*” Prin aceste însușiri deosebite, eroul oriental se înrudește cu personajul eminescian din poezia postumă *Miron și frumoasa fără corp*. Ca și eroul lui Eminescu, emirul este nemulțumit de condiția sa umană, pe care o apreciază drept limitată și incompletă. Convingerea că a fost menit unui destin exceptional îl apropie și de fetițe frumoși din basmele populare românești. Emirul visează permanent să-și depășească propria condiție printr-o faptă de excepție, care să-l plaseze deasupra sortii obișnuite a oamenilor. În ciuda faptului că „*e Tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu*”, întreaga lui ființă se subsumează idealului propus. Cetatea visată, „*îi cere simțirea, îi cere ființa, / îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea...*”, hotărârea nestrămutată a eroului de a-i trece porțile fiind reliefată prin repetiții verbale („cere”, „vrea”), substantivale („ființa”) și pronominale (formele atone în dativ posesiv — „*îi*” și „*i*”). Simetriile din interiorul versurilor („credința-voință”, „simțirea-voință”), enumerarea verbelor conjugate la prezentul etern, reiterarea, la debutul a două versuri consecutive, a complementului circumstanțial de loc („spre Meka”) devin mijloace gramatical-stilistice prin care poetul subliniază transformarea graduală a dorinței emirului într-o obsesie chinuitoare.

Treptat, el va ajunge să substituie planului real pe cel fantastic, trăind exclusiv în dimensiunea mentală a irealității visate. Cele două orașe — Bagdadul și Meka —

reprezintă opoziția dintre perfectiunea telurică și cea spirituală. El vrea să intre în „Cetatea prea sfântă” numai după ce a parcurs un drum inaccesibil celorlalți, manifestând orgoliu, dar și simțul penitenței. Deși știe că deșertul a făcut atâtea victime, emirul, încrezător în steaua lui, pornește la drum, cu un cortegiu strălucitor.

Ideea că Meka rămâne un teritoriu inaccesibil este sugerată de autor prin repetarea adverbului de loc „departe”, prin frecvența epitetelor aspațiale („mare”, „imensa”) și prin întrebările retorice anticipând deznodământul fatal, rostite pe un ton sumbru. Scriitorul compară metaforic pustiul cu „o mare aprinsă de soare”, în care vegetația a murit, apele au secat, iar vietăile sunt rare. Stilistic, aglomerările determinative se concentreză în **enumerăriile negative**, care atestă transformarea pustiului într-un tărâm al morții (procedeu grammatical frecvent și la V. Alecsandri): „*Nici cântec de paseri, nici pom, nici izvoare...*” (s.ns.)

În antiteză cu ariditatea și monotonia cromatică a deșertului, este prezentată imaginea Bagdadului, oraș scăldat în culori diafane și în mirosme florale. Preferința autorului pentru epitetul „dulce” denotă influența retorică eminesciană. **Imaginile picturale** sunt descrise prin intermediul **epitetelor cromatice**, rezultate de obicei din asocierea metaforică a elementelor înfățișate cu metalele strălucitoare: „rozul Bagdad”, „săli de alabastru”, „bolți de argint și de azur”, „albele forme”, „lotus albastru”, dovadă peremptoriei a familiarizării depline a autorului cu procedeele lirice parnasiene. Emirul dorește să înfrunte dificultățile traversării deșertului și pornește la drum urmat de o mulțime care îl aclamă, dar îl și imploră să rămână în lumea cunoscută. El refuză și se aşază în fruntea convoiului, „pe o albă cămilă”, înconjurat de robii săi călărand „pe negrii armăsari”. Privește orașul natal pentru ultima oară și plânge regretând, totuși, armonia lumii pământene. Eroul apelează la un gest ritualic, cerând să i se dea apă de băut din fântâna înconjурată de curmali, în care venea să se privească în copilărie.



Stefan Popescu, Studii de marocani



prin tematica sa — **Luceafărului** eminescian, deoarece ambele creații poetice dezbat problema **condiției artistului de geniu** în lumea în care i-a fost menit să trăiască.

Dacă geniul eminescian alege retragerea din lume în sfera ideilor înalte, de unde să contemple cu răceleală nimicnicia vieții omenesti, filosofia vitalistă a lui Alexandru Macedonski constă în aprecierea că viața înseamnă o neconstență luptă pentru atingerea oricărui ideal, dar frumusețea ei stă tocmai în eroismul acestei lupte, chiar dacă țelul propus nu poate fi, uneori, și atins.

Geneza poemului s-a plasat cu doisprezece ani înaintea publicării acestuia. În ianuarie 1890, Macedonski a publicat, în ziarul „Românul”, un poem intitulat **Meka și Meka**, în care prelucrase o străveche legendă orientală: eroul legendar era un prinț arab, Ali-Ben-Hassan, care a fost îndemnat de tatăl său, înaintea morții lui, să nu se abată niciodată de la **calea cea dreaptă** în tot ce va întreprinde în viață. Tânărul moștenitor a transformat în demnul patern într-un principiu moral, pe care l-a respectat cu sfîrșenie. El a decis să plece în pelerinaj către Meka, Cetatea Sfântă a tuturor musulmanilor. Primind de la tatăl său și o imensă avere, prințul Ali și-a alcătuit un convoi strălucit și a ales drumul drept, îndrăzningind să înfrunte pustiul arab. Odată cu el, a pornit spre Meka și un căsător, numit Pocitan-Ben-Pehlivian, care a preferat, însă, **calea ocolită**, spre a nu-și risca viața în confruntarea cu deșertul.

Convoiul prințului n-a rezistat condițiilor grele impuse de călătorie, oamenii și animalele pierind, treptat, în pustiu. Înainte de a muri, Ali a avut o viziune amăgitoare, părându-i-se a-l vedea pe căsător intrând pe porțile „**Mekăi pământești**”, în timp ce el se pregătea să treacă pragul „**Mekăi cerșești**”. Cei doi termeni simbolici se referă atât la opoziția dintre **realitate** și





idealitate, cât și la cea biologică dintre **viață și moarte**, antiteză reliefată în însuși titlul poemului inițial.

Morală parabolei lirice este că viațatorul, creatorul, omul curajos și drept pierde în existența comună, în timp ce impostorul, cel ce alege calea ocolită, triumfă. Artistul care trăiește în sfera ideilor căstigă în spirit („Meka cerească”).

După doisprezece ani, Macedonski a simțit nevoia să revină asupra temei poetice abordate, lărgindu-i înțelesurile simbolice și scriind, astfel, cea mai valoroasă dintre **Nopțile sale**.

Structura poemului

Noaptea de decembrie are o **struktură ternară** (cuprinde trei secvențe lirice distințe):

1) **imaginăria creatorului de artă** (a poetului), înfățișat într-un context social mizer și ostil dorinței sale de a crea (versurile 1–28);

2) **motivul inspirației**, în care poetului i se asociază, în plan simbolic, imaginea emirului (versurile 29–39);

3) **drumul emirului prin deșert și efortul depus pentru atingerea idealului absolut**, motiv care coincide cu trupa poetului de a-și regăsi inspirația creatoare secătuită și adevarata identitate de artist (versurile 40–227), acesta fiind și momentul liric cel mai amplu din întregul poem.

Structura poetică este, deci, inegală, accentul căzând asupra **părții finale**, care este o veritabilă pledoarie pentru îndeplinirea idealurilor umane, în povida jertfei de sine impuse omului.

Alexandru Macedonski este — parafrazându-i simbolurile — Emirul, în veșnică, neobosită căutare a imaginarii cetății a poeziei. Convingerea lui neclintită, în povida bătăliilor duse cu mulți contemporani, că posteritatea îi va recunoaște meritele, această impresionantă forță de anticipare a



Gestul reflectării chipului uman în unde ale apei reproduce o străveche superstiție legată de credința în capacitatea omului de a-și prevedea viitorul. Deși fântâna rămâseace aceeași, în apele ei nu se mai reflectă figura „blonda” a copilului de altădată, ci chipul palid al bărbatului matur aflat în preajma unei opțiuni tragice **pentru sine**. Lângă fântână, emirul îl întâlnește prima dată pe cerșetorul „zdrențos, pocit, de drum prăfuit”, care îi mărturisește intenția de a merge la Meka, dar oclocind capcanele deșertului. Drumetul anonim i se infățișează palid la față, cu privirea stinsă, acoperit de răni, urât, șchiop, cu veșmintele sfâșiate, tărându-se cu greutate pe calea aleasă. Portretul său fizic și moral este caricaturizat și conceput în opozitie cu idealitatea infățișării emirului. Poteca lui „sub pomii șerpuieste” și umbra copacilor îl apără de soarele torid al pustiului ucigaș. În ciuda călătoriei obositore și mai îndelungate, cerșetorul își va atinge țelul urmărit și va intra în cetatea sacră.

Acest personaj umil poate fi interpretat ca un alter ego al emirului însuși, reflectând o posibilitate pe care el a gândit-o, dar a respins-o, disprețuindu-i caracterul facil. Cerșetorul simbolizează drumul obișnuit în viață, parcurs prin acceptarea compromisurilor. Emirul semnifică **omul de excepție**, care urmărește, solitar, atingerea idealului său. De aceea, cerșetorul rămâne anonim, el nu contează ca individ, ci simbolizează **colectivitatea umană** care ocolește dificultățile. **Emirul**, dimpotrivă, se individualizează prin caracterul **exceptional** al **țelului urmărit**, izolându-se de semenii lui și ignorând voit soluția compromisurilor, a vieții medioare.

Poetul descrie drumul epuizant traversat de emir, moartea succesivă a tuturor însoțitorilor lui și a animalelor, consumarea treptată a merindelor și a apei potabile. Cortegiul triumfal și strălucitor de la început se va transforma într-un **convorbitor** al **mortii**, iar cetatea visată devine sinonimă cu „**o nălucă sublimă**”, dar intangibilă. Autorul își exprimă compătimirea față de aceste sacrificii, devenite inutile și datorate unui proiect uman ce depășea chiar limitele omenescului.

Emirul este însoțit, în înaltul cerului, de păsările de pradă care „**mereu se-nmultesc**”, pe măsură ce victimele omenești și animale devin tot mai numeroase. Într-o zi „**cumplită**”, eroul constată că a rămas singur și că i-a sacrificat pe toți cei ce îndrăzniseră să meargă alături de el. Este epuizat de foame și terorizat de sete, având halucinații și simțind cum se lasă pe mintea lui „**o noapte adâncă**”.

Scriitorul realizează al doilea portret al emirului, înfățișându-l sleit de efort, de suferințele îndurate, de lipsurile acute, aproape orbit de monotonia cromatică a nisipurilor. Sunt surprinse, în detaliu, reacțiile fizice ale personajului pe care căldura, foamea și setea îl desfiguraseră: tâmpalele îi băteau, ochii îi erau injectați de nisip și de sânge, simțea junghiuiri în piept și în pântece, iar nervii păreau „**îndârjiti**”. Poetul accentuează imaginea vizuală a ochilor emirului, care străluceau nefiresc, precum „**demonii cumpliți**”. Abia mai pășește, iar cămila care îl poartă ajunsese la capătul puterilor; are iluzia că vede în depărtare „**portile albe**” ale Mekăi, spre care se grăbește cu ultimele resurse. Eroul nu mai percepă realitatea și se abandonează lumii închipuirilor sale. Își imaginează cetatea eternă ca pe o construcție din basme, „**cu porți de topaze**”, „**cu turnuri de argint**”. Este obsedat, până și în halucinațiile lui, de faptul că sărmănatul cerșetor — plecat odată cu el — a reușit în acțiunea sa, în timp ce el însuși va eșua. Cămila ce îl transportă șovăie și cade pe drum, iar emirul moare „**sub jarul pustiei**”.

Versurile finale îl readuc pe cititor în camera înghetată a poetului, care tremură de frig și se simte incapabil să creeze. Moartea emirului în deșertul Arabiei coincide simbolic cu stingerea focului din odaia și din spiritul văgăuit al poetului. Ultimele versuri sunt cheia pentru **paralela simbolică** a întregului poem, modalitate artistică definitoare pentru **aspectul lui clasic**. Dicotomia inițială a planurilor temporale se reconciliază într-o **viziune sintetizatoare**: arșița naturală, frigul năprasnic, condiția materială pauperă sugerează avatarurile unei existențe dăruite atingerii

unui țel major; „luna cea rece”, „lupii care urlă” sunt metafore ale adversității ireductibile din sufletele mediocre, resimțite împotriva nobletii idealurilor. Laolaltă, ele formează „*pustia*” înfruntată de oamenii superiori care au ales „*calea cea dreaptă*”, cu toate riscurile pe care aceasta le incumbă; ei își asumă traiul între „*izolare*” proprie spiritelor înalte și „*dezolarea*” provocată de atâtea loviturile ale sortii și ale semenilor potrivnici lor, pentru a atinge plăsmuirea ideală, „*Meka cerească, Meka cea mare...*”

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Concepți o paralelă literară între *Luceafărul* de M. Eminescu și *Noaptea de decembrie* a lui Al. Macedonski, în cuprinsul căreia să evidențiați tema comună (condiția artistului de geniu în lume) și modalitățile artistice diferențiate de realizare a acesteia.
- 2) Alcătuiți o compunere-paralelă între *Scrisorile...* eminesciene și poemul macedonskian, în care să conturați tabloul societății contemporane ambilor scriitori, în viziunea lor satirică.
- 3) Concepți un jurnal de lectură sub forma unui dialog imaginat între emir și cerșetorul anonim, în care cel dintâi va susține „*calea dreaptă*” de urmat în existență, iar cel de-al doilea va pleda pentru „*calea ocolită*” în atingerea țelurilor vieții; expuneți-vă, cu acest prilej, opinia voastră.
- 4) Pornind de la versurile finale ale poemului *Noaptea de decembrie* și de la explicațiile oferite cititorilor de autorul însuși, structurați un referat sintetic cu tema: „Real (Meka pământească) și ideal (Meka cerească) în opera beletristică a lui Al. Macedonski”.

Rondelul cupei de Murano

Vas de Murano (Muzeul Național al României)

Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta încchin.

În schintere-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.

E arta pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi, după talaze,
E sufletescu-avânt deplin,
Nu e de aur: e de raze.



propriului destin în cultura română, asigură grandoare demersului său liric.

Contemporan cu M. Eminescu, el n-a vrut să fie un epigon al marelui spirit și s-a despărțit de romanticismul care își spuse deja, prin lirica eminesciană, cuvântul hotărâtor, îndreptându-se programatic către simbolism și parnasianism.

Scriitorul a fost un spirit al modernității, al experimentării altor formule literare, fapt pentru care a dat poeziei românești un impuls novator, urmărind efortul de sincronizare cu mișcarea literară europeană; asadar, Macedonski reprezintă o conștiință estetică avansată față de timpul său.

Ciclul Rondelurilor

Sugestia de a compune rondeluri i-a venit din frecventarea cu asiduitate a poeziei franceze de atunci, mai ales de la autorii consacrați ai acestei creații versificate cu formă fixă, și anume de la Maurice Rollinat și Théodore de Banville. Scrierea de rondeluri presupune multă migală artistică, rigoare formală, o perfectă stăpânire a mijloacelor de expresie și o capacitate de esențializare a motivelor abordate. Este tehnica parnasiană care îmbină estatismul în atitudinea lirică și cultul formei artistice. Contemplarea fenomenelor este impersonală, fără participare afectivă, rezultând o natură statică și interioare fastuos-ornamentale, descrise în tonuri cromatice intense, dar reci.

În *Poema rondelurilor*, opera lui de maturitate (alcătuită din 54 de poeme însoțite de un „Epigraf final”), se regăsesc, concentrate, temele majore ale creației sale, neumbrite de o preocupare de ordin formal, cum se întâmplă de obicei într-o operă care cere virtuti prozdice. Tema predilectă a damnării, a renegării omului de talent de către





contemporani, cu repercușiuni dure-roase asupra psihologiei poetului și cu toate simptomele de persecuție și de grandoare compensatorii, este întâlnită și în rondeluri. Sunt, apoi, prezente: atracția resimțită de poet pentru fast și podoabe, ce îl înrudește cu parnasienii (în *Rondelul lucrurilor* sau în *Rondelul cupei de Murano*), dorul de a călători, cu acel fior secret al chemărilor nelămurite spre alte orizonturi „ispititoare” (în *Rondelul plecării*), exotismul cu izpitoresc (în *Rondelul orașului din Indii*), mirajul odorific exercitat asupra lui de parfumurile și miresmele tari (în *Rondelul crinilor*), explozia florală din subciclul *Rondelurile rozelor*, cu invocarea poetului oriental Săadi (maestru al catrenului și cântăreț al rozelor), toate poemele fiind marcate de treceri neașteptate de la stările deprimante la elanul optimist, reacții paradoxale specifice personalității pline de contraste a scriitorului. În alte rondeluri, sunt evocate locurile natale ale copilariei, Pometeștii și Adâncata Doljului (în *Rondelul trecutului*), sau imaginea Craiovei de altădată (în *Rondelul orașului mic*), ca și împrejurimile acesteia (în *Rondelul Domniței*). *Rondelurile Senei* proiectează viziuni dantești asupra Parisului. Metropola Franței este imaginată ca un „oraș iad”, strivitor al elanurilor umane, cu înecați — din pricina mizeriei și a neîmplinirii aspirațiilor — plutind pe apele murdare ale Senei, cu genii ascunse în mansardele promiscue.

În antiteză cu aceste viziuni macabre, *Rondelurile de porțelan* sunt imagini pline de culori și de luminozitate diafane, turnate într-un tipar liric parnasian, după modelul lui Théophile Gautier, Leconte de Lisle și Héredia, versurile căpătând șlefuire de diamant și sclipiri amețitoare de ametist.

Autorul concepe un **univers exotic și miniatural**, pictat în tonuri delicate, cu o risipă de metale prețioase și materiale rare: mările sunt de „smarald”, porurile de „onix”, casele de „porțelan”



Rondelul rozelor ce mor

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine —
Ș-au fost atât de viață pline,
Si azi se sting aşa ușor.

În tot se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor —
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duioase-și pleacă fruntea lor... —
E vremea rozelor ce mor.

Abordarea textelor în clasă

- 1) Analizați elementele de versificație tipice pentru rondel în poeziile studiate.
- 2) Citiți, pe grupe de lucru, câteva rondeluri din alte cicluri ale volumului lui Al. Macedonski din 1927 și evidențiați varietatea lor tematică și perfecțiunea prozodică.
- 3) Identificați — în textele lirice alese de voi — elementele parnasiene și simboliste, reliefându-le în analize stilistice detaliate.
- 4) Formați două grupe de studiu; comentați, în antiteză tematică, un poem din *Rondelurile Senei* și un altul selectat din ciclul *Rondelurile de porțelan*.

Repere de interpretare

Rondelul cupei de Murano

Din ciclul poemelor cu formă fixă oferite „celor patru vânturi” face parte și *Rondelul cupei de Murano*, mică bijuterie lirică, asemenea vasului prețios a cărui limpezime de cleștar autorul o exaltă. Maeștrii sticlați din reputata localitate Murano (inclusă orașului Veneția) sunt vestiți, încă din secolul al XII-lea, pentru finețea obiectelor de artă turnate în sticlă colorată în nuanțe delicate și având apli-cate ornamente de bronz ori chiar suflate cu aur, închipuind flori, frunze sau animale fantastice. **Procedeul retoric** folosit de poet este un tip aparte de metaforă, și anume **metonimia**, care înlocuiește obiectul descris prin materia din care este făcut și prin efectele cromatice ale luminozității sale. Negăția inițială („Nu e de aur...”) potențează afirmația imediat următoare („e de raze”), căci în strălucirea sticlei de Murano se răsfrâng razele soarelui, cupa de preț fiind susținută de doi „grifoni”. Perfectiunea ei cromatică și limpezimea de cristal îmbată ochii poetului, ca și miresmele unei flori exotice „dătătoare de extaze” aromitoare. Cu ea, poetul închină „în

Henri Fantin-Latour, *Trandafiri în vas*

onoarea” unei **ființe enigmatische**, definite exclusiv pronominal, care poate fi **femeia iubită**, **poezia însăși** ori chiar **imagină celu ce execută gestul ritualic**, răsfrântă în oglinda străvezie a pereților vasului. Frumusețea cupei împrumută, pe rând, nuanțele cele mai diverse, oglindite în cristalul ei strălucitor: scânteierile de „*topaz*” ale vinului vechi-auriu, ce pare un lichid nemuritor, destinat libațiilor divine din Olimp, culoarea de safir a cerului ori cea de smarald a „*talazelor*” mării adânci. Fără să conteze nuanța exprimată ori degradeurile formate ca niște curcubeuri desenate pe sticlă, **frumusețea cupei de Murano** este „*arta pură, fără fraze*”, stârnind, în spiritul privitorului, **nostalgia perfecluii**. Desăvârșirea ei miniaturală este comparabilă cu „*avântul*” plenar din sufletul omului, care așteaptă să-i fie umplută „*cupa*” inimii cu licorile distilate ale bucuriilor și entuziasmelor vitale, atât de râvnite și de rar găsite în decursul unei efemere existențe.

Rondelul rozelor ce mor

Rondelul rozelor ce mor a fost scris pe 13 mai 1916, aparținând perioadei finale din creația lui Al. Macedonski, când el era preocupat, îndeosebi, de **realizarea acordurilor tonale perfecte între muzicalitatea versului și corespondentul său în imagini**. **Modelul elementului vegetal**, surprins concomitent în germinația și în vestejirea sa, i-a fost oferit de Albert Samain, poetul francez al universului floral, cel care nu dă glas unui sentiment metafizic, ci atribuie sfârșitului o aură de suavitate și imponderabilitate diafană. Rondelul se reduce la zece versuri distințe, amplificate **prin mecanismul repetiției lirice**. Substantivul „*roze*” este determinat invariabil de o propoziție atributivă de calificare, exprimând ideea obsesivă a dispariției, care nu ocolește nici elementele naturale ce păreau — în desăvârșirea lor — destinate eternității. Inexorabilul proces al vestejirii distrugе atât trandafirii din grădini, cât și florile crescute miraculos în sufletul poetului. **Constatarea vizuală exterioară se asociază nefabilelor trăiri interioare** (stări, gânduri, amintiri poleite de perspectiva tristă a sfârșitului). Rozele ofilite devin — prin generalizare — un avertisment al **dezagregării latente**, pândind, ca o boală ascunsă, în toate lucrurile. Poetul se regăsește pe sine, victimă a aceleiași legi universale. Dar moartea — ca o componentă a tot ce trăiește pe lume — nu este direct numită, ci numai sugerată prin efectele ei corespondente: ofilirea plantelor și pieirea oamenilor. Iată forma de aplicare a **principiului**



fragil, apa cascadelor are sonorități de „*cristale*”, iar „*aurul*”, „*argintul*”, „*diamantele*” sunt răspândite peste tot. Este un univers populat de ființe mici și delicate ca „*bibelourile*”, cu acei consumatori de „*opium*”, refuzând durerile existenței și căutându-și refugiul în paradisuri artificiale, cu „*gheise*” cultivate, rafinați „*mandarini*” și „*muzmeie*” îmbrăcate în „*kimono-uri*” tradiționale. Numai un spirit înzestrat cu rafinamentul imagistic al lui Macedonski putea să reconstituie liric specificul universului nipon. Opunând acest spațiu al puritatii miseriei vulgare și coruptiei vieții pariziene, scriitorul român, obsedat de structura antitetică a **Divinei comedii** realizate de către Dante Alighieri, și-a alcătuit — în variantă proprie — Infernul (*Rondelurile Senei*) și Paradisul (*Rondelurile de porțelan*).

Arta poetică

- Din fr. **art poétique**.

„Este o sintagmă, în mare parte sinonimă cu termenul de **poetică**, cu deosebire că arta poetică se referă la exprimarea concepției despre literatură prin mijloacele artistice ale unei opere, în timp ce poetica desemnează, de regulă, un text teoretic” (DTL, 1990). Arte poetice — devenite emblematice pentru vizuirea artistică originală a celor care le-au plăsmuit — au scris în cultura universală: Horațiu, Boileau, P. Verlaine și.a., iar în literatura română, poetii: Mihai Eminescu (*Epigonii*, *Criticilor mei*), George Coșbuc (*Poetul*), Octavian Goga (*Rugăciune*), G. Bacovia (*Plumb*), Al. Macedonski (*Rondelul meu*), Lucian Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), Tudor Arghezi (*Testament*), Ion Barbu (*Din ceas, dedus..., Timbru*), V. Voiculescu (*Poezia, Pârgă*), I. Pillat (*Ctitorii*), Nichita Stănescu (*Credo*, *Sunt un om viu*, *Ars poetica*, *Arbor invers*, *Necuvintele*) și.a.

Rondelul

- Din fr. **rondel**, it. **rondello**.

„Este poezia cu formă fixă alcătuită din treisprezece versuri grupate în trei catrene și un vers independent. Primele două versuri sunt identice sau aproape identice cu versurile 7 și 8, iar versul independent este identic cu primul vers, versificarea limitându-se la două rime. Există și rondeluri din douăsprezece versuri: un catren, o terțină și un cvintet. Primele două versuri sintetizează **motivul liric**.

Apare în literatura franceză, în secolul al XIV-lea, ilustrat apoi de Charles d'Orléans, poet delicat al iubirii (**Primăvara sau refinoarea**), de François Villon și Clément Marot. Rondelul va fi cultivat, în secolul al XIX-lea, de către unii parnasieni, de la Théodore de Banville până la Gabriel D'Annunzio. În literatura română, Alexandru Macedonski ilustrează această specie lirică în **Poema rondelurilor** (DTL, 1990).

Dicționar

Grifon — monstru mitologic cu corp de leu, cu aripi, cap și gheare de vultur și cu urechi de cal.

Libație — în Antichitate, act ritualic de încinare a unei cupe cu vin ca omagiu adus unei divinități.

Penitență — pedeapsă pe care și-o impune cineva pentru ispășirea păcatelor.

Relegat — alungat, izgonit, surghiunit, expulzat, respins.

Bibliografie

- **Al. Macedonski interpretat de...**, ediție îngrijită de Fănuș Băileșteanu, Editura Eminescu, București, 1975.
- Adrian Marino, **Opera lui Alexandru Macedonski**, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Mihai Zamfir, **Introducere în opera lui Alexandru Macedonski**, Editura Minerva, București, 1972.

simbolist al corespondențelor secrete dintre realități și stările sufletești provocate de ele. De multe ori, asocierile se realizează mai pregnant, **prin contraste** de felul celor dintre plăsmuirea desăvârșită a formelor vegetale, care ne încântă privirea, dar care sunt atât de „ușor” supuse ofilirii și neantizării, în ciuda perfectiunii lor de-o clipă. Antitezele create sugerează, deopotrivă, regretul și neputința poetului de a schimba ceva în legile nemiloase ale firii. Natura însăși pare înfiorată, ca și sufletul omului întristat, de stingerea universală. El este cuprins de o stare fără leac, de o suferință difuză pe care simbolisti o numesc „spleen”. Moartea florilor coincide cu amurgul natural, perioadă în care se „învălmășesc” suspinele celor ce pier. Înghitite în „marea noapte” a **descompunerii cosmice**, rozele își înclină corolele uscate către pământul acoperit cu petalele neînsuflețite, amintiri ale trecerii lor efemere prin lumea caleidoscopică a formelor.

Poetul folosește numai **două substantive concrete** („roze”, „grădini”), **celealte fiind abstracte** și articulate indefinit: „*un fior*”, „*o jale*”. Determinantele adjecтивale sunt rare, precum „*intristător*”, termen derivat dintr-un adjecțiv abstract cu un sufix propriu numelui de agent, având rolul de a sublinia efectul produs asupra omului.

Deși rondelul este dedicat rozelor, culoarea florală nu-l impresionează pe autor, **cromatica lipsind cu desăvârsire din simbolurile poematicе**. Verbele, cu două excepții, sunt conjugate la **prezentul cu valoare iterativă**, sugerând faptul că ofilirea trandafirilor este un fenomen periodic. Perfectul compus din versul „*Si-au fost atât de viață pline*” justifică o plenitudine de scurtă durată, încheiată ireversibil. Viitorul încă se ascunde, ca o taină revelată treptat, într-un prezent anticipativ („*în marea noapte care vine*”). „*Fior*”, „*jale*”, „*suspine*”, „*se sting*” sunt termeni ce aparțin aceleiași arii semantice, a unei **devitalizări progresive** a lumii vii, cu toate făpturile care o populează. „*Amurgul*” și „*noaptea*” sunt **preludii ale morții**, stăpâne peste întregul univers, și singura atitudine potrivită (a florilor și a oamenilor) rămâne aceea de a „*pleca fruntea*” în fața inevitabilului sfârșit al tuturora.

Exerciții de redactare și compozitii

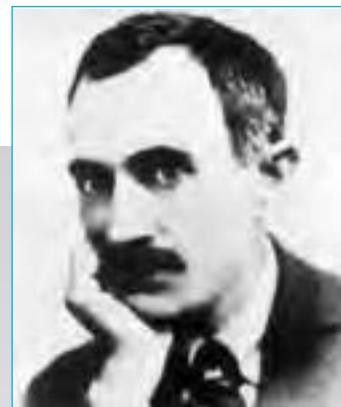
- 1) Tema damnării omului de talent — element comun al întregii poezii scrise de Al. Macedonski; elaborați un eseu argumentativ în care să justificați afirmația de mai sus; corelați tema cu lirica simboliștilor francezi.
- 2) „Al. Macedonski — spirit al modernității, prin experimentarea de noi formule literare și de combinații prozodice”; realizați o compozitie liberă pe această temă, folosind și informațiile biobibliografice oferite de manual.
- 3) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Alegeți patru texte lirice semnate de simboliști francezi și români; comparați, într-un eseu analitic și stilistic, termenii lexicali preferați, tropii recurenți și efectele lor de expresivitate poetică, registrele stilistice proprii limbajelor artistice studiate.
- 4) Trei poeți ai florilor: Albert Samain (în literatura franceză), Alexandru Macedonski și Dimitrie Anghel (volumul *În grădină*); imaginați un referat sintetic despre universul floral în lirica română și universală.
- 5) Rondelul în poezia franceză (Charles d'Orléans, François Villon, Clément Marot; parnasienii — Th. de Banville, Maurice Rollinat) și în literatura română (Alexandru Macedonski); elaborați un eseu liber despre întemeietorii speciei lirice ca atare și despre cei ce au desăvârșit-o.

„Aici sunt eu,/Un solitar/Ce-a râs amar/Si a plâns mereu” George Bacovia

Plumb

Dormeau adânc sicriile de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțăiau coroanele de plumb.

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



Natura ca stare de spirit

Abordarea textului în clasă

- 1) Citiți și comentați alte poeme din volumul *Plumb*, precizând elementele simboliste care se reliefază din tematica și din structura lor formală.
- 2) Comparați imaginea solitudinii umane în vizuirea romanticilor și din perspectiva simboliștilor; exemplificați cu versuri potrivite.
- 3) Interpretați, pe grupe de lucru, folosind texte literare noi, alături de cele propuse în manual, cromatica bacoviană, utilizând și mărturiile poetului în acest sens; raportați-vă și la ilustrația expresivă de mai jos.

Paula Ribariu, *Taina*



Natura bacoviană, înțeleasă ca **stare de spirit**, reliefă concordanța între impresia de fluidizare a fenomenelor din exterior și profunda disoluție a universului interior al artistului. Numai din câteva imagini stilizate și repetiții cu valențe incantatorii, Bacovia reușește să sugereze corespondențele dintre fenomene și stări sufletești, reunite sub semnul **atmosferei de spleen** care îi definește intimitatea creațoare. Accentul liric se fixează asupra anotimpurilor de tranziție — toamna și primăvara —, surprinzând zbaterea lor continuă pentru a trece într-o durată mai echilibrată, ca în poemele: *Pastel*, *Decor*, *Amurg de toamnă*, *În grădină*, *Amurg violet*, *Moină*, *Melancolie*, *Nervi de toamnă*, *Note de toamnă*, *Oh, amurguri!*, *Scânteie galbene*, *Note de primăvară* etc. Simpla enumerare a titlurilor denotă preferința poetului și pentru **amurg**, moment temporal





difuz și incert, care face legătura între seară și noapte, marcând deopotrivă opacizarea treptată a strălucirii zilei și asfintitul nelămurit al sufletului. Aceleasi titluri poematice sunt exprimate, în majoritatea lor, prin **substantive nearticulate**, sugerând concomitent îndepărtarea eului liric de cadrul natural alienant și înstrăinarea de sine. **Indeterminarea spațio-temporală**, care generalizează ideea de fire surprinsă în **zbuciumul neașezării ei** — la fel ca și existența umană traumatizată de spaime și incertitudini —, generează o **ambianță poetică nedefinită**, sufocantă tocmai prin rarefierea ei. Forma artistică este perfect adaptată la fond, mijloacele de expresie simbolică sunt stăpâname cu virtuozitate de poet, astfel încât ele „par crescute din obiect” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1927) prin firescul și prin simplitatea utilizării lor.

De exemplu, în **Pastel**, toamna își „buciumă” venirea prin lungi ecouri „agonice”, într-un decor sărac, aproape pustiu și tocmai de aceea creând senzația de **vastitate insuportabilă** prin neinsuflețirea ei. „Păsările” minuscule dispar la orizont, „departe, pe câmp” se aud numai zgomote nedeslușite, imposibil de localizat în spațiu: „târâitul” onomatopeic al plorii, „răgete lungi” venite dintr-un „ocol” nevăzut, sunetul „tris” al „tâlăngilor” care anunță trecrea prin cadru a unei cirezi invizibile; raritatea imaginilor vizuale întăreste impresia de perceptii auditive înfundate („Tot sună doigt...”), reliefând **golul natural și uman**: ceata, fumul, frigul pătrunzător, zborul păsărilor morți ca într-un picaj amenințător: „Cad corpii, domol.”

În poemul „**Oh, amurguri!**”, lumea pare învăluță într-un etern asfintit. Iarna se pregătește să vină „cu plânsori de priculine”, desăvârsind pustiul creat de toamna care mai „sună, agonic...” **Parcul**, simbolul naturii citadinize, este „părăsit” de orice formă de viață. **Dubla metonimie** a „suspinelor” și a „negrului croncănit” care „cad” peste lume anunță ce a mai rămas din viață plină de altădată. Încremenirea morții hibernale este desăvârșită



Repere de interpretare

Poemul care dă titlul volumului de debut, din 1916 — scris încă din 1911 și publicat la Iași — este alcătuit numai din două catrene, în fiecare dintre ele repetându-se de trei ori substantivul „plumb”, totdeauna precedat de prepoziția simplă „de”. **Cuvântul-cheie este reluat cu o frecvență obsesivă** și este plasat intenționat fie în sintagma laitmotiv „flori de plumb”, fie în partea finală a versurilor, având o funcție atributivă pe lângă un determinant substantival.

Stilistic, termenul constituie o **metaforă ce sugerează mineralizarea lumii vii** și împrietirea ei din cauza degradării și a morții. Precum Eminescu, Bacovia înzestrează verbul „a dormi” cu înțelesul de somn mortuar. Verbul este conjugat la indicativ imperfect, atât la singular, cât și la plural, fiind așezat la debutul strofelor. Imperfectul, cel dintâi timp trecut, relievează o acțiune durativă, începută înainte de momentul prezent, dar prelungită și în clipa vorbirii.

Spre deosebire de românci, Bacovia disociază realitatea exterioară — totdeauna ostilă — de cea interioară, în care el se izolează, dar fără să obțină un sentiment al confortului sufletesc. Poetul se simte singur și nefericit, agresat deopotrivă de „frigul” și de „vântul” de afară, ca și de neliniștile interioare. Întreaga lume este văzută ca un „cimitir” ori un „cavou” extins, în care omul înzestrat cu talent pierde, aidoma celui ce duce o existență anodină.

Înconjurat de o ambianță nefastă și aflat într-o stare sufletească nepotrivită oricarei forme de încredere în existență, poetul repudiază și iubirea pierdută. El **demitizează imaginea cuplului fericit** din lirica romantică, înfățișându-i pe îndrăgostiți ca pe niște ființe izolate, bolnave și predestinate eșecului afectiv. Cu rare excepții, precum poemul *Decembrie*, Bacovia n-a înfățișat iubirea ca împlinire, ci în ipostaza de abandon. În poemul *Plumb*, el se imaginează veghind lângă sentimentul pierdut, aşa cum oamenii apropiati își priveghеază ritualic morții. Poezia dă senzația de tristețe, de nesiguranță și chiar de panică, nuanțele sufletești fiind datorate **unei constiințe acute a solitudinii umane** împinse până la limita insuportabilului.

Sugestiile conținutului de idei se bazează, la nivel semantic, pe selectarea riguroasă a termenilor, care numesc descompunerea și pieirea. Lexicul ales concordă cu dezolarea ce apăsa strivitor spiritul poetului: „dormeau”, „sicrie”, „flori” — mortuare, „vestmânt” — funerar, „cavou”, „coroane”, „întors”, „mort”, „frig”, „atârnau”. Elementele vegetale, sugerate prin cuvântul „flori”, și-au pierdut toate atributele uzuale (prospetimea, culorile, parfumurile), devenind obiecte uscate, fără viață. Coroanele mortuare „scârțâiau” sinistru în bătaia vântului, în timp ce poetul — parcă mineralizat el însuși — încremenise într-o aşteptare fără obiect și speranță. Se simte prizonierul unui univers devitalizat și disperarea lui concordă în exterior cu suieratul vântului. Ultima imagine este cea a unui înger al iubirii, cu aripile căzute, atârnând inerte, precum membrele înțepenite ale celui decedat. Imaginea serafică nu atinge cerul, ci pământul, îngerul de lut amestecându-se cu țărâna. Paradoxal, autorul imaginează un **zbor în jos**, ca o prăbușire psihică, marcând trecerea de la starea de spleen la disperare și angoasă.

Critica a vorbit, în legătură cu atmosfera acestui poem, de „infernul bacovian”, în care repetițiile sumbre exasperează sufletul bolnav de neliniște, presimțind nevroza apropiată. Însăși muzicalitatea versurilor generează impresia de stranieitate, de apăsare și chiar reproduce tonalitatea înfundată a disoluției sufletești. Sonoritățile lugubre sunt obținute și la nivel fonetic, prin aglomerarea vocalelor închise (ă, â, o, u) și a consoanelor dure (b, p, m, n, s, ș, t, ț).

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Pornind de la celebrul poem *Corespunderi* de Ch. Baudelaire (tradus în românește de poetul Al. Philippide), care anunță simbolismul, concepeți un eseu pe tema: „Corespondențele secrete între obiecte, stările sufletești și imaginile artistice potrivite pentru a ilustra arta sugestiei verbale”.
- 2) „De la pictura impresionistă și postimpresionistă la simbolismul literar și cromatic al sinestezilor”; concepeți un proiect sincretic (prin analogii între arte) pe tema sugerată, folosind (alături de noțiunile teoretice oferite de manual) albume de pictură specializate pe curente artistice.



Z. Pantazi,
Peisaj

Lacustră

De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Si parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe aceleasi vremuri mă găsesc...
și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot aşteptând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Abordarea textului în clasă

- 1) Evidențiați sursele stării de spleen și de nevroză în universul poetic bacovian; întocmiți un studiu de caz asupra trăirilor eului liric.
- 2) Identificați tehnică sugestie și a corespondențelor în poezia *Lacustră*.
- 3) Analizați ritmul, rima și măsura versurilor, reliefând sursele muzicalității poemului bacovian; corelați observațiile într-o fișă stilistic-prozodică.



de un „vânt de gheată” fără mișcare, înțepenind „crengile schelete”. Pe sub copacii goi și schilozi nu se mai poate auzi decât „hohot de smintit”, care râde și plânge în același timp, generalizând nevroza.

În ciuda preponderenței colorilor închise, mortuare (*Plumb, Decor, Gri, Negru, Note de toamnă*), simbolistica vizual-cromatică din poezia bacoviană înregistrează și culori intense, tipătoare chiar: roșul săngelui (*Tablou de iarnă, Amurg antic, În parc, Amurg de vară*), roșul jăraticului, al lámpii aprinse și al felinarelor (*Decembrie, Pălind, Sonet, Nocturnă, Fanfara*), violetul (*Amurg violet, Oh, amurgurile*), verdele crud, albul și rozul mugurilor (*Note de primăvară, Singur, Alb, Balet, Contrast*), argintiu, semn al devitalizării naturale (*Amurg, Si ninge...*), galbenul și aurul, simboluri ale ofilirii vegetale și ale deznașdejdii omenești (*Scânteie galbene, Pastel, Nervi de toamnă, Pantofii*).

Imaginea poetică

Aceasta reprezintă o formă particulară a imaginii artistice, în general.

„După natura elementelor senzoriale ce o compun, ea a fost clasificată în: vizuală, auditivă, tactilă, olfactivă, gustativă, chinestezică și sinestezică.

Imaginea poetică, spre deosebire de cea psihică, are caracter senzorial, dar intemeiat pe valoarea notională, deci generalizantă și abstractizantă a cuvântului” (DTL, 1990). Ea constituie o „abatere” în interiorul limbajului uzuial, selectând cuvintele și proiectându-le înțeleserile în combinații inedite și expresive. Facultatea combinatorie în interiorul limbajului (prin abatere de la norma lingvistică, selecție lexicală și reproiectare de semnificații) este fundamentalul imaginii poetice. Aceasta capătă pregnantă și unicitate îndeosebi prin modul particular al poetilor de a folosi figurile de stil.

Caracteristicile simbolismului

1. Termenul de **simbol** provine din grecescul **symbolon** („semn de recunoaștere”), reiterat în cuvântul latin **symbolum**, preluat de poetii francezi (**symbole**) și împrumutat, cu același înțeles, de scriitorii români. El reprezintă un mod de constituire a imaginilor artistice prin atribuirea unor semnificații noi, inedite obiectelor, fenomenelor și ființelor. Pentru simboliști, acest termen nu definește realitatea concretă, ci relația dintre **imaginăria artistică și starea sufletească nenumită**, ci doar sugerată. Imaginile poetice au o funcție implicit, nu explicit simbolică.

2. Sugestia reprezintă tehnică predilectă a simboliștilor, care apropie poezia de magie și uneori de descântec. Întemeietorul simbolismului francez, Charles Baudelaire, numea poezia drept „*o specie de vrăjitorie evocatoare*”, iar Stéphane Mallarmé aprecia că: „*A sugera obiectul, iată visul nostru!*...”

3. Corespondențele sunt raporturile intime dintre eul poetului (formând microuniversul spiritual) și întreaga lume (repräsentând macrouniversul). Simboliștii credeau că între om și Cosmos se stabilesc afinități secrete, analogii tăinuite, care trebuie relevate printr-o artă incantatorie. Termenul de „corespondențe” a fost propus tot de Charles Baudelaire în poemul cu titlul omonim din volumul **Florile răului** apărut în 1857. Un alt simbolist, Arthur Rimbaud, a vorbit pentru prima oară despre **corespondențele dintre sunete și culori**, ce formează relațiile sintetizice (ori sinestezile).

4. Muzica sugerează starea de infabil, de imponderabilitate sufletească. Toți simboliștii sunt pasionați de pictură și de muzică, preferințele lor mergând spre impresioniști și, uneori, către expresioniști. Astfel, putem disocia între **muzicalitatea interioară** a versurilor bacoviene și **sonoritatea exterioară** a liricii lui Ion Minulescu.

Idealul simbolist este acela de a găsi eufoniile verbale capabile să sugereze perfect trăirile omenești, cuvintele care să reproducă murmurul armoniilor naturale.



Maria Constantini, *Marină*

Repere de interpretare

Cititorul recunoaște același sentiment dezolant al însingurării depline într-o lume de care Bacovia se simțea despărțit printr-un „*gol istoric*”. Poemul dezvoltă o succesiune de **motive simboliste**, prezентate gradualizat, precum: **cel al nopții, al ploii, al vidului social și moral, al plânsului, al nevozei și al morții**. Sentimentul acut resimțit de poet este că atât lumea vie a naturii, cât și civilizația umană se degradă de sub imperiul apei.

Simbolismul acvatic este diferit interpretat de Bacovia în raport cu predecesorii ori contemporanii săi: în imaginea lui Alecsandri, râu este o formă naturală înfățișată în ipostaze pictural-mitologice; pentru Eminescu, apa mării reprezintă infinitul și haosul originar, din care a izbucnit scânteia vieții și unde ar fi dorit să se cufunde după moarte; pentru Macedonski, apa simbolizează fertilitatea lumii vegetale, care se opune aridității deșertului; în viziunea lui Bacovia, ea dizolvă formele vii, surpă construcțiile aparent solide (*piloții grei*) și generează o imagine apocaliptică, de potop ce anunță sfârșitul lumii. Prima și ultima strofă sunt aproape identice, exceptie făcând cel de-al doilea vers din fiecare.

Poetul, chinuit de neliniște, incapabil să-și găsească odihna, veghează continuu, ascultând căderea ploii, „*de-atâtea nopti*”. Epitetul inversat este exprimat morfologic printr-un adjecțiv cantitativ cu valoare de superlativ absolut. Durata nocturnă se prelungeste fără limită și devine înfricoșătoare, pentru că tinde să se substitue zilelor. Cadrul nocturn pare să se eternizeze și în el bezna este absolută. Niciun astru nu risipește intunericul, aşa cum se întâmplă cu lumina lunii în tablourile lirice eminesciene. Căderea apei nu se mai sfărșește și inundă materia, făcând-o „*să plângă*” de disperare. **Sentimentul dominant este angoasa, iar viziunea generală este aceea a destrămării universului.**

Gândurile însăspăimântate ale poetului se îndreaptă către „*locuințele lacustre*”, el având impresia că pământul s-a dizolvat în apele oceanului planetar. Totul pare impregnat de umiditate, formele vii și obiectele putrezind deopotrivă. Chiar patul pe care Bacovia se odihnește este construit din „*scânduri ude*”, iar în spate are impresia că receptează izbitura puternică a unui „*val*”. Veghea neliniștită se transformă în coșmar și poetul crede că orice posibilitate de salvare îi este interzisă.

Imaginea metaforică a podului „*de la mal*”, pe care a uitat să-l tragă, semnifică incapacitatea omului de a se apăra de forțele dezlănțuite ale intemperiilor.

Dar simbolul poate fi extins și la nivelul **stîhiilor interioare**, căci individul solitar se apără tot atât de greu de eșecuri, dezamăgiri și neliniști existențiale. Ultima strofă recurge la o **enumerație gerunzială** („*plouând*”, „*tresărind*”, „*asteptând*”), care plasează cadrul poetic în afara timpului și a spațiului. **Imaginea locuințelor lacustre generează impresia de regresiune**, de întoarcere pe firul istoriei, în lumea străveche. Adăposturile ridicate pe ape îi apărau — temporar — pe oamenii primitivi de cataclisme, iar podurile mențineau o fragilă legătură cu pământul. Tot astfel, poetul singur, neințeles de cei din jur și neiubit de semenii, mai păstrează o fragilă legătură cu universul cunoscut. Poate că termenul cel mai frecvent din lirica bacoviană este epitetul „*singur*”, în măsură să generalizeze izolarea scriitorului, înfrățit într-un „*gând*” cu lumea ancestrală, și mai ales să relieveze insatisfacția pe toate planurile existențiale resimțită de el într-un **univers alienant**.



Gina Hagiu Popa, Port

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Poezia — artă incantatorie comparabilă cu armonia muzicii; alcătuți un eseu liber în care să demonstrați că muzicalitatea versurilor reprezintă o formă de a atinge idealul sonorității armonice visat de simbolisti.
- 2) Simbolul, în accepția romanticilor, înseamnă să materializezi, să convertești un fapt, o idee sau un sentiment într-o imagine sensibilă; pentru simbolisti, din contră, el se cuvine numai să sugereze o stare nefabilă, nelămuriță, nu să clarifice; disociați cele două semnificații dicotomice ale noțiunii de „simbol” într-o compunere eseistică.



5. Prozodia a fost complet modificată de simbolisti, căci datorită lor a fost introdusă tehnica **versului liber** sau a **versului alb**. Ei au preferat strofele asimetrice, alternarea ritmilor distincte, cu scopul de a produce efecte sonore în recitare, apropiate tehnicii muzicale.

În 1880, Macedonski a publicat unul dintre primele poeme scrise în vers alb în Europa, intitulat **Hinov**.

Simbolistii au fost urmași de moderniști, de tradiționaliști și de lirici contemporani în privința noului sistem prozodic creat, precum: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, poeți care au cultivat, în mod predilect, versul eliberat de constrângeri prozdice.

Motive simboliste recurente în poezia bacoviană

1. Motivul singurății este preluat din romantism. Dacă, la Mihai Eminescu, solitudinea era un sentiment intimist, elegiac, la George Bacovia, el devine sumbru, transformându-se în angoasa și în spleenul alienant (care denumește **melancolia fără obiect**, însă persistentă).

2. Motivul toamnei și al ploii a avut drept model liric **Sonetele** lui Eminescu. Dar toamna nu mai este un anotimp familiar, nici un prilej de intimitate și de plăcute aducerii-aminte, ci un cadru propice stărilor depresive, chiar maladive. Căderea perpetuă a ploii este asociată ideii sfârșitului de lume, diluiului apocaliptic. Peisajele imaginante de simbolisti sunt pustii, dezolante, lugubre, provocând nevroze și, uneori, chiar delirul.

Toamna și iarna produc depresia, primăvara are culori prea stridente, iar strălucirea toridă a soarelui de vară descompune materia vie. Întreaga lume este văzută ca un vast „*cimitir*”, configurând un univers al degradării generale.

3. Motivul iubirii este complet diferit de perceptia romanticilor. Dragostea nu mai este proiectată ca idealitate, ca formă a perfecțiunii, ci este





trăită ca un sentiment maladiv, anemic și condamnat fatalmente la eșec. O altă deosebire esențială față de concepția romanticilor se referă la faptul că niciodată iubirea nu este prezentată de Bacovia în concordanță cu o natură complice, ocrotitoare; dimpotrivă, elementele naturii agonizează precum trăirile omenești.

4. Motivul acompaniamentului muzical este destinat să relieveze sonor melancolia sufletească și chiar suferința fizică. **Instrumentele muzicale preferate de Bacovia sunt:** „clavirul”, „vioara”, „fanfara” și „caterinca”, ale căror sunete, nostalgice și armonioase, ori, din contră, stridente și iritante, se asociază declinului biologic și sentimental al ființei. Cu ajutorul instrumentelor preferate, corzile spiritului bacovian se întind de la geamătul surd, exprimat monocord, la polifonia marșului funebru.

E. Delacroix, *Soba*



Dictionar

Angoasă — spaimă exagerată și permanentizată, generatoare de nevroză.

Diluviu — potopul biblic, prăpăd, noian de ape.

Stranițate — ciudătenie, bizarerie, extravaganță.

Decembre

Te uită cum ninge decembre
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește.

Si mâna fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele — tot una —
Aș vrea să le-nvăț simfonie.

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Si vino și tu mai aproape; —
Citește-mi ceva de la poluri,
Și ningă... zăpada ne-groape.

Ce cald e aicea la tine,
Și toate din casă mi-s sfinte; —
Te uită cum ninge decembre...
Nu râde... citește-nainte.

E ziua și ce întuneris...
Mai spune s-aducă și lampa —
Te uită, zăpada-i cât gardul,
Și-a prins promoroacă și clama.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și-nainte,
Te uită cum ninge decembre,
Nu râde... citește-nainte.

Abordarea textului în clasă

- 1) Disociați imaginea naturii și a iubirii în concepția romantică de cea simbolistă; exemplificați cu versuri adecvate, lucrând pe grupe de studiu.
- 2) Argumentați oral de ce poemul *Decembre* este o excepție în lirica bacoviană, fără să-și piardă atributele de creație simbolistă.

Repere de interpretare

În universul bacovian, unde amorul este „întors” cu față către moarte, având aripi „de plumb” căzute greu înspre pământ (*Plumb*), sau unde poetul ascultă cum „geme” sentimentul lui „defunct” (*Amurg de toamnă*), ori amorul „carbonizat” abia mai „fumegă” (*Negru*), iar iubita „palidă”, bolnavă, cu sânul „mai lăsat” (*Cuptor*), cântă „la clavir” marșuri funebre, poemul *Decembre* reprezintă o surprinzătoare excepție. Este textul liric al distanțelor comprimate între îndrăgostiți și unul demn să figureze într-o antologie ideală a poeziei universale dedicate sentimentului etern al iubirii. Poezia debutează cu **metonimia** lunii calendaristice de început a iernii, al cărei nume este pronunțat regional, într-o formă mai familiară și mai apropiată de universul omenesc. *Decembre* îmbracă lumea în hlamida de nea și „ninge” întruna, ca în *Pastelurile hibernale* ale lui V. Alecsandri.

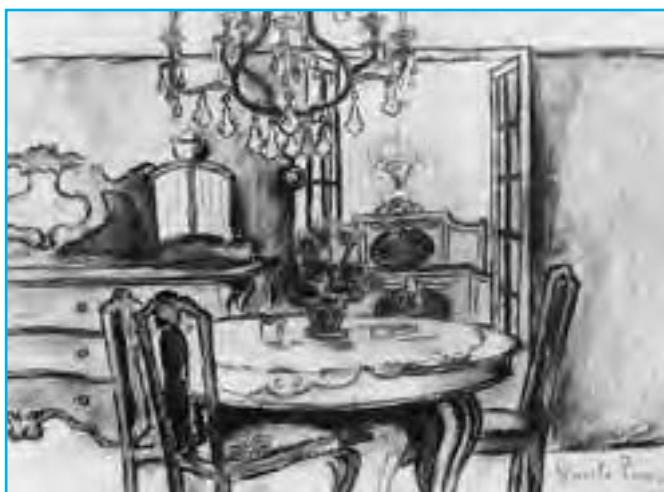
Dar stihia albă nu e dezlănțuită sau Bacovia nu-i percepă în mod dramatic efectele și nici fenomenul hibernal nu-i generează obișnuita angoasă, pentru că se simte la adăpost, ocrotit de atmosfera intimă din odaia „iubitei”. Femeia este definită exclusiv prin acest apelativ deloc stereotip, derivat de la verbul esențial în viața sufletească a omului. Bărbatul este cel care îndeamnă și are inițiativa condensată în

energia unui sentiment împărtășit, în timp ce femeia este cea care îndeplinește cu discretă fervoare dorințele omului iubit.

Astfel, se desfășoară **un ritual erotic**, în care protagoniștii se apropiu din ce încearcă mai mult unul de altul, până la îngemănarea sufletelor, înconjurați de luminile și umbrele odăii, ca și de nimbul imaculat al zăpezii căzând neîncetat. El o îndeamnă să privească pe fereastra, la simfonie în tonuri de alb, și îi cere, ca într-o poveste, să aducă mai mult „järatic” care să întețească focul din vatră și pe cel din inima îndrăgostitului. O roagă apoi să-i apropie „fotoliul” de sobă, ca să asculte lângă horn „vijelia” de afară, ce îl copleșește o clipă și pe care o compară cu trecerea rapidă, aproape insesizabilă a zilelor vieții lui.

Numai într-un asemenea ceas fast, de grație a existenței sale — altminteri cenușie și anostă —, poetul are curajul „să învețe” atât simonia glasurilor din afară, cât și melosul discret al propriei vieți. Este momentul prielnic să fie adus și „ceaiul”, licoarea fierbințe și exotică în stare să-i încâlzească trupul și spiritul furat de un gând amar asupra rostului său pe lume, sugerat de viscolul exterior. Cu ceașca aburindă în mâini, femeia dragă este chemată să vină „mai aproape” de el, să-i citească o carte inspirată de ambianța hibernală („ceva de la poluri”) și de albul mesager posibil în **sufletul lui** — **încrezător pentru întâia oară — în miracolul posibil al iubirii**.

Forma de **conjunctiv fără marcă** („ningă”), procedeu morfolitic preluat de la Eminescu, **eternizează efectele ninsorii abundente**, ca și pe cele benefice ale unui sentiment fără sfârșit. Așa se explică și sugestivul titlu dat de un alt poet, Ion Caraion, exgezei sale despre universul bacovian — *Sfârșitul continuu*, înțeles ca o agonie perpetuă a unui spirit chinuit, pentru care dragostea a fost atât de rar o formă de împlinire și de împăcare cu sine. Zăpada poate să-i și „îngroape” sub falduurile mantiei sale, căci, de vreme ce sunt împreună, nimic nu-i mai poate despărții. Odaia iradiază căldura focului, augmentată (amplificată) de cea a perechii îndrăgosti, și toate obiectele din jur îi sunt „sfinte” și îi vorbesc într-un limbaj familiar bărbatului, pentru că îi aparțin ei și sunt impregnate de personalitatea feminină, care este totul pentru el. Un alt poet și critic sensibil, Perpessicius, prețuiește (în *Mentiri critice*) discreția lui Bacovia atât în suferință, cât și în bucurie: **lamentației, ca și scurtei fericiri, poetul îi pune un ton de surdină**, căci aşa cum misterul păgân nu trebuia numit, ci revelat printr-un mit, iubirea nu se declară tocmai pentru ca vraja ei inefabilă să nu se risipească. **Versul laitmotiv** al poemului — acel îndemn patetic adresat femeii îndrăgite de a călăra înainte — **dezvăluie atmosfera de reculegere din**



Vasile Popescu, *Interior*

Epanalepsa (Geminația)

Figură sintactică

Este „o formă de repetiție care constă în reluarea unui cuvânt / grup de cuvinte la începutul, la mijlocul sau la sfârșitul unității sintactice ori metrice, după schema: x(y)x... / ... x(y)x..., / ... x(y)x. La inițială de frază / vers, figura se apropii de **anaforă**, iar la finală — de **epiforă**; în general, însă, epanalepsa este liberă de simetrie: „**Ce alb, ce negru de alb / căte stele și stele și stele lângă stele în alb / și vine vârtejul / și vine vântul și vine / suflare de aer / și ne suflă și smulge**” — Nichita Stănescu (*Dictionar general de științe. Științe ale limbii*, 1997).

Maestrul repetiției și al tuturor formelor sintactice derivate din această figură de stil, inclusiv al epanalepsiei, rămâne G. Bacovia, care o utilizează pentru **ritmul ei obsesiv**: „*Orchestra începe c-o indignare grațioasă, / Saloul alb visa cu raze albe — / Un vals de voaluri albe... / Spațiu, infinit, de o tristeță armonioasă. [...] În aurora plină de vioare, / Balul alb s-a răsfrat pe întinsele cărări*” (poemul **Alb**). Aceeași nuanță a puritatei cromatice domină și structura poeziei **Balet**, în care **epanalepsa** propriu-zisă se îmbină cu **anaforă** și cu **epifora**: „*Lunecau baletistele albe... / Degajări de puternice forme / Alb, în fața lumii enorme, / Lunecau baletistele albe...*” Celebrul poem **Plumb** — veritabilă artă lirică bacoviană — folosește **epanalepsa modificată** prin absența termenului reluat numai la inițiala versurilor, dar îl reiterează la mijlocul și la finalul unităților prozodice: „*Dormeau adânc sicriile de plumb, / Si flori de plumb și funerar vestmânt — / Stam singur în cavou... și era vânt... / Si scărțăiau coroanele de plumb.*” În schimb, **Amurg violet** este un text liric construit integral prin utilizarea repetiției propriu-zise combinate cu **epifora**, cuvântul-cheie din titlu fiind reluat numai la finalul versurilor: „*Amurg de toamnă violet... / Doi plopi, în fund, apar în siluete / — Apostoli cu odăjdii violete — / Orașul tot e violet.*”

Paralelismul Figură de construcție

- Din fr. **parallelisme — parallele**, gr. **parallelos**: para — „alături” și **allelon** — „unul și celălalt”.

Este un procedeu compozitional prin care sunt alăturate două aspecte din realitate, două idei ori sentinete, „cu efect de intensificare, constând din reluarea mai multor cuvinte în aceeași ordine sau din construcția simetrică a două sau mai multe propoziții, fraze, versuri ori strofe. Este caracteristic lirismului oriental antic și versetului biblic și are diverse forme de **paralelism sinonimic** (membrii frazei reiau o idee identică cu termenii din aceeași sferă semantică), **antitetic** (imagini contrastante) și **sintetic** (dispunerea ideilor în ritm simetric). În poezia populară, procedeul poate fi **sinonimic**, **antonimic** sau **enumerativ** (în balada *Monastirea Argeșului*” (op. cit.). (El a fost preluat și de poeții vechi (Dosoftei folosește, în *Psalmi*, repetiții ritmate), și de românci (de pildă, Alecu Russo în *Cântarea României*, Gr. Alexandrescu în *Umbra lui Mircea. La Cozia*: „Râul înapoi se trage... Muntii vârful își clătesc. [...] Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repezează”). M. Eminescu a fixat în paralelism sintactic cele trei strofe ale poeziei *Și dacă*. Mai ales simbolistii recurg frecvent la paralelismul simbolic între universul natural și cel omenesc: Al. Macedonski (în *Poema rondelurilor*), G. Bacovia, D. Anghel și alții.

Bibliografie

- Ion Caraion, **Bacovia — Sfârșitul continuu**, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Daniel Dimitriu, **Bacovia**, Editura Junimea, Iași, 1981.
- Dinu Flămând, **Introducere în opera lui George Bacovia**, Editura Minerva, București, 1979.
- Mihail Petroveanu, **George Bacovia**, Editura Cartea Românească, București, 1972.

spațiul iubirii, sentiment înălțat de G. Bacovia la rangul de întâmplare unică prin sacralitatea ei.

Există o **muzicalitate exterioară**, când, pe mari întinderi acoperite de nea, văzduhul pare să vibreze într-o melodie a neclintirii tulburătoare: imediat se creează și o **armonie a intimității de spirit**, degajate de perfecta concordanță între dorințele formulate ori numai intuite și răspunsurile prompte, venite din unitatea într-un gând a perechii fericite.

Este pentru prima dată când, din lumea bacoviană, cenușiul obsedant a dispărut, făcând loc **culturilor luminoase** — albul, roșul — **simbolizând triumful iubirii** și, implicit, al vietii. Fiecare artist, dar mai ales un poet simbolist își creează paleta interioară de culori, după semnificația stărilor de spirit cărora le sunt asociate. **Rosul**, de obicei nuanța săngelui scurs, a violenței, a nevrozei provocate de o excitație vizuală extremă, devine, în acest poem, **culoarea combustiei interioare**: roșii sunt „jăraticul”, „soba” încinsă, „focul”, lumina incandescentă a „lămpii”, dar ele nu sugerează cromaticul, ci **arderea sufletească a cuplului**, în dezacord cu gerul de afară, pe care este în stare să-l îmblânzească, anulându-i efectele dezagreabile pentru ființe. George Bacovia a descoperit **profunzimea simplității** în felul cum rostește eterna poveste a iubirii, mereu aceeași când se încheie, niciodată identică pentru cei care trăiesc clipa ei unică din plin.



Mattis Teutsch,
Căutarea ritmului

Exerciții de redactare și compozиții

- 1) Descrieți tabloul „Interior” de Vasile Popescu (vezi p. 201) sau realizați chiar voi un desen adecvat stărilor de spirit evidențiate în creația lirică studiată. Căutați și alte poeme care să evoce o atmosferă similară în opera bacoviană, interpretându-le într-un eseu liber.
- 2) Alcătuți o compoziție argumentativă în care să justificați absența din universul tematic simbolist a poeziei naturii în sine (a liricii descriptive), a poeziei de idei (conceptuale), a poeziei sociale etc., categorii lirice întâlnite în operele scriitorilor studiați anterior.
- 3) Stéphane Mallarmé, teoretician și poet simbolist, declară: „*A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din placerea pe care îți-o dă un poem, placere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru!*”; construiți un eseu analitic și sintetic în care să prezentați trăsăturile majore ale artei literare simboliste, în general, și ale celei bacoviene, în special.

Melancolii florale

Dimitrie Anghel

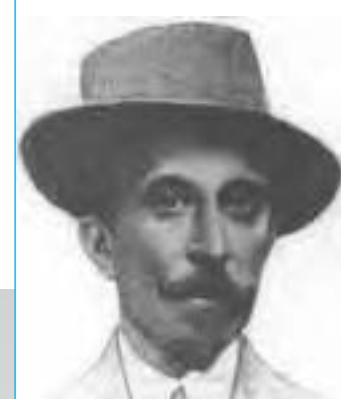
În grădină

Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde...
 Ce iertător și bun ți-i gândul, în preajma florilor plăpânde!
 Râd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,
 De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:
 Pe față ei neprihănătă se-ngână-n veci melancolia
 Seninului de zare stinsă, și-n trandafiri cu foi de ceară
 Trăiesc mâhnirile și plâng norocul zilelor de vară.

Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:
 Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasme,
 Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se sting...
 De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.

Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint
 Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint.
 Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale...
 Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!



Coordonate ale vieții și operei

Dimitrie Anghel s-a născut la 16 iulie 1872, în comuna Cornești, județul Iași, tatăl său fiind aromân de origine, iar mama, grecoaică din insula Antigoni. A făcut școala primară la Institutul din Caracăș și apoi Liceul Pedagogic condus de Al. Lambrior, continuând învățătura la Gimnaziul „Alexandru cel Bun” și la Institutele Unite din Iași. În 1890, abandonarea studiilor, descoperindu-și vocația poetică și apropiindu-se de mișcarea socialistă. Dobrogeanu-Gherea îi publică în „Contemporanul” două poezii de factură eminesciană. Concomitent, Tânărul frecventea casa lui Neculai Beldiceanu, unde se cítau creații simboliste. Călătoarește intens, mai întâi în Italia (împreună cu I. Păun-Pincio), apoi la Paris, unde frații săi își fac studiile. Între 1893 și 1902, se află în străinătate, beneficiind de partea lui de moștenire și vizitând Spania, Elveția, din nou Italia și Franța.

Întors în 1902 în țară, fără titluri de studii, dar cu o voce lirică distință, decantând influențele noii literaturi, se implică, alături de Șt.O. Iosif, în reparația revistei „Sămănătorul”. ➤

Abordarea textului în clasă

- 1) Identificați comparațiile din versurile poemului. Cum explicăți paradoxul utilizării acestei figuri de stil de un retorism manifest într-un text Mizând pe valorile sugestiei?
- 2) Identificați și clasificați epitetele din textul liric, precizând efectele varietății lor (cromaticice, auditivе, personificatoare, metaforice etc.) asupra semnificațiilor nou create în opera simbolistă.
- 3) Comentați modificările de timp verbal operate în poem. De ce credeți că trece autorul de la prezent la trecut, în ultimul vers al strofei a treia?
- 4) Observați tonalitatea în care poetul își creează imaginile. În ce fel contribuie la obținerea ei verbele și adjectivele din versurile poemului? Indicați registrul lor de utilizare gramatical-stilistică.



Traduce împreună cu acesta poeziile de Paul Verlaine, reunite în volum în 1903, și debutează editorial cu volumul de versuri *În grădină* (1905), bine primit de critică. C. D. Olăreanu-Ascanio îl propune pentru Premiul „Adamachi” al Academiei Române, dar fără succes. Dimitrie Anghel îndeplinește diferite funcții administrative în Dobrogea, iar din 1911 devine inspector la Ministerul Culturii și Instrucțiunii Publice.

Colaborează la numeroase publicații, printre care „Adevărul literar”, „Lumea nouă”, „Viața”, „Pagini literare”, ajungând în comitetul de redacție al „Sămănătorului”, după retragerea lui N. Iorga. Împreună cu Ion Minulescu, traduce din Victor Hugo, Albert Samain și din alți poeti francezi, iar în colaborare cu Șt.O. Iosif, de care îl leagă o mare prietenie, semnează cu pseudonimul A. Mirea mai multe volume: *Caleidoscopul lui A. Mirea* (versuri), premiat în 1909 de Academie, *Legenda funigeilor și Cometa* (teatru poetic), *Carmen saeculare* (poem istoric), *Cireșul lui Lucullus și Portrete* (proză). Volume personale sunt *Fantazii* (1909), *Povestea celor necăjiți* (1911), *Fantome* (1911), *Oglinda fermeată* (1912), *Triumful vieții* (1912), *Steluța* (1913). Membru fondator al Societății Scriitorilor Români, este ales vicepreședinte în primele trei comitete.

În 1910, prietenia lui cu Șt.O. Iosif se rupe, Dimitrie Anghel făcând o pașiune devastatoare pentru soția acestuia, Natalia Negru, cu care ulterior se va căsători. După moartea lui Iosif (1913), are de înfruntat oprobriul fătiș și numeroase atacuri în presă. Pe 27 octombrie 1914, într-o criză de gelozie, vrea să sperie pe Natalia apelând la revolver. Glonțele ricoșează și o rănește ușor, poetul, îngrozit, întorcând pistolul către sine însuși și apăsând pe trăgaci. Moare, după două săptămâni de chinuri, pe 13 noiembrie 1914, dintr-o vină tragică și dintr-o existență zbuciumată ieșind la suprafața timpului florile spiritului.

Repere de interpretare

La o atență analiză a creației, ca și a vieții lui D. Anghel, se observă o diferență semnificativă între **personajul social și eul discret-elegiac al autorului** cu același nume. Primul este o natură virilă, forte, o contraponere psihologică la delicatul, sfiosul Șt.O. Iosif, un om cu temperament coleric și caracter puternic, rămase, ambele, în memoria contemporanilor și a posterității. O fire de luptător (nu numai prin cuvânt, ci și prin gesturi și fapte concrete) și o biografie tumultuoasă, cu un final tragic.

La antipodul acestui mod combativ de a trăi și de a-și asuma existența, însirând pe firul ei cât mai multe și mai variate experiențe, profilul poetic urmează liniile subțiri, tremurătoare și multimea punctelor de culoare din pictura impresionistă. Desenul nu mai este unul viguros, exprimând decizia, hotărârea, încleștarea cu materia brută, ci, dimpotrivă, delicat și vaporos, melancolizant deopotrivă prin fondul și prin expresia unei viziuni lirice. De altfel, ca în întreaga poezie simbolistă, **fondul și forma** poemului nu mai pot fi distinse cu precizie și disociate categoric. **Ideile capătă culoarea indecisă a sentimentului**, apele schimbătoare ale stărilor de spirit; iar exprimarea lor nu se mai face la nivel rațional-conceptual, prin silogisme *sui-generis*, ci prin aluzie, sugestie, foșnet floral. „A sugera, iată visul” este un punct important din programul simbolist, urmat de către D. Anghel în volumul *În grădină*, care se deschide prin poemul de față. Primele două versuri ale acestuia („*Miresme dulci de flori mă-mbață și mă alintă gânduri blânde...// Ce iertător și bun tî-i gândul, în preajma florilor plăpânde.*“) vor fi reluate, în multiple contexte, în celealte pagini ale cărții, pentru că autorul atribuie acestui text o poziție și un rol dominante în economia volumului. Este tot o **artă poetică**, dar care mizează nu pe o idee, pe un principiu estetic, ci pe difuziunea senzațiilor și a sentimentelor pe toată suprafața operei. Nu mai întâlnim aici contemplarea naturii în măreția ei ori fantazarea romantică pe întinderea și în miezul geologic al unui peisaj fabulos. Natura este adusă, în poezia lui D. Anghel, la scară mică, miniaturizată la dimensiunile unei grădini și ale florilor ce o scaldă în miresme.

Florile „plăpânde”, nalba și mărgărintul, iasomia și trandafirii „*cu foi de ceară*”, ga-roafa picurând în suflet stropul ei de sânge nu au o funcție pur decorativă în poem —

Claude Monet, *Doamnă în grădină*



dar nici una intens-figurativă. Ele nu constituie niște imagini cu un consistent arier-plan simbolic, uși dincolo de care ar putea fi descoperite mari profunzimi ideatice ale textului. Își oferă cu ușurință sugestiile interpretative, creând, toate, o stare de spirit, o anumită dispoziție sufletească, și contribuind apoi la menținerea ei. Fragilitatea și perisabilitatea florilor din grădină sunt, pentru poet, într-o relație vagă, imprecisă, dar nu mai puțin convingătoare estetic, cu fragilitatea și efemerul existenței omenești. Melancolia dureroasă de care suferă creatorii romantici și cei simbolisti se îmbibă, la cei din urmă, în însuși materialul poetic cu care lucrează, intră în fibra intimă a lumii lor. **Suferința se estetizează**, chiar și urâtul, maladivul, grotescul capătă (odată cu Baudelaire) dreptul a intra în poezie, convertind și depășind convenționalismul imaginilor „frumoase”. Fără a merge cu pași apăsați pe acest drum artistic nou, al „esteticii urâtului”, D. Anghel mângâie petalele florilor din grădină ca pe niște file risipite ale propriei vieți. Strofele a doua și a patra, cu o deosebită plasticitate a imaginilor, conturează în tușe mai decise acest orar al existenței noastre pământești, intuit și resimțit în efluviile, trecerea și petrecerea florilor de lângă noi, în dulcea lor descompunere, avertizând asupra legii implacabile a perisabilității în întreaga Fire. Attitudinea lirică adoptată de Anghel este comună cu a lui Macedonski din rondeleurile dedicate suavelor „roze”, dar **parnasianul** esențializează ideea de moarte vegetală și umană, acolo unde **simbolistul** pune accent pe senzația unică trăită în preajma exploziei florale.



Alexandru Ziffer, Grădina artistului

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Selectați din sumarul volumului *În grădină* un poem analog celui titular și analizați, într-un eseу comparativ, structura artistică și melodicitatea lor.
- 2) G. Bacovia și D. Anghel au scris câte un poem intitulat *În grădină*: comparați-le într-un eseу-paralelă, evidențiindu-le asemănările proprii viziunii simboliste asupra naturii, dar mai ales deosebirile între registrele stilistice utilizate de fiecare autor liric.
- 3) Realizați un eseу analitic-comparativ, urmărind și explicând relația creației simboliste cu însuși **simbolul** care o fundamentează. Observați diferențele față de poezia neoclasicistă și față de cea modernistă, încercând să sesizați nota diferențială a simbolismului.

Mărturisiri

La Paris, în preajma Luxemburgului ori la Fontainebleau, în minunatele păduri, unde cărările sunt îngrijite ca aleile unei grădini, în linistea aceea a copacilor seculari, îmi urmăream visurile mele, și după ani de zile, ca un adevarat grădinar, ierbiorizând și tăind crengile moarte și netrebnice, mi-am alcătuit un mănuchi din ce a rămas. Un pictor mi-a ilustrat cu dragoste acele visuri, un prieten entuziat s-a însărcinat cu publicarea lor.

Dimitrie Anghel, *Povestea celor necăjiți*, 1911

Referințe critice

Aproape la toți simboliștii, contemporani ai lui Anghel, și mai ales la Samain, parcurile, grădinile, florile sunt reprezentări tipice. Tendința spre descriptie sau spre feeric aduce în această poezie (inspirată în secol de grădinile Parisului) lebede, păuni, statui, havuzuri, tâșniri de apă. Rămâne din domeniul inefabilului sentimentalismul vaporos și extatic, gestul de a cădea în leșin din cauza suavității. Nu mai începe îndoială că elogiu florilor din În grădină e un ecou (prin Samain) al simbolismului mallarméan. Tema acestor poezii, întunecată uneori de descriptie și de un început de afabulație, este intrarea în extaz sub efluviile edenice ale mirosurilor.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941

Bibliografie

- Georgeta Horodincă, *D. Anghel. Portret în evantai*, Editura Cartea Românească, București, 1972.
- Ion Vlad, *Convergențe*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
- Șerban Cioculescu, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, Editura Minerva, București, 1983.

Literatura – „creație divină de viață și de oameni”* Liviu Rebreanu



Dezbateră

Dosar critic — istoria receptării unei opere literare

● E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*

În capitolul *Sămănătorismul ardelean*, criticul interbelic aşază doi autori, pe Liviu Rebreanu și pe Ion Agârbiceanu, din opera celui dintâi analizând romanele *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Lovinescu îl consideră pe Rebreanu „creator obiectiv” prin construcția narativă arhitectonică. Romanul *Ion* a însemnat, în epocă, „o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică, am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice” (s.ns.).



* Sintagma din titlu îi aparține lui Liviu Rebreanu (volumul *Amalgam*, 1943).

Ion

(fragmente)

I
Începutul

1

[...] Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.

Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu față spălcită de ploi și cu o cunună de flori veștede agățată de picioare. Suflă o adiere usoară, și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri. [...]

2

Mai urcă Ion vreun sfert de ceas. Locul era tocmai în inima hotarului; o fâșie lungă și îngustă, de vreo trei care de fân. Atâtă rămăsesese din livada de douăsprezece care ce mersese până-n Ulița din dos și care fusese zestrea Zenobiei. Încetul cu încetul, Glanetașu îl tot ciopârtise... Îi cam plăcuse bătrânului rachiul, iar munca nu prea îl îndemnase. În tinerețea lui a fost mare cântăreț din fluier, de i se dusese vestea până prin Bucovina. Zicea atât de frumos din trișcă, parcă-ar fi fost clarinet. De aceea l-a și poreclit lumea „Glanetașu”. [...]

Flăcăul sosi încălzit de drum. Se opri în marginea delniței, pe răzorul ce-o despărțea de altă fâneată, tot așa de lungă și de lată, pe care Toma Bulbuc o cumpărase acum vreo zece ani de la Glanetașu. Cu o privire setoasă, Ion cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o placere atât de mare, văzându-și pământul, încât îi

venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărătă cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimăș în palme.

Se aşeză pe răzor, întepeni nicovala în pământ, potrivii tăișul coasei și începu a-l bate cu ciocanul, rar, apăsat, cu ochii întă la oțelul argintiu. Când isprăvi, se sculă, scoase de la brâu gresia, o înmuie bine în apa din toc și apoi mângâie ascuțișul coasei cu gresia, schimbând mereu degetele mânei stângi. Pe urmă, cu un pumn de iarbă, șterse toată coasa. În clipa aceea privirea i se odihnea pe delnița lui Toma Bulbuc, cosită, cu fânul adunat în căpițe care stăteau încremenite ici-colo, ca niște mormoloci speriați. Pământul negru-gălbui părea un obraz mare ras de curând... Privindu-l, Ion oftă și murmură:

— Locul nostru, săracul !...

Se gândi puțin de unde să înceapă și hotărî să pornească brazda de la capătul dinspre sat, cu fața către răsărit, să-l vadă soarele când se va înălța de după dealurile Vărăriei. Încercă întâi coasa în colț, făcându-și loc, apoi croi brazda în latul locului ca să se usuce mai deodată și mai repede. [...]

Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat în mii de frânturi, după toanele și nevoie atâtore suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștele, holdele de grâu și de ovăs, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, șușoteau, fășăiau, vorbind un grai aspru, întelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simtea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îl place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat, în fața uriașului:

— Cât pământ, Doamne !...

În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl întepă în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Și atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjăiturile stranii păreau niște cântece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simtea atât de puternic încât să domnească tot cuprinsul.

Totuși în fundul inimii lui rodea ca un cariu părere de rău că din atâta hotar el nu stăpânește decât două-trei crâmpie, pe când toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult...

Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimăș: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă... [...]

XIII Sfărșitul

2

Preotul Belciug văzu o milostivire cerească în întâmpinarea aceasta sănge-roasă. Îi părea rău de Ion, dar în aceeași vreme se bucura că biserică va câștiga prin moartea lui. Se felicită pentru norocoasa idee ce i-a fost inspirată de Dumnezeu de-a asigura pe seama sfântului locaș o avere atât de frumoasă. Hotărî să facă o înmormântare deosebită de solemnă omului care a lăsat de bunăvoie biserică tot ce a stăpânit în valea plângerilor. Dădu voie ca groapa lui Ion să fie săpată chiar în curtea noii biserici și făgădui să-i ridice, pe socoteala sa, o piatră pe mormânt spre a eterniza creștineasca danie a celui răposat întru Domnul.

La înmormântare se strânse mai tot satul. Soții Herdelea cu domnișoara Ghighi veniră înadins să însoțească la groapă pe Ion care, deși le făcuse buclucul cu



Despre Ion el susține că „este **expresia instinctului de stăpânire** a pământului, în slujba căruia pune o **inteligentă ascută**, o violență procedurală și, cu deosebire, o **voință** imensă; nimic nu-i rezistă; în fața ogorului aurit de spice, e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț. Cum dragostea devine și ea o armă călită în vălvătaia acestui foc ce îl încinge, prin să la mijloc în epica luptă pentru pământ dintre Ion și socrul său, Vasile Baciu, biata **Ana este o tragică victimă**. În luptă, omul nobil și milos dispare, pentru a nu lăsa decât fiara; aşa că cele două voințe se încordează în sforțări uriașe care ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru cătiva bulgări de pământ, simbol al **săpremei zădărnicii omenești**” (s.ns.).

● Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*

„Ion simțea o vocație obscură, înrădăcinată pentru pământ. Era sărac de casă. Și era lacom. [...] E o vocație, o poetizare, o idolatrie. O asemenea chemare profundă simte și Ion pentru posesiunea pământului. Neapărat, personajul e idealizat, el servește un simbol. [...] Nimic nu face acest tăran mai răsărit, care să nu poată fi explicat prin săreteție sau încăpățânare. [...] E o natură concentrată, stăruitoare, premeditativă. [...] Ion are o viață animalică puternică, plină de ecou. [...] Pasiunea lui e o senzualitate. [...] Sexualitatea unui asemenea temperamental e o putere tiranică, exasperată, distructivă. [...]”

Siguranța și unitatea gestului cu care își conduce viața prin pasiune la posesiunea pământului și la posesiunea femeii au o mareție reprezentativă; e poate sinteza celor două instințe cardinale care au asigurat persistența rasei.”

*

Și E. Lovinescu, și Tudor Vianu au remarcat convergența personalității lui Ion al Glanetașului cu cea a lui Dinu Păturică din romanul lui Nicolae Filimon și cu arivștii din romanele sociale ale lui Balzac și ale lui Stendhal. Lovinescu chiar îl compară pe Ion cu



Ion Andreeșcu, *Tărancă cu broboadă*

celebrul personaj, Julien Sorel, afirmând că: „Julien râvnește la o brusă ascensiune socială, cu toate resursele energiei lui plebee; feieroul Glanetașului râvnește la delnîtele [brazdele de pământ, n.n.s.] lui Vasile Baciu cu foamea de pământ a unei vechi săracii; la amândoai, femeia nu e decât o **treaptă necesară** unui alt scop suprem, un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământești” (s.ns.).

● G. Călinescu, *Istoria literaturii române* ...

„S-ar zice, prin urmare, că avem de-a face cu un *ambitious*, cu un Julien Sorel rural, cu un Dinu Păturică. Nătunea de ambiție este însă exagerată, fiindcă ea presupune o conștiință largă, care să și reprezinte o finalitate. [...] Dinu Păturică este un intelligent și, ca orice individ lucid, este dotat cu o mare capacitate de placere gratuită care îl și pierde. **Ion nu e intelligent și, prin urmare, nici ambitious.** [...] Dorința lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, însă, în fond, la fel cu a tuturor. Orice tăran voiește zestre în pământ și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adeverăată înstrăinare de la legile de conservare ale familiei rurale. **Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion.** Ca și în Mara, îndărătul indivizilor stau grupurile simbolizate, conflictul fiind



jalba lui, a fost om săritor și de ispravă. De altfel prilejul era bun să încerce și o învoială cu „Pămătuful” în privința locului căsutei lor.

Belciug slujii cum știa el mai frumos și mai mișcător. Dar mai ales printr-o cuvântare funebră înduoșă inimile și cele mai împietrite. Mulți oameni își ziceau că Ion și-a simțit moartea de când și-a dăruit bisericii averea. Preotul îl dădu drept pildă tuturor bunilor creștini:

— Biserica este leagănul nostru, unde ne întoarcem când ne-a obosit viața, unde veșnic găsim mângâiere și înăltare, este scutul neamului nostru credincios și asuprit. Cine dăruiește bisericii, dăruiește poporului și cine dăruiește poporului, preaslăvește pe Dumnezeu. Câtă vreme biserică noastră va fi mare și statornică toate vijeliile și urgiile lumii le vom înfrunta cu tărie...

Niciun ochi nu rămase însă uscat atunci când, prin gura preotului, Ion își luă rămas bun de la părinti, de la toți prietenii și cunoșcuții. Iar când în sfârșit pomeni pe George care i-a curmat viața pământească, și-i zise „te iert, căci n-ai știut ce faci”, tot norodul izbuclni într-un hohot de plâns și Zenobia, năucită de jale, se izbi cu capul de dunga coșciugului, încât d-abia o potoliră cei dimprejur.

Pe urmă Ion fu coborât în pământul care i-a fost prea drag, și oamenii au venit pe rând să-i arunce căte o mână de lut umed care răbufnea greu și trist pe scandurile odihnei de veci. [...]

Abordarea textului în clasă

- 1) Explicați de ce majoritatea titlurilor de capitole din romanul *Ion* cuprind un singur termen (de obicei, substantival) și justificați semnificațiile lor extinse la scară întregii narări polifonice.
- 2) Prezentați copilăria și viața de familie a lui Ion, pentru a găsi argumentele de profunzime în favoarea justificării comportamentului său ulterior.
- 3) Refațeți, cu ajutorul scenelor tradiționale prezентate în roman (nașterea, nunta, hora, moartea, praznicul etc.), tiparul lumii rurale autohtone; argumentați motivațiile revoltei protagonistului operei literare față de limitele prea rigide ale acestui tipar ancestral de civilizație.
- 4) Prezentați condiția femeii în universul țărănesc și importanța zestrei în ritualul intemeierii unei familii; caracterizați-le, succint, pe Zenobia, pe Ana și pe mama ei, pe Florica și pe femeile din familiile Herdelea, Belciug etc.
- 5) Reconstituți atmosfera din școala și din biserică sătească, împreună cu aceea din familiile de intelectuali care animă viața spirituală din Pripas.
- 6) Urmăriți-l pe Titu Herdelea în peregrinările lui prin localitățile apropiate sau mai departe de Pripasul natal și interpretați observațiile sale lucide asupra vieții sociale rurale și citadine; realizați un studiu de caz.

Repere de interpretare

Un erou reprezentativ pentru țărăniminea transilvăneană la începutul secolului al XX-lea

Activitatea de nuvelist a romancierului a fost dublată de o intensă **perioadă de intensă documentare** la fața locului (în satul natal Prislop, devenit în roman Pripas)

și de elaborare a romanului, care a durat șapte ani, din 1913 până în 1920. Prima redactare, de circa trei sute de pagini, s-a intitulat *Zestrea*, semn distinctiv al importanței covârșitoare a dotei în lumea rurală, aceea care fixează statutul uman din punct de vedere economic și social. Proiectul inițial a fost abandonat și reluat de câteva ori, forma finală apărând cu titlul *Ion*, pentru că autorul însuși a mărturisit intenția de a face din protagonistul operei sale **un tip reprezentativ** pentru întreaga clasă țărănească din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea. După apariția cărții, al cărei impact a fost uriaș, un critic atât de reticent precum E. Lovinescu o compară entuziasmat cu „*îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit*”. Aceeași voce critică de mare autoritate în epocă îl fixează pe Liviu Rebreanu drept „*creatorul obiectiv*” prin excelență al romanului românesc, conceput în forme moderne și dispunând de o arhitectură narrativă impecabilă. Anul 1920 este — în beletristica națională — „*o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice*” (*Istoria literaturii române contemporane*).

Structura romanului este riguroasă, constituită din **două părți narrative ample**, care se deschid simetric într-un număr echilibrat de „evantaie epice”. Titlurile acestora, metaforice, evidențiază dilema din sufletul protagonistului pus mereu să opteze pentru „*glasul pământului*” sau pentru „*glasul iubirii*”. Datorită mentalității ancestrale a lumii în care s-a născut, dintr-un instinct atavic, Tânărul flăcău sărac din Pripas vrea în primul rând pământ. În desfășurarea romanului, există **două scene simetrice**, dar cu **semnificații antitetice**, în care protagonistul este prezentat în relația sa cu pământul descris ca o ființă: prima scenă aparține capitolului „*Zvârcolirea*” din *Glasul pământului* și îl înfățișează pe Ion contemplând terenurile agricole vândute de familia sa. În timp ce personajul uman „*se simțea mic și slab, cât un vierme pe care îl calcă în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place*”, pământul căpătase statura unui „*fâlnic și neîndurător stăpân*”. Regretul că acel spațiu nu-i mai aparține și evlavia resimțită în fața întinderilor nesfârșite sunt formulate în exclamații: „*Locul nostru, săracul!...*” sau „*Cât pământ, Doamne!*” El recunoaște că dragostea de teluric îl stăpâni din copilarie, promițându-și că va redeveni cândva proprietarul acestuia: „*veșnic a pîzmuit pe cei bogati și veșnic s-a înarmat într-o hotărare pătimășă: trebuie să aibă pământ mult*”, (s.n.) *trebuie!* De atunci pământul i-a fost mai drag ca o **mamă** (s.n.). A doua scenă aparține capitolului „*Sărutarea*” din *Glasul iubirii*, care surprinde schimbarea raportului sufletesc dintre erou și pământ. Deși se căsătorse cu Ana Baciu și învinsese cerbicia socrului său, care îi cedase întreaga avere, Ion constată că posesarea pământului, după care Tânărul atâtă, nu-i mai crea voluptatea inițială. Ion devine un uriaș, iar pământul ajunge umilit și cucerit ca o iubită credincioasă: „*pământul se încrina în fața lui tot... și tot era al lui, numai al lui acuma.* [...] Apoi înceț, cucernic, fără a-și da seama, se lasă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. [...] Își înfipse mai bine picioarele în pământ, ca și cum ar fi vrut să potolească cele din urmă zvârcoliri ale unui dușman doborât. Si pământul parcă se clătina, se înclina (s.n.) *în fața lui*.”

Instinctul posesiei în sens material este dublat și de **conștiința unei inferiorități sociale moștenite**, împotriva căreia el se revoltă. Ion vrea să fie respectat și știe că, într-o societate rurală cu legi consfințite din timpuri străvechi, considerația morală este direct proporțională cu mărimea și cu valoarea pământului posedat. În afara dorinței legitime de a fi respectat de consăteni, eroul simte nevoia să refacă — prin efort propriu — prestigiul pierdut din motive obiective și subiective al neamului Glanetașilor, familie căzută în săracie și, tocmai de aceea, mai disprețuită de chiaburii satului decât cei care nu avuseseră niciodată avere. O altă motivație profundă o constituie **entuziasmul eroului pentru munca pământului**, în care vede depozitara energiei umane și telul esențial al vieții: „*Glasul pământului pătrunde năvalnic în*



în fond între categorii. Familia lui Glanetașu vrea să absoarbă avereia lui Baciu.” (s.n.).

● Paul Georgescu, Prefață la romanul *Ion* (ediția din 1967)

„Figura centrală a cărții e un flăcău voinic, deștept, energetic, care suferă de sărăcia lui, și care se crede, prin calitățile enumerate, capabil de o altă soartă. O parte din vechea critică l-a categorisit drept brută, individ săret, condus de violențele și vicleniile instinctului. [...] Am gresi dacă am face din *Ion* un arivist, dacă l-am judeca în afara mobilului acțiunii sale, pământul. Prin căsătoria sa cu Ana, *Ion* vrea să obțină pământ. E vorba de un ideal fundamental, care, în condițiile respective, reprezinta cu mult mai mult decât învățuirea. Pământul, pentru *Ion*, însemna și **situatie socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos**. El e o energie care nu s-a putut constitui încă într-o personalitate. El încearcă să depășească starea de mizerie, de inferioritate socială și morală în care e înținut. [...] Tânărului sărac îi era interzis, practic, orice acces la altă situație socială. [...] El nu se poate afirma în limitele rigide ale colectivității sale ...”

*

Criticul contemporan vede în *Ion* un personaj tragic, a cărui dramă umană este credibilă. Mobilul fundamental al acțiunilor sale cinstite sau incorecte este mizeria, cu implicațiile ei psihologice și sociale. Pentru acest Tânăr, pământul era măsura tuturor lucrurilor și dobândirea lui însemna — deopotrivă — avere și demnitate socială, bunăstare și recăștigare a poziției pierdute de către un tată alcoolic, în comunitatea rurală în care trăia.

*

Așadar, personajul celui dintâi roman al lui Rebreanu a suscitat, în vizionarea criticii, o triplă ipoteză: **prima interpretare** îl vede ca pe un Tânăr sărac, lacom de pământ din pricina pauperității, săret, încăpățânat, capabil de compromisiuri morale, renunțând la iubirea adeverată și simulând ceea ce nu



Camil Ressu, *Cosăi odihnindu-se* (fragment)

simte, totul cu scopul unic de a câștiga avere. Existența lui se desfășoară la un nivel instinctual, atât în privința condiției materiale la care accede, cât și în privința manifestării erotice. E. Lovinescu și T. Vianu l-au caracterizat drept un primitiv și un senzual ducând „*o viață animalică puternică*”. Pentru Vianu, eroul pare „idealizat”, căci idolatria lui în raport cu stăpânirea terenurilor agricole ale lui Baciu și pasiunea concentrată în posedarea femeii îndrăgite au „*o măreție reprezentativă*”.

În viziunea ambilor critici, personajul se manifestă liniar între lăcomia de pământ, transformată în obsesie, și o senzualitate frustă, fără complicații sufletești. Lovinescu remarcă și alte două trăsături esențiale din psihologia eroului, și anume energia robustă și voința. Tot el îl asociază, prin ambiție, lipsa oricărui scrupul moral și prin setea de parvenire socială, cu arivștii din proza lui Balzac și a lui Stendhal: dacă Julien Sorel, eroul stendhalian al romanului *Roșu și negru*, o cucerea pe doamna de Renâl din ambiție și cu nostalgia plebeului de a-și asigura accesul în lumea snoabă și închisă a aristocratiei, Ion al Glanetașului o detestă pe Ana Baciu, urâtă, stângace și lipsită de farmec, seducând-o cu țelul unic de a-l sănțaja pe chiabur să-i o dea în casătorie și să-l înzestreze cu tot pământul detinut. Lovinescu face dovadă că nu a înțeles exact importanța deținerii unui teren agricol în spațiul rural, afirmând că nejustificat dispreț că disputa dintre cei doi să consumă „pentru câțiva



sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l” și acoperind — mult timp — toate celealte voci interioare. În partea a doua a romanului, când a obținut pământul râvnit, după umiliințe, certuri, bătăi, judecăți, compromisuri, lașită și cruzimi, Ion descoperă că terenurile cu holde smulse lui Vasile Baciu cu forță nu-i mai aduc satisfacția de odinioară și că el nu se simte un om împlinit, aşa cum își închipuise. Trebuie să recunoască faptul că viața omului este lipsită de sensul ei fundamental atât timp cât sentimentele lui de dragoste sunt zăgăzuite și ignore. Iubirea pentru ispititoarea Florica revine în prim-planul existenței sale și, cu voința lui bine cunoscută, ce nu admite opreliști, nici cutume morale (fata se căsătorise între timp), ajunge la intenția de adulter, care îi va fi fatală. **Drama sentimentală a lui Ion** ieșe din tiparul strict al vieții în mediul rural și **capătă valoare generalizatoare**, căci numai afectivitatea împlinită — concentrată în „*glasul iubirii*” — asigură ființei omenești echilibrul interior atât de necesar și justificarea rostului pe lume al existenței sale individuale.

Lumea satului — o varietate de tipologii omenești

Romanul debutează cu descrierea minuțioasă (procedeu tipic realist) a satului Pripas, copleșit de căldura unei zile toride de vară. Fiind o zi de duminică, întreg satul se reunise la hora tradițională, prilej pentru autor de a fixa, ca într-o ramă socială și umană, relațiile dintre personaje, **stratificarea lor în ierarhia rurală**, conflictele vizibile ori încă latente între diferitele grupuri de interes, ezitările dureroase ale lui Ion, care își dă întâlnire cu Ana, fiica lui Vasile Baciu, sub privirea muștrătoare a Floricăi, fata văduvei lui Maxim Oprea. Alexandru Pop-Glanetașu, tatăl eroului, încearcă umil „*ca un câine*” să fie luat în seamă de chiaburii satului, care îl ignoră vădit și se retrag din calea celui săracit. Tot astfel va proceda, apelând la descrieri detaliate, G. Călinescu în primele pagini ale *Enigmei Otiliei*, făcând portretele tuturor personajelor reunite în jurul mesei de joc, în casa din strada Antim, ca și Marin Preda prezentând fierăria lui Iocan, unde adunările tărănești duminicale sunt prezidate, cu autoritate nedezmințită, de către Ilie Moromete.

Vasile Baciu, om înstărit și avar, dorește să-si conserve avereia prin căsătoria fetei sale tot cu un flăcău avut, în persoana lui George a Tomii. Atenția premeditată pe care fiul Glanetașului o acordă Anei declanșează un dublu incident: Baciu, alcoolic inveterat, stârnește scandal, risipind atmosfera sărbătorescă a horei și insultându-l public pe Tânăr; acesta își ia revanșă, îmbătându-se la cărciuma lui Avrum și bătându-se sălbatic cu George Bulbuc. **Rădăcinile** mai adânci ale **conflictului** sunt însă altele: Vasile fusese, ca și Ion, un „sărăntoc” și urcase în ierarhia rurală prin metoda clasică: se însurase cu o fată urâtă, dar bogată, viitoarea mamă a Anei; Ion îi răscolește amintirile neplăcute ale tinereții sale, frustrările uitate și compromisurile jenante de odinioară. Ion este propria imagine a setei de pământ și a arivismului care îl stăpâneră cândva; pe de altă parte, Ion și George erau tineri, în putere, mereu în frunte la muncile agricole și la petrecerile câmpenești, disputându-și întâietatea în fața tineretului din Pripas, îndeosebi ascendentul asupra fetelor.

Sub semnul greu al „*glasului pământului*”

În dimineață următoare, Ion se duce să cosească locul care mai rămăsese familiei din zestrea Zenobiei, dar sufletul lui „se zvârcolește” între imboldul de a asculta de „*glasul pământului*” sau „*de cel al iubirii*”. Se întâlnește cu Ana, care îi duce de mâncare părintelui ei, dar și cu Florica, pe care o sărută fără să se mai poată opri. Ana observă cuplul înlănțuit și se întristează, așteptând cu răbdare ca flăcăul iubit să-și întoarcă afecțiunea către ea. Între timp, satul află despre bătaia care avusese loc în

noaptea precedentă, opiniile fiind împărțite: învățătorul Zaharia Herdelea și fiul său, Titu, trec de partea lui Ion, iar preotul Belciug îi sustine pe Vasile Baciu și pe familia Bulbuc. Furios și îndărjit, părintele îl jignește pe Ion în plină biserică, în duminica următoare, dându-l ca exemplu negativ în predica susținută cu acest prilej. Obisnuit, Tânărul se consolează în brațele Floricăi, promițându-i că o va lua de soție, în ciuda condiției sale de fată săracă și a opozitiei familiei Glanetașilor. Zenobia fusese avută și nu tolera ideea unei nurori fără zestre, batjocorindu-și fiul că trage a sărăcie și că nu se va dovedi în stare să-și scoată neamul din condiția pauperă în care îl aduseseră indolența și alcoolismul tatălui.

Dragostea de pământ se dovedește, însă, mai tiranică și Ion, înștiintat că George o curtează insistent pe odrasla Baciu lui, se îndepărtează temporar de Florica. În familia învățătorului se declanșează o mare tulburare, atât din pricina neînțelegerilor cu preotul, cât mai ales din cauza Laurei, fiica cea mare; aceasta îl iubește pe Aurel Ungureanu (student la medicină), dar este cerută în căsătorie de George Pintea (student la teologie), care primise deja o parohie și era dispus să o ia pe Laura fără zestre, spre ușurarea părintilor ei. Răzvrătită la început, ea consumă în cele din urmă și le permite părintilor să-i dea un răspuns afirmativ Tânărului preot.

Ion, stăpânit de patima pentru pământ, trage cu plugul brazdă nouă, luând o parte din ogorul lui Simion Lungu, care, întărât de Belciug, îl dă în judecată. Deși se împăcase neoficial cu acesta chiar în ziua stabilită pentru proces, va fi condamnat la două săptămâni de închisoare. Învățătorul intervine, scriindu-i-o „*jalbă*” către forurile juridice superioare, dar este preocupat mai ales de sosirea noului ginere, care trebuia întâmpinat cum se cuvine. Ion se întoarce în sat cu intenția precisă de a-l obliga pe chiburul Baciu să-i dea fata cu o zestre cât mai apreciabilă. În acest scop, o curtează insistent pe Ana, o așteaptă răbdător în fiecare seară, după plecarea lui George, pretendentul ei oficial, abuzează de credulitatea ei și o seduce, lăsând-o însărcinată. Bănuind relația celor doi, George îi pândește o noapte întreagă și, căpătând dovada, se retrage mândru. În timp ce familia Herdelea și cea a lui Pintea asistă cu solemnitate la oficierea logodnei celor doi tineri, Ana, tot mai îngrijorată că Ion o ignoră voit, iar George o ocolește cu reproș nedisimulat, așteaptă ca „rușinea” maternității ei nelegitime să fie dată în vîleag. Tot satul clevetește pe seama **fetei înșelate**, numai tatăl acesteia crede că Ana a păcătuit cu logodnicul ei și așteaptă ca flăcul să i-o ceară oficial de soție. Nerăbdător, bătrânul părinte se duce personal să lămurească lucrurile, dar află, consternat, că nu George este tatăl viitorului prunc. Întrezzind adevărul, își lovește fata cu o furie dementă și o trimite la cel cu care păcătuise. Ion refuză să-i vorbească, recomandându-i să se întoarcă acasă. Periplul bietei fete, alungate de peste tot, ca o intruchipare a acelei „*mater dolorosa*” (în vizuirea lui Tudor Vianu), bătăile crunte administrate de tatăl ei, cu scopul învederat de a-i provoca un avort, stârnesc mila sătenilor. Atât în mâna tatălui denaturat, cât și a omului îndrăgit de ea, dar care are un suflet cinic și o comportarejosnică, **Ana nu poate fi decât o victimă și un instrument docil**: Vasile Baciu, bogat, însă păstrând conștiința originii sale modeste, dorește un ginere care să-l înalte pe treapta socială; în schimb, Ion se comportă ca un arivist și calcă în picioare demnitatea și sentimentele sincere ale fetei pângărite chiar de el.

Ca să-și ajute familia confruntată cu dificultăți materiale, Titu acceptă să devină ajutor de notar în satul Gargalău, unde declaratiile sale patriotice nu sunt bine primeite de notabilitățile de origine maghiară ale locului, fiind concediat după numai două luni de practică. Acasă, necazurile urmează unul după altul: Ion îi mărturisește judecătorului că învățătorul i-a redactat jalba, astfel că omul legii intenționează să se răzbune pe Herdelea; învățătorul fusese dat în judecată de banca la care nu mai achitase de mult ratele pentru mobila din salon și se temea să nu fie destituit, pentru că protectorul său fusese înlocuit de un oficial ungur, căruia nu-i plăcea lecțiile cu tentă patriotică ținute copiilor de țărani.



bulgări de pământ, simbol al zădăniciei omenesti".

Cea de-a doua interpretare distinctă îi aparține lui G. Călinescu, acela care nu acceptă așezarea romanului în descendenta **Ciocollar vechi și noi** de N. Filimon și nici a **Marei** de I. Slavici, recuzându-i protagonistului calitatea de a întruchipa un ambicioș. Criticul îl disociază de filiația posibilă cu Dinu Păturică sau cu un „*Julien Sorel rural*”, căci îi refuză recunoașterea capacitatii intelective.

Dacă noțiunea de ambii, explică criticul, „presupune o conștiință largă care să-și reprezinte o finalitate”, alături de „plăcerea gratuită a jocului imaginativ”, în schimb, Ion „nu e intelligent și, prin urmare, nici ambicioș”. Exegetul sever nu vede în dorința eroului de a câștiga pământul lui Baciu nici obsesie, nici un ideal, nici o formă de idolatrie ingenuă, nici misticism, ci „*o lăcomie obscură*”, similară cu aceea a oricărui țăran dornic să beneficieze de o zestre prin căsătorie și de o poziție socială respectabilă printre consătenii avuți: „*Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion.*”

Refuzând în persoana acestuia inteligența, puterea imaginativă și strălucirea ambii, Călinescu reduce personajul la dimensiunea unei „*brute căreia sărețenia îi ținea loc de deșteptăciune*”. Ideea de a o seduce pe Ana nici măcar nu i-a aparținut lui, ci i-a fost sugerată de prietenul său, Titu Herdelea. Dacă ar fi fost un individ capabil, „*s-ar fi informat temeinic asupra formalităților întocmirii actului dotal și l-ar fi vărat pe socru într-un cerc de fier procedural*”. Dimpotrivă, Ion, naiv, fără instrucție juridică, s-a mulțumit cu simpla făgăduială obținută din partea lui Baciu și rămâne perplex când șiretul țăran cu experiență refuză, ulterior, să-și mai respecte cuvântul. Conflictul între rivalul Tânăr și cel bătrân se desfășoară la nivelul verbal (al amenințărilor, al injuriilor, al promisiunilor anulate de retractări succesive), apoi la cel al încăierării sfârșite cu înfrângerea celui mai puțin răbdător, și anume Vasile Baciu. Ca și în romanul **Mara**, conchide criticul, „*îndărătul indivizilor*”





stau grupurile simbolizate, conflictul fiind în fond între categorii: familia lui Glanetasu vrea să absoarbă avereia lui Vasile Baciu".

A treia interpretare le aparține criticii Paul Georgescu și Al. Piru, care le reproșează predecesorilor atât neînțelegerea resorturilor intime ale sufletului săracesc, nelipsit de complexitate, cât și refuzul de a-i acorda personajului dreptul la o viață spirituală.

Dintr-o asemenea perspectivă reducționistă, un țăran ca Ilie Moromete, cu gustul speculației ideatice și plăcerea de a fabula prin intermediul povestirii, ar apărea drept un erou neverosimil. Al. Piru tranșează lucrurile astfel: „Caracterizarea lui Lovinescu duce la concluzia greșită că Ion e o abstractie golită de viață, întruparea unei monomanii; aceea a lui Călinescu conduce la încheierea paradoxală că, la țară, nu există oameni inteligenți” („Studiu introductiv” la **Liviu Rebreanu**, volum din 1970).

Lectura din perspectiva actualității

De fapt, personajul principal al romanului este un flăcău voinic, energetic, muncitor, conștient de faptul că inferioritatea lui materială constituie o nedreptate în discordanță cu înzestrarea sa nativă, dorind în mod firesc să o depășească. Familia lui nu fusese săracă, ci pauperizată treptat, tatăl eroului risipind zestrea Zenobiei și atrăgând oprobriul consătenilor și al feciorului său. Acesta din urmă trăiește un **acut sentiment al injustiției sociale** și chiar al **unei fatalități** care planează asupra lui. Prima dovadă de inteligență lucidă este însăși conștientizarea condiției sale precare, resimtite ca o umiliță. Cea dintâi încercare de a ieși din cercul de fier al unei predestinări o reprezintă faptul că învățase bine la școală și că era dornic să se evidențieze în toate împrejurările (la muncă, la horă), printre consăteni. În calitatea lui neoficială, dar recunoscută de ceilalți, de conducător al tineretului sătesc, o impresionase pe Ana Baciu, care se

Imagine din filmul
Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii
(regia: Mircea Mureșan), 1979



La intervenția împăciuitoare a preotului Belciug, Ion acceptă, în sfârșit, să se tocmească cu Vasile Baciu asupra zestrei oferite Anei. După îndelungi parlamentări, acuze și insulте reciproce, chiaburul îi cedează toate pământurile și cele două case, pentru a-și vedea fata măritată înainte să nască și a nu se face definitiv de râsul satului. Bătrânul pregătește totuși ceva, deoarece nu consumte deocamdată decât la o punere în posesie stabilită printr-un acord verbal cu martori. Capitolul intitulat „Nunta” înfățișează atât cununia Laurei cu George Pintea, cât și aranjamentul marital dintre Ana și Ion. În mijlocul veseliei generale, Tânăra mireasă, umilită de compromisurile la care asistase, urătită de efectele sarcinii avansate și de bătăile la care a fost supusă permanent, surprinde cu tristețe privirile încărcate de dragoste ale mirelui îndreptate tot asupra Floricăi, invitată la nuntă.

Partea a doua a romanului începe cu dezvăluirea planului lui Vasile Baciu, care intenționează să-și înslele ginerele nedorit și să nu-i mai ofere nimic din zestrea promisă. Aflând adevărul, furia, dar și confuzia lui Ion nu mai cunosc margini, descarcându-se din nou asupra nevinovatei femei de lângă el. Vrajamaș de moarte, ginerele și socrul merg la învățător pentru a media o înțelegere între ei, dar nu reușesc decât să se ia la bătaie și apoi s-o alunge amândoi pe Ana, adăpostită de o vecină cu stuful milos.

Condiția intelectualului în satul ardelean

Sfătuit de preotul Belciug, care urmărește un interes personal când trece de partea lui, Ion își dă socrul în judecată. Între timp, se pregătesc alegerile locale pentru deputați, în care Titu se implică plin de entuziasm, încercând să-i atragă pe țărani cu drept de vot de partea candidatului român. Tatăl său este confruntat cu numeroase probleme: având loc licitația pentru mobilierul din casă, Belciug cumără și el o masă, dar, când vine a doua zi să-o ridice, dăscălița îl jignește poftindu-l afară, motiv pentru preotul ultragiat să o dea în judecată; învățătorul însuși este implicat într-un proces de calomnie inițiat de judecătorul ungur, care nu-l iertase că l-a ajutat cândva pe Ion împotriva deciziei sale; în fine, inspectorul școlar îi cere, într-o scrisoare, să-l sprijine pe candidatul de origine maghiară, promițându-i diferite avantaje, spre indignarea lui Titu. Apropierea datei alegerilor **spredește tensiunea între tată și fiu**, cel dintâi — fiind încredințat că numai astfel va fi ajutat la proces — trece de partea candidatului ungur, care câștigă alegerile cu numai cinci voturi în plus. Deceptionat, Titu își găsește un alt post de ajutor de notar în satul Lușca, unde



se atașează de o Tânără învățătoare, Virginia Gherman. Bucuria familiei Herdelea renaște odată cu scrisoarea Laurei, care îi asigură pe cei dragi că este fericită. Convins că la proces nu i se va întâmpla nimic rău, Herdelea îl învață pe Ion ce trebuie să spună pentru a fi declarat amândoi nevinovați. Dar Tânărul este preocupat de propriul proces cu Vasile Baciu, la care nu renunță defel, deși bătrânul îi cedase, de data aceasta cu acte, jumătate din averea detinută.

Nefericita Ana înțelege că Ion n-a iubit-o niciodată, dorind exclusiv averea ei. Totuși mai speră că maternitatea apropiată și aducerea pe lume a unui moștenitor vor îmblânzi atitudinea rece și dușmănoasă a bărbatului său. Ea va da naștere unui băiețel voinic chiar pe câmp, în timpul seceratului, copil care va fi singura bucurie a acestui suflet atât de chinuit. Pentru Ion, **setea de avere se dovedește mai puternică decât afecțiunea paternă**, în sufletul lui văzând în copil o legătură indestrucțibilă cu Ana, fapt ce îl îndepărta iremediabil de fosta lui iubită. Nici la proces nu are căștig de cauză, autoritățile condamnându-l la o lună de închisoare și la o amendă de o sută de coroane.

Zaharia Herdelea primește și el o condamnare de opt zile și o amendă de cincizeci de coroane, fiind și suspendat din funcție, cu toate compromisurile făcute anterior. După o așteptare încordată, își face apariția în sat Tânărul învățător Nicolae Zăgoreanu. Ghighi, mezina familiei Herdelea, pleacă în parohia unde locuiesc Laura și soțul ei, iar Titu, dezamăgit de preferința Virginiei Gherman pentru un plutonier de jandarmi ungur, se mută în satul Măgura, tot ca practicant notarial. Ca o ironie a sortii, bătrânul său tată destituit primește postul de „scriitor” la cancelarie chiar de la Grofșor, candidatul care pierduse alegerile din cauza lui.

Ion este, în fine, mulțumit, căci socrul, însărcinat de perspectiva procesului, îi încredințează toată averea sa. În schimb, **Ana devine tot mai preocupată de gândul morții**, din clipa în care contemplase liniștea și seninătatea chipului lui moș Dumitru, care își dăduse sufletul în ograda Glanetașilor, unde se pripăsie.

Învățătorul și soția lui se mută într-o căsuță din Armadia, mai apropiată de locul unde și avea slujba Herdelea. Ghighi se întoarce acasă cu veste că Laura născuse o fetiță. Noul învățător din Pripas începe să-o curteze pe Ghighi, în vreme ce fratele ei, Titu, muncește îndărjit ca să strângă banii necesari pentru a trece munții și a ajunge în Regat. Belciug, ocupat cu ridicarea noii biserici la care visase întreaga viață, începe să regrete plecarea lui Herdelea, colegul său de generație.

În zodia arzătoare a „glasului iubirii”

Într-o zi, Ion află că Florica se mărită cu rivalul său dintotdeauna; neputându-se stăpâni, se duce la nuntă, urmărind-o cu o privire mușrătoare și totuși încărcată de regrete și dorințe refulate. **Ana îl observă resemnată și, avertizată de oloaga satului, Savista, că bărbatul ei tot n-a renunțat la Florica și că îl va denunța lui George, se sinucide**; nefericită, mereu înselată, lipsită de afecțiunea tatălui (după moartea prematură a mamei), ca și de iubirea bărbatului în care și-a pus toate speranțele unui suflet zdrobotit, Ana se duce în grajd și se spânzură (așa cum îl văzuse pe cărțiumarul Avrum), pentru a regăsi pacea lăuntrică, descoperită cândva pe chipul lui moș Dumitru.

După sfârșitul tragic al tinerei femei, „un blestem” parcă apasă asupra lui Ion al Glanetașului. Este din ce în ce mai îngrijorat de soarta fiului său, Petrișor, pentru că, în cazul morții copilului, o clauză a actului de moștenire a averii lui Baciu prevedea retrocedarea pământurilor către proprietarul lor inițial. **Un gând premonitoriu**, amestecat cu dorul pentru Florica, nu-i dă pace pe durata executării pedepsei de o lună în închisoare. Când se întoarce, își găsește fiul — întărcat prea devreme —



îndrăgostise de el, și intră astfel în conflict cu George Bulbuc, care îi dispută întăietatea. Când preotul din Pripas îl jignește în public ori când Vasile Baciu îi refuză mâna fetei lui, numindu-l „sărăntoc”, flăcăul se revoltă, animat de spiritul revanșei. Baciu îl preferă pe rivalul acestuia, nu pentru că l-ar depăși în privința calităților fizice sau morale, ci pentru că este „fecior de chiabur” și cu o treaptă socială mai sus decât el. Așadar, **avuția** în iugăre reprezinta **criteriul unic al ierarhizării sociale în lumea rurală**, calitățile individuale fiind minimalizate sau chiar ignorante. Deși Tânărul ascultă de „glasul” tiranic al pământului, atitudinea lui era un fapt uzual în mentalitatea târânească: Alexandru Glanetașu se însurase cu Zenobia, care avusese o zestre bună, iar Vasile Baciu procedase la fel. Si totuși, viitorul socru al lui Ion și-a iubit soția până-ntr-atât, încât, la moartea ei — cauzată de nașterea Anei —, devine alcoolic și nu-și mai suportă fiica, pe care, în mintea lui abulică, o acuză probabil de sfârșitul prematur al mamei sale.

Paul Georgescu este de părere că definirea pământului înseamnă pentru erou mai mult decât pragmatica înnavuire, conturând **un ideal de viață**: „pământul — pentru Ion — înseamnă și situație socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos...”. El nu este un simplu arivist, dornic de închiaburire — precum familiile Baciu sau Bulbuc —, ci o personalitate pozitivă, care vrea cu orice pret să depășească starea de mizerie, de inferioitate socială și morală, la care părea condamnat. Mijloacele alese de personaj pentru a izbândi sunt blamabile, dar mobilul acțiunii sale rămâne rezonabil. Disperarea lui, din care rezultă în parte și comportamentul său, este cauzată de faptul că și-a dat seama că îi este practic interzisă orice cale normală de acces la o altă condiție socială, în ciuda puterii sale de muncă, a hărniciei și a altor însușiri notabile pentru a reuși. O eventuală căsătorie cu Florica, fiica unei văduve fără nicio avere, ar fi pecetluit starea de pauperitate a viitorului cuplu. De aceea, mariajul silnic cu Ana îi apare cu claritate drept singura





posibilitate de-a ieși din săracie și, mai ales, **de a-și schimba condiția primordială**: „Mă moleșesc ca o babă năroaudă. Parcă n-ăs fi în stare să mă scutur din calicie. Las', că-i bună Anuța.” În mintea lui, Ana era atât de legată de pământurile tatălui său, încât flăcăul, când se gădea la fată, simțea nevoia să revadă ogoarele aflate în posesia tărănlui bogat: „Treceau deseori, parcă înadins, pe lângă pământurile lui Vasile Baciu. Le cântarea din ochi, se uita dacă sunt bine lucrate și se supără când vedea că nu sunt toate cum trebuie. Se simțea stăpânul lor și-și făcea planuri în legătură cu ele.”

Concluzia formulată de critic este netă: „Într-o lume în care toate valorile au prețul lor transformat în iugăre, un Tânăr capabil și energetic nu poate fiind decât către iugăre, pământul fiind măsura tuturor lucrurilor.” Nu se explică vădita complexitate a personajului numai prin aprecieri antitetice, făcându-l să oscileze între instinctul atavic de acumulare gratuită sau o pornire idolatră. Putem să ne închipuim că a dorit să refacă și avereia compromisă a familiei, redându-le bâtrânilor săi părinți un prestigiu pierdut, iar numelui Ghanetășilor — **o prestanță demult uitată**. Un alt tip de tăran, Ilie Moromete, va putea fi — într-o epocă diferită — un contemplativ și un erou care cinstește valori mai presus de pământ. Dar, ca să devină un spirit filosof, nici personajul moromețian nu-și îngăduie să ajungă un sărăntoc, ci se



Casa memorială „Liviu Rebreanu” din comuna care astăzi poartă numele romancierului, aflată în apropierea Năsăudului.

grav bolnav. După o săptămână, Petrișor moare, iar Vasile Baciu își cere avereia înapoi. Într-o zi, secerând pe câmp, o întâlneste pe Florica și-și astămpără patima pentru ea chiar sub mărul unde Ana născuse cu un an în urmă, fiind acum convins că **aceasta ar fi trebuit să fie, de la început, perechea lui**. Zaharia Herdelea revine în Pripas, după ce suspendarea din funcție i-a fost anulată, îngrijorat de apropierea sfârșitului de an școlar, când urma să fie inspectat. Controlul didactic se încheie negativ și i se cere să se pensioneze. Familia se mai înseninează la vizita soților Pintea, care o iau la Sângeorz, unde Titu este încurajat să vină în Regat de către doi dintre cununii săi, ce îi promite tot sprijinul lor.

Ion își înfrângе resentimentele și simulează o bruscă prietenie pentru George. Savista, ocrotită de acesta, își idolatriza stăpânul și o supraveghează pe nevasta lui să nu-i devină infidelă. Ea îi aduce la cunoștință lui George despre frecvențele întâlniri ale lui Ion cu Florica, **instigându-l la răzbunare**. Prieten cu Titu, care se pregătea de plecare, flăcăul i se confesează, recunoscând că **era stăpânit de o patimă neînvinsă**. Titu se oprește mai întâi la Sibiu și participă, în calitate de trimis al ziarului „Tribuna Bistriței”, la adunarea generală a societății „Astra”. Ion află că George urma să plece din Pripas cu tatăl său și o convinge pe Florica să-l primească. Avertizat de Savista, George se întoarce sub un pretext, producând groaza femeii. El așteaptă calm lăsarea noptii și, când aude zgomote în grădină, ieșe cu sapa, lovindu-l de câteva ori pe musafirul nepoftit. Având o robuste deosebită, Ion se târăște până sub nucul de lângă poarta casei lui George, unde își dă duhul în chinuri cumplite, fiind descoperit mort în dimineața următoare. Jandarmii îl ridică pe criminal, Florica rămâne singură, iar rămășițele celui decedat vor fi îngropate chiar în curtea lăcașului de cult, pentru că Belciug îl convinge că — în cazul morții sale inopinate — **să și lase avereia bisericii sătești**. Mulți îl regretă pe Ion, mai ales familia învățătorului, care i-a iertat greșelile comise în trecut. Bâtrânu Herdelea se pensionează, Titu pleacă la București, Ghighi și Tânărul Zăgreanu vor forma în curând un cuplu, Herdelea se împacă apoi cu Belciug, participând la sfintirea noii biserici. **Viața satului merge înainte...**

Cățiva oameni au murit (Ion, Ana, Avrum, moș Dumitru, copilul Petrișor), alții se vor naște pentru a le lua locul. În curând, va fi uitat și Ion, împreună cu **obsesia lui pentru pământ**, alte doruri și suferințe profund omenești venind să le înlocuiască pe cele abia trecute.

Romanul monografic al vieții țărănești

În ansamblul dezvoltării romanului românesc, *Ion* este **cea dintâi realizare monumentală, deplin obiectivă**, care își propune **investigarea unui mediu social** pe toată întinderea sa. Imagine amplă și complexă a vieții sociale și naționale din Transilvania înainte de Unirea din 1918, *Ion* a fost precedat, în literatura noastră, de alte două opere însemnate: *Mara* (1906) de Ioan Slavici și *Arhanghelii* (1914) de Ion Agârbiceanu, aparținând — deloc întâmplător — tot unor scriitori de origine ardeleană.

Ca roman al vieții de la țară și al psihologiei colective a țărănimii, observate într-o anumită etapă istorică a devenirii sale în timp, *Ion* a fost, de asemenea, anticipat de nuvelistica exceptională a lui Slavici, de cea realizată de Agârbiceanu și, bineînteleș, de **proza scurtă de inspirație rurală** scrisă de Rebreamu însuși. Prin tematica abordată, romancierul român se înscrie printre **cei mai de seamă scriitori realiști ai literaturii universale**, al căror obiect de studiu a fost — chiar înaintea sa — viața țărănimii în cadrul relațiilor social-materiale din lumea burgheză: Honoré de Balzac (*Tărani*, 1844), Émile Zola (*Pământul*, 1888), Lev N. Tolstoi (povestirea *Cazacii*, 1863), Anton Pavlovici Cehov (*Tărani*, 1897), polonezul Wladyslaw S. Reymont (*Tărani*, 1904–1909, Premiul Nobel în 1924) etc.

Imagine din filmul *Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii*

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Justificați, într-un eseu argumentativ, afirmația lui E. Lovinescu că romanul *Ion* a marcat trecerea de la proza de factură subiectivă la cea pe deplin obiectivă, contribuind decisiv la maturizarea literaturii noastre epice.
- 2) Concepți un proiect sintetic, în care să comparați eroii din mediul țărănesc în viziunea lui L. Reboreanu cu aceia imaginați de Ioan Slavici în nuvelele sale și în romanul *Mara*: Ion, George Bulbuc, Vasile Baciu, Belciug etc. în raport cu Iorgovan, Busuioc (*Pădureanca*), Mihu, Toader, Cosma (*Gura satului*), popa Tanda (din nuvela cu titlu omonim) etc.
- 3) Adăugați dosarului critic prezentat în manual și alte referințe valoroase (recenzând, de exemplu, volumul sintetic: *Liviu Reboreanu interpretat de...*, 1973); alcătuiri un eseу liber cu tema: „Romanul *Ion* în viziunea clasică și modernă a criticii.”
- 4) Ion — de la nevoia de posesiune a pământului la câștigarea demnității umane; realizați un eseу argumentativ sub forma unui studiu de caz, în care să țineți cont și de opinile critice consacrate de istoria literară.
- 5) Structurați un jurnal de lectură în care să vă formulați opiniile despre inadecvarea cuplurilor sentimentale în romanul *Ion* ca sursă a tragediilor omenești. Perekile înfățișate ar fi putut să procedeze și altfel?
- 6) Recenzați capitolul dedicat lui Liviu Reboreanu în eseul critic *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu și justificați integrarea operei autorului în prima vîrstă a romanului românesc, numită convențional „doricul”; concepeți un eseу analitic în care să cercetați (așa cum procedează criticul referindu-se la *Pădurea spânzuraților*): structura compozitională, tipul de narator (omniscient, impersonal), forma de narativă (la persoana a III-a), relația între timpul faptelor narate și momentul relatării lor, personajul-reflector și modalitățile sale de apariție în text, într-o perspectivă narrativă complexă asupra romanului *Ion*.



cuvine să rămână un exponent liber al clasei lui sociale, posesor al mai multor pogoane de pământ.

Preotul Belciug „văzu o milostivire cerească în întâmplarea aceasta săngeroasă”, de vreme ce pământul agonisit într-o viață de Vasile Baciu și obținut cu atâtă efort de ginerele său rămâne moștenire „sfântului lăcaș”. Uitând că l-a nedreptățit și l-a jignit odinioară, ia făcut „mândrului creștin răposat” cea mai frumoasă înmormântare, rostind o cuvântare funebră înduioșătoare. Chiar a decis să-i ridice, pe socoteala sa, o piatră de mormânt, spre a eterniza „creștinieasca danie a celui răposat întru Domnul”. La slujba de înmormântare, a participat întreg satul și cu toții au recunoscut că Ion „a fost un om sărior și de ispravă”, apreciindu-i meritele abia după moarte. Când rămășițele sale pământești au fost coborâte în groapă și oamenii au aruncat creștinește câte o mână de pământ deasupra sacerdului, „lulut umed răbufnea **greu și trist** (s.ns.) pe scândurile odihnei de veci.”

Mărturisiri literare

Pentru mine arta — zic artă și mă gândesc la literatură — înseamnă creație de oameni și viață. Astfel, arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii, cu viață proprie, scriitorul se apropiie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsăția vieții. Când ai reușit să încizi în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decât toate frazele frumoase din lume.

Liviu Reboreanu, *Jurnal*

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1972–1975.
- Lucian Raicu, *Liviu Reboreanu, eseu*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

În căutarea palpabilului sufletesc

Hortensia Papadat-Bengescu



Coordinate ale vieții și operei

„Ceea ce scriu, ce cuget nu formează, în principiu, idei și sentimente, ci senzația lor, de aici chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși”, mărturisea Hortensia Papadat-Bengescu în *Scrisori către Garabet Ibrăileanu*.

Autoarea a trimis întâia încercare în proză revistei „Viața românească” în 1913 (când M. Proust începu se să scrierea ciclului de romane *În căutarea timpului pierdut*), criticul G. Ibrăileanu remarcând **talentul și noutatea formulei literare a debutantei**. Existența ei cotidiană, fără satisfacții familiale, alături de un magistrat militar care nu înțelegea rostul literaturii, a determinat-o să caute — în scris — un mijloc de evadare în imaginari și, concomitent, de împlinire intelectual-afectivă. Din biografia sa mai refinem următoarele detalii, cu ecouri semnificative în creația



Concert din muzică de Bach

(fragmente)

Ținuta lui [Drăgănescu] era modestă, dar fără umilință, cordială, deși fără suplete; își păstra prestigiul și Elena îl susținea: formau astfel o pereche unită și constituau o fortă socială. De altfel, la receptiile ei nu se vorbea nici politică, nici afaceri. Era salonul-tip unde fiecare căuta să aducă sub forma cea mai distinsă ultimul reportaj. O emulație de limbaj și idei în conformitate cu calitatea superioară a mobilierului și cu ținuta perfectă a gazdelor. Pasiunea nu era admisă decât asupra unui singur subiect: muzica. Predilecția de elevă silitoare, pe care Elena o avusea pentru sonate, se transformase într-un snobism artistic – snobism care, concentrat asupra unui astfel de obiect, devenise repede profesie de credință. Nory nu exagera vorbind de confortul sălii de muzică: un Bechstein *demi-queue*, un Bösendörfer *grand-queue* glorificau pianul, în afară de un Erard mic, bijuterie oferită de Drăgănescu Elenei, ce se afla în salonașul ei intim. O vioară de valoare, violoncelul de fabricație superioară, harpă, flaută și alte instrumente complimentare asigurau ansamblurile. Firește, execuțanții veneau, de obicei, cu instrumentele și partiturile lor, dar la nevoie nu se putea invoca nicio lipsă. Biblioteca muzicală era orânduită și ea pe compozitori și instrumente și era completă de la clasici la moderni. Cele mai îngrijite preocupări erau acordate acusticii și sala de muzică își avea arhitectii ei asidui ca și execuțanții.

Încercările de muzică de cameră reușise așa de bine încât Elena fusese împinsă către manifestări mai mari și decisese două concerte anuale. Joile muzicale urmău regulat, mai intime. Elena ținea ea singură acompaniatamentul la pian, dar niciodată atunci când putea fi înlocuită mai bine. Acest bun-simț îi crease o mică reputație de virtuoză. De obicei, o vedetă muzicală se producea în fiecare joi, dând relief programului. Ședință fixă, de o oră și jumătate, era dedicată muzicii ca liturgia bisericii: nici o șoaptă, nici o întrerupere. După program urma o destindere.

Elena, protocolară și rigidă de felul ei, știa însă să se facă primitoare. Nu și consuma nici spiritul, nici grațile, dar obliga pe musafiri să fie spirituali și grațioși. Aceiași oameni nu mai erau aiurea deopotrivă de plăcuți. În cadrul acela simțea nevoie să-și cânte cea mai bună partitură, nu numai muzicală, ci și omenească. Ca și sextetele, conversațiile mergeau în tactul și tonul cerut. Elena avea negreșit mult merit pentru aceste armonizări, dar pe drumul lui adevărat e lesne ca omul să meargă bine și Elena avea norocul de a trăi după înclinările ei.

Abordarea textului în clasă

- 1) Rezumați, pentru o corectă înțelegere a părții sale mediane, întregul subiect al ciclului „Hallipilor” (constituit din cele trei romane reprezentative).
- 2) Motivați de ce scriitoarea a redus intentionat elementul epic în favoarea extinderii observației psihologice și fiziologice asupra eroilor săi.
- 3) Pornind de la fragmentul extras din *Scrisorile autoarei* către G. Ibrăileanu și reprobus în manual, argumentați aprecierea că stările sufletești, trăirile și senzațiile au căpătat corporalitate, devenind ele înseși personaje în text.
- 4) Stabiliti, la nivelul textului narativ, felul în care punctul de vedere al scriitoarei asupra întâmplărilor se obiectivează în opinile eroinelor „raisonneuses”, Mini și Nory Baldovin; extrageți fragmente epice potrivite.
- 5) Dezvoltați, pe grupe de studiu, cele trei teme esențiale pe care le-am identificat în structura romanelor din ciclul „Hallipilor.”

Repere de interpretare

Disoluția lumii burgheziei citadine

Hortensia Papadat-Bengescu scrie o literatură de inspirație citadină, ce surprinde, cu precădere, conflictele sociale și morale din marile orașe, unde o burghezie, mai degrabă pasivă, se mulțumește să-și conserve averile moștenite și să-și verifice, în reununi mondene, prestigiul social deja fixat. **Burghezia românească în stare incipientă** n-a avut energetismul, nici ambiția vorace a celei descrise în *Comedia umană* de Honoré de Balzac, absenta caracterului întreprinzător, a spiritului pecuniar, a combinațiilor financiare îndrăznețe, a carierelor intelectuale ori politice de anvergură explicând infirmările, obsesiile și fixațiile interioare ale membrilor săi. Aceeași perspectivă asupra lumii burgheze o va proiecta și George Călinescu în *Enigma Otiliei* și în *Bietul Ioanide*, prezintând-o drept o clasă de arivisti mărunti, fără inițiative economice, avizi de moșteniri și de chilipiruri, tezaurizând inutil capitalul deținut, fără să-l reinvestească, neasumându-și risurile unor capitaliști adevarăti, care să obtină, prin efort propriu, saltul în plan economic și social așa de râvnit. **Lâncezeala existențială și degradarea ireversibilă atât a relațiilor interumane, cât și a individului în sine** caracterizează spațiul vital cu ritmuri încetinite, în care acionează lumea burgheză, în viziunea ambilor scriitori.

Ciclul „Hallipilor” — cronica devenirii familiei burgheze

Ciclul „Hallipilor” formează o cronică de familie după modelul existent atât în literatura națională, cât și în cea europeană. Cronica are un caracter unitar, iar eroii românești sunt prezentati cronologic, pe durata întregii lor existențe. Dacă în literatura română ciclul „Hallipilor” a fost anticipat de seria romanelor lui Duiliu Zamfirescu, formând ciclul „Comăneștenilor”, în spațiul european se afirmaseră Emile Zola (*Les Rougon-Macquart*), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*) și John



epică: faptul că se născuse înainte de căsătoria părinților ei a marcat-o și literar, explicând **meiența** (neîncrederea răuoitoare) **față de personajele maternă** (toate eroinele sale sunt niște mame lamentabile) și **frecvența bastarzilor**, ratați și fermenti ai răului pe lume, din opera sa. Urmându-și soțul dintr-o garnizoană într-alta, ea a cunoscut bine viața provincială cu limitele, convențiile rigide și mediocritatea sa, descrise cu acuitate, mai ales în nuvelistică (*Romanță provincială*, 1925, și *Desenuri tragice*, 1927, conținând cele mai elocvente pagini de proză scurtă).

Primele sale volume au fost alcătuite mai ales din nuvele, și anume: *Ape adânci* (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzi* (1921), *Balaourul* (1923).

Precum Liviu Rebreanu, după ce a câștigat experiență literară ca autoare de nuvele, prozatoarea va cultiva specia romanului, îndeosebi pe cea a **romanului-fluviu** (sau **familial**), urmând tradiția deja formată în beletristica autohtonă și **sincronizându-se cu modelul epic al vremii din literatura europeană**. S-a desprins, apoi, de cercul revistei „Viața românească”, devenind membră asiduă a cenaclului „Sburătorul”, condus de criticul Eugen Lovinescu. Chiar mottoul celui mai realizat roman al ei sub raport estetic, *Concert din muzică de Bach*, precizează faptul că a fost citit, în etape succesive, la „Sburătorul” și că a fost definitiv pe măsura realizării lecturilor și a observațiilor primite în cadrul cenaclului. Influențată de critica lovinesciană, prozatoarea își va modifica stilul narrativ, **evoluând** de la o literatură acuzat psihologizantă, a detaliilor excesiv de subiective, **către una obiectivă**, mutație structurală apreciată de mentorul ei în capitolul al XXXIV-lea, intitulat *Evoluția prozei literare*, din *Istoria literaturii române contemporane*. Lovinescu îi amendase, deopotrivă, și stilul prolix, estetizant, încărcat de neologisme pretioase, cerându-i imperativ să-l despovăreze de retorism și de aglomerări redundante, supunându-l aceluiasi proces de obiectivare și de rarefiere a observațiilor epice. În urma acestor experiente și corijări din mers ale formulei





sale literare, Hortensia Papadat-Bengescu a scos la iveală ciclul „Hallipilor”, cuprinzând următoarele romane: *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1928), *Drumul ascuns* (1932). Trilogiei consacrate i-a mai adăugat romanele *Rădăcini* (1938) și *Străina*, ultimul rămas neterminat. Ambele cărți infățișează destinul protagonistei, Elena Drăgănescu-Hallipa, după despărțirea de muzicianul Victor Marcian, străduindu-se zadarnic să se readapteze universului rural din care plecase, odată cu familia sa, către oraș.

În afara acestui ciclu romanesc, care i-a consolidat prestigiul literar, a mai publicat *Logodnicul* (1933), încercându-și talentul și în calitate de **autoare dramatică** și adăugând creație în proză câteva piese de teatru: *Bâtrânul*, *A căzut o stea* și *Lulu*.

Alături de Liviu Rebreanu și de Camil Petrescu, ea este scriitoarea care înnoiește romanul românesc sub raport tematic, structural și stilistic, contribuind esențial „la procesul urbanizării literaturii noastre”, după assertiunea criticului Eugen Lovinescu. Dacă Rebreanu a încercat să surprindă mecanismele instaurării, declanșării și manifestării unor obsesii (în *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*), iar Camil Petrescu a mutat accentul narativ de pe întâmplările exterioare pe reflectarea lor în conștiința personajelor (în toată creația sa în proză și dramatică), Hortensia Papadat-Bengescu a adâncit **sondarea psihicului uman**, investigând sensibilitatea exacerbată, emotivitatea, fondul aperceptiv al simțurilor, într-un cuvânt, **universalul fiziolitic în toată semnificația lui primară**, greu de sesizat și de transpus în limbajul epiciei literare. Dimensiunea corporală, aproape viscerală a existenței omenești, reprezentă cea mai autentică marcă a scrisului autoarei. În acest sens, Pompiliu Constantinescu vorbește despre „*realismul biologic*” al prozei sale. Magistrala în descrierea procesului degradării umane, atât a celei morale, cât și a disoluției fizice, în analiza patologiei și a bolilor sufletești și trupești, scriitoarea a surprins critica vremii prin



Galsworthy (*Forsyte-Saga*), care prezenta istoria amplă, pe câteva generații, a unei familii. Spre deosebire de Camil Petrescu, deopotrivă scriitor, personaj în text, anchetator și confident al eroilor din romanele sale, Hortensia Papadat-Bengescu preferă soluția **personajului-reflector**, care participă la toate întâmplările fără să se implice în desfășurarea lor, dar **judecându-le obiectiv** pentru cititor.

Fecioarele despletite

În *Fecioarele despletite*, personajul-reflector este Mini, fie prietenă sau numai bună cunoștință a tuturor protagonistilor, care întreprinde o suită de vizite în casele membrilor familiei Hallipa. Cu aceste prilejuri itinerante, ea constată, ca spectatoare, relațiile dintre personaje, comenteză modificările intervenite în aceste relații și **face legătură afectivă între microuniversurile familiale**. Astfel, Mini vizitează, la moșia Prundeni, familia lui Doru Hallipa, căsătorit cu Lenora, femeie frumoasă și senzuală, de proveniență socială obscură (fică a unui șef de gară din Mizil). Mini surprinde disputa dintre cei doi soți, cauzată de Mika-Lé, fiica naturală a Lenorei dintr-o relație extraconjugală cu un zidar italian. **Această bastardă constituie un element de disoluție în familia sa**, dintr-o dublă motivație: pe de o parte, este un continuu prilej de remușcări pentru Lenora, fiindcă își înselase bărbatul, iar, pe de altă parte, fiind imorală și fără scrupule, Mika-Lé determină ruptura logodnei dintre sora ei vitregă, Elena, și un prinț scăpat, Maxențiu. Desfacerea logodnei îi provoacă Lenorei un soc nervos, în urma căruia se desparte de soțul ei și se va interna în sanatoriul Walter. Elena va accepta o căsătorie convențională cu George Drăgănescu, om de afaceri bogat, însă de origine socială modestă. Existența rurală a familiei moșierului Hallipa va fi temporar abandonată prin venirea membrilor ei la București, unde au alte rude, prilej pentru scriitoare de **investigare a universului intim din familiile burgheze orășenești**.

Concert din muzică de Bach

În romanul cu acest titlu, **întreaga acțiune se concentrează în jurul unei serate muzicale**, mereu amânată din motive diferite. Concertul va fi condus de un celebru muzician, pe nume Victor Marcian, astfel că evenimentul artistic va polariza atenția întregii lumi mondene a Capitalei. Scriitoarea urmărește **conflictele și tragediile din trei familii înrudite**: Rim, Maxențiu și Drăgănescu. Succint, relațiile sunt următoarele: Elena îl cunoaște, cu prilejul repetițiilor pentru concert, pe Marcian, de care se va îndrăgosti, părăsindu-și soțul; doctorul Rim va întreține relații incestuoase cu Sia, deși aflase că este fata soției sale, Lina, dintr-o legătură adulterină din tinerețe cu Lică Trubadurul. Acest Don Juan de mahala bucureșteană va deveni profesorul de echitație al soției lui Maxențiu, Ada Razu, supranumită „*Făinăreasa*”. Ada, o burgheză îmbogățită, al cărei tată avusese fabrici de morărit, devine amanta lui Lică, în timp ce soțul ei se stinge încet, din cauza unei maladii pulmonare incurabile. Devenit o prezență inopportună pentru cei doi amanți, Maxențiu va fi trimis în străinătate, unde va muri într-un sanatoriu, în urma unei crize de hemoptizie. Sia, o întârziată mental și aproape o handicapată, va deceda din pricina unui avort nereușit. La moartea ei se va reunii întreaga familie, nu ca s-o plângă, ci **ca să-și verifice prestigiul și unitatea** în societate, pe care nefericita bastardă le pusește în pericol, din cauza vieții ei clandestine.

Concertul din muzică de Bach va fi un triumf pentru melomani, dar **va marca și disoluția căsniciei familiei Drăgănescu** pentru că Elena va pleca în străinătate, în compania muzicianului de care se îndrăgostise, admirându-i prestanța și virtuozitatea muzicală.

Drumul ascuns

În romanul *Drumul ascuns* este urmărit, în continuare, periplul personajelor. Lenora Hallipa divorțează de Doru și se va căsători cu doctorul Walter, a cărui pacientă fusese în sanatoriu. Prințesa Ada se străduiește să-i creeze lui Lică o poziție socială decentă în lumea bună a Capitalei. **Personajele principale** ale acestui roman sunt medicul de boli nervoase, **Walter**, și cea de-a doua fiică a Lenorei, **Coca-Aimée**. Walter fusese un student foarte bun, dar sărac, motiv pentru care acceptase un compromisjosnic. Devenind amantul unei bătrâne evreice milionare, Salema Efraim (un monstru feminin, supraponderal), ajunsese să resimtă dezgust fizic față de orice femeie și evoluase spre frigiditate. Drept recompensă, ea îi va lăsa moștenire Tânărului medic întreaga avere și palatul Barodin, pe care Walter îl va transforma într-un spital de lux pentru bolile nervoase ale celor bogăți. Lenora duce o viață separată de cea a soțului ei, care devenise un om steril sufletește, apoi ea se va îmbolnăvi de un cancer genital, ce îi va fi fatal. Intervenția chirurgicală fiind tardivă, Lenora va deceda, după ce îl convinge pe Walter să o ia de soție pe fiica ei, Coca-Aimée, o adolescentă rece, snoabă și amorală, care fusese crescută în străinătate, într-un pension. **Țelul ei unic este să realizeze o căsătorie strălucită, care să-i faciliteze înavuțirea rapidă și parvenirea socială.** La început, simțindu-se izolată de familie, invită la ea o prietenă de studii, Hilda, de origine germană. Când își dă seama că doctorul Walter s-a îndrăgostit de prietena ei, o va goni brutal, fără nicio ezitare. După ce traversează câteva aventuri obscure și chiar perverse, se va căsători cu Walter, imediat după moartea mamei ei. Nu-l iubește, scopul său fiind opulența materială, prestigiu social și moștenirea în perspectivă a uriașei lui averi.

Bastarda Mika-Lé, adăpostită de milă în casa Drăgănescu, săvârșește indiscreții și își lovește moralmente, pentru a doua oară, sora, dezvăluindu-i lui Drăgănescu relația sentimentală dintre soția lui și Marcian. Drept consecință, el va avea un atac de cord și va fi transportat în sanatoriul lui Walter, unde moare fulgerător în urma unui infarct. Dispariția lui o obligă pe Elena să revină în țară, cu ocazia înmormântării.

Acțiunea este continuată în romanul *Rădăcini*, unde este prezentată reîntoarcerea Elenei din străinătate și legitimarea — prin căsătorie — a legăturii sale cu muzicianul. Ulterior, și acest cuplu va fi distrus de neîntelegeri și cei doi vor divorța. Însotită de băiatul ei din prima căsătorie, Ghighi, Elena Hallipa va încerca să rentabilizeze moșia de la Prundeni, abandonată de tatăl său. **Părăsirea orașului și regăsirea sensului vieții rurale sunt înțelese de Elena ca pe o Renaștere spirituală.** Ea vrea să devină o autentică moșiereasă și să se dedice educării fiului ei. Ghighi, însă, este un temperament fragil și nervos, care îl iubise foarte mult pe tatăl său adoptiv. Neputând suporta despărțirea mamei lui de Marcian, băiatul se va sinuci de, dezechilibrând definitiv viața intimă a Elenei Hallipa.

Temele esențiale ale romanelor din ciclul „Hallipilor”

1. Eroii romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu fac parte din burghezia cidadină românească, de proveniență socială obscură, dar caracterizată prin dubla dorință tenace de acumulare în plan material și de ascensiune pe scara socială. Din acest punct de vedere, tematica abordată de prozatoarea română se înrudește cu romanele realiste ale lui Honoré de Balzac. Totuși, romanele scriitoarei nu conțin acțiuni propriu-zise și, de aceea, nici nu au o dezvoltare narativă amplă, ci reliefiază exclusiv viața mondenei a personajelor și relațiile interumane.

2. O temă frecventă o reprezintă suferința fizică, despre care autoarea opinează că o determină pe cea morală. Multe personaje sunt maladive, reprezentând cazuri medicale particulare, chiar exceptii aflate la limita anormalității: handicapata Sia are



Mișu Popp, Ama Enescu



„incisivitatea analizei psihologice practicate cu pasiune științifică” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*). Este prima noastră scriitoare care a coborât în adâncul subconștiștualului, al psihanalizei, care a corelat efectele vizibile la suprafața sufletului uman cu procesele obscure de la nivelul solului fiziolitic, combinând talentul imaginativ cu rigoarea observațiilor unui clinician și realizând, astfel, paradoxul „*subiectivității obiective*” din romanele ei (formula îi aparține tot lui E. Lovinescu).

Finețea și exactitatea analizei psihologice, explorarea celor mai ascunse zone ale sinelui, descrierea formelor frustrării și a celor compensatorii provocate în psihic, surprinderea concomitentă a maladivului în sufletul și în corpul omenesc sunt tot atâtea caracteristici ale operei autoarei române, care au sincronizat-o, totodată, cu literatura europeană și universală, mai ales cu Marcel Proust, James Joyce sau cu Virginia Woolf.

Deși Camil Petrescu este considerat, la noi, marele admirator al lui Marcel Proust, scriitorul francez care a revoluționat tehnica și universul tematic al scrierii în secolul al XX-lea, Hortensia Papadat-Bengescu rămâne (alături de Anton Holban) prozatoarea cea mai fidelă metodei proustantiene, dublând sensibilitatea fizică prin reflecția intelectuală. Așa procedează, de pildă, în paginile antologice din *Concert din muzică de Bach*, în care Maxențiu își analizează, cu voluptate





lucidă, crizele de hemoptizie și consecințele lor în propriul spirit. Scriitoarea transformă stările sufletești și senzațiile în eroi de sine stătători, analizându-le evoluția interioară, precum alți prozatori tradiționaliști urmăresc evoluția exterioară a vieții personajelor.

Tudor Vianu, în *Artă prozatorilor români*, sesizează tocmai dublarea scriitoarei de ochiul unui clinician „care știe că orice suferință a corpului e și o boală a sufletului, un principiu al disoluției morale, urmările cu neîndurare, obiectiv și exact”. Ea a și introdus în literatura națională sintagma devenită celebră de „trup sufletesc”, dorind să arate că biologicul nu poate fi separat de spiritual și că tot ceea ce se întâmplă în eul complex al personajelor poate fi la fel de palpabil ca și substanța materială a corpurilor.

Tipuri de monologuri narrative

Monologul adresat este cel mai frecvent, presupunând un interlocutor (prezent sau numai invocat), dar care nu răspunde.

Monologul interior este un tip de discurs continuu, prin care eroul se adresează lui însuși sau vorbește despre sine în fața altora ori în fața propriului eu scindat în entități distincte (**procesul dedublării psihice**), fără a aștepta vreun răspuns. Acesta tinde să fie prin extensie — în literatura actuală — **forma predilectă a prozei**.



Claude Monet, *Plimbarea*



O malformație genitală, gemenii Hallipa sunt retardati, doctorul Walter devenise un frigid. **Burghezia este prezentată ca o clasă socială în declin**, epuizată de o ereditate biologică și socială încărcată. Majoritatea cuplurilor, alcătuite pe criteriul averii și al ascensiunii sociale, se destramă și întrețin, obligatoriu, relații extraconjugeale. Sentimentele autentice se manifestă rar și sunt sortite eșecului, precum dragostea nemărturisită dintre medicul Walter și Tânăra de origine germană, Hilda. Criticul Nicolae Manolescu apreciază că figura geometrică simbolică, aptă a exprima relațiile predilecție dintre eroii prozatoarei, este „triunghiul amoros”, certificând motivul adulterului: Elena–Drăgănescu–Marcian (ex-logodnicul); Ada–Maxențiu–Lică (amantul); Rim–Lina–Sia (fiica naturală a Linei). Tot **un personaj bolnav psihic**, un traumatizat care are placerea disoluției morale și a distrugerii familiei în care se insinuează, este și **bastardul** (Sia, Mika-Lé, Lică Trubadurul). Bastarzii reprezintă **germenii răului** care distrugere fericirea aparentă a cuplurilor de îndrăgostiți ori a celor conjugale. Din punct de vedere social, sunt indivizi izolați, malformati sufletește și — unii — chiar fizic (Sia), detestați și desconsiderați de ceilalți membri ai familiilor, neavând un statut cert, de care aceia se disociază. Aproape toate persoanele bastarde **dețin un secret familial** pe care îl folosesc la momentul oportun, nu dintr-un interes personal, ci **din placerea maladivă de a comite rău**. Autoarea de literatură subiectivă are **un precursor realist** în privința acestui tip uman, și anume pe Ioan Slavici. El a conturat, în romanul *Mara*, un model convingător în persoana lui Bandi, fiul nelegitim al lui Anton Hubăr și al Reghinei, o servitoare din Radna. Urându-și tatăl, care provocase — prin abandon — moartea prematură a mamei sale și copilăria lui plină de frustrări (trăise ca un cerșetor, din mila oamenilor), Bandi își va sugruma părintele, intr-un acces de nebunie. Cruzimile și gesturile violente ale bastarzilor pot fi și manifestări ale unor revanșe îndelung reprimate.

3. Snobismul este un reflex al parvenirii sociale și presupune mimarea până la exces a condiției nobiliare, a rafinamentului, a bonton-ului și păstrarea aparențelor de normalitate morală. Burghezia românească de sorginte precară și fără ascendență ilustră vrea să se impună cu orice pret și își făurește chiar genealogii false. **Culmea rafinamentului o reprezintă cultura muzicală clasică** și, astfel, concertul organizat în salonul de audiiții al doamnei Elena Drăgănescu-Hallipa provocase emulație în lumea mondene a epocii. Elena se străduise să-și asigure participarea unor muzicieni consacrați, precum compozitorul și dirijorul Victor Marcian. Astfel, concertul din muzica lui Bach constituie **un prilej de etalare a alianțelor din lumea mondene**, a bogăților și a prestigiului fiecărui participant, un mod de verificare și de întărire a prestanței sociale a cuplurilor umane. Snobismul, comparabil cu cel al personajelor lui Marcel Proust, apare nuantat în comportamentul eroinelor, mai discret în atitudinea Elenei, mai exotic la Coca-Aimée, mai senzual în cazul Lenorei, dar, cel mai adesea, rudimentar sau chiar trivial pentru „*buna Lina*”, Ada Razu, Sia, Mika-Lé și-a.

Întruchiparea snobismului — Elena Drăgănescu-Hallipa

Ea se impune ca o eroină cu **un puternic caracter volitional**, supusă rațiunii și tenacității de a promova în ierarhia socială. Este egoistă, perseverentă, rece, narcisică, **subordonându-și chiar preferința reală pentru muzică succesului social**, pe care îl urmărea preponderent. Are simț comercial și pricepere în afaceri, fiind consultată în acest sens atât de tatăl, cât și de soțul său, mai târziu. Recunoaște că este numai o amatoare de muzică, dar **transformă această predilecție sensibilă într-o formă calculată de snobism**. Seratele muzicale atrag, în casa eroinei, personajele importante ale vremii, transformând-o, implicit, în centrul lumii mondene. Cercul ei este închis și select, parveniții social pătrunzând în el cu dificultate. Are bunul-simț de a-și recunoaște limitele competenței muzicale și, în concertele de virtuozitate,

rămâne o simplă auditoare, ca și ceilalți. Relația cu părinții ei este marcată de distincția între afecțiunea și camaraderia resimțite pentru tatăl său, de răcelea protocolară și compătimirea disprețuitoare față de obsesiile erotice ale mamei sale. Lenora este chiar geloasă pe fiica ei cea mare și se plasează într-o absurdă relație de rivalitate cu aceasta, din cauza afecțiunii și a senzualității excesive manifestate în raporturile cu Doru Hallipa. Camaraderia dintre tată și fiică se poate explica și prin nevoia moșierului de a se confesa cuiva și de a se consulta cu o persoană apropiată și de încredere, deoarece Lenora îi interzice orice relație în afara căminului conjugal. Nu-l iubește sincer pe Maxențiu, ci este sensibilă la calitatea lui nobiliară de prinț — chiar scăpatat —, astfel că încearcă o primă formă de evadare din atmosfera tensionată a casei părintești. Ruperea logodnei cu Maxențiu este brutală și categorică, marcând alte trăsături ale eroinei: neînduplecarea orgoliului rănit, sterilitatea sufletească, duritatea în relațiile interumane atunci când se simte jignită. Se desparte de prinț nu pentru că este înselată, ci pentru că a putut fi comparată cu sora ei bastardă, Mika-Lé, pe care o detestă. Căsătoria cu Drăgănescu înseamnă o compensație a prestigiului ei interior, ce suferise o înfrângere inaceptabilă. Îl preferă pe George Drăgănescu din considerente materiale și fiindcă acceptă, tacit, ascendentul soției asupra lui pe toate planurile. Tine în mod deosebit la **prestigiul familial** și la coeziunea afișată a familiilor Hallipa, Drăgănescu și Rim, fără să trăiască autentice sentimente față de membrii acestora. Își iubește cu adevărat numai tatăl (afecțiunea filială unic direcționată dezvăluind obsesiile din biografia scriitoarei însăși), în raporturile cu acesta manifestându-se, deopotrivă, ca fiică, prietenă și confidentă; în schimb, refuză să-și vadă frații degenerați, pe gemenii Hallipa, care deveniseră așa-zisii asistenți ai doctorului Rim. Aceștia locuiau într-o mansardă sordidă și întrețineau relații intime concomitente cu Sia. Elena o aduce în casa ei pe Mika-Lé, ca să-și supravegheze sora bastardă și să împiedice de la alte aventuri erotice, prin care să diminueze autoritatea familiei sale. Relația Elenei cu Ghighi, propriul fiu, este egoistă și se desfășoară la fel de protocolar ca și legăturile ei matrimoniale ori cele sociale. **Elena va fi răspunzătoare de neputința ulterioară a adolescentului de a-și controla reacțiile psihice și de a-și echilibra personalitatea tragică**, incapacitate ce îl va conduce la sinucidere. Deși bogată, este preocupată de sporirea averii, astfel că acceptă moștenirea pe care i-o lasă bătrâna Gramatula. Femeie frumoasă, rece, statuară, cu simț estetic și vestimentar, Elena Drăgănescu-Hallipa întruchipează perfect **snobismul epocii**, adică tocmai arta de a trăi la suprafața lucrurilor, ignorând voit profunzimea lor.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați un eseu argumentativ cu tema „Suferinta fizică — preludiu al celei morale, caracteristică a lumii burgheze intrate în disoluție, înfățișate de prozatoare”; realizați fișe caracterologice de tip clinic eroilor.
- 2) Redactați un referat analitic despre evoluția eroului-bastard, de la viziunea obiectiv-rurală a lui Ioan Slavici la cea subiectiv-citadină a Hortensiei Papadat-Bengescu.
- 3) Analizați, într-o compunere-paralelă, relațiile dintre membrii familiilor Drăgănescu, Rim și Maxențiu din romanul *Concert din muzică de Bach*.
- 4) Demonstrați că romanele din ciclul „Hallipilor” formează o „saga” burgheză, o cronică de familie; comparați-o cu o alta din literatura română (ciclul „Comăneștenilor” al lui D. Zamfirescu, ciclul „Moromeților” scris de M. Preda, *Cronica de familie* a lui P. Dumitriu etc.) sau din literatura universală.



Monologul interior cumulează variate **funcții narrative**: fie că limpezește gândurile și atitudinile eroilor, făcând mai clară decizia acestora de a acționa într-un anumit fel; fie că luminează în detaliu aspecte obscure din existența personajelor; sau ajută la conștientizarea unor frustrări, dureri sufletești reprimate, chiar a unor fapte nemărturisite și nerecunoscute nicicând de eroi; ori formulează judecăți interioare asupra altor personaje, pe care locutorii în monolog nu au curajul să le mărturisească deschis; alteori, monologul interior oferă informații prețioase asupra intențiilor personajelor în derularea acțiunii narative.

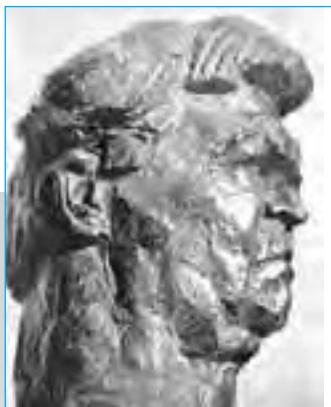
Fluxul conștiinței este tipul de monolog cel mai apropiat de gândirea intimă, de înlănțuirea juxtapusă a impresiilor și a gândurilor momentane, de asocierile mentale neobișnuite, de obsesiile cauzate de factori psihiči perturbatori. Fluxul neîngrădit al conștiințului este intim legat de intervențiile greu sesizabile ale subconștiințului, ce surprind gândurile primare înaintea oricarei organizări logice, să cum se derulează ele instantaneu în mintea personajului. Visul lui Marcel (din romanul *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust), reverile eroilor din proza lui J. Joyce (*Ulysse*) ori a Virginiei Woolf, ecurile lăuntrice ale unei crize de hemoptizie, să cum le-a receptat personajul maladiv Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu, sunt tot atât de exemplu de surprindere a fluxului conștiinței în proza subiectivă.

Bibliografie

- Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985.
- Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1973.
- Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, București, 1975.

Istoria – de la eroism la decadentă

Mihail Sadoveanu



Mihail Sadoveanu, bust de Ion Vlasiu

Coordinate ale operei

Într-o activitate literară polifonică, desfășurată amplu pe gamele celor mai variate teme și specii artistice abordate în proză, Mihail Sadoveanu și-a conturat o vizionă estetică unitară, în centrul căreia a așezat un motiv recurrent, și anume **răportul dintre om și istorie**, pe care l-a prezentat epic și l-a analizat moral, sub aspectele lui cele mai contradictorii, în **romanul istoric**, al cărui creator de referință este în cultura națională.

Într-un articol critic publicat în „Vremea”, în aprilie 1930, la numai un an după apariția **Zodiei Cancerului...**, Pompiliu Constantinescu explică anacronismul acestei specii în proză, raportat la literatura analitică, subiectivă și intens psihologizantă, cultivată în anii '30: „*In literatura contemporană, romanul istoric a devenit o specie rară, aproape de dispariție. Explicarea* ➔

Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă

(fragmente)

Îndată după apariția grotescă a sălbaticului cu parul, abatele, trecând iarăși în locuri singuratic cu tovarășii săi, văzu o fântână cu cumpănă. Lângă ea se înălța un frumos măr rotat, care mai păstra încă pe smicelele vârfului câteva poame roșii ca sângel. Fântâna era veche după cât arătau ghizdelele și furca de stejar, avea însă cumpăna nouă și ciutură de curând pusă. Mai la vale de măr și de fântână, câteva movili proaspete de tărâna și câteva cruci albe de lemn abia cioplite.

Domnul de Marenne împărtăși tovarășului său impresia și părerea pe care o avea despre mormintele proaspete:

- Fără îndoială că aici au fost îngropăți acei oameni sărmani despre care mi s-a vorbit și care au pierit luptând cu hoții pentru avutul lor.
- Nu rămâne îndoială, răspunse Alecu Ruset.
- Nu înțeleg însă ce rost are o fântână construită aici. Cine-a putut avea această ideeizară și la ce i-a folosit osteneala? Am lăsat în urmă Siretul și se mai vede încă în fundul văii, în ceața amurgului, lacul.
- Odată am avut și eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, și mi-am pus aceeași întrebare. Si am aflat răspunsul de la slujitorul acela la meu care-ți este domniei tale simpatic.
- De la Bârlădeanu?
- Da. E fântână pentru călători străini, întru amintirea morților. Bând cei vii, și potolesc și cei morți setea, pe cealaltă lume. O superstiție ca multe altele.
- Cine stie... răspunse visător abatele de Marenne. Atunci și mărul acela cu fructe de sânge este tot al morților.
- Așa se pare. Deși mă vezi întrucâtva rușinat, domnule abate, de primele impresii pe care le poți avea călătorind în țara mea, vei întâlni în multe locuri dovezi de circumstanțe atenuante. Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău.
- Nu se vede asta, prințule. Dumnezeu a pus aici un paradis.
- E adevărat: un paradis devastat.
- Hm! crezi că pentru barbarie și devastare e vinovat Dumnezeu? Domnule, nu blâstăma.
- Poate ai dreptate, domnule de Marenne; în ce mă privește însă, nu vreau să fiu pus între cei din urmă dintre oameni, căci am avut și plăcerea și fericirea să văd

țara Domniei Tale, să studiez în Polonia, să trăiesc o parte din timp și la Stanbul, între urmași ai Bizanțului. Câteodată, domnule abate, cuget cu întristare că am avut o soartă vitregă. Sar fi cuvenit să mă nasc în timpuri de pace — căci țara-i îmbelșugată și grasă. Totuși, prin contrast, odihnă poate părea mai bună, mierea mai dulce și vinul mai fin. Să ne plecăm fruntea, căci, după cum spune un compatriot al meu, cărturar ca și Domnia Ta, nu sunt vremile sub cărma omului.

— Nu înțeleg, prințule, ce se întâmplă aici, căci populația pământului e din familia noastră creștină și găsesc oameni ca Domnia Ta.

— Nedumirirea Domniei Tale e justificată, domnule abate; nu-mi cere însă explicații, căci n-aș putea să le dau. Nu m-am ocupat în viața mea de asemenea studii grave. Constat însă că Domnia Ta vii dintr-un stat care trăiește rânduit și fericit sub mâna domnului său. Știu că la răsărît, începând de la Tarigrad, unde-i în slavă Sultan Mehmet, și sfârșind la India, unde-i mare împărat și han Aurengzeyb, Dumnezeu a grămadit comori de clădiri, aur și nestemate. Aicea însă, între lumi fericite, Domnul Dumnezeu a însemnat cu degetul hotar. Împărații lui Belzebut și împărații Mielului lumii aici au ales loc al războiului lor. Fiind așa, țara cade și se pustiește de oameni. [...]

La aceste cuvinte nechibzuite, ale unui bătrân slab de minte, Duca-Vodă s-a oțărât și a strigat cu mânie:

— Dar de ce se tulbură, moșneag nebun și neînțelept? Căci în țara asta Dumnezeu a rânduit destul belșug, iar la divanul meu se judecă totdeauna cu sfântă dreptate.

Bătrânul a tăcut, întunecându-și albușurile ochilor sub sprâncene. Apoi a ridicat iar glasul:

— Doamne, nebunia și slabăciunea mea sunt de la acel care ține în mâinile sale văzduhul și pământul și care împărațiile ca pleava le vântură. Multămește-te, Măria-Ta, cu banii noștri, cu vitele și cu roadele pământului și cu mierea știubeielor noastre; nu-ți încarcă sufletul cu sânge. Căci se suie până la cer plângerile obijduiților, iar moșnegii cei neînțelepti și orbi te blâstamă să mori neierat și singur!

Atunci Vodă, scuturând buzduganul, a crâșnit. Boierii, slujitorii și robii s-au înfricoșat nu de mânia lui Duca-Vodă, ci de fapta pe care voia să-să savârșească.

Bătrânul, cu ochii cei morți atântă, și-a pus palmele pe capetele nepoților săi, care-i stătea de o parte și de alta, și i-a mângâiat.

— Măria-Ta — a cuvântat el apoi, fără frică — aștept să mă lovești, ca să pier de buzduganul Măriei Tale, cum a pierit și părintele meu de buzduganul lui Aron-Vodă.

Emil Volkers, *Popas*



fenomenului se găsește în atitudinea spiritului modern, îndreptat spre complexul problemelor de conștiință. Psihologismul epocii noastre a mutat universal epic în forul interior al omului".

În pofida mutațiilor estetice survenite în epocă, enunțate de criticul mai sus citat, M. Sadoveanu a optat, cu bună știință, pentru specia romanului istoric. Sigur că, dincolo de concepția estetică asupra romanului, Sadoveanu a preferat varianta lui istorică și pentru că se potrivea temperamentului său artistic impetuos, unui stil de a scrie inconfundabil, în perioade retorice ample și în fraze memorabile, plăcerii de a elabora construcții epice impunătoare (ca triologia *Frații Jderi*), pasiunii cu care a studiat documentele istorice, dându-le viață prin fictiunea literară, acele letopisete ale lui Gr. Ureche și, mai ales, ale lui Ion Neculce, modelele lui de căpătăi.

De la *Soimii* din 1904 (opera debutului în proză și creație romantică „de capă și spadă”), până la *Nicoară Potcoavă* din 1952 (ultimul mare roman despre înțelepciunea politică a omului de stat, având o formă intelectuală umanist-filosofică), Mihail Sadoveanu a scris numeroase opere de factură preponderent istorică, unele dintre ele fiind receptate drept capodopere: *Neamul Soimăreștilor* (1915), *Zodia Cancerului...* (1929), *Nunta domniței Ruxanda* (1932), *Frații Jderi (Ucenicia lui Ionuț* — 1935, *Izvorul Alb* — 1936, *Oamenii Măriei Sale* — 1942 și *Nicoară Potcoavă* (1952 — reluare a motivului epic din *Soimii*, la un nivel artistic superior).

În toate acestea a infățișat — ca într-o oglindă vie — trecutul poporului român, cu bătălii crâncene, cu eforturi uriașe de supraviețuire într-o istorie cel mai adesea nefastă dezvoltării lui firești, cu revoltele împotriva unei clase boierești și a unor domnitori egali prin lăcomie, brutalitate și prin dorință de putere, cu exoduri dure-roase și repatrieri târzii ori niciodată împlinite, cu instințe războinice armonizate — totuși — cu cele erotice, alcătuind o lume primitivă, dar cu unele accente de rafinament capabile





să-i uluiască pe călătorii străini, precum Paul de Marenne din **Zodia Cancerului...** Abatele de Juvigny, om cultivat, sensibil și umblat prin lume, are de mai multe ori prilejul să contemple **splendoarea peisajului moldovenesc**, dar o imagine autumnală î se va întări în minte: „*O pădure începea în dreapta și îmbrăca pământul în valuri, spre zări nesfârșite. Vântul suna în stejarii din margine. Undeva, în fundul adâncului, în direcția unde se cufundau călăreții însărăți căte unul, lucea un lac. Era o fantasmagorie de vis de nespusă frumusețe, ca un pământ feciorelnic descooperit întâi.*” Din mijlocul acestui paradiș natural î răsare înainte călătorului străin „*o ființă în zdrențe*” înarmată cu un par, amenintătoare și înfricoșătă în același timp. Este omul de rând dintr-un sat prădat recent, care pare mai aproape de sălbăticie decât de elementara civilizație. Peregrinul francez înțelege că pentru Moldova acelui veac „*dreptatea și ordinea într-un stat*” rămân încă la stadiul de proiecte utopice.

Nicolae Popescu,
Portret de bărbat în roșu



Abordarea textului în clasă

- 1 Rezumați oral — pe grupe de lucru — subiectul romanului scris de Mihail Sadoveanu, reflectând și asupra alegerii de către autor a doi voievozi fără anvergură istorică (Antonie Ruset și Duca-Vodă).
- 2 Prezentați, în două grupe de studiu, imaginea Țării Moldovei din perspectiva obiectivă a personajului-raisonneur, Paul de Marenne, și din cea subiectivă a moștenitorului îndepărtat de la tron, Alecu Ruset.
- 3 Argumentați că atât beizadeaua Alecu Ruset, cât și voievodul țării de atunci erau prototipuri ale antierilor, neidentificăți cu soarta neamului din care făceau și ei parte; întocmiti-le fișe caracterologice.
- 4 Comentați frumoasa prietenie dintre două spirite bărbătești — misionarul francez și fiul de voievod român —, înfrățite prin cultura umanistă și prin cunoașterea vieții.
- 5 Caracterizați-l pe Alecu Ruset din trei unghiuri distințe: cel al prietenului-confident (Paul de Marenne), al rivalului neîmpăcat (Duca-Vodă) și al femeii iubite (Catrina Duca).

Repere de interpretare

Raportul dramatic dintre om și istorie

Se pune problema de interes conceptual-estetic de ce a simțit nevoie M. Sadoveanu să scrie *Zodia Cancerului...*, o frescă exactă, în tonuri sobre și în reliefuri dramatice, a **imaginii Moldovei într-un moment de evident declin al istoriei sale**. Este limpede că scriitorul vedea **istoria ca pe un proces ambivalent**, cu perioade ascendente și descendente, într-o succesiune imprevizibilă. De aceea, chiar în interiorul speciei în proză abordate în mod predilect, el a vrut să realizeze o „coincidentia oppositorum” (armonizarea contrariilor) între creațiile sale istorice, **asociind epopeea, eroicul și grandiosul cu aventura minoră, antieroicul și derizorius** (nesemnificativ). Deși prozatorul a reflectat, îndeosebi, asupra primei triade literar-estetice, în registrul căreia și-a plasat majoritatea scrierilor de acest gen, totuși, a înțeles necesitatea acordării atenției sale și celei de-a doua categorii, ca o replică negativă, ce nu putea să lipsească dintr-un ansamblu convingător artistic.

Așadar, pentru Sadoveanu, **istoria înseamnă**, deopotrivă, **creștere** în toate compartimentele vieții sociale, adică: progres, civilizație, dezvoltare prin modernizare, stabilitate politică, prosperitate economică, **dar și descreștere**, proces antinomic constând în regres, barbarie, subdezvoltare, instabilitate în conducerea țării, pauperizarea celor mai importante categorii sociale.

În cea de-a doua formă precizată, anume aceea de **manifestare a istoriei ca decadență**, intră romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*. Așa se explică și **titulatura** sa, cuprinzând **două unități distincte**, armonizate în înțelesuri complementare: termenul de „cancer” a fost preferat celui de „rac”, pentru bogăția lui

semantică: „cancer”, **în sens propriu**, de viciate care se deplasează înapoi, întocmai ca epoca decadentă de regres al Moldovei sub conducerea unui parvenit ahtiat de putere, dar incapabil să-o exercite în beneficiul țării; „cancer”, **în sens figurat**, prin asocierea cu boala necrutoare, care, odată instalată, distrugе organismul suferind.

Cea de-a doua unitate a titlului recurge atât la cuvântul arhaic pentru noțiunea de „timp”, și anume „vreme” (de origine slavă), cât și la forma învechită de genitiv a substantivului propriu („Ducăi-Vodă”). **Preponderența termenilor vechi**, așezată sub semnul „zodiei”, **întărește ideea de stagnare, chiar de involuție a civilizației moldovenești** într-o istorie ce și-a întors față de la valorile umane. Duca-Vodă cel Bătrân, menționat nefavorabil și într-o povestire din *Hanu-Ancuței*, a domnit de trei ori în Moldova. În 1679, când a recucerit tronul țării, a provocat mazilirea lui Antonie Ruset, care n-a reușit să conducă Moldova decât doi ani. Familiile Duca și Rosetti, ambele străine de țară, erau înclestațe într-un conflict pe viață și pe moarte, ca să obțină supremația politică și avantajele materiale scontate.

O etapă istorică, nefavorabilă progresului civilizator, întreținută de conducători pe căt de avizi de prestigiu, pe atât de incompetenți, **se repetă**, înfățișând cititorilor un tablou la fel de dezolant **la sfârșitul veacului al XVII-lea**, ca și cel prezentat de Sadoveanu la debutul același secol, în *Neamul Șoimăreștilor*: conflicte perpetue între autoritatea diminuată a domnilor incapabili și cea abuzivă a marilor feudali, competiția dintre câteva familii boierești privilegiate, care își smulgeau literalmente una alteia puterea, antagonisme sociale provocând războiile civile, frecvente trădări, domnii scurte și zbuciumate, asasinate politice și intervenția puterilor străine, îndeosebi turcești și polone, în Moldova Evului Mediu.

Implicațiile perspectivei narative antieroice

Moldova „în vremea Ducăi-Vodă” pare o țară fără identitate, supusă turcilor până la umilință, lipsindu-i eroii, cei care i-au consolidat altădată prestigiul de luptătoare pentru creștinitate și care — prin faptele lor — îi creaseră o faimă militară în Europa medievală. Situația politică nesigură și încordată este dublată de seceta unei veri toride, în care „*bucatele puține, cât îngăduise Dumnezeu să se facă, fuseseră strânse demult de năcăjății pământeni*”. **Tara era divizată de eternele rivalități pentru putere**, vlăguită de năvălirile turcilor, ale tătarilor și ale polonilor, cu locuitori pribegi ori ascunsi în codri, cu sate și holde părjolite. Dacă în momentele când a fost condusă de voievozi responsabili, țara trăise sub o fericită zodie a fertilității, în timpul lui Duca-Vodă cel Bătrân, prin intermediul personajului-raisonneur, Paul de Marenne, cititorul se confruntă vizual cu cealaltă față a ei, întunecată de sărăcie, de jafuri și de invazii.

Impresionat de pitorescul și de varietatea priveliștilor, misionarul străin se crede într-o lume edenică, până când observă satele pustiute, cu multe case incendiate și cu locuitorii alungați în păduri: [...] „*Dintr-o dată, pe neașteptate, într-o răpă nebănuitură, în partea pădurii, îi apără omul. Tresări, căci această apariție nu era în armonie cu sentimentul și cu aprecierile sale din clipa precedentă. Nu era în armonie nici cu ceea ce în chip obișnuit cunoștea el despre această nobilă operă a Celui preaputernic*”.

În mijlocul unui cadru mirific, apare făptura umană sălbatică, hăituită de frică și de foame. Nu numai așezările rurale, morile, hanurile, drumurile publice se înfățișează umile prin sărăcie și o defectuoasă administrare, ci și Iașul, capitala țării. Casele au o arhitectură ciudată, inestetică, ulițele sunt întortocheate, pline de glod și fără lumină noaptea, iar răspântile, păzite de cerșetori. În forfota multimii adunate cu ocazia deschiderii divanului de judecată, abatele distinge o



Eustatie Altini,
Portret de femeie

Repere critice

Criticul „Vieții românești”, Gărbău Ibrăileanu, consecvent admirator al lui Mihail Sadoveanu, prețuia măiestria scriitorului în reconstituirea amplă a momentelor istorice trecute, în „*evoarea faptelor memorabile, legendare, întrupate de personaje aprige*”.

Prozatorul are capacitatea de a **îmbina realul cu legendarul într-o dimensiune fabuloasă**, ridicându-i pe eroi la înălțimea faptelor și moralei unor semizei: Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Nicoară Potcoavă, Ionașcu și fiul său, Tudor Șoimaru etc.

Atmosfera de basm, de poveste sacră a literaturii sale este datorată și **limba lui magic** pe care îl cultivă într-o manieră inconfundabilă. Autorul asociază, într-o proporție alchimică numai de el cunoscută, **limba arhaică, cronicarescă, cu cea popular-moldovenească**, obținând sonorități incantatorii de neuitat, într-o veritabilă **proză a sugeriei verbale**.

Saga istorică sadoveniană

Saga istorică reconstituită de prozator dezbat noțiunea de istorie și relevă nepotrivirea dramatică dintre **legitățile evenimentelor** petrecute de-a lungul epocilor și **aspirațiile umane**, rămase adesea neîmplinite ori cu sensul lor nobil denaturat. Istoria apare ca o înlănțuire de fapte săngeroase, ca o agresiune din afară, pe care individul o suportă cu greu. Pentru a învinge — fie și numai parțial — această **inadecvare a personalității umane la cursul implacabil al întâmplărilor istorice**, eroii sadovenieni se devotează împlinirii unui ideal, deopotrivă social și etic. Când nu s-au dovedit în stare de acest deziderat, au pierit, istoria sancționându-i cu duritate inflexibilă și aruncându-i în anonimat.

Romancierul construiește **personaje dilematische**, ale căror spirite sunt sfâșiate de contradicția ivită între pașiunile lor interioare și seminătatea echilibrată, pe care rolul istoric asumat o impune în comportamentul lor exterior. De obicei, personajele sadoveniene se înfrâng pe ele însеле și reușesc, cu sacrificii, să-și domine impulsurile momentane și sentimentale. Când eroii denotă tărzie morală în fața istoriei, aceasta derivă din conștiința faptului că au un jurământ de împlinit și că au acceptat să-și dedice existența intereselor majore ale unui popor sau unei colectivități umane mai reduse ca număr, dar cu importanță socială (precum răzășimea ținuturilor de graniță ale Moldovei, în *Neamul Șoimăreștilor*). La fel procedează și Nicoară Potcoavă, un **ascet al puterii**, un prinț de Renaștere echilibrat și reflexiv într-un Ev Mediu brutal și decăzut. El vrea să instaureze un climat de ratiune politică, de legitimitate a faptelor, de **justiție colectivă** înfăptuită cu participarea și în asentimentul poporului, pe care îl reprezintă în fața Europei. Modelul istoric și literar preferat de scriitor rămâne Ștefan cel Mare, personalitatea carismatică omniprezentă în *Frații Jderi*, identificată de popor, căruia i-a dedicat aproape o jumătate de secol de glorioasă domnie, cu **voievodul exemplar**.



Henric Trenk, *Casă tărănească*

amestecătură pestriță și murdară, compunând **un tablou al gloatei sărăcite**, descris în manieră dickensiană de către autor.

Deplângând soarta țării, Alecu Ruset este contrazis de replica admirativă a călătorului occidental, care afirmă: „*Dumnezeu a pus aici un paradis.*” Dar moldoveanul îi temperează entuziasmul prin aprecierea „*un paradise devastat*”, marcând **lipsa de concordanță între natura edenică și realitatea dramatică a unei țări ruinate**. Tot el face remarcă sintetică: „*Toate în Moldova sunt scurte și viforoase, și cele bune, și cele rele*”, instabilitatea și vrăjmășia dintre oameni fiind trăsăturile definitorii ale vieții poporului moldovean sub conducerea lui Duca.

Duca-Vodă, un voievod fără destin semnificativ

Pentru întâia oară, **Sadoveanu prezintă un conducător fără aură legendară**, un bătrân rapace și ambițios, care a pauperizat țara pentru a recăștiga domnia pierdută și ca să-și achite angajamentele bănești exorbitante luate față de turci. Tiranic, crud, ascuns, bănuitor, intrigant, trufaș, **stăpânind** în cel mai înalt grad **arta disimulării**, aspru cu propria familie,josnic, capabil de crimă — Duca reprezintă un summum de trăsături negative, **un antierou** prin excelență. Apariția lui sumbră și aducătoare de tragedii apropie atmosfera de la curtea domnească de o pagină de cronică shakespeareană a unei epoci săngeroase, într-o ambianță de intrigă josnice, teluri mercantile și fapte rușinoase. El nu consideră suficientă dominația personală în Moldova, dorind să obțină și hătmănia Ucrainei, iar scaunul Țării Românești să-i revină fiului său, Constantin. În vederea atingerii unor asemenea teluri ambitioase, va supune țara unui regim de fiscalitate excesivă, ruinând-o și scăzându-i forța economică și, implicit, pe cea de apărare.

Dacă Ștefan cel Mare lărgise granitele Moldovei, amplificându-i fama în lume, Duca nu era stăpân deplin nici măcar în toate cetățile țării, dintre care unele întrețineau garnizoane străine. Astfel, înaltul prelat francez și suita lui nu cutează să trece prin satul Săbăoani, unde mercenarii nemți îi atacaseră pe cei ce străngeau birurile de la populație, devastând locul. Detestat de boieri și de popor, Duca **s-a menținut la putere instaurând o atmosferă de suspiciune și teroare**, trăind izolat în propriul palat. Spre deosebire de el, voievozii autentici (ca Ștefan cel Mare, Vasile Lupu) ieșeau cu plăcere în public, la hramurile bisericesti, la vânători și petreceri,

dialogând cu mulțimea, care îi aclama. Judecările domnitorului sunt formale, neavând nici solemnitatea justiciară a divanului presidat de Ștefan în *Frații Jderi*, nici măcar violența francă a pedepselor săngeroase aplicate de Tomșa în *Neamul Șoimăreștilor*, căci Duca este **omul deciziilor ascunse**, al execuțiilor amânate cu sadism și al iertărilor tactice. Pivnița curții domnești a devenit o adevărată cameră de tortură, dată în grija călăului Buga, unde voievodul asistă frecvent la schinguiuri, ascultând mărturisirile victimelor și chiar dând sfaturi care să facă mai eficient supliciul: „Crestează-i limba și presără-i-o cu sare... gătește spini și aşchii, ca să i le bați sub unghii!“ Cruzimea lui rece depășește sadismul lui Alexandru Lăpușneanu din nuvela lui Costache Negruzzi și pe cel dovedit de Aron-Vodă cel Cumplit în mutilarea lui Ionașcu, în romanul *Neamul Șoimăreștilor*. Ultima lui faptă sănge-roasă va fi uciderea lui Alecu Ruset chiar în ziua nunții fiicei sale, lăsând-o, intenționat, pe mireasă să se confrunte cu imaginea chipului desfigurat al iubitului ei. Impozitele exagerate și instigările unor boieri îi răscoală pe orheeni și pe lăpușneni împotriva cupidului (lacomului) domn.

Fire crudă și cinică, el îi cere hatmanului Buhuș să reprime în sânge revolta, iar primul cap tăiat să-i fie adus. Pe boierii care refuză să mai spolieze poporul îi judecă sumar și îi execută, deși unul dintre ei îi este rudă apropiată. Îl iartă doar pe spătarul Ion Milescu, pentru că are condei îscusit, obligându-l — sub amenințarea cu moarte — să întocmească un document fictiv cu semnătura lui Ruset, trimîndu-i-l apoi lui Cara Mustafa, ca să-l piardă pe adversarul lui în ochii înaltului demnitar turc. Dacă voievozii cu adeverat piosi înzestraseră țara cu biserici, mănăstiri și schituri, construind — deopotrivă — lăcașuri de cult și monumente de artă, **religiozitatea lui Duca este falsă**, căci — prin rugăciuni — el cere divinității sprijin în planurile lui de pedepsire a inamicilor personali. Nicio remușcare nu-i tulbură conștiința, nici milă creștinească nu manifestă față de cei nevoiași, pentru că, om fără suflet generos, n-a trăit niciodată satisfacția morală de-a veni în ajutorul semenilor lui.

Alecu Ruset — între erotismul factice și adeverata pasiune

Chiar din capitolul al II-lea al romanului, prozatorul creionează portretul lui Alecu Ruset, fiul domnitorului mazilit, subliniind vestimentația boierească, supletea ținutei, paliditatea nobilă a figurii, privirea zâmbitoare, semn al unei firii deschise,



Anonim, Portretul lui Ioan Manu

Eroii dilematici sadovenieni

Dilema eroilor sadovenieni se datorează **conflictului acut între datoria socială și pasiunea individuală**, controversă psihologică și ideatică având un deznodământ complet diferit: când învinge sentimentul datoriei, protagoniștii se sacrifică individual, însă istoria îi reține drept **exponenți ai unor crezuri naționale**; dacă ei își urmează impulsurile pasionale în detrimentul unor fapte de anvergură, destinul lor particular ajunge nesemnificativ și se ratează la nivel istoric. În această categorie intră și Alecu Ruset, impresionant prin tăria pasiunii erotice încheiate cu moartea sa, dar fără destin în plan politic și militar.

Și într-un caz, și în celăllalt, eroii sadovenieni au parte de o soartă imprevizibilă, tensionată, frecvent tragică, dar, cel puțin în primul caz, devin **modele exemplare ale națiunii din care fac parte** și faptele lor de excepție rămân în memoria colectivă pentru eternitate. Exemplul cel mai elovent îl găsim în capitolul al XXIV-lea din romanul *Zodia Cancerului*..., care face legătura spirituală cu *Neamul Șoimăreștilor*. Tudor Șoimaru, ajuns la vîrstă bătrâneții și orbind, venerat de ai săi, care îl considerau **un erou local și un proroc sfânt**, adus de consânteniei răsculați în fața lui Duca-Vodă, are curajul să-l infrunte pe despot, acuzându-l că a sărăcit poporul organizând hoția domnească. Evocând moartea cruntă a lui Ionașcu, părintele său, omorât din ordinul lui Aron-Vodă cel Cumplit, anticipând furia lui Duca și posibilitatea de a fi el însuși ucis de buzduganul domnesc, Tudor Șoimaru reflectă, prin experiența trăită de el, **repetarea ciclică a întâmplărilor și a dramelor omenești în istorie**. Înainte de a pieri, bătrânul luptător de altădată îl compară pe domn cu un Antihrist. Moartea lui Șoimaru pe treptele mănăstirii Golia simbolizează încheierea unui ciclu istoric, **apusul unei lumi**, în care doar oamenii liberi, curajoși și adeverări patrioți au avut o statură eroică.

I. Andreeșcu, *Casă de ciurari* (fragment)

Dezbateră

Tragedia inadecvării cuplurilor sadoveniene

O constantă a universului artistic sadovenian este **mitul-pasiune**, responsabil de **inițierea prin eros** a personajelor scriitorului. Acest mit trebuie înțeles ca o dragoste fulgerătoare ce sanctionează ori chiar distringe ființa prin forță ei incandescentă și irațională, fiind resimțită drept o **fatalitate implacabilă**.

Spre un deznodământ tragic — al jertfei de sine ori chiar al sacrificiului vieții — se îndreaptă și **cuplurile inadecvate**, precum aceleia care nu se pot legitima prin consumămantul rudelor apropiate, perechile ai căror parteneri provin din familii adverse (Neamul Soimăreștilor, Zodia Cancerului...), atracțiile blestemate născute din rivalitatea între frații sau prietenii care iubesc aceeași femeie (*Frații Jderi, Nicoară Potcoavă*), apropierile erotice pur spirituale care nu contravin jurămintelor sfinte (*Creanga de aur*) etc.

Dar, paradoxal, pentru eroii lui Sadoveanu, a trăi fără a cunoaște revelația inițierii prin eros este o fatalitate mai greu de îndurat decât a muri dintr-o dragoste asumată cu toate riscurile ei.



dornice de prietenia unui om superior, precum abatele Paul de Marenne. Ruset este și el — într-o măsură — **prototipul antieroului**, irosindu-și tinerețea în petreceri și aventuri erotice, din punct de vedere politic fiind un spirit resemnat și defetist.

În timp ce Duca rămâne un domn nepatriot, complet dezinteresat de prestigiul politic al Moldovei și de apărarea intereselor statului românesc în fața adversarilor lui tradiționali, Ruset își iubește țara, dar este incapabil să-și asume un rol de prim rang, să înceerce să schimbe starea nefastă a lucrurilor, de care este conștient. El se distanțează de veritabilitatea eroi sadovenieni, justiția implacabili și conducători devotați intereselor majore ale unor mari colectivități umane (ca Tudor Șoimaru, Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit sau Nicoară Potcoavă). Beizadeaua Alecu recunoaște superioritatea morală a tatălui său, care, deși domnise puțin, se făcuse respectat de boieri și iubit de popor. Fiul, însă, chiar dacă apreciază modelul etic părintesc, nu este în stare să-l urmeze, reducându-și existența la preocupări individuale, **neconțând ca un posibil om politic în vremea sa**.

Persoană instruită și rafinată, ducând o viață principiară și bogată, Ruset leagă o trainică prietenie cu abatele de Marenne, ca urmare a afinităților descoperite reciproc, în calitate de **spirit cultivate și umaniste**. Îi mărturisește noului său prieten și confident că și-a făcut studiile în Polonia, că a călătorit mult, cunoscând oameni și locuri de mare diversitate, câștigând o adâncă experiență de viață. Îi evocă mazilirea părintelui său, ca urmare a intrigilor lui Duca, turcii supunându-l la torturi imaginabile, ca să mărturisească avereua presupusă a fi detinută. Deși încă Tânăr, analizează că o remarcabilă luciditate și competență situația precară a Moldovei, dar **nu se dovedește în stare să o amelioreze prin efort și sacrificiu personal**. Reflex al epocii în care trăia, el rămâne **o personalitate decadentă**, mulțumindu-se cu mărunte intrigi de culise și cu aventuri sentimentale. Personajul dovedește mentalitatea tipică a beizadelei (a fiului de voievod), considerând — în mod eronat — că acțiunile sale, oricără de riscante și contravenind legilor și moravurilor consacrate prin tradiții, nu pot fi supuse judecății semenilor lui. În Moldova aceluia sfârșit de veac, își consolidase **faima unui Don Juan autohton** datorită tinereții sale aventureoase, în timpul căreia răpise numeroase fete, femei căsătorite și chiar călugărițe (după mărturisirea admirativă a servitorului său credincios, Vâlcu Bârlădeanu). Dar să lupte împotriva abuzurilor lui Duca-Vodă, să pedepsească nedreptatea și umiliința suferite de tatăl său, să ceară domnia țării și să se transforme, în judecata poporului moldovean, dintr-un pretendent virtual într-o certă personalitate politică, aşadar, într-un om de stat cu responsabilități naționale — aceste acțiuni esențiale nu-i angajează conștiința. Dacă viața lui Alecu Ruset se adâncește în tragedie și nu esuează într-un banal roman picăresc (de aventuri senzaționale), faptul se datorează prieteniei sincere față de Paul de Marenne și iubirii nefericite pentru Catrina Duca, iubire ce îl va duce la moarte. Îi salvează moral tocmai **sentimentele esențiale** care animă întreaga lume sadoveniană — **prietenia și dragostea** —, acele care dau sens existenței umane și o înnobilează prin ofranda sacrificiului de sine.

Istoria necruțătoare îi sancționează pe anteroii vremii lor, aspect evidențiat în dialogul diplomatic dintre Paul de Marenne, a cărui identitate reală este aceea de ambasador secret al Regelui-Soare (Ludovic al XIV-lea), și vizirul Mustafa la Tarigrad. Izbitoare este cinica remarcă a înaltului reprezentant imperial referitoare la faptul că, pentru sultanul Mehmet al IV-lea, nu contează nici Duca-Vodă, nici rivalul său, Alecu Ruset. Turcii prețuiesc tenacitatea lui Duca în strângerea impozitelor ce umplu regulat visteria imperială. Domnul temporar al Moldovei reprezintă **un instrument eficient al jefuirii unei țări supuse în favoarea stăpânilor ei** și al înăvățării — prin mită — a demnităților otomani. Când nu va mai fi util intereselor Curții otomane, va fi mazilit sau ucis (în caz de nesupunere), precum atâtă dintre antecesorii lui la tron.

Cara Mustafa preciza cu claritate: „Împărăția mai are nevoie de beiul de la Moldova, care se arată harnic și încă destul de înțelept. Altfel, la drept vorbind, în cumpăna noastră, amândoi n-atărnă nici cât un fir de praf...” Istoria nu reține numele celor ce se pleacă, umili, în fața ei, pentru că însuși cursul ascendent al acesteia îl împlinesc aceia care își țin capul drept și nu i se supun.

Romeo și Julieta în spațiul medieval românesc

În casa sătrarului Lăzarel Griga, unde misionarul creștin și urmașul fostului domnitor român au fost găzduiți și onorați, după modelul ospitalității moldovenești, prințul îi mărturisește abatului drama lui sentimentală, izvorâtă din faptul că era îndrăgostit chiar de fiica dușmanului său de moarte și al întregii familii a Rosetteștilor. Inițial, interesul arătat Catrinei reprezenta un amestec de curtoazie cavalerească și dorință obscură, deloc onestă, de a-l contraria pe voievod, de a-l lovi în sentimentele lui paterne: „Floarea pe care o are în grădină Duca-Vodă n-aș lăua-o numai din dragoste, ci și pentru ura mea împotriva lui.” Ulterior, în rarele întâlniri avute, Tânăra îl impresionează prin maturitate și dărzenie, îl captivează printr-o feminitate capricioasă, îl impulsionează prin inteligență sa ironică și astfel căștigă afecțiunea bărbatului matur. Ea reușește să-l transforme dintr-un aventurier, cu un destin întâmplător și fără semnificații, în omul pasional care și-a concentrat viața într-o trăire intensă și unică.

Ceea ce este comun romanelor istorice și erotice ale scriitorului este o nefericită poveste de iubire, pornind de la **inadecvarea cuplurilor** și încheindu-se, cel mai adesea, cu jertfa de sine. Sadoveanu a imprimat — ca o constantă —, în structura caracterologică a eroilor săi, **dimensiunea romantică a absolutului în dragoste**. Pasiunile lor erotice ating concentrarea maximă, dar, în majoritatea cazurilor, ele prefigurează idealuri imposibil de adecat realității istorice și de împlinit în datul social. Patima lui Ruset pentru apriga și frumoasa Catrina crește treptat în intensitate, **devenind** — în punctul ei maxim — **o obsesie, care are drept rezultat anihilarea morală a eroului și sila lui de viață**. El compară, în fața abatului îngrijorat de soarta prietenului său, propriul sentiment distructiv cu acea cămașă otrăvită a lui Nessus, simbol al imposibilității iubirii la care făcea apel și Mihai Eminescu, în ipostaza celui nefericit în dragoste din poemul *Odă (în metru antic)*. Chiar Vâlcu Bârlădeanu, cu toată simplitatea firii sale, își atenționează stăpânul: „Asta ți-i dragă și-i plătești ei pentru celealte. Rânduit este de la Dumnezeu să nu scape omul de asta, cum nu scapă de moarte. Venindu-ți și Măriei Tale ceasul, supune-te!”, avertisment care sugerează **ideea predestinării în dragoste**.

Cuvintele țăranului reflectă și concepția populară potrivit căreia nașterea, iubirea și moartea sunt coordonate majore ale vieții umane, hotărâte de instanța divină, în fața căroră voința omului se consumă ca o zbatere neputincioasă.

În vizuirea lui M. Sadoveanu, **iubirea este o inițiere**, însumând experimentul, cunoașterea și jertfa de sine, care pe cei aleși și tari îi călește, iar pe cei slabii îi distrugă: în *Frații Jderi*, Ionuț este la vîrstă inițierii și cunoaște pasiunea alături de jupânița Nasta, care, fiind rapidă de tătari, preferă moartea dezonoarei; Nicoară Potcoavă, consacrându-se răzbunării fratelui său, Ion Vodă cel Cumplit, ucis mișelește, are puterea lăuntrică să-și reprime sentimentele față de Ilinca, aceasta fiind și odrasla lui Ieremia, trădătorul voievodului sacrificat de turci; între Tudor Soimaru și Magda Orheianu se înalță zidul de netrecut dintre răzeșul mândru de libertatea lui, însă nedreptățit, și fiica boierului asupritor și prizonitor al neamului Soimăreștilor.



Asadar, și **Zodia Cancerului...** este **romanul unei iubiri imposibile**, dezavuate de toti, obligate să se prefăcă, spre a nu fi supratată brutal, al iubirii clandestine, rătăcind din loc în loc, pândite, la fiecare pas, de pericole, și care va trebui, în final, să se resemneze în fața urii, a teroarei și a morții.

Cuplurile sadoveniene, în dimensiunea erotică a existenței lor, reproduc dilemele tragediilor shakespeariene, iubindu-se în ciuda tuturor obstacolelor generate de conflictele sânge-roase dintre familiile lor, cu o dăruire și o abnegație totale. Sfâșierea lor sufletească provine din eterna **contradicție între pasiune și răjiune**, între impulsul incandescent și realitatea rece, între forța irezistibilă și acaparantă a dragostei și opacitatea intolerabilă a prejudecătilor mediului în care vietuesc.

Nefericita lor poveste de dragoste reeditează **tragismul pasiunilor interzise** care îi pecetează pe eroii lui W. Shakespeare, perechea sadoveniană evocându-i pe Romeo și Julieta la o vîrstă mai mare, răsădiți în solul moldav. Ruset are parte de neșansa în dragoste a mai tuturor personajelor lui Sadoveanu — a lui Tudor Soimaru, Ionuț Jder și a fraților săi mai mari, a lui Alexandrel (fiul lui Ștefan cel Mare), a fraților Nicoară și Alexandru Potcoavă, a lui Kesarion Breb și a altora.

Henric Trenk, *Conac de poștă* (fragment)



Anton Chladek, *Femeie în albastru*

Mărturisiri

„Cu puțină imaginație își putea închipui și Sadoveanu cum cum arăta Moldova noastră la vremea aceea când un avă (părinte, n.n.) franțuz ar fi trecut granița leșască și s-ar fi îndreptat spre cetatea Ieșilor. El, însă, pe lângă o bogată imaginație și un deosebit spirit de transpunere în epocă, mai avea și sansa — ca să zicem aşa — că se născuse în târgușorul Pașcani, care pe vremea copilăriei lui, prin 1880, nu arăta cu mult mai răsărit decât așezările pe care le privise cu uimire și tristeță domnul abate de Marenne.”

„Fiind și el un pașnic și bland moldovan, știa că tare greu se schimbă ceva în necajita țară a lui Neculce și a lui Ion Creangă de la Humulești. Așa că, desigur, și pe vremea domniei Catrina și a lui beizadea Alecu Ruset viile de la Repedea erau cam la fel: cu aceiași nuci bătrâni și rămuroși în care cântau țarcile și cu aceleași fântâni cu cumpănă, din care o fată cu fustă creață scotea apă cu ciutura.”

Profira Sadoveanu
(fiica scriitorului)

Catrina Duca — o eroină modernă prin curaj și forță decizională

În capitolul al XXVII-lea, privindu-și retrospectiv viața, Ruset îi mărturisește abatelui că, inițial, el nu fusese îndrăgostit de Catrina: „Iubirea mea e tot ce poate fi mai fără de înțeles. Cu atât mai fără înțeles, cu cât am pornit-o râzând și jucându-mă”. Treptat, este copleșit de personalitatea tinerei, respectând-o și prețuind-o pentru ea însăși. De remarcat că, în proza sadoveniană, o anumită categorie de femei manifestă o netă superioritate asupra bărbătilor, prin voință, fermitate și luptă dusă pentru a-și păstra omul iubit alături. Catrina este mai echilibrată și mai puternică decât Alecu, înșelând abil vigilența părinților, organizând întâlniri secrete, în pofida pazei instituite de tatăl ei, făcând planuri de a se elibera dintr-o logodnă detestată, în timp ce bărbatul, orbit de patima lui și de furia neputinței împlinirii erotice, se caracterizează printr-o pasionalitate fără inițiativă, lăsată la voia întâmplării.

Catrina Duca este o personalitate feminină bine conturată, cu toate **atributele femeii conșiente că trăiește adevarata iubire**. Fire autoritară, hotărâtă, eroina seamănă atât bunicii ei, Dafina-Doamna, evocată chiar de tatăl ei cu respect, cât și lui Duca însuși, prin dărzenie, capacitate de a-și disimula gândurile și tenacitatea cu care își urmărește telul dorit. Scriitorul întărește **impresia de obiectivitate în realizarea portretului ficei domitorului** și prin intermediul observațiilor directe ale lui Paul de Marenne. Cerând să-i fie prezentat, înaltul oaspete — om cu experiența fizionomiilor — observă contrastul dintre suavitatea privirii tinerei, energia degajată din voce și voluntarismul expresiv al gurii cu linii ferme. Rezistența față de modul convențional de viață de la Curte, opoziția sa acerbă la solicitarea părinților de a accepta mariajul, din rațiuni politice, cu feciorul lui Radu-Vodă, apărarea disperată a libertății ei sentimentale și de acțiune, toate acestea definesc **un spirit feminin modern**, lipsit de prejudecăți și de romanțiozități desuete, într-o lume anchilozată în conveniente imuabile. Într-una dintre întâlnirile cu alesul inimii ei, Catrina se auto-defineste: „Am tăcut și, închizându-mă în mine, am luat hotărârea să trăiesc singură între ai mei. Nu mă împotrivesc poruncii lor, dar făptuiesc ce cred eu... Sufletul meu, al meu fiind, nu vreau să-l dau decât celui pe care-l aleg. Dar să fie vrednic de mine.”

Într-o lume sufocată de minciună, ipocrizie și interes pragmatice, **libertatea eroinei nu poate fi decât interioară**, dar Catrina va avea curajul să-și pledeze cauza, convingându-și tatăl (care o respectă) să o ia în călătoria la Tarigrad, unde se va înfățișa sultanului — înfruntând prejudecățile mahomedane despre condiția supusă a femeii —, cerând să-i fie anulată logodna forțată. Chiar dacă efortul și curajul ei moral nu au succes, prin însuși faptul că se revoltă împotriva regulii ca femeile din familii princiare să încheie căsătorii silite, neavând dreptul să dispună de propria intimitate și viață, **Catrina Duca ieșe din tiparele lumii feudale, înscriindu-se în actualitate**. Eroina nu dorește să devină soția unui bărbat disprețuit și chiar urât, nici să urmeze destinul mamei sale, Anastasia, care — supusă caracterului despotic al domnului — ajunge să semene perfect cu acesta în privința zgârceniei și a preocupării obsesive de a-și spori avereala. În final, va accepta căsătoria impusă, doar ca să-și salveze familia amenințată de prigoana turcilor, scandalizați că o femeie îndrăznește să-și depășească condiția umilă și să-și revendice un drept îngăduit numai bărbătilor, anume acela de alegere liberă a partenerului de viață.

Dacă iubirea pentru ea îi anihilează lui Ruset luciditatea și înțelepciunea, Catrina, dimpotrivă, este prudentă, diplomată, şireată chiar, cerându-i iubitului ei să aștepte momentul prielnic pentru a acționa în mod eficient. Ruset o pierde pe Catrina, pentru că soarta le este potrivnică, dar și din pricina necordonării între

rațiune și impulsurile sentimentale. O fiică de voievod nu putea fugi în lume, căci era atent supravegheată, nici nu putea fi răpită cu forță, ci obținută printr-o tacticăabilă și îndelung susținută, de care el nu s-a dovedit în stare.

Eroul nu prevede amploarea dificultăților și nu are răbdarea necesară constituiri unui demers politic și matrimonial care să nu poată fi refuzat. Eșuând, se îmbolnăvește psihic și chiar fizic din pricina dezamăgirilor îndurate. Va recurge la soluția extremă de a-l răpi pe viitorul mire al Catrinei în prezua cununiei, în speranță că, astfel, va împiedica nunta lor. Dar Ștefan va fi eliberat de un corp de oaste trimis de Duca pe urmele răpitorilor, iar Alecu Ruset — învins — va fi părăsit de soldații mercenari și se va preda învingătorilor. Domnitorul îl va ucide cu propriul buzdugan. **Moartea printului constituie, de fapt, o sinucidere**, căci acesta ar fi putut să fugă și să se salveze, dar a înțeles că își jucase ultima șansă și Catrina era pierdută pentru el. Răzbunătorul voievod ucisese, de fapt, o ruină sufletească și trupăescă, pentru că Ruset devenise o umbră, „*o rămășiță dintr-un fuluț bezadea Alecu*” de altădată. **Marea lui iubire, care nu-și găsise nici împlinirea, nici vindecarea, l-a făcut să-și primească, resemnat, sfârșitul**.

Catrinei i-a fost dată și încercarea să stea în rochia albă, de mireasă, fără voie contemplând — înmărmurită de suferință — chipul fără viață și desfigurat de lovituri al omului iubit: „*Privi înainte-i fără să vadă pe niimeni, apoi își încovoeie fruntea pe genunchi lăsându-si mâinile albe să atârñe într-o parte, ca și cum ar fi fost străine de dânsa.*” La fel de străină și de goală îi va fi existența de-atunci înainte, fără prezența tandră a lui Alecu Ruset, căruia îi va evoca imaginea dragă numai în visurile ei cele mai ascunse.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Comparați, într-un eseu-paralelă, imaginea Moldovei decăzute și antierosmul din *Zodia Cancerului...* cu perspectiva unui spațiu al Renașterii, plin de belșug și de fapte legendare, din romanul *Frații Jderi*.
- 2) Întrucât opera sadoveniană a fost analizată (în *Reperele de interpretare*) ca un roman antieroic și de dragoste, realizați o compoziție de sinteză în care să fie abordate viața familială (a domnului, a marilor boieri, a țăranilor ospitalieri, precum Lăzărel Griga), falsa justiție voievodală, lupta politică acerbă pentru putere, tabloul moravurilor vremii, relațiile diplomatice cu Imperiul Otoman și cu țările învecinate etc.
- 3) Redactați un eseu caracterologic cu tema: „Catrina Duca — eroină înzestrată cu spirit modern într-o lume rigid-convențională”.
- 4) Structurați un eseu argumentativ cu tema: „Alecu Ruset și Catrina Duca — un cuplu predestinat tragediei, într-o Moldovă întunecată de prejudecăți și crime, la sfârșitul veacului al XVII-lea”.
- 5) Concepți un eseu literar-filosofic cu tema: „Istoria ca «unitate a contrariilor» (*coincidentia oppositorum*), reliefând imaginea senin-epopeică a Moldovei lui Ștefan cel Mare și alta sumbru-decadentă a țării lui Duca-Vodă, în vizuinea integratoare a lui Mihail Sadoveanu”.
- 6) **Limbă și comunicare (actualizare)** — Realizați un eseu stilistic în care, pe baza cunoștințelor acumulate în clasele a IX-a-XI-a, să aprofundați cunoașterea mărcilor limbajului operei sadoveniene, uzul diversificat al limbii literare, varietatea registrelor stilistice (arhaic, regional, colocvial, artistic), de o mare bogătie lexicală.

Verosimilul

• Din it. **verosimile**, lat. **verisimilis** — „asemănător adevărului”; „care pare adevărat, real, plauzibil, probabil, posibil”, „ceea ce se circumscrie adevărului” (DEX, 1996).

În estetică, verosimilul se referă la **gradul de umanitate al operei de artă**, definind ceea ce este apropiat de realitatea umană, de trăirile omenești, are aparență de fapt adevărat, real, autentic, aşadar, acceptabil și credibil din aceste puncte de vedere. Aparținând sferei realității, verosimilul are drept **criteriu de individualizare adevărul**. Calitatea de a fi verosimile o au, în primul rând, operele care aparțin realismului, unde vocea narativă este impersonală, iar scenele, situațiile și dialogurile genează autenticul.

Un artist evocator de talia lui M. Sadoveanu poate reconstitu atmosfera unor lumi demult apuse, părăsind documentul istoric și recurgând la ficțiune, dar mereu **între limitele verosimilității**. Cu o mâna sigură, el sugerează ambianțe locale, vestimentații de epocă, comportamente și gesturi tipice, dar mai ales creează limbaje cu savoare arhaică și regională, dialogurile menținându-se în sfera plauzibilului. Astfel încât și George Călinescu exclama fermecat: „*Dacă Ștefan cel Mare s-ar scula din morțămant și ar vorovi cu noi, am încredințarea că pe noi nu ne-ar prinde, dar pe M. Sadoveanu da!...*”

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Nicolae Manolescu, *Mihail Sadoveanu sau utopia cărtii*, ediția a III-a, Editura Paralela 45, București, 2002.
- Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Spovedanii la porțile Orientului – „în paraclisul patimilor rele”

Mateiu I. Caragiale



Coordonate ale vieții și operei

Mateiu I. Caragiale s-a născut în 1885, ca fiu natural al marelui dramaturg Ion Luca și al Mariei Constantinescu (rentieră — persoană fără ocupație, care trăiește doar din rentă). Toată existența lui, acesta nu și-a acceptat condiția de bastard, și-a condamnat părintii pentru uniunea lor liberă și a încercat, printr-un comportament excesiv, imitând ținuta și blazonul aristocraților veritabili, să compenseze modul rușinos și nedemn (în vizuirea lui) în care se ivise pe lume: „El, care a trăit cu adevărat abia în opera sa, el care s-a socotit damnat, print jefuit de blazon și aruncat în viață dintr-o măsluire a Parțelor (Ursitoarelor, n.ns.) sub identitate obscură. Mi-l înfățișez drept cel din urmă avatar al faraonului Tlă. Eminescu imagina acolo istoria unor fantastice metempsihozе („migrație a sufletului” în diferite identități trupești, n.ns.), în

Craii de Curtea-Veche

(fragmente)

[...] Prietenul se opri aici, zâmbind, își aprinse cu tabiet țigara, porunci cafele, vin. Si reluă numădecăt firul povestirii.

— ...Într-un salon viu luminat, cocoane în malacov, încărcate de scule, boieri cu favoriți sau cu imperiale, la grumazul cărora scânteie brillantele Nișanului, se apelacă adânc ca să sârute mâna unei bătrâne îmbrăcate în verde, o bătrână puțintică la trup și uscățivă, cu păr cănit morcoviu, cu ochi spălăciți albaștri. Are însă aerul atât de mareț; ea stă dreaptă, capul îl tine sus, căutătura-i e semeată, vorba răspicată și poruncitoare. De șapte ani de când s-a întors din cea din urmă călătorie la Baden-bis, ea nu mai ieșe din casă și, pentru că singurătatea îi e urâtă iar somnul rar, în fiecare seară, după masa de douăsprezece tacâmuri, are până târziu sindrofie. Cu dânsa avea să piară una din rămășițele întârziate ale lumii de odinioară, ea apucase încă vremurile bune: în 1871, când a răposat, mergea pe optzeci și opt de ani și era de șaptezeci și doi văduvă, după o scurtă căsnicie cu un beizadea grec, un copilandru găman care se îndopase cu coacăze și avusese încurcătură de mate. De atunci nu voise să se mai mărite și-si petrecuse o bună parte din acea lungă viață „înăuntru”, peste tot ce era mai strălucit în nobilime. Credinciosă prejudecăților acesteia până la habotnicie, ea ar fi făcut pe oricine să-i ierte îngâmfarea îndată ce ar fi auzit-o vorbind; darul ce avea în privința aceasta, fiind mai uimitor decât însăși ținerea ei de minte; ca să spună un măruntiș, un fleac de nimic, avea felul său anume; când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă. De altminteri, o stană de bun-simț, un munte; nici eresuri la dânsa, nici ciudătenii, deoarece nu pe socoteala ei trebuia pusă aceea singură de a nu se fi îmbrăcat niciodată altfel decât în verde, nici purtat alt soi de piatră scumpă afară de smarande. Cu timpul, verdele se întunecase, se ascunsese sub un înveliș de horbotă neagră și numai când au culcat-o în sicriu, au mai gătit-o, după a sa dorință, cu rochia de lastră nerămzie pe care o purtase ca mireasă.

Odihnească-se în pace! Din recunoștința ce-i păstrează, mi-am făcut lege; osebit de însemnata ei stare, ea mi-a lăsat acea comoară sfântă care e datina, ființa mea lăuntrică toată e făureala ei, numei a ei; dăscălindu-mă întru cele înalte, ea a deșteptat în mine vechile näzuințe. De la dânsa am învățat să fac și eu parte din aceia cărora le e de la Dumnezeu dat să poruncească, cei ce prin avuție și faimă se înalță deasupra muritorilor de rând. Iar ananghia clipelor hotărâtoare de mai târziu ale vieții mele am înfruntat-o numai cu ajutorul amintirii ei; în frigurile îndoiei și ale



obidei, vedenia Luminăției Sale mi-a răsărit întotdeauna înainte, mult mai senină, în veșmânt verde, scânteind din cap până-n picioare de pietre verzi.

Eram zilnic adus după-amiază la dânsa. Acolo stam de față la dichiseala ei ce se prelungea până seara. Estimp istorisea. Protipendada a trei sferturi de veac o cunoscuse în ființă, văzuse de mai multe ori pe Napoleon I, care odată-i vorbise, fusese cu tatăl ei la Viena pe vremea Congresului, danțase cu împăratul Alexandru și cu Metternich, primise în Italia omagiile lui Chateaubriand și ale lui Byron. Ca să nu piardă pensia de general-major a caimacamului, ce din porunca împăratului Nicolae i-a fost slujită și ei toată viața, de la 1830 nu mai călcase în Franța pe care, de când cu războiul nelegiuț, cum îl numea, din Crimeia, o ură de moarte. Totuși, după grecească, bineînțeles, limba de care se slujea mai cu drag era franțuzeasca, o franțuzească de veche Curte, cuprinzătoare și înțepată, miroșind a pergamută și a mosc. Când însă i se întâmpla să pomenească de ceva din trecutul neamului nostru, o da pe românește și atunci povestirea se lumina mistic; dânsa găsea întovărășiri sublimi de cuvinte ca să spună lungă încumetare împotriva păgânului cotropitor, nepregătata mucenicie, evlavia învingând asprul drum. Cu un suflu vorbea de trădările celor doi mari dragomani și de crunta-le ispășire, de celealte capete, opt la număr, rețezate de iatagan în mai puțin de o sută de ani, de fuga în Rusia, de atâțarea a două războaie și de stârnirea Eteriei. Ca istoriile acestea nimic n-avea darul să mă încânte; plăcerea cu care le ascultam, tot mai vie, și-atingea culmea când venea rândul amintirilor din îndepărtata ei copilarie, atât de îndepărtată și de înflorită, petrecută numai în desfășări și-n răsfățuri. [...]

Abordarea textului în clasă

- 1) Povestii, pe grupe de lucru, principalele episoade care formează subiectul romanului scris de Mateiu I. Caragiale și explicați simbolurile estetico-istorice înglobate în titulatura acestuia; interpretați și sensurile mottoului cărții studiate.
- 2) Definiți, cu ajutorul DEX-ului, înțelesul propriu și sensurile figurate ale cuvântului *crai* și argumentați de ce l-a folosit scriitorul în marcarea trăsăturii definitorii a personajelor principale din romanul său.
- 3) Alegeti o secvență revelatoare pentru proza de vîstute rememorări a scriitorului (chiar din fragmentul reprobus citat în manual) și identificați mărcile stilului matein: tonul solemn-evocator al povestirii, fraza amplă și perfect rotunjită în perioade egale, savoarea limbajului de epocă (presărat cu expresii arhaice și chiar argotice), muzicalitatea datorată sonorității unui lexic selectat cu grijă.

Repere de interpretare

Partea întâi, „Întâmpinarea crailor, se deschide cu **imaginea naratorului-erou** întors de la un „zaiafet” acasă, unde îl întâmpină o nouă scrisoare de la tatăl său, care, într-o „nesărată plachie de sfaturi și dojene”, îl îndeamnă să apuce pe calea cea dreaptă. Dar fiul neascultător zace mahmур în pat, căci de o lună de zile „o dusese tot într-o băutură, un crailac (s.n.), un joc”. Mai multe întâmplări neplăcute (pe care



care duhul faraonului devine, rând pe rând, în existențe succesive: Baltazar — cerșetor din Sevilla, Alvarez — marchiz de Bilbao... Si, pentru că povestea a rămas neterminată, ce încheiere mai izbutită i se poate închipui decât acest straniu suflet care s-a ivit pe lume în București, la 25 martie 1885, sub numele Mateiu I. Caragiale?” (Mircea Vaida, *Postfața la Craii de Curtea-Veche*, ediția a II-a, 1975). Traumatismul provocat de conștiința că este un bastard, un anonim social condamnat să trăiască cu stigmatul rușinii, l-a făcut să se declaseze, să se îmbrace numai ca aristocratii, să se fărdeze pentru a căpăta un aer nobil, să-și impună o morgă înțepenită, simulând ținuta princiară. Același motiv l-a făcut să se însore cu o femeie bogată (mult mai în vîrstă decât el), Marica Sion, pentru straniul avantaj că moștenise un castel, în care urmașul plăcintarilor greci (cum îi reamintea, consternat, tatăl său, ca să-l trezească la realitate) s-a simțit un castelan din vremuri strălucite; pasionat de genealogie și heraldică, a creat un steag cu emblemă proprie, pe care l-a fixat în vârful turnului din castelul de la Sionu.

Între 1896 și 1903, studiază la Colegiul „Sf. Gheorghe” din București, iar directorul acestuia, Anghel Demetrescu, îl îndeamnă să întreprindă cercetări în domeniul istoriei și al heraldicii. Tatăl său îl îndrumă să se înscrie la Facultatea de Drept, iar apoi, după ce familia s-a autoexilat la Berlin, îl transferă la facultatea cu același profil a Universității din capitala Germaniei (1904). Mateiu revine în țară în anul următor, dă câteva examene, dar nu-și finalizează studiile. În 1907, mai face o călătorie la Berlin, ambele evocate ulterior într-o scrisoare către prietenul său, N.A. Boicescu, și în jurnalul său. Atunci a cunoscut viața boemă berlineză, a vizitat muzei și expoziții, inițindu-se în pictură, a cutreierat străzi și cartiere selecte, a admirat case vestite, precum aceea a contelui Tieles-Winckler. **Intr-un asemenea decor berlinez, fastuos și aristocratic**, este plasată și acțiunea nuvelei fantastice **Remember**, avându-l ca erou pe sir





Aubrey de Vere, nuvelă la care începe să lucreze din 1911. Debutul îi este înlesnit de tatăl său în „Viața românească”, unde publică (în 1912) un grupaj de texte lirice din viitorul volum poetic intitulat **Pajere**. Versurile celor aproximativ 20 de poeme, scrise sub influența creației simboliste și parnasiene a lui Al. Macedonski (mai ales din volumul *Flori sacre*), au fost reunite numai postum, în 1936, în placheta lirică *Pajere*. Și nuvela **Remember, adevarată artă literară a prozei mateine**, apare abia în 1921 (tot în „Viața românească”), iar editorial, în 1924. Într-o ambiianță decadentă, cosmopolit occidentală, scriitorul proiectează **viața boemă a unui Tânăr senior englez** care hoinărește noaptea pe străzile Berlinului de la începutul secolului al XIX-lea, travestit în femeie și machiat în tonuri stridente de albastru: „*Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsesese jur-imprejur largi cearcăne negru-violete.*” Tinuta lui vestimentară șochează — ca și masca violent-cromatică aplicată pe chipul misterios —, tinută constând într-un frac albastru acoperit de mantia elegantă, cu „*orchideea la cheotoare*”. Nuantele de albastru devin însemnale calității nobile a Tânărului care încarnea z perfect **spiritul unui dandy estet** evoluând într-un spațiu magic, descris în tonurile aceleiasi culori emblematice.

Încă din 1910, începe să traseze liniile epice directoare ale **unicului său roman finalizat** (al doilea, *Sub pecetea tainei*, nefiind dus până la capăt, iar al treilea, *Soborul țațelor*, rămânând la stadiul de proiect). **Craii de Curtea-Vechie**, operă apărută în volum abia în 1929, este lucrată pe îndelete, cu finețea și răbdarea unui **bijutier al cuvântului**, care ciocănește migălos sonoritățile frazelor pe toate părțile. Singura recunoaștere publică a scriitorului datează din același an, când primește premiul Societății Scriitorilor Români pentru izbânda operei sale și a scrisului românesc, căruia i-a adăugat o coardă insolită și de o rară eleganță rafinată.



Amedeo Preziosi,
Vedere
din București
(fragment)



nu le dezvăluie) îl lovisează, aducându-l la deznaștere: „...năzuise să aflu într-o viață de stricăciune uitarea (s.ns.)”. Astfel, primul crai încearcă soluția încării amarului personal în petreceri, ca o formă de ignorare a dificultăților reale, neasumate încă. Își aduce brusc aminte că Pantazi, „cel mai scump prieten”, îl invitase la masă și, pe o vreme imbibată de umzeala, pornește înspre birtul din strada Covaci, unde ceilalți trei amici se reuniseră deja. Lăutarii intonează un vals, „*care era una din slăbiciunile lui Pantazi*”, cu o sonoritate gravă și domoală de bocet funebru. Cu sarcasm nerușinat, Pirgu îi promite lui Pașadia că, pe ritmul pios al unui asemenea vals, îl va conduce pe ultimul drum. Naratorul nu-l suportă pe acest destrăbălat abject, mereu nedespărțit de Pașadia, față de care eroul nutrește „*o evlavie nemărginită*”. **Portretul lui Pașadia este unul al contrastelor izbitoare**: intelligent peste măsură, erudit, pasionat îndeosebi de istoria civilizațiilor, cu o ținută de veritabil aristocrat. Dar pe figura nobilă și „vestedă” prematur se împletește, „*în haînă învrăjibile*”, distinctia, noblețea, ostenita frumusețe masculină cu trufia, indiferenta, dezabuzarea și mai ales cu „*patima înfrânată*” de familie, prin trimiterea lui la studii în străinătate. Își jertfise tinerețea de dragul învățăturii, deși — la întoarcerea în țară — se izbește de lipsa de prețuire față de truda și de lucrările sale, de conflictul cu neamurile pentru obținerea cuvenitei averi moștenite, de trădarea suferită din partea celor mai apropiate rude, care se unesc ca să-l jefuiască. Învinge adversitățile, dar prețul este cumplit: sila de tot și de toate, neputința de a-și mai dori ceva, „*scăparările de cinism*” steril, incapacitatea de a mai spera în ameliorarea ființei umane: „*Și nicio încredere la el în virtute, în cinstă, în bine, nicio milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omenești de cari arăta a fi cu totul străin.*” Renunță la activitatea profesională, la afirmarea socială ori politică și își modifică radical stilul de viață. Omul, care altădată se remarcase drept o „*pildă vie de cumpătare*”, deodată „se năpustise în desfrâu”. „*Teama de sine însuși*”, disprețul celor din jur pentru efortul depus ani în șir, lipsa de încredere în necesitatea finalizării oricarei activități pentru binele obștesc îi generează o stare de lâncezeală și dezabuzare interioară. Atitudinea aceasta de apatie (de renunțare la sine și de nepăsare exterioară) se poate explica și ca un rezultat impus în exterior de o existență desfrânată, pe care a dus-o mult timp, „*în intuneric*”, dezvăluind inveterate năravuri nepotolite. **Dedublarea personajului este tragică**, deoarece bărbatul sobru, măsurat și imponzant în aparițiile sale diurne, se duce în fiecare noapte să se afunde, până la uitarea de sine, în cele mai „*murdare și jalnice locuri*”. Asistând neputincios la risipirea atât de prim ordin de către Pasadia însuși, martorul acestei stranii autopedeșiri bănuiește „*o întunecată dramă sufletească*”, sigur că n-o va afla niciodată. Îi este oaspete în casa mohorâtă ale cărei ferestre acoperite cu perdele groase nu lasă să pătrundă nimic din viața de afară; atmosfera interioară, încremenită parcă într-un alt veac, subliniază **recluziunea** (izolare) **solitară a celui de-al doilea crai** printre cărti rare, manuscrise și străvechi obiecte de podoabă. Este un vorbitor neîntrecut, **un magician al cuvântului sonor** care învie epoci apuse, întâmplări, locuri, personalități mai ales cu rezonanță istorică.

Pașadia Măgureanu posedă o inteligență vizionară, care trece dincolo de faptele prezentului și de oamenii zilei, dar nu este în stare să-și mobilizeze resursele interioare și să finalizeze acțiunile proiectate. Poate fi, în acest sens, comparat cu un alt decăzut, incapabil să pună în practică tot ceea ce gândește, și anume cu Grigore Ruscanu, tatăl protagonistului din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, a cărui „boierie a minții” îl dezgustă de micimea treburilor insignifiante și-l face să rateze în jocul de noroc și în relația cu o actriță de duzină.

În dezmațul nocturn, Pașadia se lasă condus orbește de Gore Pirgu, depravatul mândru de mărsăvile lui, obraznic, incult, escroc de meserie și jucător pasionat de pocher, afemeiat, măsluitar, codoș, servil cu cei puternici, arogant cu cei umili, personaj „care simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred”. Pașadia îl apostrofează pe mahalagiul necivilizat, care nu-și însușise defel codul bunelor maniere și nici regulile stricte ale artei culinare. Atenția frumosului crai este însă atrasă de Rașelica Nachmansohn, cărei imagine seducătoare este comparată cu a străbunelor israelite, trase de păr de învingătorii care le înnobiseră neamul în timpurile biblice. Frumusețea curtezanei avea totuși „ceva respingător”, de femeie dornică să distrugă, plină de ispite otrăvitoare, care degradează ființa bărbatului-victimă. Craii evocă Curtea-Veche, arsă și reconstruită de mai multe ori, proiecție vetustă a unor vremuri de mărire demult apuse. Pașadia este convins că „iubirea de frumos este unul din privilegiile popoarelor de stîrpe înaltă” și le contestă românilor simțul grandiosului arhitectural, minimalizând chiar realizările în domeniul ale lui Brâncoveanu. Le contestă „vestigiilor noastre umile” măreția și însemnatatea, dar nu le poate tăgădui farmecul degajat. **Ritualul culinar este mereu însotit de placerea evocărilor nostalgitice**, de „taifasul ce îmbrățișă numai lucrurile frumoase: călătoriile, artele, literele; istoria — istoria mai ales — plutind în seninătatea slăvilor academice...” În seara aceea, Pașadia va pleca în călătoria sa ritualică la munte, fixându-și o nouă întâlnire cu prietenii la întoarcere și îndemnându-l ironic pe Pirgu să mai exerseze între timp jocul de noroc (la care îi căștigase în ajun o mare sumă de bani). La ieșirea din birt, asistă toti la un spectacol terifiant: o femeie „bătrână și vestejită”, care părea „o făptură a iadului”, beată moartă, în conflict cu trei „vardiști tepeni”, care n-o pot stăpâni, și cu un alai format din „derbedei” și „femei pierdute”. Pena Corcodușa, care trăiește ca o cerșetoare lângă Curtea-Veche și a cărei îndeletnicire este aceea de a scălda morții, are o poveste înduioșătoare, rostită de Pantazi. În Războiul de Independență, ofițerii și soldații ruși lăsaseră o amintire de neuitat „femeilor de toată teapa”. Dar cel care le răpise mințile, idolul tuturor era „frumosul Serghie” Leuchtemberg-Beauharnais, nepotul țarului Rusiei. În trecerea lui spre front, o cunoșcuse pe această Pena, nici prea Tânără, nici prea frumoasă, cu excepția ochilor „verzi-tulburi, lături-de-pește, cum le zice românul”, care reușise să căștige dragostea Tânărului de stirpe înaltă. Este uimitoare patima nebună ce îi unise pe „floarea de maidan și Făt-Frumosul în ființa căruia se răsfrângeau, întrunate, strălucirile a două cununi împărătești”. Însă ducele moare în război, iar la trecerea trenului mortuar prin București, Pena „tipă sfâșietor” și își pierde mințile, fiind dusă „la balamuc”, unde stă până își revine. Când bătrâna furibundă îi vede pe cei patru bărbăți, îi insultă cu violentă, numindu-i apoi „crai de Curtea-Veche”. Pantazi și Pașadia sunt încântați de formula care are în ea „ceva ecvestru, mistic” și ar putea fi — opinează cel de-al doilea — „un minunat titlu pentru o carte”. După plecarea lui Pașadia și a lui Pirgu, Pantazi își invită prietenul acasă, acesta recunoscând că, dacă de primul dintre ei „aveam evlavie”, de ultimul „aveam slăbiciune”, ca de un alter ego.

Partea a doua, Cele trei Hagialâcuri, îi este dedicată lui Pantazi, al cărui portret sufletesc dezvăluie un om „fermecător de trist”. Figura lui nobilă, melancolică,



După publicarea acestui roman, se concentrează în vederea elaborării a două lucrări de heraldică, *În chestia unei aberații* (1930) și *O contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor* (1935), aceasta din urmă având și evidente virtuți de proză literară. Ca și personajele sale, Mateiu I. Caragiale întruhișeză scriitorul-dandy preocupat să se desăvârșească prin intermediul visului, al tainei, al frumuseții reflectate în lumina difuză a crepusculului, adică prin arta magică de a prelungi lumea reală la dimensiunea mereu reinventabilă a imaginariului.

Decadența unei lumi apuse

Fiul lui I.L. Caragiale și-a conceput această operă evocatoare în proză încă din 1910. Publicată în fragmente succesive între 1926 și 1928, în revista „Gândirea”, iar integral, în volum, în 1929, opera este, aşadar, rezultatul artistic al unei elaborări de aproape 20 de ani. *Craii de Curtea-Veche* reprezintă întâiul roman dintr-o proiectată trilogie narativă, care mai trebuia să cuprindă: *Sub pecetea tainei*, fragment epic apărut tot în „Gândirea” (între 1930 și 1933), la care se adaugă un proiect nedezvoltat decât într-un plan, sub numele *Soborul tatelor* (redus la o singură pagină, datată 1929). Structura operei literare este neunitară, nu dezvoltă un conflict, ci se articulează dintr-o succesiune de patru episoade, legate între ele prin personajele masculine comune și prin naratorul-mărtor al vietii duble a „crailor”, devenit personaj în text, prieten cu Pantazi, admirator al lui Pașadia, însotindu-i pe amândoi în peregrinări nocturne și aventuroase. Cei trei au și o călăuză în lumea decăzută a viciilor, pe Gore Pirgu, care îi conduce noapte de noapte în cele mai deocheate localuri. Cele patru capitole (*Întâmpinarea eroilor*, *Cele trei hagialâcuri*, *Spovedanii*, *Asfințitul crailor*) apropie până la identificare lumea reală de cea imaginară (prin disponibilitatea scriitorului către spațiul ilimitat al onircului), viața diurnă de cea nocturnă a personajelor,





realizând o frescă a lumii nevăzute (care este animată numai după apusul soarelui până în zori), intermediate de „călătoria a treia ce făceam în fiecare seară, călătorie în viață ce se vietuește (s.ns.), nu în cea care se visează (s.ns.)”. De aici rezultă și un aspect monografic al operei mateine, ilustrat cu scene și personaje memorabile întruchipând boema bucureșteană în primul deceniu al veacului trecut (în jurul anului 1910). Pașadia și Pantazi sunt reprezentanții aristocrației aflate în momentul crepusculului, au biografii fabuloase și o nobelețe indisutabilă, dar și o indolență funciară din pricina căreia ajung incapabili să scape de atracția exercitată de fascinanta lume decadentă și imorală care le distrugе vlaga și putința de a acționa în sens social. Așadar, cartea nu formează propriu-zis un roman (poate un tablou de moravuri insolite), ci aşa cum este definită de criticul Al. Piru, „o suitură de evocări sau portrete de eroi, adică de dandy valahi (s.ns.), falsi voievozi, boemi, dezmațați [...], dintre care unul e Pașadia din neamul Măgurenilor, care pentru a se înalța în ranguri n-au ocolit crima, intelectual dezabuzat, istoric erudit și rafinat, purtând însă tarele provenienței sale de venetic nemulțumit cu ce-i oferise țara de adoptiune. Altul, Pantazi, e urmașul unor pirati, al lui Zuani cel Roșu, împătimit de călătorii, nobil dezamăgit sentimental, viând frumusetea” (*Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981). Pirgu este însăși ca un maestru al destrăbălării, ca un mijlocitor depravat al tuturor abjecțiilor și ca un adevarat agent demonic al pierzaniei și al degradării omenești. Mateiu I. Caragiale a pictat veridic, într-un stil decadent potrivit subiectului ales, „această atmosferă de viciu și perdiție, într-un limbaj încărcat de savori lexicale” (Al. Piru, *op. cit.*), o lume imundă, în care rafinamentul intelectual alternează cu orgia simțurilor ațățate de alcooluri, iar iubirea ideală (a lui Pantazi pentru Wanda sau pentru Ilinca Arnoteanu) se degradează în prostitutie și chiar în perversiune sexuală. Ceea ce îl ferește pe singularul prozator de vulgaritate,



discretă îl frapează pe cel care îl privește admirativ în timp ce se plimbă pe aleile Cișmigiu. În celebrul parc s-au și cunoscut într-o seară atât de frumoasă, încât „singurătatea devine apăsătoare”, iar „vremea însăși își contenește mersul”, fascinată de perfecțiunea tabloului natural. Luni de zile se întâlnesc apoi în casa din strada Modei, Pantazi reconstituind momente impresionante din copilaria și din tineretea sa. „O trămbă de vedenii” nostaljice se perindă prin fața ochilor ascultătorului vrăjit de **mirajul vizual** evocat în sonorități de cristal. Împreună, ca doi „peregrini cucernici” care bat la porțile Frumosului, readuc pe ecranul mintii ținuturile de la miazănoapte și de la miazăzi, vechile și noile civilizații, Mateiu I. Caragiale realizând aici câteva dintre cele mai expressive pagini descriptive dedicate spațiului acvatic nemărginit. Paradoxal, omul pasionat de călătorii pe toate meridianele trăiește închis între pereții casei sale, „într-un aer încheiat, împăclit de fum, zaharisit de miresme grele”. Povestitorul este cel care îi apropie pe amicii săi, ale căror **firi noble, cultură, pasiune în evocarea trecutului și cultul pentru manifestările frumosului sunt menite să creeze veritabile punți de comunicare intelectual-sufletească**.

Naratorul reia povestea existenței lui Pașadia, care își recăștigase o parte din avere, cumpărăse la mezat (licitație) casele Zincăi Mamonaia și trăia, „cu schimbbul, două vieți”: ziua citind și scriind necontentit, cufundat în „desfășările grave ale duhului”, seara, înhăitându-se cu Pirgu, care îl conduce în străfunduri de mahalale sordide. Primul Măgureanu (după numele unei moșii primite ca danie domnească) se făcuse vinovat de un îndoit omor, dar fugise din Istanbul în Valahia și ajunsese „armaș mare”. Descendenții îi semănau, dezbinăți între ei, prigonindu-se unii pe alții și formând un fel de neam al Atrizilor, apăsat de o „neagră afurisenie” care îl îndeamnă la pieire: armașul se stinge de Tânăr, otrăvit de ai săi; serdarul-armăș, mare vânător, tâlhar și falsificator („bătuse bani calpi”), pierise și el; fiul acestuia — tatăl lui Pașadia — se dovedise un părinte nedemn, „cartofor, crai și betiv”, pierzând avereia și murind nebun. Femeile **neamului blestemat** — o grecoaică, o sârboaică și o brașoveancă — „înveninaseră mai mult acel sânge bolnav”. Așadar, căderea furioasă în betiță simțurilor poate fi o **tară moștenită de la stră bunii cruci**, pătimăși și dezlănțuiți, dar, spre deosebire de ei, Pașadia știe să rămână „tot așa măret în viață ca ei în virtute”. Numai „vedenia trecutului” îl readuce la viață și interlocutorul o animă tocmai pentru a-l reînsuflă. Dacă Pașadia întreprinde o călătorie în timp, iar Pantazi — una în spațiu, confidentul lor asistă la o dublă călătorie în spirit, realizată de maeștrii artei evocatoare. Pașadia crede în metempsihoză, convins că „sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cândva și alte întrupări”. Toți trei declară că și-ar fi dorit să vietuiască în secolul al XVIII-lea, „veacul cel din urmă al bunului-plac și al bunului-gust [...], mai presus de orice, veacul voluptății”. Mateiu I. Caragiale imaginează o superbă **reverie a crailor** în chip de „cavaleri-călugări” de Malta, antrenați într-un periplu de fapte vitejești și de sacrificiu, „pentru izbânda florilor de crin”. Delicata proiecție onirică este întreruptă brutal de Pirgu: neprincipând nimic, acesta propune o discuție despre femei, în care Pașadia îi contestă orice competență. Apoi,



C.P. Szathmary,
Dâmbovița
la Radu-Vodă

Gore îi conduce prin toate localurile imunde, căci Pașadia „nu băutură căuta, ci larmă, lumină, lume”. În lumina difuză a zorilor, după dezmațul de pomină, craiul-martor vede pe chipul acestuia, „încleștat” de groaza desfrâului, privirea „străbunului ucișăgas”. Pașadia își invită prietenii la masă, într-un decor somptuos, elegant și de bun-gust, ce denotă condiția aristocratului autentic.

Partea a treia, Spovedanii, completează personalitatea lui Pantazi cu scene din copilăria și din tinerețea sa. Se născuse la București, în casele vechi din fața Viișoarei, fiind nobil de origine. Cele două ramuri ale familiei (care trăiau în Sicilia și în Tara Românească) se trăgeau din Zuani cel Roșu, navigator și pirat vestit, de la care moșteniseră simțul libertății și dorul de călătorii, alături de trăsăturile aspectuale în contrast: „părul roșcat și ochii albaștri”. Părinții fuseseră veri primari, căsătoria lor învingând prejudecățile timpului, rodul acesteia fiind un singur copil plăpând. Pantazi are o fire sensibilă, lipsită de veselie și învăluită într-o aură de melancolie. Recunoaște că viața, în ciuda loviturilor pe care i le-a dat, nu l-a modificat prea mult, convins că până la moarte va rămâne „un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat și tainic”. Alături de părinți, l-a ocrotit „mama Sia”, doica devotată a familiei lor, mama Anicuța fiind o serafică, proiecție comparabilă cu o Madonă dintr-o pictură renanscentistă. Tatăl, un apropiat al lui Al. I. Cuza, jurist de valoare și deputat, îl ajutase pe domnitor în procesul secularizării averilor mănăstirești și în cel al împroprietății țăranilor, însă, după lovitura de stat din 1866, se retrăsese din politică. Pantazi o evocă apoi pe mătușa Smaranda, la o vârstă venerabilă, dar încă strălu-citoare, înconjurate, în salonul ei de primire, de personalitățile epocii. Smaranda avea o memorie fenomenală și un dar extraordinar al rostirii: „Când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă.” Aristocrata, care purta, fără excepție, numai culoarea verde, assortată pietrei perfecte — smaraldul, cunoscuse îndeaproape „protipendada a trei sferturi de veac” și jucase un rol deosebit în educația copilului: îl învățase să respecte „datina”, îi călise voința și-i formase orgoliul de-a apartine unei stirpe făcute să poruncească și „să se înalte deasupra muritorilor de rând”.

După un an de chefuri în lanț, Pantazi risipește moștenirea și se înglobează în datorii care ajung la scadență, urmând ca tot ce mai posedă să fie scos la mezat. La 23 de ani, după serbarea fastuoasă a onomasticii sale, hotărăște să se sinucidă, dar în seara respectivă primește anunțul că unchiul Iorgu, om avar și foarte bogat, pierse ucis de niște țărași, iar el era unicul moștenitor, în absența testamentului de negăsit. Își schimbă radical felul de trai și decide să pornească din nou în călătorii, iar stăpâni să-i fie doar „fantezia și capriciul”. În noaptea dinaintea plecării, căutându-și pașaportul într-un scrin vechi, găsește testamentul lui Iorgu (care lăsase întreaga avere „Eforiei spitalicești”) și îl arde fără remușcări. Amploarea răscoalei din 1907 îl convinge să-si vândă moșile chiar țăranilor, apoi casele din București, pentru a putea pleca în alte peripluri. Întors temporar în Capitală, își lăsă plete, mustăți, barbă, ca să nu fie recunoscut, în diversele localuri frecventate primind numele de „conu Pantazi” (probabil prin asociere cu un domn necunoscut, cu care semăna). Pirgu îl invită din partea lui Pașadia la masă, informându-i că se pregătește să intre în politică; plănuiește să se însoare cu o fată de condiție și are nevoie de o „carieră” pentru a-i impresiona acesteia familia. Pașadia se prefăce că-l ajută, de fapt împiedicând un nelegituit desfrânat de teapa lui să parvină social.

Capitolul final, Asfințitul crailor, prezintă deznodământul întâmplărilor și despărțirea celor patru crai. Pirgu își convinge partenerii de petreceri nocturne să meargă la „adevărății Arnoteni”, într-o veche casă boierească transformată în tripou și spațiu rău famat. Membrii familiei reprezintă o colecție de perversi destrăbălați: Maiorică, numit „maimuțoiul”, și-a epuizat energia vitală în beții și chefuri, care l-au redus la dimensiunile unei „stârpituri bătoase”; soția sa, Elvira, a devenit matroană



în concepție, sau de trivialitate, în limbaj, este **sinceritatea spovedaniei protagoniștilor**, veritabili „*îngerii căzuți* (s.ns.), *damnati, trufașul cinic Pașadia și orgoliosul neliniștit Pantazi, împinsî de o forță obscură pe panta desfrâului...*” (Al. Piru, *op.cit.*). Dezabuzați, retrăși și sceptici în viața comună, ei se vădesc pătimăși, participativi și esteți rafinați în petrecerile nocturne, existența lor duală putând fi interpretată și altfel: o **căutare a proprietății identității**, a limitelor spiritului și ale trupului, a beției simțurilor încinse până la ultimele consecințe, o dezbrăcare de veșmântul ipocrit al civilizației și al moralei, în măsură să ateste că **omul nu atinge Raiul totdeauna numai prin virtuți, ci și prin exorcizarea răului, a patimilor întunecate din eul lui cel mai ascuns, traversând Infernul** care există în interiorul fiecăruia.

Personajul oglindă pentru craiul narator

În 1877, Tânărul Pantazi se înrolează, iar mama lui transformă casele de la Cișmeaua Roșie în spital pentru răniți. Tatăl devine atașat militar pe lângă prințul Gorceașoff și fiul, în toiul luptelor cu turci, se împrietenește cu Serghei de Leuchtemberg (de la care astăzi despre idila ducelui cu româncă Pena). Întors de pe front, descoperă că mama lui, după o răceală gravă, murise vegheată de Sia; tatăl nu va rezista pierderii soției sale adorate, decade trepat și dispără, urmat la scurt timp de bătrâna servitoare credincioasă. Pantazi își revine cu greu după acest doliu întreit, dar singurătatea apăsătoare îl determină să iasă din casă, întâlnind lângă pod, la „Marmizon”, o fată frumoasă, de care se simte irezistibil atras. Wanda era de origine poloneză, ducea un trai dificil, cu un tată bețiv și o mamă vitregă, care plănuise să-o vândă, ca și pe sora ei cea mare. Lui Pantazi îi trezise un sentiment de milă și de ocrotire, fiind decis să se însoare cu ea pentru a o salva. Îi mărturisește prietenului său că „*o iubise cu patimă*”, deși nu era





tipul lui de femeie, el preferând chipurile oacheșe. După trecerea anului de doliu, urmău să se căsătorească, însă este informat de cucoana Elenca (veche prietenă a mamei lui), chiar în preziua nuntii, că Wanda îl mințise, fiind o femeie de moravuri ușoare. Chiar logodită, avea un amant în persoana unui zugrav de cartier. Pantazi simulează plecarea într-o călătorie neprevăzută, se întoarce inopinat și capătă dovada certă a infidelității Wandei. Rupe logodna, suferă cumplit și recunoaște: „*Nici astăzi, după treizeci de ani, dragostea mea pentru dânsa nu s-a stins, depărarea și timpul au făcut-o însă mystică.*” Iubirile ulterioare nu sunt decât forme de **fetișism erotic** (venerație exagerată, adorație orarbă, în raport cu un obiect cult, o divinitate, o persoană), căutând în fiecare femeie cunoșcută asemănări fizice ori sufletești cu Wanda. Așa își începe Pantazi viața lui de crăi: „*Ca să mă amețesc, mă aruncai în vâltoarea vieții de petrecere.*”

Theodor Aman, *Petrecere cu lăutari*



Bibliografie

- Mateiu I. Caragiale, *Crai de Curtea-Veche*. Ediție îngrijită de Perpessicius. Studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, Editura Tineretului, colecția „Lyceum”, București, 1968.
- Barbu Cioculescu, *Mateiu I. Caragiale — Arhetipurile Crailor de Curtea-Veche*, în „Manuscriptum”, an V, nr. 1, București, 1974.
- Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1970.

„durdulie”, cu grații ofilite; fetele, Tita și Mima, sunt „niște cotoșmane, niște armăsăroaice desfrânate”. În casă se aud niște „urlete” de fieră și țăță Masinca Drângeanu (prietenă cu Elvira) îi lămurește pe oaspeti că ele aparțin mamei lui Maiorică, o femeie cu mintile rătăcite, care latră la lună, umblând în patru labe. Într-o zi, Pantazi și prietenul său o întâlnesc pe „duduia” Ilinca Arnoteanu, crescută de mică la Piatra Neamț de o soră a Elvirei, „*văduvă cu dare de mâna și fără copii*”. Frumoasă și deșteaptă, fata moștenise numai calitățile străbunilor ei, având o ținută aristocratică, plăcerea de a se instrui, maniere alese și un gust rafinat. Deși unica moștenitoare a mătușii care o adoră, Ilinca dorește să aibă o meserie, considerând că „*munca în nobileaza*”. Îi mărturisește povestitorului, care acceptase să-o mediteze la câteva obiecte în vederea susținerii unor examene, că „*sâangele încins al bunicăi vorbise de timpuriu și intr-însa*”, dar, prinț-ro încordare a voinței, și-a învins firea senzuală. **Asemănarea izbitoare cu Wanda constituie o revelație pentru Pantazi**, care se îndrăgostește de ea și o cere de nevastă. Dar Pirgu, proxenet cinic, pentru care femeia rămâne „*o simplă marfă*”, îi convinge pe Arnotenii decăzuți să-i o vândă pe Ilinca lui Pașadia, contra unei mari sume de bani. Pantazi, avertizat chiar de Pirgu (neștiitor că acesta era îndrăgostit de Ilinca), intră în conflict cu Pașadia, dispută ce se încheie „*în cheflăneala cea mai deznădăjduită*”. Când pregătirile de căsătorie se apropiau de sfârșit, Ilinca îi cere logodnicului ei să-i cumpere un aparat de fotografat: „*Fu unealta de care soarta ei se sluje ca să se împlinească*.” Ilinca fotografiază o fetiță nerestabilită complet după scarlatină, boală transmisă fetelor adulte, care nu va mai putea fi salvată. Pantazi este atât de distrus, încât cade într-o stare temporară de prostrație, iar de înmormântare se vor ocupa povestitorul și Pirgu, foarte priceput în organizarea ceremoniilor funerare. Din acel moment, Pantazi „*nu mai călcă în casă la Arnoteni și nu mai pomeni de Ilinca niciodată, ca și cum n-ar fi fost*”.

Naratorul are un **vis tulburător, ale cărui premoniții se adeveresc**: cei trei eroi, „*mari egumeni ai tagmei prea senine*”, oficiază slujba de seară, simbol al „*vecerniei de apoi*”. Pașadia moare în brațele Rașelicăi Nachmansohn, Pantazi își vinde ultima proprietate și se pregătește de plecare, Pirgu își consolidează cariera mult visată, după război primindu-și oaspetii „*în castelul său istoric din Ardeal*”, iar cel de-al patrulea crăi rămâne singur și neconsolat, cu amintirea de neuitat a frumoaselor clipe petrecute laolaltă: „*Si plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolti din ce în ce mai uriașe în gol [...]. Si ne topeam în purpura asfințitului...*”

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Realizați, într-un eseu tip caracterizare, portretul sintetic al „dandy-ului valah” (în accepția lui Al. Piru), identificabil cu personalitatea distinctă a „crailor”: Pantazi, Pașadia și Pirgu.
- 2) Stabiliti, într-un eseu stilistic, mărcile narrative ale vocii care îl identifică pe cel de-al patrulea crăi în țesătura epică a romanului.
- 3) Redactați o compozitie liberă în care să argumentați faptul că spovedania eroilor și coborârea lor permanentă în purgatoriul ispășirii păcatelor trăite cu frenezia disperării pot fi înțelese și ca niște ocolite căutări de sine ale boemilor decăzuți.
- 4) Realizați un jurnal de lectură în care să vă imaginați că sunteți al cincilea crăi, alături de povestitorul însuși, care ascultă spovedaniile fiecăruia, se inițiază, alături de ei, în viața nocturnă a boemei bucureștene, mărturisind raporturile sale cu ceilalți.

Mitul convențiilor atotputernice în transcriție modernistă

Camil Petrescu

Patul lui Procust

(fragmente)

Urmează apoi o seamă de biletele scurte... fie că Ladima nu mai avea timp să scrie, căci acum scria aproape singur jumătate din gazetă, și încă articolele cele mai de seamă, fie că nu mai avea nevoie să scrie, căci pe Emilia o vedea în vremea aceasta probabil când vrea. Era o activitate înfrigurată, politică, războinică... Poate o fi fost și o diversiune sufletească... Nu sunt decât mici bilete:

Treci cu Valeria diseară pe la mine pe la redacție... Mă luați și mergem să mâncaăm la Mircea.

Sau altul, pe hârtie cu antetul *Veacului*:

Nu te pot aștepta... Vino direct la teatru... Eu iau un ceai la redacție... Vezi să nu pierzi actul I, căci e o scenă foarte importantă... Observă că locul gazetei s-a schimbat, căci, din cauză că am apărut Tânărul, ni-l dăduse la fund și l-am trimis înapoi.

G.

Rămân din nou îndelung pe gânduri... Toată vremea aceasta de vreo câțiva ani încoace e a vietii mele și trebuie să precizez că orice dată, chiar străină, trece prin existența mea ca un amestec de vis și realitate... Ceasul care a bătut orele regulate, până am împlinit 28 de ani, e de atunci puțin strâmb. Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce se întâmplă nu mai e cu semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele. Cuvintele nu mai sunt semne pentru ce e dincolo de ele. Mai înainte viața mea avea zilele săptămânii: luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar. [...] Aveam un program sau o lipsă de program, care se suprapuneau exact faptelor. [...] Dar de câțiva ani, printr-o acumulare de împrejurări deosebite, care ele însese or fi având vreun tâlc, semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit, faptele au alte cauze de cum le știu eu [...]. Noțiunea de normal eu nu o am decât comparând existența mea de dinainte de a întâlni pe doamna T. cu existența mea de acum. Vedeam mai puține culori, doar câteva nuanțe, mult mai puține fapte, alte bucurii... nici nu bănuiam atâtea înțelesuri câte îmi sar în ochi de atunci încoace. [...] Femeia aceasta e tovarășul care m-a oprit din drum, numai ca să privească el ceva, și de atunci am început să văd și eu o mulțime de lucruri. Mă gândesc că fără doamna T. n-ar fi existat în niciun fel Ladima în viața mea; iar întâmplarea de acum, care



Autenticitate în ficțiune

Camil Petrescu a pledat în mai multe rânduri pentru **autenticitate** și pentru scrisul **necalofil**, eliberat de podobale stilistice și chiar de regulile gramaticale, pentru a păstra în el întregul fel de a fi — autentic, necontrafăcut, necosmetizat — al scriitorului. Inclusiv în romanul *Patul lui Procust*, autorul, intervenind în subsolul paginilor, își sfătuiește personajele (pe doamna T. și pe Fred Vasilescu) să scrie exact așa cum simt, să facă din fila albă un seismograf al universului lor interior. Concept-cheie în gândirea și în romanele lui Camil Petrescu, autenticitatea este un termen relativ nou introdus în proza românească și ambiționând să-l substituie pe acela, consacrat, de **verosimilitate**. Dacă aceasta din urmă definește romanul realist de tip obiectiv, a cărui desfășurare narativă trebuie să aibă o coerentă superioară celei din existența reală, **autenticitatea** caracterizează





romanul de tip subiectiv, confundându-se cu însăși respirația naturală, vie a textului pus pe hârtie.

Ea nu trebuie, însă, echivalată cu **autenticul** (conformitatea cu adevărul strict). Autenticitatea reprezintă, în fond, **tot o formulă literară și o poetică**, asumată conștient de unii dintre prozatorii noștri interbelici. Ei (și Camil Petrescu, în primul rând) nu „redau” viața, nu aduc cele întâmplate, *tale quale*, în interiorul ficțiunii. Ci se folosesc de toată abilitatea lor compozitională, de cele mai rafinate procedee și tehnici narative, pentru a da **iluzia autenticității**. Își construiesc atent scenele, sparg unitatea de perspectivă din romanul tradițional și multiplică experiențele, vocile, unghiuurile. Preferința noilor romancieri pentru scrierea transparentă, fără înflorituri stilistice, în acord fin cu interioritatea fiecărui personaj, nu presupune absența unui element ordonator, a unui factor de coeziune apt să facă din întregul epic mai mult decât însumarea părților componente.

Este paradoxul dintotdeauna al artei, cu termenii acum inversați: cu cât literatura era mai bine lucrată, șlefuită, finisată, cu atât iluzia vieții pe care o crea devinea mai puternică. Si totodată: cu cât literatura pare mai autentică, desprinsă literalmente din viață, cu atât procedeele și strategiile sale compozitionale sunt mai diversificate și mai subtile.



Zoe Procopiu, *Femeie cu pălărie*

mă îngheață, și mi se pare în amurgul acesta călduros, în camera aceasta, dospită de suferințe și semnificații, nu m-ar fi oprit în loc nici cât să fumez o țigare. [...]

Abordarea textului în clasă

- 1 Realizați pe baza acestui fragment desprins din roman un portret interior al lui Fred Vasilescu. Cum explicați faptul că trăsăturile lui fizice nu sunt, în cazul de față, evidențiate sau măcar punctate?
- 2 Care este modalitatea narativă aleasă de Camil Petrescu pentru a intra în universul lăuntric al lui Fred Vasilescu? Argumentați.
- 3 Cum explicați că, deși biletele lui Ladima pe care le citește Fred sunt de mici dimensiuni, ele îi stârnesc o adevărată furtună de gânduri?

Repere de interpretare

Cel de-al doilea roman al lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, are aceeași tematică, dar a fost conceput într-o manieră narrativă distinctă față de primul, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Criticul literar Perpessicus (în *Mențiuni critice*) semnalează prezența acelorași motive romanești în care „frontul dragostei și al morții” se intersectează cu cel social și estetic, cele din urmă reprezentate prin imaginea artei, a politicii, a economiei și chiar a modei interbelice. Episoadele narate nu decurg unele dintr-altele, ci sunt juxtapuse, permitând curgerea firească a fluidului de amintiri apartinând unor personaje deosebite. Astfel, lecturând scrisorile adăstrate de Ladima Emiliei, Fred Vasilescu își amintește de momente diferite din existența sa petrecute simultan cu cele evocate în epistole. Perspectiva unică din primul roman, apartinând lui Ștefan Gheorghidiu, este înlocuită cu puncte de vedere diferențiate, formulate de mai mulți naratori, care sunt: autorul însuși, în calitate de anchetator și confident, doamna T. și Fred Vasilescu. Narațiunii explicite de la suprafața textului i se adaugă substanțialele glose din subsolurile paginilor, care formează un roman aparte. Aceste digresiuni au rolul de a explica faptele narate și de a diversifica opiniile cititorilor asupra lor. Față de primul roman, se poate constata și o schimbare a structurii compoziționale. Astfel, romanul a fost conceput ca un document literar, ca un „dosar de existență”, nu ca o compoziție unitară, conform sintagmei apartinând scriitorului francez André Gide; tot el formulează exigența ca prozatorul să-și noteze ideile într-un stil exact, sec, aproape de proces-verbal, pentru respectarea adevărului formulat sagace, fără nuanțe parazitar-retorice. Scriitorul-narator îi cere lui Fred Vasilescu să povestească „net, la întâmplare, totul”, respectând ideea de confesiune directă și autentică. În dubla sa calitate, de anchetator și duhovnic al conștiințelor și al trăirilor personajelor, scriitorul apreciază că „dosarele de existență” nu pot apartine oricui, ci numai unor indivizi superiori intelectualicește, capabili să reflecteze asupra semnificațiilor desprinse din concretul vieții, pe care să le răsfrângă în conștiința proprie. Scriitorul modernist este promotorul conceptului estetic de **autenticitate**, conform căruia sinceritatea mărturisirii este o condiție *sine qua non* a credibilității unui creator de literatură; totuși, ea nu e suficientă, aşa cum îi demonstrează naratorul-martor într-o „notă de subsol” d-nei T., a cărei bogăție sufletească merită să fie cunoscută, deoarece trebuie să scrie numai aceia care au o variață și amplă experiență lăuntrică și fac dovada „unei înfloriri a sensibilității lor” în măsură să atragă atenția publicului cititor. Așadar, în *Patul lui Procust* există **trei voci narrative**, care își

comunică experiențele existențiale și fac observații asupra lor la persoana întâi: Maria T. Mănescu se confesează în cele trei scrisori, alcătuind un prim roman epistoliar; Fred Vasilescu se dezvăluie în caietele ce formează jurnalul intim trimis scriitorului, care îl va încredința, după moartea eroului, iubitei sale. Același personaj masculin își revelă personalitatea și în mod indirect, corelând episoade ale vieții în cuplu (alături de doamna T.) cu întâmplări aflate din cel de-al doilea roman epistoliar, dezvăluind iubirea lui Ladima pentru actrița Emilia Răchitaru; naratorul însuși, în calitate de personaj în text, unifică, interpretează și comentează mărturisirile celorlalte două personaje. Faptul că perspectiva unică și subiectivă a eroului din primul roman a fost înlocuită de o perspectivă multiplă și mai obiectivă asupra întâmplărilor le relativizează și permite cititorilor o imagine mai complexă în privința evenimentelor și a personajelor. Conceptul de **relativizare a punctului de vedere narativ**, exprimat într-un text prin intermediul mai multor eroi, îi aparține lui Marcel Proust, care opinează că orice fapt poate fi adevărat dacă este judecat dintr-un anumit unghi. Astfel, ziaristul și poetul George Demetru Ladima poate fi primit și din perspectiva lui Fred Vasilescu, din aceea a doamnei T., a lui Nae Gheorghidiu, a surorilor Emilia și Valeria Răchitaru, a prietenilor lui ori din perspectiva anchetatorului morții sale; doamna T. este iubită atât de fostul ei adorator din adolescență, obscurul ziarist D., de Fred Vasilescu, de primul ei soț (doar menționat în text) și chiar de Ladima, care se sinucide, lăsându-i o impresionantă scrisoare de dragoste; Emilia Răchitaru este o demimondenă, o actriță mediocru, „*o prostituată cu tarif fix*” din perspectiva lui Fred, dar este iubită cu naivitate și respect de către Ladima, care se sinucide când constată eșecul tuturor iluziilor sale.

Dacă în primul roman naratiunea se întoarce din prezentul desfășurat pe front în trecutul sentimental și este dezvoltată pe o direcție liniară a evoluției acțiunilor în timp, al doilea roman camilpetrescian distrugе intenționat orice formă de succesiune cronologică și orice prezentare temporală gradată. Prozatorul folosește **tehnica parataxei**, a juxtapunerii, a alăturării episoadelor narrative, care sunt legate numai prin faptul că sunt evocate de către aceleași personaje. Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, explică astfel modernitatea tehnicii narrative camilpetresciene: „*Autorul pare a ști că ceea ce numim «adevărat» este întotdeauna produsul unui singur punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al conștiinței este aceea de a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect.*” Relativitatea asupra imaginii iubirii este mai profundă în acest roman decât în primul, unde cuplul Ștefan-Ela a avut doar un scurt răgaz (o perioadă de doi ani), în care iluzia iubirii absolute a fost posibilă. În *Patul lui Procust*, cuplurile sentimentale se intersectează în mod dureros, procedeu folosit ulterior și de Hortensia Papadat-Bengescu. Lectorul poate fi uimit de faptul că Fred, deși iubește o femeie superioară ca doamna T., întreține relații intime cu o actriță, prostituată, mediocru intelectual, vulgară și pe care o disprețuiește; aceeași uluire o produce și capacitatea de autoiluzionare a lui Ladima în privința Emiliei, mai ales atunci când lectorul ia cunoștință de iubirea ascunsă a lui Ladima pentru doamna T.; neobișnuit de crude rămân și confesiunile erotice de la debutul romanului, în care doamna T. se oferă din milă unui bărbat pe care îl detestă. Romanul dezvăluie mai ales drama acestui tip de personaj inadaptabil, condamnat la eșec de mediocritatea societății în care trăiește. Ladima este poetul neîntelește, ziaristul manevrat de oameni politici abili, bărbatul nealterat sufletește, expus jignirilor grosolan ale Emiliei, îndrăgostitul idealist și neîmplinit, eroul solitar ai căruia prietenii nu izbutesc să-i redea încrederea în sine, în valoarea lui umană, nici în calitatea de artist. Chiar scrisoarea către d-na T. este o formă de idealitate, căci eroul n-a cunoscut-o în profunzime, ci doar a admirat-o. Superba epistolă poate fi și o revansă mentală a dorinței de a-și recupera respectul de sine, când Ladima conștientizează grava mistificare a condiției reale a

Studiu de caz

Modele epice în romanul interbelic (I)

Există mai multe poetici, distințe, ale romanului european și autohton: iată un fapt, de teorie și istorie literară deopotrivă, frecvent omis în analiza și înțelegerea celor mai semnificative opere ale genului. Primele lecturi ale unui cititor și cercul întâi al educației sale estetice se bazează pe structura basmului, a **povestii**, cu nelipsitul coefficient de miraculos implicat în majoritatea episoadelor și cu succesiunea palpitanelor întâmplări inițiatice prin care trece protagonistul. Ulterior, lectorul ieșit din copilărie și intrat în adolescență se apropie de **romanul realist**, încercând să desprindă de aici o imagine a lumii, aspecte și elemente specifice mecanismelor sociale puse în mișcare. În pofida așa-numitului **pact al ficționalității** — deși ceea ce se petrece între copările unei cărți nu este viață propriu-zisă, ci literatură —, iluzia realității pe care aceasta o poate crea este atât de puternică, încât cititorul nu mai ține cont de granițele dintre text și existență. Caută în prima dintre sfere soluții pentru reușita în a doua, proiectându-se în căte un erou favorit și manifestându-și solidaritatea cu acesta în toate momentele grele pe care le traversează.

Aceste simpatii firești, omenești, o asemenea solidaritate cu unul dintre personaje, în dauna celorlalte, îi sunt însă străine romancierului realist, adept și garant al **obiectivității epice**. În romanele după model tolstoian ale lui Rebrea (Ion, Răscoala) și de tip balzacian scrise de G. Călinescu (Enigma Otiliei), în cele istorice ale lui Sadoveanu (Frații Jderi, Zodia Cancerului..., Nunta Domniței Ruxanda), există și este subliniat un curs al evenimentelor pe care nici măcar voința autorului nu-l poate deturna. El este determinat de psihologiile personajelor și de condiția lor materială, de presiunea mediului social, de constrângerea brutală sau mai laxă a istoriei, de tot ceea ce influențează o existență desfășurată după canoanele societății și ale





epochilor reînviate. Romancierul realist se supune acestui flux al cauzalităților, al implicațiilor logice și legice pe care tot el îl creează. Odată schițată evoluția eroilor și cadrul concret în care ei se manifestă, autorul nu mai poate modifica direcția marelui mecanism pus în mișcare. E bine cunoscut exemplul lui Tolstoi, care ar fi preferat să încheie altfel *Anna Karenina*, salvându-și eroina de la sinucidere. El a fost, totuși, obligat la acest final tragic, și nu de elemente exterioare de persuașiune, ci de însăși evoluția implacabilă a excepționalului său roman.

Cum se raportează romanele lui Camil Petrescu la modelul balzacian sau tolstoian și la poetica obiectivității în care acesta se înscrie? Dacă despre **reforma** lui în **planul narăriunii** s-a vorbit insistent, subliniindu-se, pe drept cuvânt, achizițiile modernității pe care *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și mai ales *Patul lui Procust* le-au adus în spațiul literar românesc, a fost mai rar adus în discuție elementul comun celor două școli epice. Pentru că există, într-adevăr, un factor unificator, dincolo de vizibilele diferențe dintre romanul de tip balzacian și cel proustian. Perspectiva narrativă, e drept, se modifică radical. Eroii nu mai sunt văzuți și descriși de un narator ubicuu (prezent peste tot) și impersonal, cu un ochi și o voce demurgice, apte să aducă lectorului imaginea vizuală și sonoră a fiecărui personaj. Zidurile caselor rămân opace, rulourile de la ferestre sunt funcționale, ferind interiorul de priviri indiscrete, iar distanța geografică la care se află un actant ne împiedică, în chip logic, să știm totul despre el. Altfel spus, în romanul de tip proustian, nu asistăm la o îndepărțare de realitate, ci, dimpotrivă, la o **fidelă respectare a condițiilor realității și a legilor fizice**. Convenția prin care naratorul de tip omniscient (la noi, în romanul rebrenian) se strecoară în viață, mintea și inima fiecărui personaj, aducându-ne adevărurile lui lăuntrice, secrete, uneori inavuabile — această convenție dispără.

Este fals, prin urmare, să considerăm că romanul subiectiv este mai



Emiliei (în fapt, o femeie decăzută). Toate cuplurile sentimentale, amicale sau politice sunt trecute lucid prin patul procustian, fiind evidențiate neconcordanțele sau chiar antitezele dintre indivizii care le alcătuiesc.

În centrul lumii imaginante ale autorului modernist, în roman, ca și în teatru, stă **eroul inadaptat**, prizonier al **mitului conștiinței ca reprezentare subiectivă exemplară**, fie că se numește Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima sau Fred Vasilescu. Pe cel dintâi îl salvează experiența-limită a războiului, care îl obligă să-și depășească eșecul conjugal; ceilalți se sinucid, din rațiuni imediate diferite, însă și dintr-o nepotrivire comună la rigiditatea și la falsitatea canoanelor impuse de lumea în care vietuiesc. Întinși deopotrivă în patul procustian al convențiilor sentimentale, sociale, profesionale sau artistice, personajele nu rezistă, resorturile lor intime cedează și anulează conștiința tragică a erorilor individuale prin moarte. Deosebirile dintre tiparele existențiale în care eroii scriitorului evoluează nu contează, de vreme ce structura lor psihomentală este similară: Ștefan Gheorghidiu era fiul unui profesor de filosofie care trăiește și moare sărac și necunoscut. Urmașul său prețuiește tot disciplinele abstractive ale minții (filosofia și matematica), ignorând arivismul și parvenirea socio-profesională. Chiar după moștenirea averii de la unchiul Tache, nepotul nu-și abandonează principiile, noul statut social influențând-o îndeosebi pe Ela, soția sa; Fred, fiul omului de afaceri multimilionar, Tânase Vasilescu-Lumânăru, este bogat, monden, elegant, sportiv, pasionat de aeronautică, bărbat seducător, cu aplomb și succes la femei; George Demetru Ladima ilustrează drama intelectualului marginalizat, poet talentat, însă ignorat într-o societate mercantilă și cinică, jurnalist înzestrat cu nerv și condei, dar care nu poate scrie convingător decât despre ceea ce gândește cu adevărat, aşa cum îi mărturisește și Gelu Ruscanu lui Praida (în *Jocul ielelor*). Când patronii financiari și politici (Tânase Vasilescu-Lumânăru și Nae Gheorghidiu) îi cer să-și modereze atacurile în presă împotriva adversarilor (ca urmare a schimbării intereselor economice și a celor survenite în plan politic), Ladima, deceptiune și incapabil să scrie la comandă ca orice servil condeier, își depune demisia. Este atât de sărac, încât, îmbolnăvindu-se, acceptă să fie îngrijit, din caritate, de sora Emiliei, Valeria. Spirit introvertit, sobru, nu suportă mondenitățile, pare demodat și ridicol în compania elegantului Fred Vasilescu, dar nu ezită să-i facă acestuia o aspiră observație când, din ignoranță, își permite să-l dea ca exemplu de prost gust vestimentar pe un mare poet german, aflat tocmai atunci în același restaurant cu ei. În dragoste, se manifestă ca un timid ale cărui efuziuni interioare sunt exteriorizate mai ales epistolar, are un comportament delicat și naiv (o sfătuiește pe Emy să nu-și compromită reputația în petreceri deșăntate, aşa cum o surprinde el o dată), face sacrificii pe care femeia vulgară și fără bun simț le ignoră ori pur și simplu nu le înțelege.

Toți cei trei eroi camilpetrescieni nu-și găsesc locul în lumea reală și se simt profunz nefericiți, obligați să opună mereu „*valorilor semnificației*” (în care cred cu tărie)



Stelian Panțu,
Case

„valorile simplu trăite”, care tind să le acopere pe cele dintâi. Naturi reflexive, disociative până la exagerare, orgolioase chiar și în înfrângeri, interiorizate (raportează totul la instanța supremă a conștiinței infailibile), sensibile la jigniri și la ridicol, personajele masculine ale prozatorului nu suportă dezamăgirile, eșecurile care le contrazic judecările formulate aprioric și rămân etern neadaptate realității. În dragoste, reacționează ușor diferit, în funcție de personalitatea distinctă a femeii care le marchează existența, dar în esență au aceeași concepție despre rolul feminității ideale: Ștefan Gheorghidiu se îndrăgostește, impresionat mai ales de frumusețea unei studente, care-l admiră fătă, măgulit de preferința pe care i-o arată și stimulat de invidia colegilor săi de facultate. Când are impresia, după doi ani de căsnicie, că Ela îl înșeală și că a devenit un alt om, o respinge categoric, cu aceeași fervoare cu care imaginase absolutul sentimental construit la debutul relației lor: „*Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar*”; la fel reacționează Gelu Ruscanu când îi reproșează Mariei Sinești (fosta lui amantă, care îl decepționase) că, prin comportamentul ei ambiguu, alterase imaginea perfectă de la începutul idilei lor: „*O iubire adevărată înseamnă să nu poți gândi contrariul ei*”; Fred Vasilescu se teme de o mare iubire și o părăsește aparent fără motiv pe d-na T. De fapt, el recunoaște tacit că este o femeie superioară, ale cărei însușiri de excepție (inteligentă cultivată, abilitate în afaceri, gust, eleganță, farmec, senzualitate coplesitoare) îl seduc cu adevărat, dar, în același timp, îl însăşimântă pe măsură ce-și pierde libertatea de spirit și voința de a mai încerca și alte experiențe sentimentale; Ladima rămâne cel mai exaltat dintre ei, capabil de efuziuni spontane, credul și bănuitor deopotrivă, aproape copilăros când îi trimit femeii considerate suflet-pereche o scrisoare formată exclusiv din numele ei, reluăt la nesfârșit precum cel al unei zeități adorate. Trăirea în intelect și cea prin simțuri sunt dicotomice și eroii nu sunt în stare să creeze o punte între ele. Forța de autosugestie mentală și mistificarea datorată freneziei simțurilor sunt deopotrivă generatoare de iluzii. Fred rămâne perplex, când, într-o după-amiază toridă de august, citește în patul curtezanei Emilia Răchitaru scrisorile pătimăș-inocente adresate de Ladima acestei femei ușoare, pe care iubirea lui o înaltă pe un piedestal nemeritat.

Deși criticii consideră (în majoritatea lor) că o eroare atât de grosolană este neverosimilă, judecata lor estetică și umană nu ține suficient cont de tipologia personajelor camilpetresciene: acestea gândesc în chip cerebral o iubire, nu se implică afectiv prin asumarea desfășurării ei, iar fervoarea trăirii înseamnă **transfigurare în forme sensibile a unei idei**, nicidecum participarea afectivă la un sentiment copleșitor. În cazul niciunui erou afectiunea erotică nu anulează forța lucidă a conștiinței care analizează tot ceea ce se întâmplă.



conventional și mai artificial decât cel obiectiv. El schimbă cu totul acel punct privilegiat, înalt de observație și planul unic de referință, **multiplicând experiența cunoașterii** (prin pluriperspectivism) și făcând din personaje nu doar elemente în construcția romanesca, ci și **agenți ai acestiei**. Ritmul narației se adaptează la respirația protagonistilor, frazele din carte încep să le aparțină (prin intermediul jurnalelor, al amintirilor juxtapuse, al confesiunilor directe aflate din abundență în operele *Falsificatorii de bani* de André Gide, *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana* de Anton Holban, *Maitreyi* de Mircea Eliade): tot ceea ce se întâmplă în roman are directă legătură cu felul lor de a fi, de a gândi și a simți. Dar această intercondiționare nu îi transformă în niște demiurgi fictionali. Spre deosebire de naratorul impersonal, „transparent” și inatacabil din romanul obiectiv, eroii-naratori ai lui Camil Petrescu se supun acelorași legi dure,implacabile care guvernează existența omologilor din epica rebreniană. Aceasta este punctea dintre cele două tipuri de roman, linia lor de unire. La scurt timp după finalizarea confesiunii revelatoare, Fred Vasilescu moare într-un accident aviatic. Nu apar soluții artificiale prin care finalul tragic al personajului să fie convertit într-un facil *happy-end*. Fără a beneficia, în cartea „lui”, de alte avantaje în afara celor scripturale, eroul poate și reușește să-și aștearnă pe hârtie o parte din existența lui fierbinte, dar nu-i poate împiedica frângerea ultimă.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Cititi în întregime romanul lui Camil Petrescu. Distribuiti personajele în posibile relații, în funcție de apropierile dintre ele și de intuiția voastră.
- 2) Prezentați tipurile variate de „jurnal” din acest roman.
- 3) Realizați o paralelă între *Patul lui Procus* și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, urmărind modul în care un sentiment, dragostea și corolarul lui, gelozia, oferă consistență și dramatism fiecărui roman.
- 4) Realizați un eseu argumentativ în care să încercați limpezirea „tainei” lui Fred Vasilescu: este vorba numai despre un accident aviatic sau despre o sinucidere cu multiple explicații?

Bibliografie

- Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981.
- Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Irina Petraș, *Camil Petrescu. Schite pentru un portret*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

Spectacolul condiției umane – un veritabil „bâlci al desertoaciunilor”* Tudor Arghezi



Dezbaterie

Fenomenul arghezian

Dacă Vladimir Streinu declară că poemele lui Tudor Arghezi blochează, în ultimă instanță, orice analiză critică, având un **inefabil** ce îl confruntă pe comentator cu „*o dramă de inteligență*”, G. Călinescu vorbește despre **fenomenul arghezian**. Există suficiente argumente pentru a susține această judecătă de valoare. Mai întâi, că Arghezi s-a impus cu aceeași forță criticii și publicului mai larg, încă din perioada interbelică. El s-a înscris într-o durată lungă a creației și aproape fiecare volum publicat constituie un nou și diferit episod din aventura imaginarului poetic. *Cuvinte potrivite și Flori de mucigai*, *Cărțică de seară* și *Hore* sunt tot atâtea lumi artistice, bine potrivite în lumina proprie de către un poet fecund și complex. **Al doilea motiv** pentru care

Cimitirul Buna-Vestire

(fragmente)

I
43

N-am putut identifica decât o mică parte din mormintele mele.

M-am deprins să zic „mortii mei”, „mormintele mele”, „cimitirul meu”... Carnea tuturor epocilor continuă să putrezească și să se răscoacă aici, în marea tăcere. E un fel de bucate ale posterității, fiecare în vatra lui personală. Cui i-a lipsit vremea să se odihnească, amânând în toate zilele o noapte de somn întreagă, are răgaz. Nicu un apel, nici o bătaie-n ușă, nici sonerie, nici scrisoare. Somn adânc, fără vis, fără panică trezirii deodată, când îți se pare că te-ar fi fluerat dormind, cineva, ca pe un câine.

Am dat, fără să-l cauți, de mormântul unui jurist care a trăit o parte din epoca mea, adăpat din zeci de surse de venituri încălcate. Finețea pipăitului în problemele comerciale, sociale și de stat a acestui actual cadavru era conservată, în vederea momentelor grele, cu o adevărată listă civilă, la care colaborau activ numeroase firme și societăți. Pentru respectarea principiilor și pentru parada formelor, nimenei nu se pricepea să deghizeze ca el un obiect, să puie o chivără pe un gol și o mască pe o idee, utilă unui elan politic dar pernicioasă.

El a fost un prestidigitator dibaci al timpului și împrejurărilor pe care le-a reprezentat, și când s-a demonetizat, când s-a tocit, când gura lui îmbătrânită încuia cuvinte și le umplea cu bale, a fost înlocuit cu altul, fiecare decadă având nevoie de o individualitate panoramă, compusă și unanimă, în resursele căreia se găsește toată recuzita teatrului, a circului și a bâlciului. Discursul totdeauna gata, accentul și argumentul în permanență adecvate, costumul clipei și al secundei și toate instrumentele muzicale cântate pe scaun, în vîrful picioarelor, dansând pe ghimpele unei ţepi și în echilibru pe sârmă.

Mai toate statele întrețin asemenea cântăreți, destinați să romanțeze împrejurarea într-un tărăboi de principii. E un viciu de cultură și care, ca toate stricăciunile somptuoase, sleiește vistieria. Faci un prinț dintr-un clăntău, îi dai o curte, o suită, un tren pentru personal și bagaje și un wagon de aur — și-l trimiți să cheltuiască, să cumpere, să arunce, să cânte și să grăiască. Dacă, la mormântul lui, socotești cu

*Parafrază după titlul omonim al romanului *Bâlciul desertoaciunilor* — de William Thackeray.



creionul pe pătura de marmură albă care-l învelește, rezervată cadavrelor monumentale, dacă tragi linia și aduni pe două coloane risipa cu marfa căpătată, miliardul corespunde cu zero, și seria maimuților consecutivi costă sănătatea și cartea a zeci de mii de oameni, pierdute la câteva generații.

Omul pe care am pus azi să-l râcăie cu grebla în cuprinsul grilajului plantat, nici el n-a lăsat nimic după el decât o semnificație difuză cu sensul descompus în incoherență evenimentelor cotidiane. Zadarnic ai căuta opera acestei inteligențe lenese și erudiții abile, care i-au slujit să mănanțe scump și să vilegiatureze. Dacă tot mărăcinele se silește să dea o floare, omul mare al unui ceas nu a fost în stare să facă nici fulgul pribegie al păpădiei. Pe mort să-l vorbești numai de bine... De ce? Pentru că nu poate răspunde nici după ce a murit de ceea ce nu a fost răspunzător o viață, garantat de interes și păzit de intangibile dogme. [...]

44

Jumătate din viața noastră lucidă trăiește cu morții, și jumătate din viață dormim. Ce ne mai rămâne nouă? Nu vreau să fac maxime, dar am dreptul să mă gândesc. Bine socotind, jucăm noi vreodată personajul nostru adevărat, în gloata personajilor prin care trecem în fiecare zi, lepădând pe unul și îmbrăcându-ne cu altul? [...]

Abordarea textului în clasă

- 1) Identificați neologismele din text. Cum explicați numărul lor relativ mare, într-o pagină de pamflet în proză, misând pe expresivitatea limbajului artistic, care îmbină formele literare cu acelea argotice?
- 2) Cât de realist vi se pare personajul central, cel care face toate aceste considerații filosofice, observații morale și fragmente de portretistică literară? Este Gulică Unanian un *alter ego* al lui Arghezi? Argumentați.

Repere de interpretare

E. Lovinescu, mentorul cenaclului „Sburătorul” și criticul modernist care a modelat și educat estetic o întreagă epocă literară, a schițat într-un mod radical diferit liniile de evoluție a poeziei față de cele ale romanului românesc. Dacă poezia noastră urmează un curs al subiectivării, evoluând de la o structură conceptual-obiectivă, a liricii de idei, la substanța și expresia lirismului pur, romanul autohton parcurge o traietorie în sens invers, renunțând progresiv la subiectivitatea, părtinirea auctorială, în favoarea unei perspective asumat obiective. Tocmai această deplină obiectivitate epică reprezentă motivul principal pentru care citadinul Lovinescu a primit cu elogii romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu.

Istoria literaturii române a confirmat judecata lovinesciană, care nu este una de valoare, ci de pertinentă sintetizare a însuși specificului unor genuri literare. Există, însă, în perioada interbelică, precum și în aceea postbelică, o serie de romane „inclasabile”, care contrazic și chiar răstoarnă complet această validă teorie, schimbând legile obiectivării și venind cu cele noi, ale unui **ego expansiv, incandescent**. Prozatorul nu-și mai propune să ofere o imagine verosimilă a lumii, să figureze în mod realist societatea, să abordeze cu analitic calm descriptiv diferențele fațete ale realității înconjurătoare și ale universului lăuntric. El renunță, explicit și implicit, la



vorbim despre Arghezi ca despre un „*fenomen*” literar se leagă de formidabilul său proteism liric. Arghezi își schimbă poezia astfel cum își schimbă pieile un șarpe, rămânând, cu fiecare etapă, același și totuși altul. **A treia fațetă** este reprezentată de felul întotdeauna neașteptat în care zvâncesc versurile argheziene. Dacă **scriitorul e poetic în romane**, creând tablouri memorabile ce se însiră numai formal pe un fir al intrigii, el este adesea prozaic în lirică. Folosind materialele cele mai umile, reușește să atingă sunetul pur al marii poezii. **Miracolul existential este tras și exprimat prin miracolul verbal**. În fine, **al patrulea motiv** pentru care putem utiliza sintagma „*feno-menul arghezian*” într-un mod aproape denotativ se leagă de imposibilitatea noastră de a-l fixa și a-l **clasa** pe Arghezi. Modernistă și simbolistă, tradiționalistă și avangardistă, elegiacă și sarcastică, opera întregă a lui Tudor Arghezi se plasează pe deasupra tuturor categoriilor. Pe cât de invidiat, pe atât de revendicat, scriitorul a fost tras într-o parte și-n alta a spectrului literar pentru a-i legitima într-un fel, cu fabuloasa lui creativitate, pe artiștii mai puțin dăruiți care i-au fost contemporani.

Modele epice în romanul interbelic (II)

„*Unui romancier i se poate ierta să n-aibă stil, culoare lexicală, dar el trebuie să fie scriitor, adică trebuie să dea oricărui fapt pe care pune mâna o astfel de structură, încât acela să nu se mai poată explica decât ca un mod al personalității sale. Construcția, autenticitatea, masivitatea, sentimentul de viață, toate acestea sunt condiții de amănunt și adesea simple iluzii critice. Fundamentală rămâne putința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară.*” Un fragment din textul călinescian *Document și transfigurare* (apărut în „Adevărul literar și artistic”, în mai 1936) reprezintă un ideal punct de pornire în analiza





romanelor argheziene, asumat și intens subiective. În afara cadrului polemic al discuției critice (G. Călinescu susține, împotriva adeptilor autohtonii ai lui Proust, că romanul românesc trebuie să parcurgă mai întâi și să epuizeze fază balzaciană), el conținează, **un nou mod de înțelegere a construcției epice**. Formată la școala realismului obiectiv, convingerea cititorului este că romanul edifică o lume care „redă” realitatea propriu-zisă. Autorul ar realiza, astfel, o transpunere a elementelor și a faptelor de existență, aducând „viață” în paginile cărții, invitându-ne să descoperim simetria cu experiențele noastre biografice. Dar acest univers secund se află în **registru ficiunii**. Dacă realitatea socioistorică poate fi modificată, cu efort individual și colectiv, lumea ficțiunii capătă structura pe care i-o oferă creatorul. El poate alege **orice configurație epică**, în conformitate cu lecturile, modelele și predispozițiile sale. Nu există un singur tip de roman, adevarat unui model original și imuabil, față de care toate celelalte exemple și ipostaze epice să reprezinte niște abateri. Călinescu îl racordează pe Stendhal la Vergilius și Ariosto, subliniind că romanul este continuarea epopeii și că, prin urmare, „*adevărul romanier rămâne un poet*”. Deși asemănările criticului sunt verificabile istoricește, percepem în ele o doză de exagerare, pentru a sublinia complexitatea literaturii în întregul ei. Este necesară însă o asemenea viziune mai cuprinzătoare asupra romanului, pentru ca proza lui Arghezi, ca și capodopera lui Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, să nu fie înlăturăte, prin exces „purist”, din cuprinsul genului. Cei doi romancieri atât de originali sunt, de altfel, foarte diferenți unul de celălalt. Mateiu I. Caragiale realizează cu infinită migală, nu numai stilistică, un plan oniric cu valențe simbolice, fără de care întâmplările de la suprafața romanului său nu pot fi decodificate. Fiecare dintre personajele principale reprezentă o fațetă a spiritului



dubla postură de imparțialitate judecătorească ori istorică și de luciditate trează a martorului ocular; și captează fluxul unei poezii interioare, fie ea **lirică** sau **pamfletară**.

Este exact ceea ce face Tudor Arghezi în romanele sale, care ilustrează, într-un mod aproape didactic, balansul scriitorului (vizibil și în poezie) între lumea purității și cea a mlaștinii, între lumină și întuneric, între cercurile infernului uman și scânteia divină. În timp ce *Ochii Maicii Domnului* urcă pe versantul luminos al sufletului omenesc, propunând numeroase fragmente care sunt tot atâtea definiții și immuri de slavă ale candorii, *Cimitirul Buna-Vestire* coboară, voit, **în adâncurile putrede ale societății și ale omului**, explorându-le cu o vădită voluptate pedepsitoare. Avatarurile lui Gligă Unanian, **tragicomicul protagonist** al cărții, doctor în litere și filosofie ajuns intendent de cimitir, sunt în fond un pretext epic (destul de subțire) pentru ca prozatorul să trateze în *aqua forte* o **galerie întreagă de figuri și tipuri umane reprezentative social**. La limită, lumea creată în roman devine o rană deschisă și purulentă, tratată cu acidul și necruțătorul stil arghezian. Episoadele, o succesiune de povestiri de sine stătătoare, nu prezintă o logică narativă strânsă, un fir evenimential clar desfășurat, ci se dispun după zigzagul afectiv și reactiv al autorului, în conformitate cu natura lui satirică. **Pamfletul îngroașă liniile, dilată viciile și defectele „victimelor”**, operează lejer modificări în structura realității și în istoria imediată, deformând în minus ori în plus. A evalua o astfel de operă după regulile deontologiei profesionale și ale adevarării la obiect reprezentă, prin urmare, o eroare de clasificare. Căci pamfletele trebuie judecate, înțelese și gustate anume în **gratuitatea lor estetică**, în frumusețea lipsită de justețe a portretelor, în chiar deformările conștiiente, dar atât de expresive, ale unor episoade existențiale. Astfel, „*estetica urătului*”, postulată în versurile vitriolate din *Flori de mucigai* devine și materia observațiilor sarcastice transpuște în proză.

Juristul a cărui viață o înfățișează, cu efecte burlești, intendentul de cimitir este numai una dintre **fîntele categoriale** alese de Arghezi pentru a-și deschărcă talentul exceptional și nesecatele energii pamfletare. Nu anumite persoane sunt vizate de autor, ci tipologii, categorii; o speță sau alta de **umanitate bolnavă**, o ramă de tablou în care pot intra asemănătoare, înrudite portrete caricaturale. În liniștea adâncă a cimitirului, sub solul răvăsit de vanități pământești și pe care se înalță, în continuare, un adevărat „**bâlcă al dezertăciunilor**” (după formula consacrată de romancierul englez deja menționat), își dorm somnul de veci tot felul de personaje a căror emblemă au fost — cât timp au trăit — frenetica carnală și agitația maximă (ce pare comică, acum) a parvenirii. În mod evident, autorul urmărește și speculează acest contrast între hiperexcitația anteroară și pacea inertă din prezent, între vechea inspirație cotidiană, atât de senzuală ori de profitabilă, și lenta fărâmătare a cadravrelor: „*Carnea tuturor epocilor continuă să putrezească și să se răscoacă aici, în marea tăcere. [...] Cui i-a lipsit vremea să se odihnească, amânând în toate zilele o noapte de somn întreagă, are răgaz.*”

Pentru ca această diferență esențială să devină și mai vizibilă, romancierul imaginează personaje care au avut, în trecut, consistente beneficii materiale și sociale, funcții importante în Stat, aducătoare de multiple avantaje personale. În acest fel se evidențiază și mai pregnant **ridicolul monstruos și vanitatea bolnavă a spiritelor achizitive**, lacome, care vor lua drumul Infernului, în timp ce trupurile lor vor putrezi în morminte. Parabola biblică a bogatului bolnav de acumulare (mai ușor intră o cămilă prin urechea acului, decât un bogat în împărtăția cerurilor) este dezvoltată de Arghezi într-un registru stilistic inconfundabil, acela al **derizorului constant**, până la **pecetea satirică** definitivă. Juristul faimos, „*prestidigitator dibaci al timpului și împrejurărilor pe care le-a reprezentat*”, „*adăpat din zeci de surse de venituri încălcate*”, este înlocuit, încă din timpul vietii, cu un alt manechin vorbitor, o mai Tânără „*individualitate panoramă, compusă și unanimă, în resursele căreia se*

găsește toată recuzita teatrului, a circului și a bâlciiului". Ambii — și ilustrul predecesor, și demnul succesor — sunt din specia panglicarilor de cuvinte, a **Catavencilor maligni**, fără nota de bonomie hrăpăreață a eroului caragialian. E suficient să apelăm la creion și hârtie și să facem o mică socoteală, pentru a vedea ce și cât a costat această serie a „*mai multoilor consecutivi*”: „*sănătatea și cartea a zeci de mii de oameni, pierdute la câteva generații*”.

În loc să se opreasă în acest punct, al unei demonstrații deja făcute, prozatorul preferă să continue sadica destrucțare a victimei sale de ultimă oră. Aceasta nu pare destul de compromisă — e necesară o ultimă împunsătură, în care **derizoriul** să fie conjugat cu **patologicul** și **scabrosul**. La efectul inițial de contrast (între o existență plină de evenimente și somnul de veci) se adaugă acum un altul, desprins din însăși materia descusată a vieții răposatului. Cel care jucase pe degete o întreagă epocă, poruncind timp de decenii „*unui popor cuminte*”, ajunge, în ultimii săi ani, un personaj complet decrepit, refuzat de o Tânără mahalagioaică, terorizat și ironizat de slugi. Portretul construit de Arghezi în finalul povestirii necruțătoare este de un comic monstruos, ridicat la temperatura înaltă a degradării umane. Redus la simpla condiție biologică, alterată de vîrstă lui înaintată, „eroul” cu picioarele tremurândeiese definitiv din scenă, pentru a intra în marea literatură ca un simbol al inutili, dar tenacei zbateri omenești.



Alexandru Poitevin-Skeletti,
București vechi

Exerciții de redactare și compozitii

- 1) Cititi romanul *Cimitirul Buna-Vestire* și identificati personajele pozitive. Argumentati într-o compozitie numărul lor mai mic decât cel al eroilor negativi.
- 2) Care este, în opinia voastră, motivația pentru care prozatorul alege ca ţintă a pamfletului figura unui jurist, a unui *om al legii*? Este această profesiune în strânsă corelație cu viața socială și politică a unei epoci?
- 3) Urmăriți modul în care autorul realizează caricatura personajului său, trecând de la individual la general, evidențind modalitățile concrete (la nivelul limbajului) de particularizare a trăsăturilor negative ale eroului.
- 4) Concepeti un eseu analitic în care să realizati fișă caracterologică a altui personaj arghezian.
- 5) Interpretati, într-un eseu liber, finalul romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, în care toți morții invie și ultimul necredincios, acuzatorul-erou, se alătură multimii transfigurate.



nostru proteic, iar întâlnirea „crailor” (printre care naratorul însuși) echivalează cu un inventar *sui generis* al calităților și defectelor omenești. Scriitura estetizantă și parabola măretei și a decăderii se presupun reciproc într-o carte în care nimic nu este întâmplător și totul reverberă simbolic. Spre deosebire de acest **labyrinth romanesc**, accesibil prin utilizarea unor chei și coduri de lectură, creațiile epice ale lui T. Arghezi au **un coeficient liric**, de poezie pură, care le transformă radical planul de referință și comprehensiune. Logica secvențelor este dată nu de cauzalitatea strânsă a evenimentelor, ca în romanul realist, ci de jocul umorilor și al expresivităților creatoare. Observăm, într-adevăr, o „transfigurare a lumii” și o „absorbție a ei în lumea interioară”: Arghezi topește contururile realității istorice și dilată în chip monstruos, precum Goya, liniile unor personaje, obținând o fabuloasă galerie de **portrete caricaturale**. Trăsături și comportamente grotesci, diformități fizice și malignități sufletești apar și în epica Hortensiei Papadat-Bengescu, numai că, în romanele scriitoarei, acestea sunt un reflex de obiectivitate, nu de subiectivitate epică. Ele aparțin personajelor înseși, sunt date ale lor constitutive, descrise cu un ochi rece de chirurg. La T. Arghezi, diformitățile biologice și deviațiile spiritului se explică în planul de concepție al scriitorului, care modeleză personajele într-o **viziune pamphletară**. Caracterul antologic al unei scene de roman poate fi obținut pe cai diferite: fie prin sintetizarea unor date general-umane, fie, dimpotrivă, prin **deformarea conșcientă a unui contur tipologic**, până când acesta devine o proiecție a imaginării creatoare.

Bibliografie

- Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.
- Dumitru Micu, *Arghezi*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.

Erosul – dimensiunea zeiască a omului

Mircea Eliade



Coordonate ale operei

Critica din deceniul al IV-lea al secolului trecut identificase, fără a profunda, **două direcții** în orientarea cronologică a prozei scrise de Mircea Eliade: **una realistă** (în prima etapă de creație) și **alta fantastică** (în cea de-a doua), desfășurată pe mai multe evanțe tematice: **magic, folcloric și mitic**. Cel dintâi moment epic era așezat de G. Călinescu (în *Istoria literaturii române...* din 1941) sub semnul „*gidismului*” (al influenței exercitate asupra scriitorilor români de ideologia literară a lui André Gide), consacrand **estetică autenticității**. Camil Petrescu a fost, la noi, teoreticianul noului stil literar, bazat pe câteva idei de forță: experiența trăită nemijlocit, arta înțeleasă nu ca distracție, ci „*ca mijloc de cunoaștere care sporește conștiința în lume*”, autenticitatea trăirilor și mărturisirea lor sinceră, chiar dacă l-ar pune pe narator într-o lumină



Nuntă în cer

(fragmente)

[...] Dar se întâmplă în viața oricărui bărbat un miracol de câteva clipe: întâlnirea unei priviri, o sărutare, o atingere care nu se asemănă cu nimic din tot ceea ce a fost până atunci. Parcă ar începe un fir nou, o deșteptare în altă parte: pătrundere misterioasă, și totuși firească, într-un văzduh necunoscut. Nu prea știu cum să precizez toate acestea; cred însă că orice bărbat simte, în acea clipă, că se petrece ceva nou cu el, ceva maiestuos și straniu; nu e numai decât dragoste, nici emoție, nici trepidare carnală. [...]

Dar simțurile mele erau atunci altele; nu mai cuprindeau volume și linii, nu mai recepționau senzații și emoții, ci parcă toate se topiseră împreună, într-o singură inimă de foc, și, căzut din raptul acela suprem, nu mai intuiau decât o **prezență**, din care nu mă puteam smulge... Cât de luminoasă îmi părea atunci moartea!... Simteam că suntem foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică și liberă, născută din îmbrățișare, este, ea însăși, **moartea noastră** și ea nu poate ființa decât printr-o totală abandonare a cărñii, printr-o definitivă ieșire din noi... De ce n-avem curajul să rămânem pentru totdeauna împreună, legați într-un singur trup cosmic? Nu mă gândisem până atunci la supraviețuirea sufletului, socotindu-mă apt numai pentru realități concrete. Dar am știut de atunci că niciun om n-ar putea supraviețui așa cum este, rupt în două, singur. Viața are sfârșit aici, pe pământ, pentru că e fracturată, despicate în miriade de fragmente. Dar cel care a cunoscut, ca mine, desăvârșita integrare, unirea aceea de neînteleasă pentru experiență și mintea omenescă, știe că de la un anumit nivel viața nu mai are sfârșit, că omul moare pentru că e singur, e despărțit, despicate în două, dar că printr-o mare îmbrățișare se regăsește pe sine într-o ființă cosmică, autonomă, eternă. [...]

Nu știu dacă ai simțit vreodată cât e de gravă și de definitivă o asemenea dragoste; dacă ți-ai dat vreodată seama că, orice s-ar întâmpla, nu te mai poți despărții de ființă iubită, că ești legat de ea până la moarte, în sensul concret al cuvântului. Adică numai eventuala ei moarte îți mai poate reda libertatea. Altminsteri, cât trăiește ea, fie că ești sau nu îndrăgostit, fie că vrea sau nu mai vrea iubită, te simți *al ei*, legat de ea, ursit ei. [...]

Cu o asemenea dragoste nu te întâlnești decât o singură dată în viață. Cum spuneai prea bine, asta apartine într-un anumit sens miracolului, de aceea și apare,

poate, atât de întâmplător, într-o serie de evenimente cu desăvârșire frivole și nesemnificative... Stă în putința noastră să realizăm acest miracol. Dar ne dăm seama prea târziu de el, ne dăm întotdeauna seama prea târziu. [...]

Abordarea textului în clasă

- 1) Rezumați, oral, subiectul romanului *Nuntă în cer*; problematizați acțiunea.
- 2) Explicați mottoul biblic ales de prozator, iar sintagmele antitetice „*în parte*” — „*pe deplin*” corelați-le cu mitul Androginului și cu semnificațiile lui.
- 3) Motivați eșecul cuplului Hasnaș–Lena și pe cel al perechii Mavrodiin–Ileana.
- 4) Alegeți, cu argumente, între variantele narrative următoare: romanul eliadesc este o structură dialogată (la nivelul comunicării de profunzime), o structură de monologuri adresate ori o juxtapunere de monologuri interioare, în care aparenții interlocutori vorbesc cu ei însiși, uitând frecvent că au un ascultător în preajmă; analizați variantele propuse în grupe de lucru.
- 5) Justificați de ce în cuplurile imaginate de autor partenerii masculini sunt individualități distincte (Barbu Hasnaș–Mavrodiin), iar eroina rămâne aceeași, prezentată însă în ipostaze diferite (Lena–Ileana).

Repere de interpretare

Iubirea — soluția atingerii plenitudinii omenești

Trei probleme majore ridică interpretarea miturilor în fixarea reperelor de explicație a multiplelor înțelesuri literar-conceptuale degajate din romanul lui Mircea Eliade din 1938.

Tema raportului filosofic între întâmplător și necesar, al celui social, referitor la dezordine-intentionalitate ordonatoare de semnificații, și al celui moral la nivelul inconștient-conștient de sensurile ascunse ale gândirii și existenței, primii termeni ai antinomilor coincizând cu profanul, iar perechile lor, cu sacrul, constituie prima problemă. Tot ce se petrece la întâmplare este sortit eșecului, aşa cum s-a desfășurat viața omului de afaceri Barbu Hasnaș ori s-au succedat copilăria și adolescența atât de anoste ale Lenei, încât ea a refuzat cu obstinație să le rememoreze, aneantându-le. **Amnezia** sa intenționată este o manieră de abandonare a vârstelor profane, trăite fără semnificații majore. În categoria unui **eros întâmplător**, fără consecințe în plan afectiv ori moral, intră și aventurile celor doi bărbați până la întâlnirea cu femeia unică pentru ei. Hasnaș trăise cu inconștiență sub semnul accidentalului, intrând în afaceri profitabile și într-un cerc de parveniți, formând o lume unde dominau promiscuitatea relațiilor efemere, imoralitatea și cinismul, afișate cu ostentație după tragedia războiului, el însuși având o amantă, Clody, pe care nu o respecta defel. Hasnaș este o variantă de Alecu Ruset modern, „*un Don Juan de duzină, care, printr-o mare iubire, își ispășește condiția*” (E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și timpurile*



dezavantajoasă față de cititor, luciditatea analizei sinelui omenesc întreprinsă ca o disecție psihică, **anticafolismul** (opozitia față de „scrisul frumos”, retoric, excesiv de rafinat și de ornat stilistic). Însă Mircea Eliade a urmărit, prin aderarea lui la estetica trăirii autentice, să spiritualizeze conflictul narativ, să modifice tipologia eroilor și să intelectualizeze problematica epiciei românești, scoțând-o din psihologismul excesiv. În acest sens, Eugen Simion precizează: „*Mircea Eliade este cel dintâi care introduce în literatura română o problematică de tip existentialist*” (în exgeza *Mircea Eliade. Nodurile și timpurile prozei*). Așadar, după ce întreprinde o analiză minuțioasă a tipologiei prozei autorului, criticul neagă aprecierea călinesciană despre un așa-zis „realism” în etapa inițială a literaturii eliadesti, propunând **trei nivele** în evoluția acesteia:

a) faza „indicație”, de la *Isabel și apele diavolului* până la *Maitreyi*, în care predomină exotismul cadrului natural, practicile magice, erotismul ca vrajă misterioasă, eroii aparținând unor etnii, religii, mentalități și continente diferite;

b) faza „existentialistă”, provocată, în gândirea generației literare a anilor '30, de o criză de valori intelectuale, dublată de alta morală, în romane precum *Întoarcerea din rai și Huliganii*. Tânărul Eliade propune drept remedii **revolta** (sub forma „*experiției huliganice*”), **erotismul** exploziv, **experiенța tragicului**, filosofia disperării (cultivată exemplar de Emil Cioran în eseul *Pe culmile disperării*). La granița dintre cele două etape se plasează *Lumină ce se stingă*, roman de factură joyceană, scris, după mărturisirea autorului, „*ca o reacție inconștientă împotriva Indiei*”, al cărei spirit îl chinuise pe scriitor.

Dar obsesiile, alungate temporar, vor reveni în momentul **cultivării unui fantastic de inspirație** indică, în nuvele precum *Secretul doctorului Honigberger și Nopții la Serampore*.

c) faza majoră a **fantasticului erudit** — asemănător, în parte, celui cultivat de Ernst Jünger — incluzând o orientare mai veche către indic, magic,





folcloric, și alta mai nouă — predilectă după 1960 în opera autorului —, de tip mitic, concentrată în jurul **relației fundamentale dintre sacru și profan**. Ultima fază de creație literară coincide și cu cea mai valoroasă și mai unitară, sub raport estetic, de la volumul de *Nuvele*, publicat la Madrid în 1963, până la *Nouăsprezece trandafiri*, din 1980, propunând un model de narativă în literatura română și **deschizând o școală de proză fantastică** în epoca postbelică și în cea actuală.

Mitul erotic — temă recurrentă în proza eliadescă

Miticul nu este doar o categorie estetică fundamentală în gândirea istoricului preocupat de religiile lumii și în inima literaturii sale de imaginație; el se definește drept o **constantă** a universului uman și livresc în care M. Eliade a trăit și a creat.

O dovadă peremptorie este și romanul *Nuntă în cer*, din 1938, aparținând cronologic primei etape literare, dar care, fără a fi cu adevărat fantastic, **nu exclude misterul** (disparația neelucidată până la capăt a eroinei aflate într-o dublă ipostază, Lena-Ileana) și care **actualizează un celebru mit al Greciei antice**, deopotrivă literar și filosofic, cel al *Androginului* (sau al Hermafroditului), simbolizând **unitatea primordială a făpturii omenești**. Mai mult decât atât, ca într-o narativă mitică, acțiunea se petrece într-un București plin de semne misterioase, văzut ca un „adevărat centru inițiatic”, după Eugen Simion (op. cit.).

Orașul formează ceea ce Eliade însuși numea „*o geografie sacră*”, loc unde **perechile de îndrăgostiți** — alcătuite din Lena și Barbu Hasnaș, Ileana și Mavrodin — sunt **ipostaze ale aceluiași mit al Omului reîntregit, unic și puternic**, format din bărbatul și femeia contopiți prin iubire.



În concepția lui Mircea Eliade, „*a povestii*” (a fabula, a imagina) este un mod absolut necesar de a trăi și de a asuma ceea ce va fi, pe baza



prozei). În casa lui Clody, în timpul unei petreceri, o cunoaște pe Lena, care îl admira mai demult, fără ca el să știe. Dorind să-l revadă singur și într-o altă ambianță, Tânăra află că prosperul întreprinzător trebuie să plece într-o călătorie de afaceri în Italia și-l urmează, cei doi întâlnindu-se în trenul care îi duce peste graniță. Se opresc la Veneția și, în cadrul somptuos și melancolic al lagunei, începe iubirea lor. Întorsă în țară, după ce s-au căsătorit, duc existența obișnuită a unei perechi mondene, acceptând compromisuri, iar Lena renunțând chiar la preocupările ei intelectuale și la studiile începute la Conservator. După trei ani, îl va părăsi pe Barbu tocmai când soțul ei îi propune să aibă împreună un copil. Lena se desparte de el că să-l pedepsească, pentru că îi cere — **tot la întâmplare** — să devină mama copiilor săi. Îi reproșă faptul că nu-i intuise afecțiunea și **se îndrăgostise de ea ocazional** (ca urmare a unui rămășag între ei doi), o ceruse de nevastă fără să reflecteze la gravitatea și la responsabilitățile gestului său și trăiseră câțiva ani alături, abandonându-se unei vieți prozaice.

Dacă **Hasnaș rămâne omul fără imagine**, ancorat în fapte, acționând impulsiv și hazardat, **Mavrodin este artistul**, intuind dureros de conștient aleatorul existențial și pe cel al falselor cupluri, alcătuite în urma unei legături incidentale. Îi atrage atenția lui Hasnaș — cunoscut cu prilejul unei vânători în munții Harghitei — că „...toate ar fi putut fi altfel sau s-ar fi putut să nu fie deloc; toate sunt întâmplătoare pe lumea asta, fără nici o necesitate, fără nici o noimă..”

Esența antropologiei lui Mircea Eliade este concentrată în gândirea lui Mavrodin despre **corelarea destinului uman cu armonia cosmică**. În viața terestră, ca și în univers, lucrurile comunică, se leagă între ele și se anticipatează, fiind necesare acele conștiințe umane treze care să revele „epifaniile”, relațiile lor ascunse. Ca și Hasnaș, Mavrodin va recunoaște cu onestitate că, până la revelația întâlnirii cu Ileana, „*a uitat demult gustul atător trupuri pe care le-a cunoscut. Asta se întâmplă aproape tuturor bărbătilor; să n-aibă amintiri calde, să nu mai păstreze nimic din toată magia aceea a dragostei fizice.*” Dar în momentul când o întâlniește pe Ileana, în casa unui bun prieten arhitect, după sărbătorile de iarnă, **eroul trăiește impresia miracolului de mult așteptat**, ca o anamneză (reamintire) a unui sentiment copleșitor, după rătăcirea amneziei prin betia simțurilor.

Concomitent, are și **revelația comunicării între eul propriu și cel al ființei predestinate lui**. Discutând cu Ileana, invitând-o la dans, bând împreună un pahar de șampanie, Mavrodin resimte acut impresia că se cunosc de mult, de parcă își mai vorbisseră într-o viață anterioară, iar atunci se regăsesc după o inexplicabilă despărțire. Ceea ce îi oferă **senzația de plenitudine** este mai „*mult decât încântare: o comoție, prin care i se revelase brusc un alt trup și altă prezență*”. Este deja convins și aproape însăjumât de faptul că apropierea Ilenei de el în timpul dansului îi apare drept o completare perfectă a ființei lui, percepând-o, de la prima strângere în brațele sale, ca „*perechea*” ideală. Artistul însuși se străduiește să înțeleagă „*prin ce miracol se transformă o simplă întâmplare în extaz și rapt, iar o întâlnire — în dragoste*”. Totodată, nu-și poate explica procesul contrar, prin care extazul erotic, perfecta comuniune a trupurilor și a sufletelor îngemănante se pot spulbera, făcând „*posibilă căderea din această stare de har, întoarcerea la lumina cea egală, de zi*”. Concluzia personajului este aceea că omul vorbește la nesfârșit despre dragoste, dar — în realitate — trece inconștient pe lângă semnificațiile ei, căci „*tot ce poartă ea cu sine — suferință, jertfă, rodire — pare a fi încă lucrul cel mai puțin înțeles și prea vag cunoscut*”.

Erosul ca soluție existentială și filosofică a desăvârșirii umane. Iubirea adevărată învață ființa că trebuie să caute și să prețuiască frumosul, în apropierea căruia se naște desăvârșirea. Dragostea înseamnă și posedarea frumosului, și dorința de a

eterniza, în spirit, posesia. Diotima, înțeleapta interlocutoare a lui Socrate din *Symposion*-ul platonician, compara entuziasmul uman manifestat în preajma frumosului cu dezgustul și apatia resimțite în vecinătatea urâtelui fizic sau moral.

Inițiatul este cel care vrea să atingă nemurirea prin „*epoptia*” (descifrarea secretei) frumosului, parcurgând patru etape succesive de cunoaștere erotică: a frumuseții **fizice**, a celei **morale**, a celei **intelectuale** și a **Frumosului** în sine, **Absolut**. Inițierea deplină nu poate eluda (elimina) nici una dintre aceste etape, aşa cum s-a întâmplat cu marile cupluri din istoria literaturii universale, cărora li s-au adăugat Ileana și Mavrodin. **Erosul inițiatric** identifică noțiunea de frumos cu feminitatea, care înseamnă armonie fizică, inteligență, capacitate de seducție, fidelitate, putere de sacrificiu. Eroina rămâne aceeași, însă este privită din unghiurile de vedere ale celor doi bărbați care au iubit-o: Lena — pentru Hasnaș, Ileana — pentru Mavrodin. În cele două perspective reunite, Eugen Simion vede „*o singură femeie, în fapt, și doi bărbați, care întruchipează ipostaze diferite ale virilității*” (op. cit.). Hasnaș este simbolul devenirii concrete, al **procreației**, iar Mavrodin — cel al existenței spirituale, al **creației**. Conform distincției platoniciene, omul este atins fie de aripa demonică a „erosului obștesc (*polimnic*)” — ca Hasnaș, sau de cea îngerească a „erosului celest (*uranic*)” — precum artistul Mavrodin. În primul caz, eroul se abandonează poftei carnale, beatitudinii simțurilor copleșitoare. În celălalt caz, Mavrodin depășește unirea trupurilor, actul posesiei, conștiința ființelor separate, **accedând la miracolul refacerii omului unic**, asemenea zeilor, prin echilibru, tărie, libertate și cuprindere absolută a fenomenelor. Aceasta este și momentul epic ce oferă cheia înțelegерii sensului filosofic și mitic al romanului *Nuntă în cer*. **Erosul esențial este inițiere**, predestinare, regăsire, armonizare a principiului masculin cu acela feminin, într-un cuvânt, unirea „*polimnicului*” cu „*uranicul*” în dimensiunea contopirii absolute, întruchipate în **mitul Androginului** (al făpturii primordiale unice).

Erosul inițiatric — tentativă de reconciliere a vieții cu moartea. De la *Strigoii la Luceafărul* — pentru Mihai Eminescu, de la *Nuntă în cer*, *Domnișoara Christina* până la nuvele precum *La tigânci* sau *Les trois Grâces* — pentru Mircea Eliade, **iubirea transgresează moartea, o asumă și o învinge**. Hyperion chiar îi cere Demiugului să viețuiască sub aripa morții, să cunoască soarta omului, numai să aibă parte de miracolul conținut într-o „*oră*” de iubire.

Conform filosofiei platoniciene, dragoste „*sălășluiește în tot ce ființează*”. **Atracția erotică armonizează ființa scindată a omului**, asigurându-i perenitatea în



cunoașterii a ceea ce a fost în cultura și în istoria umanității. Acest **verb esențial** înseamnă a prelungi, într-o existență obișnuită, profană, întâmplările fundamentale exprimate de poveștile mitologice.

În eseul *Proba Labirintului*, Eliade numește literatura, în ansamblul ei, „*o fică a mitologiei*”, zestrea spirituală a umanității, ce „*explică modul în care s-a născut lumea aceasta și felul în care s-a constituit condiția noastră, aşa cum o cunoaștem azi. Cred că interesul pentru povestire exprimă modul nostru de a fi în lume...* Suntem ființe ale aventurii! Niciodată omul nu se va sătura să asculte istorii”.



De ce **Erosul reprezintă o temă recurrentă în proza eliadescă din toate cele trei etape creative** și de ce prozatorul și-a imaginat o carte pe structura mitului străvechi al Androginului? Pentru că Eliade însuși a fost un „*spirit al amplitudinii*”, rezonând cu toate manifestările omului, **un spirit al totalității**, nu al fragmentului, al sintezelor integratoare în ordinea universală.

Dragoste este înțeleasă de el ca **un act integral**, ca un proces al reîntregirii prin făptura nou creată din fusiuinea bărbatului cu femeia-pereche ideală. Eliade a vrut să refacă **unitatea primordială a spiritului uman**, redându-i perspectiva cosmică și forța de a înfrunta istoria și moartea. Omul actual, dacă își regăsește, prin miturile asumate, modelul de existență, își va recăpăta unitatea și echilibrul interior.

Așadar, erosul și mitul făpturii reîntregite sunt două soluții — existențiale și artistice — **pentru a reface unitatea și plenitudinea ființei umane**. În aproape toate operele lui M. Eliade, mitul dragostei eterne și al cuplului predestinat să se regăsească formează prezente constante, dar, în romanele *Maitreyi* și *Nuntă în cer*, ele constituie însăși substanța lor narrativă.

G.D. Mirea, *Vârful cu dor*

Mitul Androginului

Androginul (gr. *aner, andros* — „bărbat”, gr. *gyne* — „femeie”) era fiul lui Hermes și al Aphroditei, tatăl său fiind mesagerul Olimpului (al decizilor cerești) și căluză a spiritelor către moarte, iar mama — zeița frumuseții, a armoniei și a dragostei invincibile. De acest Tânăr de o frumusețe rară, s-a îndrăgostit nimfa lacului Salmakis, dar el a respins-o. Desperată, ea l-a înlanțuit cu brațele, refuzând să se mai desprindă de corpul omului îndragit și implorându-i pe zei să-i încremenească așa, unindu-le trupurile pentru vecie într-o imagine statuară. Dar noua făptură bisexuală, reunind forța bărbătească și atracția feminină, devenise **o creațură perfectă**, rivalizând cu zeii însși pe care a încercat să-i alunge din Olimp. Zeus sancționează această nouă făptură, tăind-o în două cu fulgerul său și anulându-i puterea ideală. De atunci, cele două jumătăți, devenite entități separate, bărbatul și femeia, aleargă fără odihnă prin lume, căutându-se reciproc. Mitul Androginului explică, într-o formă alegorică, **atracția erotică**, împlinirea ideală a dragostei, când **jumătățile potrivite se regăsesc**. Platon a extins semnificațiile mitului, dându-i conotații filosofice în elogiu iubirii care „*vîndecă nefericirea spelei umane*”, discurs rostit de preoteasa Diotima în dialogul **Banchetul (Symposion)**.

Erosul — un mit al cunoașterii totale

Erosul presupune o înțelegere a acestui act uman total diferită de cea actuală, care reduce iubirea la o mecanică instinctuală exacerbată (nu deosebit de rutul animalier). În lumea străveche, sexualitatea și conștiința formau un tot inseparabil, iar ideea de păcat nu exista. Armonioasa unitate dintre trup și spirit acorda erosului **deznădăudirea unei funcții cognitive**, după aprecierea lui Eliade însuși: „*Sexualitatea a fost pretutindeni și întotdeauna — numai în lumea modernă*”



datul universal. Ea conduce la procreație și la creație, ambele modalități de a înțelege existența însemnând perpetuarea ei în trup și în spirit.

De aceea, în romanul eliadesc, prima experiență cronologică aparține sferei procreatoare, iar a doua marchează viața eroinei lângă un creator (artistul-scriitor). **Erosul inițiatic este unul exemplar**, o revelație ce exprimă, de fapt, **setea omului de eternitate**. Moartea, pragul obiectiv, nu poate fi niciodată depășită de omul singur, ci numai pereche, transformând-o în contrariul ei, și anume iubirea.

Și în *Miorița*, textul de referință al eposului românesc, rapsodul pune semnul egal între dispariție și nuntă, moartea fiind echivalată, paradoxal, cu un simbol al plenitudinii vieții. **Cuplul unit prin iubire este în stare să atingă desăvârșirea și să trăiască în sens universal**.

Așa cum sustine Al. Paleologu în originala exegeză dedicată creației sadoveniene, *Trepte lumii sau calea către sine în opera lui Mihail Sadoveanu, „iubirea e singurul antidot al morții sau măcar singurul ei paliativ”*. Perechea ideală este sortită să depășească atât orgia simțurilor, cât și afectivitatea pur spirituală, obținând sinteza amândurora într-o trăire definită. Acest lucru l-a încercat eroina lui Eliade împreună cu fiecare dintre cei doi bărbați, pe care i-a iubit în momente distincte ale vieții ei, esuând din motive diferite. **Comuniunea erotică este chintesația împlinirii condiției umane și unică împrejurare în care ființa îndrăznește să privească cu seninătate sfârșitul**, deoarece intuiște că a atins forma eternității la care omenescu-lui i-a fost dat să năzuiască și, uneori, chiar să ajungă. Iată în ce termeni descrie Mavrodiin dubla revelație — a iubirii și a morții — care i-a marcat experiența și cunoașterea feminității pe întreaga existență: „*Parcă nu mai era îmbrățișare contopirea aceea din urmă, când cu adevărat se topeau contururile, dispărerea carnea, ne uitam respirația, mistuții amândoi de o singură — însângerată și nesătioasă gură. De multe ori am nădăjduit că la capătul răpirii aceleia vom întâlni, împreună, moartea. N-am știut că poate fi atât de îspititoare moartea, atât de caldă — voluptate fără spasm, beatitudine fără strigare.*” Iubirea desăvârșită echivalează cu o pierdere, o risipire sau cu o absență temporară din lume, întocmai ca dezagregarea finală. În chip sugestiv, **o dragoste copleșitoare invocă moartea ca metaforă supremă**, ridicând teama de ea la rangul de **contemplație**. Însă omul trebuie să aibă tăria să aștepte marea iubire, să se pregătească pentru ea, să fie demn de exigențele pe care i le impune, să merite extazul revelator. Dar insul obișnuit se teme de miracol, ba chiar îl ocolește cu lașitate, certitudinea că a fost menit să trăiască definitiv legat de o altă ființă îl sperie. Așa se explică și nașterea dorinței obscure de a se elibera de un sentiment devenit prea tiranic.

Omul pare să facă să se teamă de ceea ce este hotărât o dată pentru totdeauna și, de aceea, grecii au zeificat fatalitatea, numind-o *Ananké*. **Nunta veșnică e doar în cer, în planul idealității**, cealaltă cade, fatal, în profan, duce la înstrăinare și alterarea semnificației primordială. „*Noi nu suntem — îi spunea Mavrodiin Ilenei — o pereche din această lume... Destinul nostru nu se împlinește aici, pe pământ. Noi ne-am cunoscut numai în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragoste fără fruct. Întocmai ca Tristan și Isolda, ca Dante și Beatrice...*” Chiar și Hasnaș, traversând experiența unui sentiment unic și irepetabil, are premoniția coincidenței destinului său cu al Lenei până la sfârșitul existenței. Despărțirea lor reală nu contează, așa cum recăsătorirea lui aparține numai regulilor sociale, căci el este conștient de faptul că perechea lui ideală i-a stat cândva alături, configurând un model feminin de neuitat. **Ambii eroi nu rezistă la temperatura incandescentă a marii iubiri**, căzând din celul pasiunii și ispășind eroarea, fiecare în felul său: Hasnaș, resemnat, se recăsătorește, exclusiv din nevoia — mărturisită cândva și Lenei — de a-și asigura urmași, evoluând, aşadar, către simpla procreație; dimpotrivă, scriitorul, Mavrodiin, înțelege

Moris Denis, *Panel 7*

să-și apere creația, refuzând perpetuarea ființei sale biologice. Greșeala lor provine dintr-o **concepere unilaterală a sensurilor cunoașterii și ale vieții**, ignorând faptul că ele sunt ambivalente.

Creația — șansa de a eterniza miracolul iubirii trăite

Spre deosebire de omul fixat în concret, artistul vrea și poate să ispășească, **prelungind frumusețea iubirii în idealitatea operei de artă**. El va scrie povestea miracolului erotic trăit alături de Ileana și din alte justificări estetico-morale: eroul întâmplărilor devine narator și se pregătește să scrie romanul *Nuntă în cer* recurgând la **autoreferențialitate**, adică la ficțiunea scriitorii în cadrul ficțiunii propriu-zise, configurând **un metaroman**; totodată, el intenționează să-i ceară iertare femeii căreia nu-i îngăduise să se împlinească sub semnul intens dorit al maternității, crezând în mod abuziv că procreația ar fi tulburat intuițiile artistului.

Dar **creația rămâne mereu a bărbatului, în timp ce sacrificiul marchează condiția femeii ca o fatalitate**; opera este concepută și ca **o spovedanie lucidă**, ca o terapie împotriva nefericirii celui ce a fost pedepsit să rămână singur, „des-perecheat”; el speră, concomitent, ca Ileana — citindu-i creația — să-l ierte, în numele artei, și să se întoarcă. Iubindu-l cu o dăruire totală, Ileana **repetă experiența sacrificatoare a Anei lui Manole**. Își ucide copilul (recurgând la un avort), dar nu rezistă nici remușcărilor, nici durerii sacrificiului făcut. Mavrodim n-a înțeles că iubita lui nu dorește să fie o mamă oarecare, la întâmplare, ci să aibă un fiu de la el, întruchipând rodul dragostei lor, care să prelungească — printr-o ființă nouă — miracolul atracției dintre ei.

Eternul conflict dintre creație și existență

Mircea Eliade reia și tema **conflictului etern dintre creație și existență**, dezvoltat cu atâtă dramatism în balada folclorică *Monastirea Argeșului*. Femeia este cea care se jertfește conștient, acceptând rosturile superioare ale creației și exigențele creatorului. Decide singură că trebuie să-și salveze bărbatul iubit ca artist, spuñându-i că se simte „*imorală cu dragostea ei strivitoare*”, care îl împiedică să scrie.



nu e — o hierofanie, și actul sexual — un act integral [deci și un mijloc de cunoaștere]” (Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios, 1970).

Spirit al totalității, nu al fragmentului, M. Eliade a intenționat să refacă **unitatea primordială a personalității umane**, redându-i capacitatea de a percepere fenomenele la nivel cosmic și forța de a înfrunta istoria și moartea. De aceea, dragostea este înțeleasă de el ca un act al totalității, ca un proces al reîntregirii, prin făptura nou creată (sinonimă cu mitul Androginului), din fuziunea bărbatului cu femeia alcătuind perechea ideală.

Eroii scriitorului evoluează pe toate coordonatele dimensiunii senzual-spirituale, de la **erosul carnal** (întâmplător) — betie a simturilor descătușate (căreia îi cad victime Christina tânără — *Domnișoara Christina*, Barbu Hasnaș — *Nuntă în cer*, Dorina-Sergiu Andronic — *Şarpele*, Frusinel Chiperii — *Les trois Grâces*), la **erosul ca tentativă de reconciliere a vieții cu moartea** (Gavrilescu-Hildegard — *La tigânci*, Egor-Christina, moartă și transformată în strigoi — *Domnișoara Christina*, A.D. Pandele — actriță rămasă anonimă și identificată simbolic cu Euridice — *Nouăsprezece trandafiri*) și până la **erosul ca act integral și soluție a desăvârșirii umane** (Mavrodim—Ileana — *Nuntă în cer*, Adrian-Leana — *În curte la Dionis*, Laurian Serdaru—Niculina Nicolae — *Nouăsprezece trandafiri*). Comuniunea erotică este chintesația împlinirii condiției umane și unica împrejurare în care ființa îndrăznește să privească cu seninătate sfârșitul și chiar să invoce moartea ca metaforă supremă, ridicând spaima de sfârșit la rangul de **contemplație**, aşa cum declară Mavrodim: „*Cât de luminoasă îmi părea atunci moartea... Simteam că suntem foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică și liberă, născută din îmbrățișare, este, ea însăși, moartea noastră (s.a.) și ea nu poate fiINTĂ decât prinTR-o TOTALĂ abandonare a cărăii, prinTR-o definitivă ieșire din noi...* (*Nuntă în cer*).

Vasile Popescu, *Femeie în verde*

„Eros este cel ce împreunează frânturile vechii naturi; el își dă osteneala să facă din două ființe una singură; el încearcă să vindece nefericirea spetei umane.”

Platon, *Banchetul*

„Dar trupul poate revela mai mult. Dincolo de voluptate, dincolo de rut, este cu puțință o regăsire desăvârșită în îmbrățișare, ca și cum ai cuprinde — pentru întâia oară — o altă parte din tine, care te «încheie», te completează, revelându-ți altă experiență a lumii, îmbogățită cu alte, noi dimensiuni.”

Mircea Eliade, *Nuntă în cer*

Bibliografie

- Eugen Simion, *Mircea Eliade. Națiunea mitică*, în *Sfidarea retorică. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
- Florina Rogalski, *Evoluția fantasticului. Aspecte ale genului în proza fantastică a lui Mircea Eliade*, Editura Corint, București, 2002.

Deși acesta trăiește un sentiment plenar alături de ea, fiorul creator i se atenuază temporar. Mavrodiin însuși își dă seama că nu îndrăznește „să facă literatură” dintr-o mare iubire și că tot ce încearcă să noteze se transformă într-un fetiș (imitație a unui obiect de cult sau a unei persoane venerate), pentru că toate eroinele imaginate seamănă cu Ileana.

Precum Ana din balada cu subiect legendar, **eroina modernă pierere (sau dispărere) în sens uman, renăscând — la fel de vie și de pregnantă — în opera de artă**. Generozitatea amânduror este impresionantă, fiindcă nu vor să stea în calea actului creator, apreciind — cu o putere de sacrificiu și cu o dăruire exemplare — că viața lor nu contează în fața „visului de împlinit” al bărbatilor sortiți zâmislirii spirituale. În plus, Ileana, care a plâns, copleșită, fără ca omul de lângă ea să-i priceapă deznădejdea, intuiște că — după o asemenea iubire — nu mai poate urma nimic, doar moartea. De altfel, în finalul romanului, când Hasnaș și Mavrodiin **recunosc în ipostazele femeii iubite de ei același prototip**, își mărturisesc certitudinea că Lena-Ileana părăsise lumea celor vii, poate chiar sinucigându-se.

Ambii protagonisti au ratat **șansa sacrăzării până la capăt a vieții lor**, dar cel puțin vor păstra — datorită experienței erotice irepetabile prin unicitatea sa — amintirea neștearsă a ceea ce ar trebui să reprezinte dimensiunea sfântă a iubirii în existență omenească. Numai lui Mavrodiin, Dumnezeu îi oferă o a doua sansă, anume aceea a harului artistic, datorită căruia va scrie o carte de neuitat, eternizându-și iubită prin creația literară și adăugând cuplul lor perechilor vestite de îndrăgostiți din literatura lumii.

Exerciții de redactare și compozitii

- 1 Realizați un referat despre „Erosul — temă recurrentă în proza scurtă și în romanul aparținând lui Mircea Eliade”; formulați și o opinie proprie.
- 2 Pornind de la citatul: „Ar fi însăpămantător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are nici un sens...”, structurați un eseu argumentativ pe tema corelării destinului omenesc cu armonia cosmică.
- 3 Identificați, într-un eseu comparativ, variante ilustrative ale prototipului de îndrăgostit în proza românească atât clasică, cât și modernă: tipul donjuanului (Alecu Ruset, Alexandrel-Vodă, Ionuț Jder, Barbu Hasnaș), tipul pasionalului (Ion al Ghanășului, Nechifor Lipan, Ionuț Jder), cel al indecisului (eroii lui I. Slavici — Ghiță, Nață — sau Apostol Bologa, în vizuinea lui L. Reboreanu), cel al intelectualului ultralucid (Kesarion Breb — eroul lui Sadoveanu, toți protagonistii operelor lui Camil Petrescu, Emil Codrescu — personajul lui G. Ibrăileanu din *Adela*, Allan, Mavrodiin — din perspectiva lui M. Eliade) și alții.
- 4 Realizați un eseu liber cu tema: „Miticul și fantasticul — forme ale imaginariului datorită căror omul găsește un mod de a supraviețui, prin ficțiune, în lumea prozaică”.
- 5 Alcătuiți un proiect de sinteză pe tema: „Intelectualizarea epiciei românești prin crearea romanului de idei, de la Camil Petrescu la Mircea Eliade” (pentru care un personaj cu adevărat modern este acela care are și „o conștiință teoretică a lumii” — citat din eseu *Fragmentarium*, 1939).

Evaluare semestrială

- 1)** „De la speciile lirice și ale epicii folclorice (în versuri) la cele culte: colindul religios și laic, epitalamul (cântec de nuntă în cinstea mirilor), bocetul, doina, cântecul; balada, poemul, legenda versificată etc.”; exemplificați, într-un eseу liber, cu poezii ilustrative ale scriitorilor români.
- 2)** „Folclorul — sursă de inspirație fundamentală (alături de istorie și de pitorescul naturii) pentru întreaga poezie romantică (V. Alecsandri, M. Eminescu) și postromantică (G. Coșbuc, O. Goga, Șt.O. Iosif ș.a.”); justificați tema propusă într-un eseу sintetic și stilistic.
- 3)** „Nașterea (omului și a universului), iubirea, moartea (flinței și a cosmosului), trinitate sacră în opera lui M. Eminescu”; scrieți un eseу speculative-filosofic pe tema indicată.
- 4)** „Eminescu și eminescianismul înțeles ca moștenire artistică definitorie pentru toate spiritele creative de anvergură din lirica națională ulterioară”; organizați în clasă o microsesiune de referate pe tema propusă, premiindu-le pe cele mai originale și mai bine documentate dintre ele.
- 5)** Evidențiați, într-un eseу conceptual-critic, rolul „Junimii”, al „Convorbirilor literare” și al principiilor estetice susținute de către T. Maiorescu în studiile sale pentru impunerea „*directiei noi*” în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.
- 6)** Selectați, într-un eseу argumentativ, elementele clasice și romantice — fuzionând într-o sinteză lirică originală — din poezia lui G. Coșbuc și O. Goga.
- 7)** „G. Coșbuc și O. Goga, conștiințe artistice și protestatare care au resuscitat problematica socială și națională a universului transilvănean, în particular (și a celui românesc, în general)”; realizați o compunere-paralelă pe această temă.
- 8)** Din varietatea tipologică a dramei romantice, teatrul românesc a preferat varianta istorică ilustrată strălucit de B.P. Hasdeu (*Răzvan și Vidra*, 1867), V. Alecsandri (*Despot-Vodă*, 1879, Al. Davila (*Vlaicu-Vodă*, 1902) și B. Șt. Delavrancea (trilogia Mușatinilor, *Apus de soare*, *Vîforul, Luceafărul*, 1909–1910); drama istorică este bine reprezentată și în teatrul interbelic (Camil Petrescu, *Danton*, 1931, *Bâlcescu*, 1946), ca și în cel contemporan (M. Sorescu, *Răceala*, 1977, *A treia țeapă*, 1978, Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania ș.a.); motivați, într-un eseу argumentativ, longevitatea teatrului de factură istorică în dramaturgia românească.
- 9)** „Al. Macedonski — conștiință estetică novatoare și poet complex, care a interferat elementele romantice, parnasiene și simboliste în creația sa”; demonstrați această afirmație într-o compozиție de sinteză.
- 10)** Argumentați conceptul simbolist al „corespondențelor” în volumul *Plumb* de George Bacovia; alcătuīți un eseу sintetic și stilistic cu exemple lirice alese de voi.
- 11)** „Forme și semnificații ale noțiunii de «simbol» în poezia simbolistă românească”; utilizați, în eseul argumentativ propus, versuri apartinând și altor simbolisti notabili precum: D. Anghel, Șt. Petică, I. Minulescu, Elena Farago.
- 12)** „Traditionalism și modernitate epică în structura narrativă a romanului *Ion* de L. Reboreanu; realizați un eseу conceptual-critic dedicat artei compoziționale și stilului (obiectiv, impersonal, realist-monografic al) prozatorului.
- 13)** Realizați o compozиție-paralelă între romanul istoric de factură eroică și anteroică din perspectiva artistică apartinând lui Mihail Sadoveanu.
- 14)** Structurați un eseу de tip paralelă între L. Reboreanu și M. Sadoveanu, evidențind: interesul comun pentru evenimentul social și/sau istoric major; monumentalitatea creației epice; preferința pentru romanul monografic și epopeic; capacitatea remarcabilă de a îmbina documentul real cu ficțiunea artistică; forța de generalizare a semnificațiilor desprinse din evenimentele relatate; capacitatea extraordinară de a crea sute de personaje, configurând o „*comedie umană*” a societății românești; stilurile epice puternic individualizate, dar și complet diferite.
- 15)** Realizați un eseу comparativ între modalitățile de construcție epică și mijloacele de caracterizare a personajelor în structura principalelor romane scrise de Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste...*, *Patul lui Procul*); expuneți-vă opinia (în calitate de lectori) asupra modificărilor de perspectivă narrativă impuse de scriitorul modernist.
- 16)** Alcătuīți un eseу argumentativ despre varietatea formelor subiectivității în proza interbelică: trăirea unui absolut ideatic sau existențial (Camil Petrescu, M. Eliade, Mihail Sebastian); epica de analiză psihologică împinsă până la disecarea „*corpușului sufletesc*” al eroilor-pacienții (Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban); decadența unei lumi apuse, prezentată în maniera estetizantă a voluptății viciului (Mateiu Caragiale); cultul pentru experiența directă și autenticitatea mărturisirii eliberatoare (Camil Petrescu, M. Eliade, A. Holban); obsesia bolii și iminența morții (A. Holban); erosul ca revelație și mit al totalității (Gib I. Mihăescu, M. Eliade); la granița dintre obiectiv și subiectiv — romanul utopiei satirice (T. Arghezi), scrisul ca formă de „*prelungire a existenței*” (A. Holban — căruia îi aparține sintagma menționată, Camil Petrescu, M. Eliade) etc.
- 17)** Scrieți cronica unui eveniment cultural major.

Index de noțiuni și concepte

- Alegoria, 72–73
Aliterația, 87–88
Amfibrahul, 131–132
Anapestul, 58
Antiteza, 99–100
Arta pentru artă, 93
Arta poetică, 193
Asonanța, 82–83
Autenticitatea, 240–241, 248–249
Autonomia esteticului, 50, 93
Balada, 80–81
Balada cultă, 167
Budismul, 126
Caracteristicile simbolismului, 198–199
Catrenul, 124
Chiasmul, 85
Comedia și tipurile ei, 158–161
Compoziția operei lirice și epice, 56
Conservatorism și inovație în limbă, 28–29
Conștiința apartenenței la ginta latină, 25–26
Coriambul, 130–131
Creștinismul în Dacia romanizată, 11–13
Criticismul junist, 93
Cvinaria, 133
Dezbateri (I–V), 65–66, 177–179, 206–210, 229–230, 244–245
Dialectele limbii române, 17
Elegia, 59–60
Epanalepsa (Geminația), 201
Epistola în versuri, 112–113
Epitetul și tipurile sale, 106–108
Epizeuxis, 126
Erosul inițiatic, 230, 239, 252–253
Etnogeneza românească, 8–9
Eul liric, 54–55
Expresivitatea poetică, 86–87
Fabula, 32, 59
Fantasticul și tipurile lui, 144–145, 148–149, 151, 248
Figura de stil, 81–82
Folclorul literar, 68–69, 105, 167
Hiperbola, 168
Iambul, 137
Ideeа poetică, 55
Idilicul, 63, 163–166
Iluminismul european și național, 36–37
Imaginea artistică, 58
Imaginea poetică, 197
Imprecația, 135
Incipit, 57
Influența slavă, 17–18
Ingambamentul, 56
Invocația poetică, 197
Istorie și parabolă, 89–90
Jargonul, 157
Latinitatea limbii române, 12–13, 15–16
Limba latină și variantele ei, 9–10
Limba română actuală, 21–23
Limba română veche, 17–20
Lexicul latin al limbii române, 13
Lirica de idei, 47, 55
Liricul, 53
Lirismul „obiectiv”, 167–168
Litota, 169
Mărcile realismului, 85–86
Meditația, 127
Metafora și tipurile ei, 123–124
Metonimia, 136
Metrica și metrul, 74–75
Mit și tradiție autohtonă, 70–71
Mitologie și psihologie, 77–78
Mitul Androginului, 252
Mitul erotic, 101–102, 164
Mitul estetic, 86, 253
Mituri poetice, 97–99
Motive romantice, 99
Motive simboliste, 199–200
Natura în poezia românească, 63–64
Neologismul și modernizarea limbii, 40–42
Nirvana, 112, 126, 131
Numele etnic *vlah* sau *român*, 24–25
Onirismul și obsesionalul, 145–146, 235–238
Onomatopeea, 83
Oximorontul, 138
Paralelismul, 202
Parnasanismul, 191–193
Pastelul, 61–64
Peonul, 129
Personajul dilematic, 227–228
Personificarea, 75–76
Poemele vedice, 109
Poezia lirică și epică, 167–168
Proza și epica savantă, 34
Prozodia, 73–74
Realismul popular, 151–152
Realismul universal și național, 140–146
Refrenul, 86
Relatinizarea limbii române, 22
Repetiția, 85–86
Rima și tipurile ei, 83–85
Romanizarea istorico-lingvistică, 10–11
Romantismul universal și național, 94
Rondelul, 194
Satira, 114
Scrisul românesc și tiparul, 18–19, 26
Simbolismul cromatic și acvatic, 192, 198
Simbolismul european și național, 182–183
Sinecdoса, 125
Sonetul, 103
Specificul național, 49–50, 65–67, 68, 172–173
Stilurile funcționale, 23
Strofa polimorfă, 128–129
Structura operei literare versificate, 57
Studii de caz (I–VII), 14–16, 43–44, 69, 141, 148–152, 183, 242–243, 246–247
Substratul (elementul autohton), 11
Suspansul, 157–158
Şablonanele, 88
Școala Ardeleană, 37–42
Tautologia, 115
Teatrul romantic și istoric, 176–177
Teorii asupra continuității, 14–16
Tertetul și tertina, 134
Tipuri comice, 156
Tipuri de monologuri narative, 221–222
Troheul, 75
Umanismul european și național, 24–29
„Urâtul” (categorie estetică), 246
Verosimilul, 232
Versul alb și versul liber, 199
Versul cretic, 170
Versul safic, 132–133

**Eugen Simion
(coordonator)**

**Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache
Dan Horia Mazilu**

*L*imba și literatura română

Manual pentru clasa a XI-a



Pentru toate filierele

Se aplică și la clasa a XII-a – filiera tehnologică, ruta progresivă de calificare prin școala de arte și meserii + anul de completare

Corint
EDUCATIONAL

ISBN: 978-606-8609-48-5
A standard linear barcode representing the ISBN number 978-606-8609-48-5.