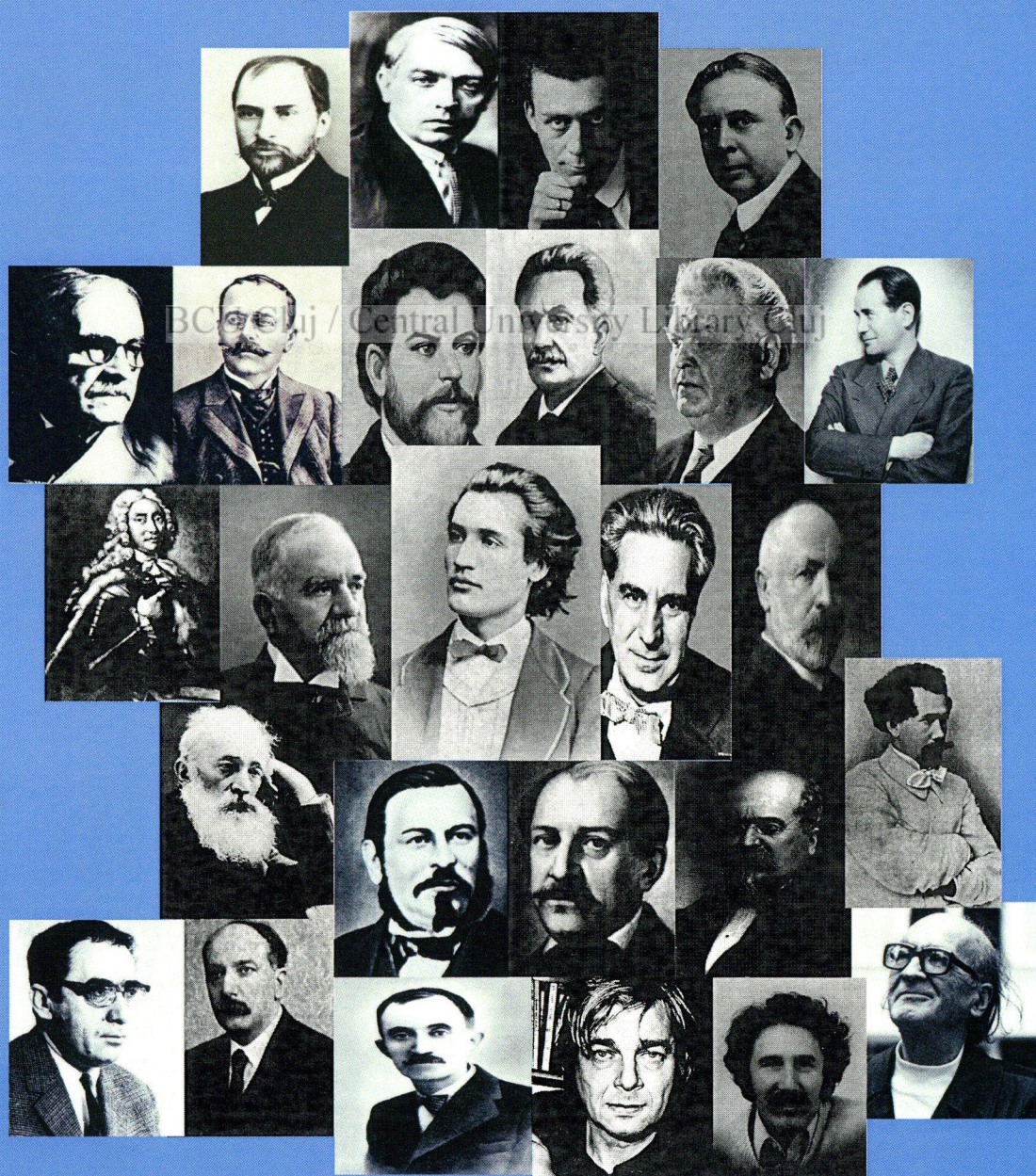


SINEFTA VASILE

O ISTORIE DIDACTICĂ A LITERATURII ROMÂNE



**CLUJ-NAPOCA
2015**

Sinefta Vasile

O istorie didactică a literaturii române

În

Colecția Bibliotecii Centrale

ca un mijloc accesibil de informare
privind valorile clasice, consacrate, ale
literaturii române

Din partea autoarei,

Prof. Sinefta Vasile

Cluj-Napoca,
17 martie 2016

BCU Cluj / Central University Library Cluj

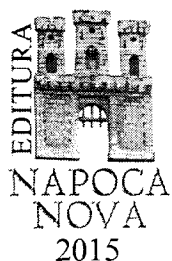
SINEFTA VASILE

**O ISTORIE DIDACTICĂ
A LITERATURII ROMÂNE**

BCU Cluj-Napoca



BIBCN201600393



© pentru prezenta ediție Sinefta Vasile

Corectura a fost realizată de către autoare.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SINEFTA, VASILE

O istorie didactică a literaturii române/

Sinefta Vasile. – Cluj-Napoca: Napoca Nova, 2015

ISBN 978-606-8529-65-3

BCU Cluj / Central University Library Cluj
821. 135. 1-94

Editura NAPOCA NOVA

Str. București nr. 68, ap. 25

Cluj-Napoca, CP 400148

Tel. : 0766. 941. 689; 0745. 530. 465

e-mail: editura@napocanova.ro; office@napocanova.ro

Director de editură: Voichița Vereș

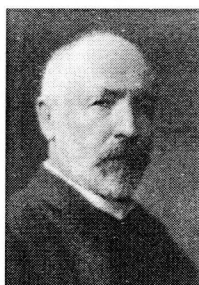
*Dedic această lucrare
elevilor de liceu
și colegilor mai tineri,*

*profesori de limba și literatură română,
implicați deopotrivă în procesul didactic de promovare
și cunoaștere a literaturii noastre,
realizări finalizate prin examenul de bacalaureat*

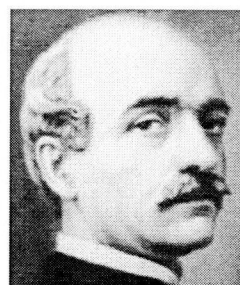
MARII SCRITORII AI LITERATURII ROMÂNE



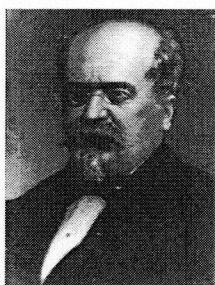
Dimitrie Cantemir



Ion Budai-Deleanu



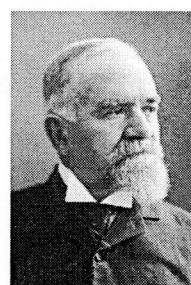
Vasile Alecsandri



Mihai Kogălniceanu



Costache Negruzzi



Titu Maiorescu



Ion Creangă



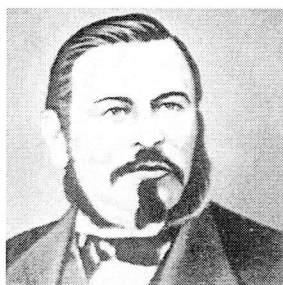
Ion Luca Caragiale



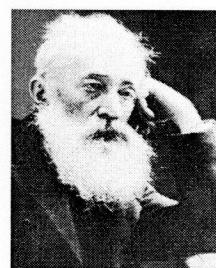
Ioan Slavici



Mihai Eminescu



Nicolae Filimon



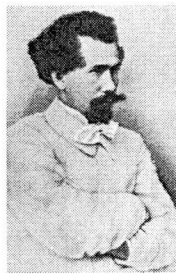
Bogdan Petriceicu Hasdeu



Alexandru Macedonski



George Coșbuc



Barbu Ștefănescu Delavrancea



Octavian Goga



Mihail Sadoveanu



Liviu Rebreanu



Camil Petrescu



George Călinescu



Mircea Eliade



Tudor Arghezi



George Bacovia



Lucian Blaga



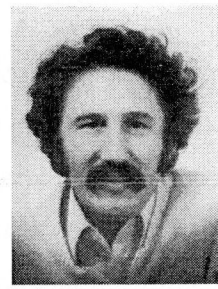
Ion Barbu



Marin Preda



Nichita Stănescu



Marin Sorescu

ARGUMENT

DE CE O SINTEZĂ DIDACTICĂ A ISTORIEI LITERATURII ROMÂNE?

1. Ca urmare a unei experiențe didactice de patru decenii în predarea Limbii și literaturii române prin programa de liceu, în care am obținut performanțe olimpice pe țară, de la un liceu cu profil de Matematică-Fizică și fără o pregătire prealabilă deosebită, simt nevoia unei priviri evaluative critice asupra viziunii actuale în predarea unor discipline fundamentale de cultură și identitate națională, un rol decisiv avându-l Limba și literatura română. Am în vedere programa școlară, manualele de liceu în mod deosebit, principiile didactice în procesul educativ-formativ, precum și mijloacele de evaluare periodică. Constatând profunde și variate neîmpliniri materializate prin nivelul de subcultură ce se extinde, prin agramatismul și sărăcia de vocabular, prin dificultățile comunicării în scris și oral, mă simt atrasă de o reevaluare a metodologiei didactice și a construcției programei și a manualelor școlare, mai tradiționaliste prin rezultatele obținute odinioară.

Rolul școlii în învățământul de stat, indiferent de profilul disciplinelor din programa școlară, în ciclurile preuniversitare, este bazat pe principiul **informativ-formativ**, de instrucție și educație, de formare a unei culturi generale cu substanța sa națională. În această proiectie, rolul decisiv îl are cunoașterea Limbii și literaturii române, prima disciplină din catalog, limba română fiind limbă națională, unitară, oficială, deci obligatorie pentru toți cetățenii țării. Mijlocul material informativ-formativ în procesul de învățământ, dar și mai departe, pentru profesionalizare și performanță a fost și este **cartea**, din antichitate și până astăzi, indiferent de înnoirile performante ale tehnicii comunicării. Amintesc elevilor învățătura transmisă de cărturarul Miron Costin: „*căci nu iaste alta mai de folos și mai plăcută zăbavă în toată viața omului decât cetitul cărților*”.

2. Prezenta lucrare promovează câteva principii culturale și didactice privind predarea și cunoașterea literaturii române. a) **Literatura artistică** (beletristica) este o parte componentă a conceptului sintetic al creației imaginativ-subiective de **artă**, componentă substanțială a termenului **de cultură**. Astfel, scopul informativ-formativ se particularizează prin **funcțiile artei**, implicit ale literaturii artistice: **funcția estetică** – ce creează impresia de frumos, sensibilitate, emoție, imaginație, creație originală; **funcția cognitivă** – de cunoaștere asupra complexității existenței în diversitatea ei, de cunoaștere a condiției umane; **funcția educativă** –

prin care indirect literatura, ca **artă a cuvântului**, ne sugerează valori morale, etice, filosofice etc. prin care se formează caracterul eului fiecăruia.

3. În același timp, am abordat evoluția literaturii române prin interferența celor **trei ramuri ale științei literaturii**: a) **teoria literară**, prin conceptele estetico-literare operaționale promovate, individualizate prin creația scriitorilor (genuri și specii literare; curente literare; curente culturale; structura operei literare: **conținut**: temă, idee; **formă**: compoziție, structură, formule narrative, în cazul genurilor epic și dramatic, tipologie; viziune asupra artei; particularități de limbă și stil); b) **istoria literaturii** în succesiunea **sintetică** a unor momente și personalități cultural-literare și c) **critica literară**, prin **analiza critică** asupra operei, originalității ei, a fixării locului acesteia în creația scriitorului, în literatura națională și după caz, în literatura universală.

4. În acest context, s-a pus în evidență și relația creatoare, valorică, originală dintre **caracterul național** al literaturii, al artei, al culturii, în corelație și în armonie valorică cu **literatura și cultura universală**. E o modalitate deosebită de promovare a identității spirituale, naționale, istorice a culturii românești în lume. În procesul didactic informativ-formativ, am subliniat și **sincronismul** unor domenii științifice cu **literatura**, cu arta în diversitatea ei, cu **istoria**, **filosofia**, **psihologia**, ca fundal al culturii și artei la un moment dat și ca viziune asupra vieții, asupra artei.

5. În realizarea acestei lucrări de **sinteză și analiză a culturii și literaturii române**, am depășit unele limite ale programei actuale de bacalaureat, apreciind că devenirea creatoare în plan cultural-literar a literaturii române a cunoscut momente culminante, dar și cele de pregătire a altor înnoiri mai puțin spectaculare, care însă s-au manifestat fără întrerupere, fără rupturi radicale între generații, între momente cultural-literare specifice. Astfel, am prezentat rolul și locul unor scriitori la momentul cultural-estetic dominant. În contextul prezentării curentelor și tendințelor ideologico-estetico-literare, am pus în evidență personalități literare ale momentului prin zeci de nume de scriitori de valoare indubitabilă neprevăzute în actuala programă școlară și de bacalaureat. Nu am extins prezentarea selectivă a scriitorilor contemporani din motive obiective de spațiu, pentru o lucrare didactică accesibilă, utilitară.

Am acordat un spațiu corespunzător rolului și locului scriitorilor în formarea și afirmarea literaturii române, într-o abordare accesibilă deopotrivă în conținut și formă, urmărind relația directă dintre cititor (elev) și operă, în limitele unei lucrări didactice și fără a epuiza informația legată de acestea.

6. În prezentarea personalităților literaturii române, **am structurat** conținutul informativ-formativ în trei ipostaze: a) **personalitatea** scriitorului din perspectiva biografică și culturală a momentului în care s-a afirmat; b) **un eseu de sinteză** asupra trăsăturilor generale ale

creației literare a scriitorului, direcțiile acesteia și originalitatea ei în plan național și universal;
c) **analiza unor creații literare** ce ilustrează aprecierile critice din studiul de sinteză.

Accentul a căzut pe analiza nemijlocită a textului literar, a operei, și nu pe opinii abstracte neargumentate, obiectivul nostru fiind scoaterea în evidență a valorii operelor literare într-o viziune didactică unitară, armonioasă, având ca fundament textul operei. Tot ce este esențial, informativ-formativ trebuie dezvăluit în clasă, în mod didactic, prin metode activ-participative care să îi apropie pe elevi de textul literar și să-i motiveze să descopere ei înșiși virtuțile artistice ale fiecărei opere, ale fiecărui scriitor în parte, să-i ajute să se exprime corect în plan gramatical și stilistic, într-un limbaj de specialitate, de cultură generală. Literatura artistică marchează pentru totdeauna personalitatea omului. Este de datoria oricărui profesor să îi stimuleze pe elevi, pe tineri să se apropie de carte. Consecințele pozitive ale acestei apropieri uneori se regăsesc chiar și în sintagme definitorii precum: „om cu carte”, „ai carte, ai parte”, „vorbește ca din carte”.

„Carte frumoasă, cinste cui te-a scris

Încet gândită, gingaș cumpănită;

Ești ca o floare anume înflorită

Mâinilor mele, care te-a deschis!”

BCU Cluj / Central University Library Cluj
(Tudor Arghezi, *Ex libris*)

Prof. Sinefta Vasile

CURENTE LITERARE

Prima ramură a științei literaturii, **teoria literară**, studiază conceptele operaționale ale artei în general și în particular ale literaturii artistice. Acestea au fost definite în evoluția lor de la antici la moderni în câteva individualități estetico-literare: **genuri și specii literare, curente culturale și literare, structura operei literare, particularitățile limbajului artistic, modalități de exprimare, stilurile funcționale ale limbii** ș.a. Aceste noțiuni fundamentale au cunoscut o consolidare și clasicizare, dar și o îmbogățire pe firul devenirii creației artistice individualizate estetic și prin curente literare, culturale. În continuare, voi aborda conceptul de **curent literar** în evoluția acestuia printr-o sinteză între principiul estetic, cel istoric și cel analitic al criticii literare.

Conceptul de **curent literar** presupune o sinteză de opinii estetico-literare definitorii asupra artei cuvântului. Aceste opinii unesc o generație sau o grupare de scriitori a căror viziune asupra artei este determinată de **contextul istoric, social, filosofic și cultural al momentului**. De regulă, această viziune unitară asupra artei și literaturii e concentrată, argumentată într-un program numit **artă poetică**. Cele mai numeroase au fost create de scriitorii reprezentativi ai unui nou curent. Autorul își autodefineste originalitatea operei sale, deopotrivă în conținut și formă, precum și rolul acesteia în momentul artistic în care a fost creat, precum și înnoirile aduse prin creația sa.

În evoluția literaturii universale de la antici la moderni, până în actualitate s-au cristalizat și manifestat câteva curente succesive și în epoca modernă simultane, cu particularități estetice care au un anume fundament filosofic, cultural, politic etc. S-au impus primele trei curente literare cu manifestări și deschideri simultane și în celelalte arte. Aceste **curente fundamentale** – clasicismul, romantismul și realismul – vor fi puncte de referință în evoluția celorlalte curente literar-culturale până azi.

Particularitățile estetice ale acestor curente în mod individualizat se vor regăsi parțial și la scriitorii generațiilor și curentelor literare ce le-au urmat până azi, deci esența acestora nu a dispărut, având o valoare permanentă, dar dominând doar în momentul culminant al curentului.

CLASICISMUL

1. Este primul curent literar care s-a afirmat și a dominat la un moment dat în mod culminant în secolul al XVII-lea. A apărut într-un program-sinteză în *Arta poetică* a lui Nicolas Boileau (1674), în Franța.

• **Termenul de clasic** are două accepțiuni: • scriitor aparținător esteticii curentului clasicismului; • valoare exemplară permanentă, model de urmat, inconfundabil, irepetabil (vezi

„clasicii literaturii române”, „clasicii literaturii universale”).

- **Principiile esteticii** clasicismului au presupus valorificarea conceptelor estetice ale artei și culturii antice greco-latine fixate în *Poetica* lui Aristotel și *Arta poetică* lui Horațiu. Aceste principii au fost adaptate noilor realități filosofice, estetice, culturale, ale unui nou moment de afirmare a acestora prin **Renaștere** (secolele al XIII-lea – al XVI-lea). Rezultatul acestor acumulări artistice înnoitoare ale Evului Mediu s-a împlinit apoi în curente artistice noi în arte și în literatură. Primul a fost clasicismul. Curente clasice în celelalte direcții ale artei au fost concentrate sub conceptul clasic de **academism**.

- Clasicismul promovează o artă poetică și o literatură menită să reflecte societatea aristocratică de tip feudal printr-un cult al nobleței aristocratice, al regalității, impunând principii morale înalte, **nobile**, precum: demnitatea, adevărul, spiritul aristocratic, simțul onoarei, eroismul aristocrației ș.a.

- **Conflictul dominant** era între rațiune și sentiment, învingând **rațiunea**.

- **Vârsta** specifică a tipologiei literare a clasicului era **maturitatea**, rezultat al experienței vieții, al înțelepciunii.

- **Tematica**, problematica presupune viața aristocrației feudale, momente deosebite, ritualice, fie în mediul aristocratic, regal, fie în scene de luptă eroică, mai ales prin forma de **capă și spadă**. **Natura** era doar un cadru exterior neindividualizat. În *Arta poetică* a lui Boileau, s-au promovat conceptele de adevăr, frumos, bine „ceea ce este adevărat este și frumos”.

- În **principiile estetice** ale clasicismului s-a impus preferința pentru anumite **specii și genuri literare** precum: *oda, imnul, epistola*; poezia cu formă fixă: *sonetul, glossa, rondelul, gazelul*, menite să promoveze elogiul și admirația față de aristocrația dominantă, precum și o altă trăsătură specifică clasicismului **cultul formei** ce a presupus lirica cu virtuți prozodice consacrate, cu măsură fixă, cu ritm și rimă bine stabilite. Au cultul **limbajului ales**, nobil, aristocrat, respingând limbajul trivial, vulgar, chiar popular „*Feriți-vă-n ce scrieți de versurile vulgare, / Un stil, oricât de simplu, noblețea lui o are*” (Boileau).

- S-a individualizat **regula celor trei unități**: unitate de **loc, timp și acțiune**, specifice genului epic și dramatic: timp limitat și bine precizat, loc bine individualizat, cu aceleași personaje principale. Promovează o viziune de **echilibru** dintre elementele constitutive ale creației literare, acesta s-a împlinit printr-un **principiu compozițional al simetriei** între început și sfârșit chiar prin reluarea formulelor structurale inițiale și finale. (De exemplu, în poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu, prima strofă este reluată în finalul creației.)

- Regula principiilor **limbii literare** artistice trebuie să respecte: **claritate, conciziune, corectitudine gramaticală, armonie**.

- **Ierarhizarea** valorică a speciilor literare: **specii nobile**, care să corespundă aristocrației feudale: *oda, imnul, epopeea și tragedia*; **specii vulgare**: care să reflecte viața burgheziei în formare, a celor mulți și anonimi: *satira, fabula și comedia*.

• În acest spirit, se promovează **puritatea și neamestecul** dintre specii, genuri literare, dintre tonuri și atitudini estetice, amestec care nu era acceptat nici în viața socială.

• **Genul preferat** a fost cel **dramatic**, în care au impus cele două specii fundamentale preluate din dramaturgia greacă: **tragedia** și conceptul estetic de *tragic* (care stârnește plânsul, admirația, compasiunea pentru destinul nedrept al eroului, pentru virtuțile lui nobile de luptător pentru adevăr, dreptate, onoare, cinste). Efectul tragicului asupra cititorului sau spectatorului era de *katharsis* (Aristotel), ce presupune purificare a sufletului, a viziunii asupra vieții, înnobilare a spectatorului prin exemplul tragismului eroic. Scriitorii clasici francezi reprezentanți ai acestui curent au fost Corneille (în *Cidul*), Racine (în *Andromaca*, *Fedra*), ale căror opere au fost inspirate din literatura antică greacă. De altfel, un moment decisiv, de referință în literatura universală privind specia de tragedie are punctul de construcție și afirmare în literatura antică greacă prin cei trei mari creatori cunoscuți prin sintagma „tragicii greci”: Eschil, Sofocle, Euripide. În literatura engleză un moment literar unic a fost creația lui Shakespeare, deopotrivă în tragedii și comedii, cu deschideri spre noi curente (*Hamlet*, *Othello*, *Visul unei nopți de vară* ș.a.).

A doua specie promovată a fost **comedia** și conceptul estetic de *comic*, preluat tot din teatrul antic (provoacă râsul ca o atitudine de dezaprobare a defectelor umane.) **Conflictul** este între pretenție și realitate, între aparență și esență. În comedia franceză, contribuția decisivă s-a datorat lui Molière: *Tartuffe*, *Don Juan*, *Mizantropul* etc.

O altă specie a clasicismului a fost **fabula**, aparținând genului epic în versuri, având ca modalitate estetică *alegoria*. Creatorul acesteia a fost La Fontaine, preluând această specie din literatura antică, unde s-a impus prin creația lui Esop, primul fabulist din literatura universală, a cărui creație a circulat în literatura română în proză sub titlul *Esopia*.

• **Tipologia umană** impune **caractere**. Presupune o singură trăsătură esențială de caracter, fie nobilă, fie negativă. Personajul este *unilateral* și *static*, egal cu el însuși de la început până la sfârșit.

Clasicismul este un curent european în momentul afirmării sale. Estetica clasicismului s-a individualizat și în literatura cultă din Anglia, Germania, Rusia pe un fundal filosofic, social și cultural al **iluminismului raționalist** din secolul al XVIII-lea.

În literatura română, clasicismul nu s-a manifestat ca un curent literar, nu a dominat literatura artistică la un moment dat, pentru că la acea dată literatura română cultă era doar în fază de pionierat, de creații literare izolate din perioada **umanismului** și a **iluminismului**, cele două **curente culturale** de amploare, care s-au manifestat deopotrivă în Europa și în Țările Române. Creații literare de factură clasică s-au realizat prin Miron Costin, Dosoftei, Ion Neculce, Antim Ivireanul, poezii Văcărești ș.a. În perioada pașoptistă, s-a extins literatura cultă și prin specii clasice, precum la Grigore Alexandrescu fabule, specia de scrisoare, jurnale de călătorie, comedioare etc. Un rol deosebit l-a avut Vasile Alecsandri. Specii și procedee estetice clasice vom regăsi la scriitorii mari ai literaturii române de la Eminescu (*Odă în metru antic*), la Nichita Stănescu (*În dulcele stil clasic*).

ROMANTISMUL

Romantismul este al doilea mare curent literar, care este de extindere universală.

- **A apărut în Anglia**, la sfârșitul veacului al XVIII-lea, cunoscând punctul culminant pe la mijlocul veacului al XIX-lea.

- Reflectă o concepție nouă în plan social, politic, cultural, estetic, filosofic față de clasicism și epoca aristocrației feudale. Redă **viziunea** noii clase sociale, a **burgheziei** și a **intelectualității nou formate** privind relația dintre artă și realitate, printr-o nouă perspectivă estetică a noului curent. Impune o atitudine activă, implicată direct în realitățile social-politice contemporane printr-o **viziune militantă și patriotică**, având în vedere **principii filosofice și ideologice moderne**, precum: **libertate, egalitate, fraternitate**. Dar, în același timp, romantismul presupune și **evadarea** din realitatea contemporană neacceptată, **în trecut, în istorie, în natură, în abstractizările cosmice**, deci atitudini și viziuni antinomice.

- A cunoscut un moment de pregătire, numit **preromantism**, ai cărui reprezentanți erau caracterizați printr-o stare de neliniște în fața realităților existențiale contemporane, tendința de evadare din realitate. Această perioadă este cunoscută și ca **osianism** (reprezentat în special de Jack Macpherson) și a impus un grup de poeți tineri, numiți „**poetii lacurilor**”. Aceștia au promovat câteva **teme specifice**: cultul trecutului, al civilizațiilor trecute ale omenirii, particularizate prin **motivele**: *ruinele, mormintele, umbrele, noaptea, misterul, strigoii* ș.a. Acestea s-au impus și în literatura română (v. *Ruinele Târgoviștei* de Vasile Cârlova, *Adio. La Târgoviște* de Gr. Alexandrescu și o *O noapte pe ruinurile Târgoviștei* de I. Heliade-Rădulescu – toate meditații patriotice construite pe aceeași temă și aceleași motive).

- Romantismul este un curent de **antiteză** față de estetica clasicismului, prin respingerea principiilor estetice ale clasicismului privind genuri, specii, teme și motive, tipologii umane, virtuțile stilistice.

- **Termenul de romantic** presupune: a) **aparținător** curentului estetic al romantismului; tipologia romantică; b) **vârsta** specifică: adolescența, tinerețea, viziunea asupra existenței (idealizată, mitică) sau pesimistă, antiteza între iluzie și deziluzie, între vis și realitate etc.

- **Conflictul esențial** este între rațiune și sentiment, triumfând **sentimentul**.

Stările emoționale, afective sunt într-o continuă devenire și schimbare, la fel și tipologia umană. **Conflicte multiple**, existențiale, filosofice și reale, sociale, individuale, concrete: real/ ireal; concret/ abstract; efemer/ etern; prezent/ trecut; sacru/ profan; mit/ realitate ș.a.m.d. S-a impus și o nouă ipostază a **conflictului filosofic, existențial** dintre **om și Divinitate**, privind condiția tragică a omului ca o predestinare (Gordon Byron în poemul dramatic *Cain*).

Genul liric este dominant în romantism.

- **Universul tematic** este deschis înnoirilor și a viziunii asupra lumii reflectate. Se remarcă în romantism:

- cultul **trecutului istoric**, un model eroic pentru contemporanii decadenți și pentru generațiile viitoare;

- **cultul naturii** devine temă fundamentală în romantism prin **motive romantice**: *terestre/ cosmice – noaptea, luna, stelele, luceafărul*, *motive floral-vegetale – pădurea, codrul etc.*, *motive acvatice – izvorul, lacul, marea*;

- **sentimentul iubirii** este interferat constant cu imaginea naturii. Romanticii recrează **imaginea cuplului paradisiac**. Natura are diverse **funcții**: de atmosferă, de cadru pentru desfășurarea unor evenimente și funcție filosofică, de meditație asupra destinului uman în raport cu universul (v. *Revedere*, *Ce te legeni* ș.a. de Mihai Eminescu).

• Romanticii **redescoperă miturile** și le încarcă cu semnificații filosofice noi, creează și mituri noi, în spiritul deschiderii romanticului spre cunoaștere.

• Romantismul este considerat **primul curent modern** ce reflectă problematica existențială a condiției umane, aspirația spre cunoaștere prin mituri, având un pronunțat caracter **meditativ-filosofic**.

• Suportul meditativ existențial este **supratema timpului**, de aici diversitatea tematică, tipologică estetică a romantismului.

• **Tipologia umană** este foarte diversă, întruchipând ipostaze variate ale condiției umane. Detașat se situează soarta *geniului*, *a îndrăgostitului*, *a visătorului*, *a luptătorului*, *a eroului național*, *titanismul*.

• **Personajul** cunoaște o **devenire**, de preferință fiind la vârsta tinereții. **Mediul social uman** este foarte diversificat de la *cerșetor*, *țigan* (**Țiganii** de Pușkin), de la *omul de rând* la *rege* (*Hernani* și *Ruy Blas* de Victor Hugo) și în literatura română în drama **Răzvan și Vidra** de B.P. Hasdeu.

• Sentimentul dragostei de țară, **patriotismul**, vibrează profund în literatura romantică prin *cultul trecutului*, *al eroismului înaintașilor*.

• Romantismul **respinge** în plan estetic regula celor trei unități și ierarhizarea speciilor literare, fixitatea și puritatea acestora. În aceeași creație literară, **se interferează** tonuri lirice și procedee estetice specifice diferitelor genuri și specii literare (v. **Răzvan și Vidra**, de Hasdeu, **Luceafărul**, ciclul de **Scrisori** eminesciene etc.). Astfel, romantismul **redescoperă** și creează în estetică **specii noi**, precum: *balada*, *doina* din literatura populară, *legenda*, *romanul istoric*, *nuvela* romantică de inspirație *istorică*, *nuvela fantastică*, *filosofică* (**Sărmanul Dionis** de Eminescu), *drama*, fie de inspirație *istorică*, fie pe tema *iubirii* (**Intrigă și iubire** de Schiller). Romantismul repune într-o estetică romantică anumite specii clasice: *scrisoarea*, *poemul eroico-filosofic*, transformat în *poem filosofic* de mare amplitudine, într-o bogăție de idei, teme și viziuni filosofice (v. *Luceafărul*, cele cinci *Scrisori*, *Memento mori* de Eminescu).

• Romanticii **descoperă frumusețile** și **originalitatea literaturii populare**, teme, motive, specii ale acesteia, procedee estetice specifice folclorului (*paralelismul*, *diminutivul*, *dialog imaginar*).

• **Reprezentanți ai romantismului** au fost și Shelley – *Imn frumuseții intelectuale*, *Odă unei ciocârlii* –, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset – prin ciclul *Noaptea* ce l-a in-

fluențat pe simbolistul român Macedonski –, Victor Hugo – teoretician al curentului romantic (în prefața dramei istorice *Cromwell*), mare poet și romancier: *Notre Dame de Paris*, *Mizerabilii*. În literatura **germană**, reprezentanți ai curentului sunt: Fr. Schiller, Schlegel, Novalis, Lessing, Heine, Goethe, N. Lenau. În literatura **americană**: E.A. Poe, W. Withman.

În **literatura română**, romantismul a fost primul curent literar ce s-a manifestat plenar, complex și divers. În linii esențiale programul romantismului românesc a fost fixat în revista „**Dacia literară**” (1840) de M. Kogălniceanu. A impus literatura română pe plan european și universal prin „poetul nepereche”: Eminescu.

REALISMUL

1. **Realismul este** al treilea curent literar fundamental de valoare universală. E un curent complex, manifestat **în toate genurile literare**, în mod special în **genul epic**. S-a exprimat dominant în proză. Estetica realismului este determinată de spiritul social, cultural și estetic modern în plină afirmare a burgheziei în stratificarea ei socială, în acțiune și dominare.

- **A apărut** și s-a afirmat programatic în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, stimulat și favorizat fiind de factori istorico-sociali, culturali ai burgheziei în ascensiune.

- Idealurile Revoluției burghezo-democratice din 1789 nu s-au împlinit în mare parte printr-o emancipare socială, națională în epoca romantismului;

- S-a produs un progres social, economic ce s-a manifestat prin **citadinismul** dominat de **burghezie** în stratificarea ei, de la micul slujbaş anonim, la burghezia arivistă, în urcușul spre dominare a societății, la nivel politic. Revoluția industrială din Occident a împărțit societatea în cea rurală și cea citadină, fiecare cu stratificările ei și principiile ei de viață;

- Informațiile și comunicarea social-culturală s-a înnoit prin instituții și forme de cultură, societăți ș.a. Un rol deosebit l-a avut **presa**, jurnalismul în ipostaze noi, precum reportajul. În **plan științific**, s-au produs mutații spre progres, spre științele pozitive, impunându-se un nou curent filosofic – **scientismul**, dominat de principiul rațiunii, al logicii, al demonstrației.

- Ca urmare a acestor argumente, **viziunea asupra artei, a literaturii** s-a schimbat. Realismul **respinge** evadarea din realitate pe calea visului, a imaginarului, în mit, atitudine romantică și **impune ancorarea în realitatea contemporană**, deopotrivă în plan social, politic, cultural, etico-moral, „cu cele bune, cele rele”, ca principiu al universului de inspirație.

- **Tipologia** noului curent intră în contradicție cu cea romantică. Realismul impune un **personaj literar** bine individualizat, legat substanțial de **mediul** socio-cultural, familial, de momentul istoric, de preferință fiind mediul burgheziei în stratificarea ei marcată în mod esențial de parvenitism, de îmbogățire, promovând un nou mit: **banul**. Accentul cade pe **individualism**, pe principii morale decadente, generatoare de prejudicii. Simbolice sunt unele aprecieri critice ale personajelor lui Caragiale: „*enteresul și iar interesul*”.

- În estetica realismului **viziunea** scriitorului este **obiectivă**, detașată, nepărtinitoare, o privire din exterior asupra lumii reflectate. Domină o **abordare critică** asupra societății.

- Realismul promovează un **conflict complex** și diversificat, în funcție de problematică și tipologie: conflict **politic** cu implicații sociale; conflict **social** în lupta pentru avere și privilegii și împotriva abuzurilor politice, sociale; conflict **psihologic**, al stărilor de conștiință, deopotrivă la nivel individual, colectiv; conflict **moral**.

- **Tipologia umană** este, de asemenea, **variata**, după mediul social uman reflectat. Preia din clasicism caracterul general-uman și-l adaptează la contextul concret social, moral etc. al momentului evocat, realizând tipologii complexe cu **tematică variată**, de la relația de familie, părinți – copii, tema căsătoriei, parvenitismul etc. Din toate acestea, Balzac, creatorul fundamental al realismului, a realizat o sinteză a societății burgheze în plină ascensiune și diversificare în ciclul **Comedia umană**, având peste 2000 de personaje. În tipologia modernă s-a remarcat îmbogățitul de război din Primul Război Mondial, parvenitul politic, provincialul cu aspirații ce-i depășesc valoarea, dar mereu nemulțumit în izolarea lui sub conceptul de bovarism, precum în romanul **Madame Bovary** de G. Flaubert. Se acordă atenție **analizei psihologice** complexe, prin **retrospecție** și **introspecție**. Se impune **proza de analiză psihologică**, precum romanul și nuvela. Astfel, realismul se manifestă în două direcții: **realismul obiectiv** (social) și **realismul subiectiv** (de analiză psihologică).

- În **plan estetic**, în realism se creează o nouă specie epică, **schita**. Creatorii acesteia au fost Guy de Maupassant, Cehov, Caragiale. În cadrul genului dramatic, realismul impune **drama modernă**, **drama de idei** cu un substrat etico-filosofic. În literatura română un rol deosebit l-a avut Camil Petrescu; remarcabilă este afirmația unui personaj, Gelu Ruscanu din **Jocul ielelor** privind **drama de conștiință a intelectualului**: „câtă luciditate, atâta conștiință, câtă conștiință, atâta dramă”. Cel mai reprezentativ dramaturg modern al secolului al XX-lea a fost Henryk Ibsen, pe care Tudor Vianu îl considera drept „cea mai importantă personalitate a teatrului modern din literatura universală”. Se rețin alte nume de prestigiu, precum G.B. Shaw, A. Cehov, L. Pirandello.

Din perspectiva realismului, cea mai reprezentativă și prolifică specie este **romanul**. Diversitatea și originalitatea acestuia se detașează prin viziunea asupra realității reflectate, prin tipologie, prin formula narativă, ipostaza naratorului, prin structura compozițională. Se disting **formule de roman**: *romanul proustian, balzacian, gidian, tolstoian, dostoevskian* (după numele scriitorilor Marcel Proust, Honoré de Balzac, André Gide, Lev Tolstoi, F.M. Dostoevski) și al lui Liviu Rebreanu.

- Realismul e un **curent de extindere universală**, punct de referință asemenea clasicismului și romantismului pentru apariția unor noi curente literare de extincție, mai limitată, uneori chiar provincială, națională. Esența estetică a afirmării acestuia este împlinită continuu până azi.

NATURALISMUL

În plină afirmare a realismului, în secolul al XIX-lea, se individualizează, tot în Franța, o grupare restrânsă de scriitori care promovează **o nouă viziune** asupra unei ipostaze **a realității**, cea situată între **logic** și **ilogic**, între **normal** și **patologic**. Se creează un **program concis** în prefața romanului *Therese Raquin* a lui Émile Zola. Noua viziune estetică asupra unei realități umane dominate de **instincte**, de **biologic**, în agresivitate și **situații-limită** se va concentra într-un nou curent, mai restrâns, fără a domina la un moment dat, curent cunoscut sub denumirea de **naturalism**.

Unele elemente ale acestei **proiecții fiziologice și psihologice deviante** au fost dezvăluite și în proza lui Dostoievski și Guy de Maupassant. É. Zola a intenționat să construiască, după modelul balzacian, un ciclu de 20 de romane aflate sub forța degradării unei familii pe mai multe generații, reușind doar parțial realizarea acestui proiect, capodopera fiind romanul *Germinal*. În creația unor scriitori de prestigiu s-au particularizat **elemente** ale naturalismului fără să se îndepărteze de esența realismului, precum a fost cazul lui G. de Maupassant, a lui A. Daudet, iar în literatura germană creația lui A. Strindberg. Din proza naturalistă se individualizează stări psihologice și atitudini comportamentale dominate de **absurd**, **ilogic**, **teamă**, **violență**, cu o motivație a biologicului, a **eredității**. În **arta narativă** se pune accentul pe **detaliul frust**, **fără nuanțe**, într-un limbaj dur.

În literatura română, elemente ale naturalismului s-au remarcat în nuvelistica psihologică a lui **I.L. Caragiale**, în nuvelele *Păcat*, *O făclie de Paști*, *În vreme de război*, fiecare dintre acestea promovând obsesia maladivă a păcatului, prin incest, al fricii întoarcerii pentru răzbunare și al revenirii fratelui crezut mort pentru a-și recupera averea. Elemente ale naturalismului prin manifestări stihiale de răzbunare a țăranilor pe moșieri, prin violență fizică, violuri etc. apar și în romanul *Răscoala* al lui Liviu Rebreanu.

La anumiți scriitori, aceste tendințe estetice naturaliste au avut drept scop rostirea unui avertisment asupra riscului degradării ființei umane dominate de o societate decadentă, în care instinctualitatea impune o lege a relațiilor umane. Amintim, în acest sens, câțiva reprezentanți de seamă din literatura americană a secolului trecut, de mare dimensiune, precum: J. London, T. Dreiser, E. O'Neil, J. Steinbeck, W. Faulkner, J.D. Salinger.

SIMBOLISMUL

1. E un nou curent literar de manifestare dominantă în **genul liric**.

A apărut în Franța în jurul anilor 1880, moment în care romantismul era încă în plină manifestare și împlinire, ca și realismul de altfel, curente fundamentale ale literaturii universale.

2. Termenul **simbolism** în plan estetic presupune esența unui mesaj printr-un cuvânt-cheie, printr-o metaforă. **Estetica simbolismului** se definește printr-o reacție de respingere a retorismului și patetismului, a discursului emoțional al romantismului. Simbolismul promovează o **atitudine a eului liric** de nemulțumire, de dezgust, de plictiseală – acel *spleen* față de societatea contemporană cu tarele ei. Poetul promotor al acestei estetici lirice a fost Ch. Baudelaire, căruia i s-au asociat și poeții Paul Verlaine și Arthur Rimbaud, numiți metaforic „poeții blestemați”. Baudelaire este considerat „poetul mizeriei morale”, al degradării ființei umane, surprinse în ciclul liric *Florile răului*.

• **Simbolul** a fost o prezență și în lirica romantică, unde avea scopul de a limpezi misterul. La simbolisti, simbolul este folosit doar pentru a sugera, și nu pentru a preciza. Destinul poetului de geniu este marcat de izolare, de incompatibilitate cu societatea conflictuală. Simbolul acestuia este *Albatrosul*, din poezia cu același titlu a lui Baudelaire.

Poezia sugerează ambiguitatea stărilor emoționale, **vagul**, indefinibilul. În plan estetic, principiul fundamental al simbolismului presupune **tehnica corespondențelor** între senzații, trăiri emoționale și afective, sugerate prin impresii auditive, vizuale, olfactive. Acest principiu estetic simbolist este promovat în poezia *Corespondențe*: „Parfum, culoare, sunet se îngână și-ți răspund”. O particularitate estetică tipic simbolistă este **muzicalitatea versului**, ce presupune o anume îmbinare de sunete vocalice sau consonantice, precum și prin **refrene** și **repetiții** prozodice, de ritm și rimă. Simbolistii aduc **înnoiri** în **tehnica versificației**, prin frecvența **versului liber** ce conferă libertate de mișcare a emoțiilor interioare pentru individualizarea eului liric. S. Mallarmé creează o **lirică a evadării** din viața cotidiană, ștersă, citadină.

• **Universul tematic** al simbolismului este relativ **restrâns** din care se rețin prezența eului liric în **relația cu natura**. Este o proiecție diferită decât a romanticilor. Se reține preferința pentru o natură restrânsă, limitată, la un **spațiu citadin**. De aici prezența anumitor **motive**: grădina, parcurile, păsările călătoare, preferința pentru anumite anotimpuri ce sugerează trecerea, într-o atmosferă autumnală. Simboluri și **motive florale** specifice grădinilor, precum roza, crinul.

Și în **lirica românească** aceste particularități estetice simboliste s-au afirmat, prin **D. Anghel**, în ciclul liric *În grădină*, și prin **Al. Macedonski**, unul din cei mai mari poeți români, în ciclul *Rondelul rozelor*. Asociat universului vizual și muzical al naturii se regăsește *motivul parfumurilor și podoabelor* nobile, al interioarelor exotice etc.

O **altă temă** este reflectarea stării de **neliniște**, de **plictis**, de nefericire în tema **citadinismului**. Dacă Macedonski impune metropola în *Rondelul Parisului iad*, la ceilalți poeți, îndeosebi la Bacovia, se detașează **orașul provincial** ca loc al singurătății, al sentimentului acut al trecerii, al degradării naturii și a sentimentelor umane.

Tema iubirii e marcată de tristețea singurătății, a izolării într-o corespondență cu natura. O cale salvatoare în fața spleenului este tema **călătoriei imaginare**, chiar spre extremele terestre, spre Polul Nord, spre Polul Sud. Această particularitate a simbolismului a fost promovată în poezia românească de **Ion Minulescu** (1881-1944). Imagistica poetică reflectă

trăiri intime sub semnul nostalgiei visurilor neîmplinite, cultivând specia lirică de **romanță**, semnificativ fiind chiar titlul ciclului liric *Romanțe pentru mai târziu* (a se vedea motivul călătoriei în *Romanța celor trei corăbii*). Se îmbină melancolia cu un rafinat și senin umor și cu o atmosferă lirică alternativă între cuplul romantic dominat de sugestia parfumurilor și a invocațiilor iubirilor trecute și imaginea degradării ființei umane și din perspectiva iubirii. Titlurile sugerează această proiecție lirică, ca de exemplu în *Romanță policromă* sau în *Acuarelă*: „În orașu-n care plouă/ De trei ori pe săptămână,/ Un bătrân și o bătrână/ Merg ținându-se de mână”.

Definitorie pentru lirica simbolistă este **tema nevrozelor**, în care se accentuează starea emoțională de neliniște, de întrebări existențiale, prefigurând un nou curent literar, **expresionismul**.

Ca reprezentanți ai simbolismului românesc, în prim-planul valoric se situează Alexandru Macedonski, George Bacovia, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, cărora li se asociază scriitori mai puțin afirmați în momentul manifestării curentului, precum Elena Farago, Panait Cerna, I.C. Săvescu și Ștefan Petică.

PARNASIANISMUL

1. **Termenul** provine de la Muntele Parnas, locul zeilor și al muzelor artelor și al lui Apollo, protectorul artelor în mitologia antică greacă.

2. **A apărut în Franța** în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea, în care **intelectualitatea**, mai ales cea citadină, s-a manifestat printr-o atitudine de **izolare** și **respingere** față de conflictele politice, sociale, spirituale ale momentului.

3. A promovat câteva **principii estetice** individualizante precum: **artă pentru artă**, adică principii fundamentale, eterne ale artei rupte de conflictele exterioare contemporane. **Idealul creației** rămâne arta în sine, și nu aspirațiile ființei umane. Astfel, se promovează o poezie **impersonală**, împlinită tot în **genul liric**. Cultivă o **poezie rece**, obiectivă, manifestată prin descrierea unor elemente simbolice ale culturii, ale unui **univers static**, natural sau artistic, interes pentru mitologia antică încremenită în simboluri, pentru descrierea interioarelor, a arhitecturii, o lume statică și o natură a geologicului, **fixă**. Aceste particularități au fost reflectate parțial în prima etapă a poeziei lui Ion Barbu, în poeziile *Munții*, *Banchizele*, *Copacii* ș.a. pe care Tudor Vianu a considerat-o „pseudo-parnasiană” pentru însuflețirea treptată a acestui univers geologic în *Umanizare*.

Estetica parnasiană se apropie de curentul filosofic scientist și ca urmare readaptează timpului modern unele direcții ale **clasicismului raționalist** și prin cultul valorilor permanente, precum și **cultul formei** limbii artistice. Aceasta se particularizează prin perfecțiunea versificației, de unde și predilecția pentru specia de *sonet*. Un teoretician al parnasianismului a fost Lecomte de Lisle, poet francez.

Elemente ale parnasianismului s-au individualizat și în literatura germană prin Șt. George, în literatura spaniolă prin F. Garcia Lorca.

În literatura română, parnasianismul nu s-a manifestat ca un curent literar riguros și plenar, ci doar prin câteva elemente estetice ale acestuia. Nu a avut un caracter polemic față de romantism și a existat simultan cu acesta și cu simbolismul. O parte dintre elementele parnasiene s-au evidențiat și în poeziile generației tinere din perioada Primului Război Mondial: I.C. Săvescu, Șt. Petică, I. Pillat, impunând așa-numita poezie „a bijuteriilor și a grădinilor”.

ÎNTRE TRADIȚIONALISM ȘI MODERNISM

Între ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, până la Primul Război Mondial, literatura română a cunoscut un moment de stagnare și ușor declin valoric după epoca marilor clasici. Este un moment de căutare a unor direcții estetico-culturale a generației noi în care s-a manifestat și epigonismul eminescian, precum și încercări de noi direcții ideologico-estetice. S-au conturat unele curente de manifestare provincială, națională, fără deschideri valorice înalte. Se prelungesc elemente ale romantismului, se evidențiază și note ale realismului, încă insuficient afirmat. Această particularizare a literaturii momentului în plan național s-a impus prin **curente locale**.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

SĂMĂNĂTORISMUL

Este primul curent ideologico-cultural literar apărut în această perioadă de răscruce a culturii și literaturii române între cele două veacuri. **Denumirea** acestui curent local este dată de numele revistei „**Sămănătorul**”, apărută la București în 1904, sub conducerea lui G. Coșbuc și Al. Vlahuță, sprijiniți de Ilarie Chendi și Mihail Sadoveanu. Începând cu anul 1905, revista trece sub conducerea lui N. Iorga.

2. **Programul ideologico-literar** al sămănătorismului reflectă o reacție împotriva realismului obiectiv, rece, detașat, critic, față de realitățile social-politice, culturale ale momentului. Este o **variantă restrânsă a romantismului**, prin cultul trecutului istoric mitizat, prin **viziunea idilică** asupra **satului și țăranului român** în raport cu pământul străbun și cu istoria, precum și cu boierimea dominatoare. **Idilismul** relației cu natura continuă lirismul tradiționalist a lui V. Alecsandri din ciclul de *Pasteluri*, dar fără a atinge performanțele estetice ale acestuia. Sămănătorismul prin **paseism** și **idilism** evită conflictele sociale ale satului tradițional românesc și promovează o **viziune subiectivă**, luminoasă, armonioasă a relației dintre țăran și moșieri, dintre om și natură, punând în prim-plan tradiții pitorești, festive, sărbătorești.

Elemente ale programului sămănătorist au fost anticipate și prin promovarea conceptului de **tradiționalism**, de sentiment național, patriotic ancorat în lumea satului românesc, vatră a istoriei noastre multimilenare. De reținut în acest sens revista „**Vatra**” (1894), sub

conducerea lui I.L. Caragiale, Slavici și Coșbuc, urmați de O. Goga, Șt.O. Iosif și I. Scurtu. Esența programului presupunea **identificarea specificului național** doar cu tradiționalismul rural și pitorescul naturii, cultul eroilor trecutului. Reprezentative sunt creațiile literare cu titluri simbolice: *România pitorească* de Al. Vlahuță, *Icoane din Carpați* și *Patriarhale* de Șt.O. Iosif, ciclul romanesc al *Comăneștenilor* de **D. Zamfirescu** (*Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna*). O parte din povestirile prozatorului E. Gârleanu reflectă același univers natural și social căruia îi adaugă și lumea micilor viețuitoare și a copilăriei în volumul *Din lumea celor care nu cuvântă*. Tot în nuvelistica lui Emil Gârleanu se regăsește o altă viziune sămănătoristă, elogiul boierimii românești, văzute în mod mitic, eroic, național în nuvela *Nucul lui Odobac*. În programul ideologico-politic sămănătorist al lui N. Iorga, sămănătorismul se concentrează în eseu *Boierimea de țară care se duce*. O particularitate a literaturii tradiționalist-sămănătoriste este **motivul dezrădăcinatului**, adică a înstrăinării de sat, îndeosebi prin drama intelectualului înstrăinat de satul tradițional. O astfel de viziune găsim în poezia lui Iosif și Goga. În lirica lui Goga, motivația este obiectivă, istorică și națională, satul, ca emblemă a specificului național fiind marcat de o dublă aspirare, națională și socială. Într-o proiecție mai profundă se impune și tema **opозиția sat – oraș**. Elemente ale sămănătorismului s-au regăsit și în proza lui Slavici, în poezia lui C. Moldovanu și Constantin Sandu Aldea.

BCU Cluj / Central University Library Cluj POPORANISMUL

1. Simultan cu sămănătorismul, s-a afirmat un nou curent provincial, a cărui denumire a fost sugerată de scriitorul basarabean **Constantin Stere**, creatorul unui roman-ciclu, *În preajma revoluției* (despre revoluția rusă de la 1917). Prin influența unei ideologii estetizante a intelectualității rusești și reflectarea relației acesteia cu mediul social, spiritual al poporului prin conceptul de **datorie față de popor** (*narod* = popor), prin extinderea acestui termen s-a fixat denumirea ideologic-estetică de **poporanism**.

2. **Programul poporanismului** s-a condensat în paginile revistei „*Viața românească*”, apărută la Iași, în 1906, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu (1871-1936), unul dintre cei mai importanți istorici și critici literari din cultura română. Între cele două curente locale, sămănătorism și poporanism, există apropieri și mai ales diferențieri. Au comun interesul pentru evocarea satului și a țăranului român, dar viziunea ideologico-estetică este total diferită. Sămănătorismul e o variantă izolată a romantismului, iar poporanismul este o ipostază inițială națională a realismului în cristalizare și devenire. În poporanism se promovează **spiritul critic** asupra realităților sociale, morale, etice ale momentului. Poporanismul lărgeste sfera de reflectare a societății românești și spre alte pături sociale de meseriași, intelectualitatea rurală, provincială ș.a.

Reprezentanți de seamă ai poporanismului au fost G. Ibrăileanu, începând cu studiile critice *Țăranul în literatură, Poporanismul în literatură*. În planul creațiilor literare, prin

revista „Viața românească” s-a impus printre alții Mihail Sadoveanu, care în 1904 a debutat cu patru volume, încât N. Iorga a numit acest moment literar „Anul lui Mihail Sadoveanu”. Un alt reprezentant a fost **Calistrat Hogaș** (1847-1917), care a realizat o proză memorialistică, descriptivă, ancorată în frumusețile naturale și în pitorescul tradițiilor prin motivul *călătoriei*: **În Munții Neamțului**, **Amintiri dintr-o călătorie**. Pentru frumusețea și originalitatea stilului descriptiv-evocativ, Tudor Vianu l-a considerat pe Hogaș „un Creangă trecut prin cultură”. Eugen Lovinescu a apreciat *homerismul*, hiperbolizarea impresiilor admirative asupra mediului geografic și istoric descris în care se îmbină clasicismul cu tonul ușor parodic și critic al realismului.

Un alt reprezentant al poporanismului este prozatorul **Al. Brătescu-Voinești** (1868-1946). A excelat în mod deosebit prin proza scurtă, scriind povestiri, nuvele și schițe. Dezvăluie destinul „celor mulți și învinși” în plan social, dar cu o noblețe sufletească înaltă. Aceștia provin fie din lumea satului, fie din lumea orașului de provincie. Amintim volumele sale **Pană Trăsnea Sfântul** și **În lumea dreptății**.

Din galeria scriitorilor de la începutul secolului al XX-lea aflați sub semnul poporanismului și al realismului, se impune scriitorul **Gala Galaction** (pseudonimul literar al lui Gr. Pișculescu, 1879-1961). În proza sa de factură realistă se promovează rolul educativ al pedagogului, al intelectualului, prin anumite caractere umane, puternice, marcate de crize sufletești intime, precum în nuvela *Moara lui Călifar*. Dezvăluie și decadența morală prin *pactul cu diavolul* în scopul acumulării de bani a unui fost morar. Eșecurile vitale creează un sfârșit tragic în nuvela *De la noi la Cladova*. Este și creator unui roman: **Papucii lui Mahmud**.

Un punct culminant al evoluției literaturii române în primele două decenii ale secolului al XX-lea îl realizează scriitorul **Ion Agârbiceanu** (1882-1963). S-a definit ca prozator de analiză psihologică și a diversității sociale a momentului socio-istoric evocat. Se impune prin descrierea unor cazuri de conștiință, de tragism sub influența lui Dostoievski. Creația sa nuvelistică este inspirată din viața dramatică a lumii satului ardelenesc sub forța distructivă a nedreptății și a neșanselor vitale. Exemplare rămân nuvelele *Iarna grea*, *Ceasul rău* și *Fefelega*. Agârbiceanu este și creatorul unui roman de referință, **Arhanghelii** (1914), în care subiectul e ancorat în lumea complexă conflictuală, în plan social și moral din Munții Apuseni prin exploatarea minelor aurifere și a consecințelor dramatice prin destinul primarului Iosif Rodean, proprietarul minei. Titlul romanului trimite la denumirea unei mine complexe de exploatare a aurului.

În planul literaturii acestui moment creația lirică s-a împlinit prin două personalități de excepție de valoare națională: **George Coșbuc** și **Octavian Goga**. În creația dramatică ca un reper al evoluției valorice a acesteia a rămas **Barbu Ștefănescu-Delavrancea**.

TRADIȚIONALISMUL GÂNDIRIST

1. După Primul Război Mondial, literatura tradiționalistă ca expresie a specificului național, în particular cel transilvănean, ce atinsese punctul culminant prin G. Coșbuc și O. Goga, se va redeschide spre o altă ipostază a unui curent local treptat deschis spre modernism, spre europenism în perioada interbelică, curent denumit **gândirismul**.

2. **Denumirea** curentului literar e legată de numele revistei „**Gândirea**”, apărută la Cluj în 1921 (mutată la București din 1924). S-a impus sub conducerea lui Cezar Petrescu și D.I. Cucu. **Nichifor Crainic** a fost ideologul programului gândirist concentrat în eseu *Sensul tradiției*, program promovat și în alte reviste, precum „**Gând românesc**” și „**Linia dreaptă**”.

3. Gândirismul realiza o **individualizare a specificului național** prin tradiționalism manifestat prin religia ortodoxă, mituri și credințe ancestrale, cultul pământului străbun și în mod deosebit al satului românesc tradițional, prin **esența sa spirituală**, și nu cea de factură idilică, festivistă sămănătoristă. George Călinescu în *Istoria literaturii române...* grupează scriitorii aflați sub semnul gândirismului în capitolul *Ortodoxismul gândirist*.

Un rol deosebit în definirea și afirmarea gândirismului l-a avut **Lucian Blaga** în numeroasele sale eseuri filosofice, de cultură, de creație lirică, prin care definește esența spiritualității românești legată organic ancestral de lumea satului: „Satul e mai presus de vârstă” (*Sufletul satului*) și „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”. Un reper înalt al acestei viziuni estetic-filosofice este eseu *Elogiul satului românesc*, discursul său de recepție în Academia Română.

Unii reprezentanți ai gândirismului, poeți și prozatori, au reflectat anumite proiecții și viziuni estetice ale acestui curent, dar nu cu exclusivitate, punând accent pe conceptul de **specific național**. Ion Pillat aduce elogiul pământului străbun în ciclul liric *Pe Argeș în sus*, mitizând moșia Florica și casa părintească a înaintașilor, familia Brătienilor. În același spațiu spiritual tradițional se situează și **Adrian Maniu** în volumul liric *Lângă pământ*.

Un loc deosebit, înalt în tradiționalismul gândirist îl are poetul și prozatorul **Vasile Voiculescu**. În nuvelistică evocă spiritualitatea străveche dacică, ca de pildă în nuvela *Țara Zimbrului*, iar în cicluri lirice precum *Poezii*, *Poeme cu îngeri*, *Destin*, creează o lirică de substanță filosofico-religioasă cu motive din Vechiul și Noul Testament, capodopera fiind *În grădina Ghetsemani* din volumul *Pârgă* (1921). A anticipat lirica filosofico-religioasă a lui Tudor Arghezi și a lui Lucian Blaga.

În **proza gândiristă** s-au afirmat scriitori precum **Gib Mihăescu** (1894-1935), prin numeroasele sale romane: *Brațul Andromedei*, *Rusoaica*, *Donna Alba*, *Zilele și nopțile unui student întârziat*. George Călinescu și Eugen Lovinescu îl consideră pe Gib Mihăescu „primul romancier dostoevskian” și mai mult chiar, „un unicat în literatura română”, ce alternează între trivialitate și extravaganta, între iubirea nobilă și decadența societății și prezintă obsesia erotică între real și fantastic.

Alt reprezentant parțial al gândirismului a fost **Mateiu Caragiale** (fiul natural al lui I.L. Caragiale) prin romanul ***Craii de Curtea Veche***, publicat postum, în 1936. Impune o tipologie umană a unei societăți românești complexe și decadente, între fanariotism și modernism. Memorabil rămâne personajul Gore Pirgu, personaj intermediar al celor două lumi, un parvenit incult, activ, fiind frate bun în plan literar cu Dinu Păturică din ***Ciocoii vechi și noi*** al lui Nicolae Filimon și cu ***Tănase Scatiu*** din romanul cu același nume al lui Duiliu Zamfirescu.

Unii reprezentanți ai gândirismului au făcut deschiderea spre noi direcții estetizante de dimensiune europeană, precum Lucian Blaga și Tudor Arghezi, punând accent pe funcția estetismului spiritual tradițional autohton intrat în circuitul valoric european.

MODERNISMUL LOVINESCIAN

1. Este o **orientare nouă estetică-literară**, care apare după Primul Război Mondial și care a presupus depășirea izolării provincialiste a literaturii și artei, a exagerărilor unor curente precedente și contemporane. **Scopul** acestui nou program al literaturii a fost de a stimula creațiile artistice ale tinerei generații de scriitori, critici literari, prin care să se realizeze un salt valoric național și să se impună în europenism sau universal. Semnificativ este eseul ***Celor ce vin*** (1919) al lui Eugen Lovinescu, adresat noii generații: Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Felix Aderca și scriitorilor Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Ion Barbu, Tudor Arghezi ș.a., pe care i-a promovat prin Cenaclul „Sburătorul”. Mentorul curentului, **Eugen Lovinescu** (1881-1943), a fost un om de cultură clasică, cunoscător al limbilor greacă, franceză, italiană, cu o deschidere și adâncire în cunoașterea direcțiilor fundamentale ale culturii și literaturii artistice de la antici la moderni. Fost elev al lui Titu Maiorescu și urmaș al acestuia, a intenționat realizarea unei noi direcții în cultura și literatura română modernă, preluând de la acesta teza primatului esteticului. ***Titu Maiorescu și posteritatea lui***, prima lucrare dedicată maestrului său, față de care a manifestat admirație, continuitate, dar și o anumită rezerva polemică, adversativă față de unele opinii ale acestuia. Lovinescu a întâmpinat dificultăți deosebite de ordin material pentru a construi un sistem instituțional, cultural prin care să-și impună opiniile înnoitoare, programate. Sugestiv este volumul ***Pași pe nisip***.

A reușit totuși să scoată revista „Sburătorul”, apărută la București între 1919-1921 și reluată între 1927-1943. În 1933, înființează corelativ cu revista **Cenaclul literar „Sburătorul”**, urmând modelul „Junimii” maioresciene și al revistei „Convorbiri literare”, fără fetișizarea acestora.

2. **Creația științifică de istoric și critic literar** a lui Eugen Lovinescu a fost bogată, exprimată în lucrări de amploare, de referință până astăzi: ***Critice*** (11 vol.), ***Istoria Literaturii Române Contemporane*** (4 vol.; al cincilea, dedicat genului dramatic, a rămas neterminat), ***Istoria civilizației române moderne*** (3 vol.).

Programul modernismului lovinescian s-a cristalizat prin câteva atitudini, viziuni noi, moderne, privind cultura și literatura română a secolul al XX-lea și mai departe.

a) Lovinescu a promovat un **echilibru** între viziunea estetică maioresciană și cea estetică absolutistă a lui Mihail Dragomirescu manifestată în revista „**Convorbiri critice**” (1907). Lovinescu respinge teoria maioresciană privind **incompatibilitatea criticului cu a artistului** promovată în eseul *Observări polemice*. În acest studiu critic, Maiorescu consideră că o critică literară bazată pe principii estetice trebuie să fie o analiză obiectivă, detașată, neimplicată în problemă, în originalitate. În schimb, Lovinescu apreciază că un critic poate fi în același timp și creator, scriitor, ceea ce influențează nuanțat, pozitiv, actul de critică literară prin înțelegerea mai profundă a operei analizate. Această opinie este împărtășită și de viitorii istorici și critici literari, cei mai mulți dintre aceștia fiind dublați de calitatea de scriitor: Călinescu a abordat toate trei genurile literare, excelând în genul epic ca romancier. Garabet Ibrăileanu afirmat și ca scriitor prin *Adela*, roman al tipologiei și psihologiei feminine sub semnul eternei teme, iubirea. Eugen Lovinescu, de asemenea, a realizat romane, dintre care se impun cele închinat lui Mihai Eminescu, *Mite* și *Bălăuca*. Tudor Vianu a fost în același timp, eseist, istoric literar și poet.

b) Eugen Lovinescu intră în **polemică** cu Maiorescu privind **teoria formelor fără fond**, prin care Maiorescu respingea **principiul imitației** culturii și civilizației Occidentului, principiu exersat de unii reprezentanți ai generației pașoptiste, pentru că societatea românească nu era pregătită să le adapteze, să le individualizeze în plan național. Potrivit lui Lovinescu, principiul imitației a generat pe firul istoriei, al devenirii civilizațiilor consecințe pozitive: așa cum copilul imită pe adult, civilizația arhaică, rurală imită civilizația modernă citadină, iar incultura se deschide spre cultură. Acest proces a fost definit de Lovinescu drept „**spiritul veacului**”. Procesul cultural de integrare a inferiorului în superior, a arhaicului în modern se împlinește printr-o formulare originală lovinesciană: **teoria sincronismului**. Pe această cale a imitației se pot realiza instituții, forme de cultură, presă, învățământ, societăți culturale, creații artistice care produc **saltul valoric** al unei culturi naționale. Primul moment al sincronismului dintre național și cel european în cultura română s-a manifestat în Iluminismul secolului al XVIII-lea, prin programul și realizările **Școlii Ardelene**. Eugen Lovinescu este influențat în această viziune filosofico-culturală de opiniile sociologului francez Gabriel Tarde. Conform lui Lovinescu, forma obligă fondul să se adapteze și să evolueze mai rapid. Izolarea nu stimulează creația și originalitatea, ci perpetuează incultura, lipsa de noi orizonturi și șanse valorice.

c) În **plan estetic**, Lovinescu promovează și argumentează la început o **critică impresionistă**, apreciind în mod deosebit originalitatea formei operei literare, a virtuților stilului artistic, în ce măsură acesta se individualizează, se deschide spre înnoire și originalitate. El face distincție între elementul biografic și cel artistic al autorului, prin salturi valorice.

d) **Estetismul lovinescian** combate romantismul desuet în varianta sămănătoristă, limitarea realismului la poporanism, folclorizarea abuzivă a specificului național.

e) Lovinescu **nu respinge tradiționalismul**, dar orientează literatura modernă spre societatea modernă prin **citadinism**, prin prezența burgheziei în ipostază socială și profesională diferențiată, acordând un loc aparte **rolului intelectualității** în raporturile cu realitatea poli-

tică, culturală etc. Ca modalitate de investigare a lumii, a vieții în literatura modernă acordă un rol deosebit **analizei psihologice**. În spiritul esteticii impresioniste, impune **subordonarea eticului și etnicului esteticului**, și nu invers, ca în alte curente. Respinge absolutismul ortodoxist ca formă a etnicismului și a tradiționalismului național. Aceasta ar presupune izolarea culturii naționale în arhaicitate, în subcultură și neintegrarea valorilor naționale în valorile europene și universale. Progresul social și cultural național nu stă în izolare, ci în **europenizare** prin principiul *ex Occidente lux* (din Occident vine lumina).

f) În **genul liric**, Lovinescu a stimulat **poezia intelectualistă**, o **poezie de idei** regăsită în creațiile lui Tudor Vianu, Ion Barbu. În acest context estetic, s-a individualizat o orientare mai greu accesibilă cititorului, numită **ermetism**, care nu a fost un curent, ci un stil poetic **incifrat**, în care se folosesc simboluri științifice, matematice. Poezia era dedicată unui cititor intelectual. Tudor Vianu aprecia că ermetismul nu se confundă cu obscurantismul, cu imprecizia derutantă a mesajului liric. Pentru ermetism, **poezia** e un **joc**, precum la Ion Barbu, un joc al inteligenței, al imaginației, al regulilor estetice incifrate.

g) Pornind de la critica impresionistă, Lovinescu apreciază că **viziunea subiectivă** asupra unei opere de artă **variază** de la un moment cultural la altul, de la diferiți factori culturali, estetici care promovează alte criterii valorice. Astfel, Eugen Lovinescu impune **teoria mutației valorilor estetice**. Gustul estetic relativ cu motivații istorico-culturale provoacă aprecieri estetice subiective. Această viziune estetică va fi reevaluată și va impune principiul **valorilor permanente**. Criticul argumentează această idee prin creațiile de excepție ale unor scriitori, din antichitate până în contemporaneitate, de la epopeile homerice, trecând prin dramaturgia shakespeariană și ajungând până la I.L. Caragiale, prin care susține teoria valorilor permanente, care și-au consolidat rolul și locul lor în evoluția culturii universale.

Lovinescu este unul din marii istorici și critici literari din cultura română.

EXPRESIONISMUL

1. Expresionismul este un **curent estetic-cultural** cu un fundal filosofic modern (**existențialismul**), ce s-a manifestat în secolul al XX-lea și a apărut în Germania, extinzându-se apoi și în alte culturi europene. A existat simultan cu alte curente și tendințe estetic-filosofice moderne, particularizându-se prin anumite concepții estetice și viziuni filosofice, prezente și în alte arte (în pictură, de exemplu, la Vincent van Gogh).

2. În **literatura română**, expresionismul a pus accent pe elementele de formă, de stil. A sugerat redescoperirea valorilor estetic-filosofice ale satului tradițional și ale burgului feudal în arta și literatura modernă a secolul al XX-lea. Expresionismul s-a deschis spre europenizare chiar din cadrul gândirismului, rolul decisiv avându-l Lucian Blaga, ce a numit acest curent **Noul stil**. În estetica literară, această diversitate de tendințe și curente moderniste pe lângă realismul obiectiv și critic fundamental a fost abordată de Matei Călinescu în eseu *Cinci fețe ale modernismului*, precum și de Nicolae Manolescu în *Istoria literaturii române contemporane*, în volumul IV, intitulat *Expresionismul*.

3. **Existențialismul**, dominant în secolul al XX-lea, este opus scientismului filosofic și materialismului dialectic. În esență, acest curent filosofic exprimă pesimismul schopenhauerian privind existența condiției umane în relația cu timpul universal și cu divinitatea. Lucrarea filosofică a lui Nietzsche *Nașterea tragediei* promovează o viziune pesimistă asupra destinului uman, viziune generată de efemeritate existențială, de limitele cunoașterii ș.a. De aceea, ca recompensă a acestui destin existențial efemer, este **dionisianismul**, concept filosofic preluat din filosofia antică greacă, potrivit căruia bucuria clipei existențiale e determinată de relația cu natura, de contopirea frenetică cu ea. Dionisianismul (de la Dyonisos – Bacchus la latini –, zeul exuberanței, al contopirii cu pământul, al vegetației, al bucuriei efemere, al vinului) e opus **apolinicului**, echilibrului și seninătății creatoare. Termenul provine de la Apollo, zeul tânăr al poeziei, luminii, echilibrului. Pentru condiția umană, absolutul existențial, divinitatea însăși sunt inaccesibile cunoașterii umane, Lucian Blaga definește această limitare drept **cenzură transcendentă** impusă de Marele Anonim, divinitatea însăși. În filosofia modernă a secolului trecut, acest pesimism privind condiția umană este abordat și de Oswald Spengler, în lucrarea *Declinul Occidentului*. În literatură, această viziune pesimistă este condensată în formularea *Condiția umană* de Albert Camus, proiecție pe care o găsim și în dramaturgia lui Jean-Paul Sartre și în cea italiană, a lui Luigi Pirandello.

În literatura română, un rol decisiv în impunerea expresionismului l-a avut Lucian Blaga prin întreaga sa creație filosofică, poetică și dramatică. Expresionismul presupune redescoperirea vieții spirituale a unui popor, prin care se dă durată și valoare acestuia prin mituri, credințe, legate substanțial de satul tradițional. Prin această reevaluare a spiritualității arhaice, se reface relația dintre om și divinitate, umbrită de raționalismul excesiv, ce a dus la mitul morții lui Dumnezeu (Mircea Eliade).

Din perspectiva lirismului, se constată versificația clasică căreia i se asociază versul modern, cu măsură variabilă, iar ca procedeu stilistic dominant apare comparația amplă cosmică (vezi poezia lui Lucian Blaga).

Alături de Blaga, în cadrul expresionismului se situează Tudor Arghezi și Ion Barbu. În acest context estetic modern, dispar anumite specii sau rămân izolate, precum este cazul baladei, fabulei, al poemului eroico-comic, al epistolei. Se remarcă și respingerea problematicii sociale, conflictuale, căci are loc promovarea unei **tipologii mitice**, cu semnificații estetico-filosofice moderne. Lucian Blaga impune o anumită **viziune originală** asupra **conceptului de cultură**, ce se afla în atenția culturii moderne. El argumentează corelația dintre cultura modernă (majoră) și cultura arhaică (minoră), motivând rolul decisiv al culturii minore, neacceptând ierarhizarea valorică a acestora. Cultura majoră sau modernă, dominată de citadinism, nu are identitate și adâncime spirituală, originală fără un fundament preluat din cultura arhaică, spirituală, permanentă, identitară, acea „matrice stilistică”.

AVANGARDISMUL

1. **Termenul** presupune **avangarda**, termen preluat din franceză, cu semnificația: în față, deschizător de drumuri, de direcții moderniste.

2. Avangardismul s-a manifestat printr-o reacție directă împotriva formelor vechi prestabilite în artă, impunând o nouă viziune asupra artei, mai ales după Primul Război Mondial, prin manifestări radicale, **de frondă, antitraditionalism**.

3. Prima formă de manifestare a avangardismului a fost **dadaismul**: antiliteratură dada; antimuzică dada; antipictură dada.

Termenul *dada* a fost luat din **Dicționarul Larousse** deschis la întâmplare la cuvântul *dada* = căluț rebel. Dadaismul a apărut în Belgia prin scriitorii români Tristan Tzara, Ilarie Voronca și pictorul Marcel Iancu. În **programul-manifest**, aceștia impun respingerea totală a valorilor estetice consacrate, prin promovarea unei **estetici noi**, bazate pe ilogic, întâmplare, hazard, aleatoriu, respingerea socialului și a naționalului, negarea regulilor tradiționale, a normelor gramaticale, lingvistice, promovarea automatismului și ilogicului, a funcțiilor șocante ale cuvântului, dominanța verbelor la infinitiv, suspendarea punctuației, promovarea unor simboluri abstracte, șocante.

Acestea se regăsesc și în al doilea curent al avangardismului, **futurismul**, care își ia denumirea după un cuvânt italian: *futuro* = viitor. Teoretician al acestei viziuni noi asupra viitorului poeziei a fost **Filippo Tommaso Marientti**.

În **literatura română**, reprezentanți ai acestui nou curent au fost Ion Vinea, Sașa Pană, Beniamin Fundoianu, Ștefan Roll, chiar și Geo Bogza la începutul creației sale literare, precum rezultă și din eseul său *Ne vrem de beton armat*.

O a treia direcție avangardistă s-a concretizat prin **constructivism**, care în poezie presupunea eliminarea problematicii umane și condensarea pe o problemă tehnologică, tehnificantă a citadinismului. Inițiatorul acestui curent a fost André Breton. În **plan stilistic**, constructivismul presupune dicteul automat, absurdul, starea de bravadă provocatoare, limbaj telegrafic, stări halucinatorii, de oniric și coșmar. Ancorarea exclusivă în materialitatea citadină a generat **apariția reportajului**. Această nouă direcție șocantă a artei a fost văzută drept un **suprarealism**. Acesta a generat **umorul negru** al scriitorului român Urmuz din romanul *Pâlnia lui Stamate*. **Eugen Ionescu** a creat dramaturgia suprarealismului, impunând **teatrul absurdului**: *Douăsprezece scaune*, *Rinocerii*, *Cântăreața cheală* ș.a. Chiar revistele care au promovat o astfel de estetică a absurdului au titluri șocante precum „Punct”, „Șaptezecișicinci cai putere” (75 H. P.), „Urmuz”, „Unu” ș.a.

CULTURA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ VECHĂ

CURENTE CULTURALE

UMANISMUL

I. Conceptul cultural de umanism

În formarea culturii spirituale și materiale a societății umane s-au distins, etape, momente decisive, creatoare, specifice contextului istoric respectiv.

La începutul erei noastre, s-au produs schimbări substanțiale în formarea culturii europene, marcate de înnoiri în plan spiritual (filosofic, religios, artistic), social și politic. O sinteză a unor concepte, atitudini și realizări ale unui moment istoric este un **curent cultural**. Primul, în acest moment istoric, a fost **umanismul**.

Umanismul a pus în prim-plan **problema cunoașterii** ființei umane, a destinului uman, a formelor sale de creație și formație multiplă. Aceasta a presupus valorificarea unor concepte filosofico-estetic-morale din cultura antică și adaptarea acestora la noile realități istorico-social-culturale. Esența umanismului din acest moment s-a concentrat în curentul cultural numit **Renaștere**. Aceasta s-a manifestat inițial și fundamental în Italia între secolele al XIII-lea – al XVI-lea, cu extindere apoi în întregul Occident – în Franța, Spania, Anglia, Germania și altele. Esența Renașterii a presupus diversificarea creatoare și spectaculoasă a culturii spirituale și materiale, în domenii precum filozofia, artele plastice, morala, literatura, arhitectura, logica etc. La baza acestui concept cultural al umanismului a stat filosofia greacă, mai exact o formulare a lui **Protagoras**: „*Omul este măsura tuturor lucrurilor*”, iar din cultura antică latină s-a preluat principiul formativ-educativ al omului „*Minte sănătoasă în corp sănătos*”.

În Renaștere s-au impus **personalități** deosebite, deschizătoare de direcții culturale variate, cu o diversă și inconfundabilă creație înnoitoare, devenind astfel **enciclopediști ai Renașterii**. Amintim dintre aceștia pe italienii: Leonardo da Vinci, Dante Alighieri, Petrarca, Boccaccio (*Decameronul*), Rafael, Michelangelo Buonaroti și alții, din Franța pe: Rabelais, Pierre de Rousard, Montesquieu, din Anglia pe: Thomas Moore, William Shakespeare, iar din Spania pe: Miguel de Cervantes, Calderon de la Barca etc.

În epoca Evului Mediu și a Renașterii, până în secolul al XVIII-lea, s-au impus ca limbi oficiale latina și greaca, iar în est slavona (slava veche), impusă mai ales prin alfabetul chirilic, slavon, creat în secolul al X-lea de doi călugări ortodocși, Chiril și Metodiu.

În planul literaturii artistice, a dominat în plan estetic clasicismul.

II. Umanismul în Țările Române

În Țările Române, umanismul s-a manifestat relativ izolat, cu multe dificultăți, din cauza contextului istoric nefavorabil, ca urmare a izolării provinciilor românești (cu origini daco-romane și în care se vorbea o limbă de origine latină) de popoarele asiatice, migratoare (turcii, ungurii, slavii), stabilizate în spațiul acesta geografic, istoric și cultural. După cum spunea cronicarul Grigore Ureche, „am fost așezați în calea răutăților”.

Direcțiile de afirmare a umanismului românesc

1. Umanismul voievozilor

Ca urmare a formării statelor feudale din Țările Române la începutul mileniului al II-lea, s-au impus în plan instituțional, politic și cultural, direcții decisive de formare și afirmare a culturii autohtone. Astfel, sunt memorabili unii voievozi, constructori de țară și de cultură națională, precum: Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Vasile Lupu – care au pus bazele instituțiilor monahale, bisericești, au ctitorit construcții arhitectonice de artă românească (vezi celebrele mănăstiri construite de Ștefan cel Mare). Activitatea creatoare a fost realizată și de ceilalți voievozi în Țara Românească, începând cu Mircea cel Bătrân (Mănăstirea Cozia), continuând cu construcții voievodale, precum cea de la Curtea de Argeș a lui Neagoe Basarab, și prin Matei Basarab, culminând prin Constantin Brâncoveanu, care a impus „stilul brâncovenesc”, ca un model al culturii naționale, în cultura laică și în cea religioasă. Tot marii voievozi au încurajat și au pus bazele altor direcții de cultură și de **literatură** scrisă, cu caracter oficial, din porunca domnitorilor și la instituții voievodale.

Astfel, se reține **literatura juridică**, prin *Pravila de la Govora*, a lui Matei Basarab, și *Pravila lui Vasile Lupu*, din Moldova (coduri de legi). Tot la curtea voievozilor s-a realizat și o literatură documentar-istorică, cu privire la domnia unor voievozi, precum remarcabilă este o istorie scrisă despre Mihai Viteazul, care s-a păstrat în formă de manuscris. Prin sprijinul voievozilor, s-au pus bazele **traducerilor** textelor religioase și a **tipăriturilor**, după apariția tiparului în cultura română. Călugărul Macarie a tipărit în 1508 în limba română *Liturghierul*, în alfabet chirilic, în timpul domniei lui Radu cel Mare.

2. Literatura didactică, educativă, tot din perspectiva voievozilor, a cunoscut un punct culminant de referință, în evoluția literaturii originale românești. În spirit european, precum *Principele* lui Niccolo Machiavelli din Renașterea italiană și a altor lucrări cu profil voievodal-didactic din Bizanț, domnitorul va scrie celebra lucrare *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (1517), dar tot în limba slavonă. E un cod sintetic, într-o limbă armonioasă, de principii morale și etice, după care voievodul să-și împlinească răspunderea față de țară, patriotismul constant. Din *Principele* lui Machiavelli s-a promovat celebra formulare „Scopul scuză mijloacele”.

Printre primele scrieri în limba română se situează și **lucrări particulare**, fie **acte juridice, administrative**, fie scrieri în genul epistolar, cu un pronunțat caracter incifrat, ca de exemplu *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung către judele Brașovului, Hans Bekner*

(1521), prin care numitul Neacșu îl informează pe destinatarul scrisorii sale asupra unor intrigi politice.

3. **Literatura religioasă** a avut un rol important în cadrul Bisericii Ortodoxe, prin care s-a promovat o literatură de profil, cu denumiri specifice: *Liturghier*, *Evangheliar*, *Psaltire*, *Codice* etc. Autorii de literatură religioasă au scris la început în limba slavonă și în manuscris, având o arie de circulație și utilizare foarte restrânsă, dar prin acest context s-a impus arta caligrafierii și a decorării manuscriselor printr-o tehnică specială.

a) Treptat, începând cu secolul al XVI-lea, a început **traducerea textelor religioase** din limba slavonă și greacă în limba română. Printre primele traduceri în limba română au fost **textele maramureșene**, realizate de călugări români. Acestea se mai numesc și texte **rotacizante**, datorită unei particularități lingvistico-fonetice (*n* intervocalic în cuvinte de origine latină devine *r*; de exemplu, *mână* > *mără*, *arină* (nisip) > *ariră*). Fenomenul lingvistic fonetic este regăsit și astăzi în dialectul istroromân din Iugoslavia, dialect care a existat încă din primul mileniu, din perioada străromânei (româna veche).

b) Un moment decisiv în formarea limbii române literare a fost cel al **traducerilor și tipăriturilor religioase** ale diaconului **Coresi**, începând cu 1557. Primele tipărituri au fost în limba slavonă, celelalte în limba română cu caractere chirilice. Coresi a valorificat limba română vorbită din jurul Târgoviștei și al Brașovului. Această formă lingvistică stă la baza limbii române literare. Activitatea lui Coresi este continuată de fiul său, Șerban Coresi, care la 1582 va tipări la Orăștie *Palia de la Orăștie* (Vechiul Testament).

c) Cea mai importantă contribuție a literaturii religioase la formarea limbii române literare a fost cea a **mitropoliților cărturari**.

Mitropolitul Moldovei, Dosoftei (1624-1693), este primul din seria acestor cărturari clerici. Portretul acestuia a fost făcut de Ion Neculce, subliniind că „E om de vastă cultură, preînvățat ..., multe limbi știe ... neam de mazâl... În țara noastră, în aceste vremi, nu este om ca acesta”.

Dosoftei este **primul poet cult din literatura română**. A tradus din limba poloneză, din proză, creând versuri originale, de factură folclorică *Psaltirea pre versuri tocmită* (1673). El impune în literatura noastră specia literară religioasă de **psalm liric**, regăsită, mai târziu, în lirica lui Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Lucian Blaga și în mod special la Tudor Arghezi.

Continuatorul lui Dosoftei este **Mitropolitul Varlaam** (?-1657). Lucrarea sa fundamentală este *Cazania* sau *Carte românească de învățătură* (1643), cu o predoslovie (prefață) de asemenea cu titlu sugestiv: „*Către toată seminția românească*”. Încă din titlu, Varlaam transmite mesajul de unitate națională prin cultură, cu baza în limba română. A doua lucrare a sa este *Răspuns împotriva catehismului calvinesc* (1645). (*Catehismul calvinesc* a apărut la Sibiu cu un veac în urmă, în 1544). Acest mitropolit promovează în literatura religioasă mesajul patriotic pe care îl vom regăsi la alți cărturari ce îi vor urma și în ipostaza de poet. A scris și *Stihuri pentru Stema Moldovei*.

Mitropolitul Simion Ștefan din Transilvania va traduce din greacă *Noul Testament de la Bălgrad* (Alba-Iulia) în 1648. Constată sărăcia vocabularului din limba română necesară

traducerilor și absența literaturii originale. Recomandă îmbogățirea lexicului prin cuvinte de origine latină, de largă circulație, remarcabilă fiind compararea cuvintelor cu banii: „Bine știm că acele cuvinte sunt bune, care le înțeleg toți ... care circulă ... precum banii”.

În Țara Românească va fi tradusă integral Biblia, cunoscută sub denumirea de **Biblia de la București** (1688) sau de **Biblia lui Șerban Cantacuzino** (Șerban Cantacuzino a fost boierul cărturar și apoi domnitorul care a sprijinit acest act cultural deosebit). Biblia aceasta a fost tradusă de frații **Radu și Șerban Greceanu**. Ei au promovat o limbă literară românească valoroasă, îngrijită, armonioasă, model pentru aproape trei secole de literatură religioasă în limba română. În secolul al XX-lea, **Biblia de la București** este retipărită într-o versiune nouă, cu o formă a limbii literare actualizată, de către scriitorul Gala Galaction (Grigore Pișculescu), iar în actualitate a fost retipărită de Mitropolitul Ardealului, Bartolomeu Anania, care a adaptat lexicul la exigențele limbii române moderne

Tot în Țara Românească, un rol deosebit l-a avut Mitropolitul **Antim Ivireanu** (1661-1716). Răscumpărat cu bani grei de Brâncoveanu de la Înalta Poartă după ce i-a descoperit diversitatea talentelor creatoare, acest om de cultură originar din Iveria (Georgia) a construit în Țara Românească Mitropolia de la Râmnic, Tipografia de la Râmnic și Mitropolia Țării Românești. A jucat un rol deosebit în timpul lui Constantin Brâncoveanu în formarea culturii române. A scris și tipărit **Didahii** (învățăături) în 1673, lucrare alcătuită din 28 de predici religioase cu valoare educativă, moralizatoare și cu un pronunțat mesaj patriotic. A avut în același timp și o valoare artistică, precum și morală educativă.

Literatura religioasă s-a diversificat și printr-o bogată manifestare de tip **hagiografic** (hagiografia se ocupă cu viața sfinților).

Literatura istoriografică

1. Marii voievozi ai Țărilor Române au pus bazele literaturii istoriografice, pe lângă alte direcții ale culturii naționale. Au promovat o **istoriografie oficială** la curtea voievozilor și din porunca acestora, realizată, de cele mai multe ori, de călugări și fețe bisericești. Prima dintre acestea a fost **Cronica lui Ștefan cel Mare**, copiată în cinci limbi și păstrată în manuscrise. În continuare, din porunca unor domnitori, călugării Macarie (Petru Rareș), Eftimie (Alexandru Lăpușneanu) și Azarie (Petre Șchiopul), vor scrie **cronici de curte**, care au însă un **caracter subiectiv**, părtinitor pentru domnitorii evocați și amintiți.

Același lucru s-a remarcat și în Țara Românească, încă de pe vremea lui Mircea cel Bătrân. Mai târziu, un grec, **Gavril Protul**, adus să organizeze Biserica Ortodoxă Română, va scrie o cronică părtinitoare pentru Neagoe Basarab și pamfletară pentru Radu cel Mare și pentru Mihnea Vodă (numit de el Mihnea Vodă cel Rău).

2. Abia în **secolele al XVII-lea – al XVIII-lea, istoriografia română** va fi scrisă în **limba română**, dar cu alfabet chirilic, scrisă nu din porunca domnitorilor, ci din **inițiativă personală** a unor **boieri cărturari**, care au studiat în Apus, în Polonia și la Roma, unde au descoperit limba latină în catolicism și astfel a conștientizat esența etno-istorică daco-romană a poporului român, care a stat în prim-planul ideilor umaniste ale acestora. În mare parte,

terminologia inițială a acestor lucrări este slavonă: *letopiseț* (< *leat* = an și *pisat* = a scrie); sinonimul său latin este *cronică*, de la Cronos (zeul timpului).

În Moldova s-a realizat cea mai valoroasă creație istoriografică, prin lucrări apărute în ordine cronologică, cu caracter de continuitate de la un cărturar la altul. Astfel, avem:

a) **Letopisețul Țării Moldovei**, de **Grigore Ureche** (de la 1359-1594, de la al doilea „descălecat” – de la întemeierea statului feudal al Moldovei, de Alexandru cel Bun – până la Aron Vodă). Primul „descălecat” e considerat de istorici întemeierea etno-istorică a poporului român ca urmare a cuceririi Daciei de către romani.

b) **Letopisețul Țării Moldovei**, de **Miron Costin** (de la 1595 la 1661 – la Dabija Vodă).

c) **Letopisețul Țării Moldovei**, de **Ion Neculce** (de la 1661 la 1743, la Constantin Mavrocordat, în epoca fanariotă).

Aceste lucrări au rămas în **manuscris**, nu au fost **tipărite** decât în **1852**, de către Mihail Kogălniceanu.

În **Țara Românească**, cele mai multe lucrări istoriografice au avut un caracter particular, chiar polemic, din perspectiva unor boieri cărturari implicați în rivalități politice. Avem, astfel, *Cronica Bălenilor*, *Cronica Cantacuzinilor*, dar și o lucrare mai amplă și de mare valoare, *Istoria Țării Rumânești a stolnicului Constantin Cantacuzino*.

Din lucrările istoriografice se desprind **idei umaniste**, cu mesaj patriotic, de conștiință a apartenenței etnico-culturale a poporului român în sfera latinității și de combatere a abuzurilor și falsurilor cultural-istorice din istoriografia străină împotriva adevărului istoric. Astfel, începând cu Grigore Ureche, se subliniază:

a) **rolul educativ al istoriei**, viziune culturală ce străbate veacurile, începând cu istoriografia antică și până astăzi. De aceea, Ureche menționează că a scris Letopisețul „*ca să fie fiilor și nepoților de învățătură... de pre cele rele să le îndirepteze, iară de pre cele bune, să le urmeze... cene cum îi va fi voia, așa va face*”;

b) **conștiința răspunderii față de urmași**, față de adevărul istoric pentru formarea unei istoriografii și a unei culturi naționale de valoare, ceea ce subliniază, bunăoară, Miron Costin: „*Eu voi da samă de ale mele câte scriu... căci eu iubesc adevărul*”;

c) **un pronunțat caracter patriotic** și aprecierea eforturilor celor ce făuresc o istoriografie și o cultură națională. Același Miron Costin, în *Predoslovie*, apreciază efortul lui Grigore Ureche, care, deși nu a început de la primul descălecat, ci doar de la cel de-al doilea, „*...destul de dânsul și atâta, cât poți zice, ca numai lui i-au fostu milă de această țară să nu rămână întru întunericul neștiinței*”;

d) **Miron Costin își motivează** regretul și amărăciunea pentru lipsa izvoarelor scrise, istoriografice ale Țărilor Române, scrise de români, fapt ce este un mare prejudiciu pentru cultura noastră etno-istorică privind cunoașterea științifico-documentară, „*iaste inimii durere*”, prin comparație cu istoriografia altor țări din Occident, care au scris despre ei „*...cu mai bine de 1000 de ani trecute*”. Constatând lipsa izvoarelor scrise, consideră că este o mare dificultate pentru a scrie istoria neamului românesc, moldovenesc, de la primul descălecat,

„mă sparie gândul”. Totuși, „...a lăsa iarăși nescrisă” istoria noastră de la începuturi nu poate fi de acceptat. De aceea, hotărăște să deschidă acest act istoric național: „...biruit-au gândul, iubite cetitorule, să scot lumii la vedere din ce țară au ieșit strămoșii lor”, fiind vorba de cea de a doua lucrare a lui Miron Costin, intitulată **De neamul moldovenilor și din ce țară au ieșit strămoșii lor**.

e) Lucrările istoriografie au și un puternic **caracter memorialistic**, în fondul **documentar** istoric. Aceasta pentru că o parte din evenimentele istorice evocate (22 de ani) Miron Costin le-a trăit direct, nemijlocit, fiind contemporan cu acestea. În centrul cronicii sale, se află figura domnitorului Vasile Lupu. Cât despre Ion Neculce, 60 de ani din evenimentele cronicii sale au fost contemporane cu el, le-a trăit prin participare directă la acestea. În centrul cronicii sale, este figura domnitorului Dimitrie Cantemir, deși a domnit numai 8 luni. Cronicarul mărturisește că „nu mi-au mai trebuit istorici vechi și străini... căci faptele ce le-am scris au fost scrise în inima mea”.

f) În istoriografia românească mai sus amintită se cristalizează și alte **idei umaniste**, din care se rețin următoarele:

1. **Originea daco-romană a poporului român**, punând accent pe romanitate, acesta fiind nivelul de cunoaștere, de informare istoriografică la timpul respectiv. Ideea e subliniată în formulări memorabile. Grigore Ureche spune că românii „...toți de la Râm se trag”. Stolnicul Constantin Cantacuzino preia aceeași opinie, că românii din cele trei state feudale românești „...toți dintr-o fântână au izvorât și cură”.

Ideea este susținută mai târziu în Școala Ardeleană de Gheorghe Șincai, în „Hronica românilor și a mai multor neamuri”: „Toți sunt de o viță și de o porodiță”.

2. **Continuitatea daco-romană în Dacia**, susținută de toți cu argumente arheologice, etnografice și lingvistice.

3. **Latinitatea limbii române**, cu argumente complexe, lingvistice, istorice și etnografice.

4. În cea mai mare parte, cărturarii cronicari au avut și un rol deosebit în promovarea istoriografiei naționale în istoriografia europeană, prin **comparație** cu falsurile istoriografice străine. Astfel, au combătut ideile nocive, nefondate științific de istoriografia poloneză, austriacă și ungară privind etnogeneza poporului român. Miron Costin considera că este inadmisibil a accepta astfel de falsuri „istorice” compromițătoare, aruncate asupra poporului român drept „ocară vecinică” pe calea scrisului, având în vedere principiul latin *Verba volant, scripta manent* (Vorbele zboară, cele scrise rămân). Această atitudine polemică de combatere a falsurilor istorice va fi preluată mai târziu, peste două secole, de istoriografia Școlii Ardelene.

5. Toți cronicarii au pus accent pe formarea și afirmarea **culturii române** prin **limba română și literatură** – cale dominantă de progres și civilizație. Miron Costin promovează un **mesaj educativ-cultural**: „căci nu iaste alta mai plăcută și mai de folos zăbavă în toată viața omului decât cetitul cărților”.

6. Istoriografia românească, asemenea istoriografiei universale, a fost **punct de plecare pentru literatura artistică**. Astfel, se conturează câteva particularități ale literaturii artistice, la începuturile sale, prin contribuția cronicarilor cărturari.

- 1.) **Arta narațiunii**: în varietatea acesteia, precum o **narațiune dramatică**, concisă, sobră, conflictuală, la Grigore Ureche, în episodul prezentării uciderii celor 47 de boieri de către Alexandru Lăpușneanul, în care, replici celebre și atmosfera desfășurării acțiunii narate, vor fi valorificate mai târziu de Costache Negruzzi în nuvela sa istorică *Alexandru Lăpușneanul*.
Narațiunea de luptă și prezentarea bătăliei de la Stănilești (1711), realizată de Ion Neculce în *Letopisețul* său. Tot Ion Neculce promovează și prin *Letopisețul*, dar mai ales prin cele 42 de legende, așezate înaintea *Cronicii*, sub titlul *O samă de cuvinte*, de factură folclorică, populară, **narațiune evocativă** despre personalități ale istoriei Moldovei (Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Vasile Lupu, Spătaru Nicolae Milescu).
Ion Neculce este considerat **primul mare povestitor** din literatura cultă națională, creatorul unei narațiuni, povestiri de **factură orală, populară**, continuată și ridicată la valoare artistică supremă de Ion Creangă și Mihail Sadoveanu.
- 2.) **Arta descrierii**: de interioare ale construcțiilor voievodale, descrierea de natură, celebră fiind cea a lui Miron Costin, intitulată *Invazia lăcustelor*, descrieri de evenimente, ritualuri voievodale, tradiționale.
- 3.) **Portretistica literară**: realizată prin toate trei mijloacele de comunicare – narațiune, dialog și descriere. Memorabile sunt portretele complexe, într-o tehnică asociativă și a alternanței de lumini și umbre, de calități și defecte, de la istoriografia antică până în literatura actuală, precum este *Portretul lui Ștefan cel Mare* de Grigore Ureche, după modelul portretului lui Hannibal realizat de istoricul latin Titus Livius. Apoi urmează *Portretul lui Vasile Lupu*, *Portretul lui Duca Vodă*, *Portretul lui Petru cel Mare* și al *Spătarului Nicolae Milescu*, de Neculce.
- 4.) Prin literatura umanistă veche se afirmă și literatura artistică de **factură lirică** și prin **arta versificației și a mesajelor patriotice**. Se remarcă Dosoftei, Miron Costin și alți cărturari ai vremii, prin creații precum *Versuri pentru stema Moldovei*.
- 5.) **Caracterul meditativ, reflexiv, filosofic**, ca deschidere spre literatura modernă, analitică, a meditației filosofice. Miron Costin scrie poemul filosofic în proză *Viața lumii*, construită pe motivul din filosofia antică *fortuna labilis*, în esență drama condiției umane, aflate sub legile trecerii timpului.
- 6.) **Literatura istoriografică a fost izvor de inspirație pentru literatura cultă de mai târziu** și prin valoarea documentară și prin cea de factură artistică. De exemplu Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul*, B. Ștefănescu Delavrancea în *Trilogia Moldovei* (*Apus de Soare*, *Luceafărul*, *Viforul*), Vasile Alecsandri în *Legende istorice*, Alexandru Odobescu în *Nuvele istorice* și B.P. Hasdeu în *Răzvan și Vidra*, Sadoveanu în romanele sale istorice – toți s-au inspirat din textul cronicilor cărturarilor umaniști.

DIMITRIE CANTEMIR (26.X.1673 – 21.X.1723)

Dimitrie Cantemir este o personalitate enciclopedică de tip renașcentist, fiind considerat „*Lorenzo de Medici al nostru*” (George Călinescu).

1) Al doilea fiu al domnitorului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir a avut o biografie complexă, spectaculoasă, în momentul istoric și cultural în care s-a format și s-a afirmat. În lucrarea *Viața lui Constantin Cantemir*, cărturarul Dimitrie Cantemir promovează o viziune relativ fabuloasă asupra destinului familiei Cantemireștilor (1716), în mod deosebit a tatălui său, domnitorul Constantin Cantemir. Autorul susține originea străină a Cantemireștilor, având drept înaintaș pe Timur Lenk, din conducerea militară a tătarilor. Dar cronicarul Ion Neculce, contemporan cu Constantin Cantemir în ipostază de domnitor, prin valoarea documentară și memorialistică a *Letopisețului* său, în centrul căruia l-a situat pe Dimitrie Cantemir, deși a domnit mai puțin de un an, dezvăluie biografia tatălui acestuia, pe care l-a văzut drept „*neam de mazâl... neștiutoriu de carte... om de țiară moldovean... din Ținutul Fălciului*”.

Constantin Cantemir a slujit aproape 17 ani în armata poloneză, în care s-a remarcat ca viteaz oștean. Văduv după trei căsătorii, din ultima având doi copii, pe Antioh și Dimitrie, fiecare dobândind în devenirea lor istorică, succesiv, domni ai Moldovei. Nu a fost văzut admirativ de familia boierilor cărturari, îndeosebi a Costineștilor, Miron și Velicico Costin, care îi reproșau lipsa de cultură și educație înaltă. Adversarii Costineștilor, unii boieri intriganți, au uneltit împotriva lor, acuzându-i de trădare a domnitorului, drept pentru care, deși ar fi putut să se salveze, prin refugiu din țară, simțindu-se nevinovați, au suportat pedeapsa capitală, din porunca domnitorului. Acest destin al fraților Costin a rămas ca un fapt istoric tragic și nedrept, regretat până la sfârșitul vieții de Constantin Cantemir.

2) Viitorul cărturar și domn, Dimitrie Cantemir, a beneficiat de o **educație** deosebită, până la nivel academic. Astfel, a trăit mulți ani (cu întreruperi) la Constantinopol, unde a cunoscut nemijlocit, în fond și formă, istoria, cultura și civilizația Imperiului Otoman. A reușit să asimileze o cultură vastă, aparținând deopotrivă Orientului și Occidentului, în domenii precum: filosofia, matematica, logica, astronomia, limbi străine etc. Dimitrie Cantemir a fost poliglot, fiind din acest punct de vedere un unicat al culturii noastre. Vorbea 11 limbi, de la greacă, latină, franceză, germană, slavonă, turcă, până la arabă și persană.

3) Dimitrie Cantemir a fost o vreme *capichihaie*, un fel de ostatic, garanție, pe lângă Curtea Otomană, în timpul domniilor familiei Cantemireștilor, pentru tatăl și fratele său, Antioh Cantemir, care a domnit de două ori. El însuși a cunoscut acest destin, prima dată domnind doar o lună, la 19 ani, după moartea tatălui său, dar a fost înlocuit cu Duca Vodă, ca urmare a intrigilor lui Brâncoveanu din Țara Românească. S-a reîntors la domnie în 1710, domnind până în 1711. În secret, a făcut o alianță cu țarul Rusiei, Petru cel Mare, care i-a făcut și o vizită la Iași, episod evocat de Ion Neculce. În războiul ruso-turc, precum și în bătălia

de la Stănilești, „...mai gios de Prut”, au fost învinși. Urmarea a fost retragerea lui Dimitrie Cantemir în Rusia, unde devine sfetnic intim și principe al lui Petru cel Mare. Aici își va petrece tot restul vieții și își va împlini activitatea științifică și literară, de valoare națională și europeană deosebită.

Cantemir s-a impus în conștiința științifică a Europei, fiind și membru al Academiei din Berlin (1714), înființată de celebrul filosof Leibnitz. La cererea acestuia, va publica prima monografie a istoriei, culturii, etnografiei Țării Moldovei, *Descriptio Moldaviae* (1716), premiată de Academie și tradusă în mai multe limbi (greacă, latină, rusă, italiană, turcă, persană etc.).

S-a recăsătorit cu o tânără din aristocrația rusă și va avea un fiu, **Antioh**. Acesta va ajunge și el un mare cărturar, devenind primul poet cult din literatura rusă.

Dimitrie Cantemir a murit la 21 august 1723, când nu împlinise încă 50 de ani. Rămășițele sale pământești au fost aduse în țară și reînhumate în 1936, la Mănăstirea „Treierarhi” din Iași.

II. Activitatea științifică și literară

1. Cantemir s-a afirmat printr-o varietate de creații științifice în domenii promovate în cultura europeană, îndeosebi prin Renaștere și Umanism. A fost în același timp și un deschizător și promotor al unei viziuni moderne asupra anumitor domenii științifice și culturale, politice ale Europei specifice **iluminismului**, noul curent ideologico-cultural european.

a) S-a remarcă prin lucrări de **factură filosofică**, îndeosebi prin lucrarea *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau Lupta dintre suflet și trup* (1698). Este primul filosof român care a abordat relația dintre condiția fizică și cea spirituală a ființei umane. Lucrarea are o bogată documentație în problematică și promovează în cultura noastră terminologia de specialitate, cea filosofică. Structural, lucrarea e concepută sub forma unui dialog imaginar, cu bogate fragmente lirice, de meditație existențială, sub semnul temei fundamentale, **a timpului**. S-a detașat episodul *Lamentația înțeleptului*, prin motivul *fortuna labilis*. Se pot face analogii cu poemul filosofic *Viața lumii* al lui Miron Costin și prin motivul *vanitas vanitantum vanitas* (opinează Nicolae Manolescu).

b) În **sfera culturii religioase**, Cantemir abordează problema **misterului sacru**, în *Imaginea științei sacre care nu se poate dovedi*.

c) Ca **muzicolog**, îndeosebi în domeniul muzicii turcești, Cantemir a impus o anumită terminologie și modalitate de creație și cunoaștere, precum în lucrarea *Cartea sistemii sau Despre starea religiei mahomedane*.

d) În complexitatea **problematicii cunoașterii**, Dimitrie Cantemir s-a aplecat și asupra conceptului de **Logică** (1701), în care se regăsesc idei filosofice ale unor umaniști ai Renașterii, precum: Giordano Bruno, Roger Bacon, Helmond ș. a.

e) În domeniul **istoriografiei**, Cantemir s-a impus prin două lucrări de excepție:

Istoria pentru creșterea și descreșterea Curții Otomane, scrisă și publicată în limba latină și tradusă în franceză și engleză. A fost apreciată în mod deosebit în cultura și istoriografia Occidentului, fiind singurul izvor de cunoaștere, de informare asupra Imperiului

Otoman vreme de cel puțin un secol pentru occidentali. Lucrarea e construită pe principiul filosofic al succesiunii civilizațiilor popoarelor cunoscute la momentul respectiv, principiu promovat de iluministul Gian Baptista-Vico „*corsi e ricorsi*” (creștere și descreștere), dar și din filosofia lui Montesquieu. Această viziune filosofică asupra culturii și civilizației omenirii o vom regăsi și la Eminescu în poemul filosofic-sociogenic *Memento mori*.

A doua lucrare din istoriografie este *Hronicul vechimii a româno-moldo-vlahilor*, scris în limba română, valorificând peste 150 de izvoare documentar-lingvistice. Cantemir pune accent pe rolul și răspunderea urmașilor de a apăra civilizația veche europeană, cu fondul său substanțial dacic. Prin această lucrare, se depășește viziunea limitată a istoriografiei provinciale, continuând problematica cronicarilor umaniști privind etnogeneza poporului și a limbii române și a continuității în Dacia.

d) În domeniul **monografiei științifice**, Cantemir alcătuiește *Descriptio Moldaviae* (1716). Realizează o viziune documentară obiectivă, științifică, privind geografia fizică, fauna și flora Moldovei, organizarea politică și administrativă, obiceiuri și tradiții etnografice și particularitățile lingvistice. Cantemir realizează și un portret-sinteză al poporului, al moldoveanului, din care se detașează temperamental, psihologic și filosofic o viziune asupra unui popor echilibrat, senin, iubitor al gliei străbune, dar uneori, abordând cu ușurință problemele vieții, ca de pildă în capitolul *Despre năravurile moldovenilor*.

e) Ca personalitate culturală, academică, Dimitrie Cantemir se afirmă și prin realizarea **primului roman** din literatura română de factură alegorică ca modalitate și viziune narativă, dar în esență un roman politic *Istoria ieroglifică*, considerat de critica și istoria literară drept „un roman al timpului său”, care însă n-a fost cunoscut și apreciat decât târziu, peste mai bine de două secole.

Romanul *Istoria ieroglifică* a fost scris între 1704-1705 și prezintă un anume episod istoric al Țării Moldovei dintre 1702-1705, în care **conflictul politic** de interese voievodale a fost declanșat de Constantin Brâncoveanu, adversar al Cantemireștilor. Este un roman **alegoric**, întrucât acțiunea și conflictul acesteia sunt puse pe seama animalelor în **Împărăția Leului** (din Moldova) și **Împărăția Păsărilor**, a Vulturului (din Țara Românească, condusă de Corb – Constantin Brâncoveanu). Personajele sunt grupate în spiritul conflictului de interese politice, iar identitatea lor istorică este descifrată în **Scara** dată de autor, un adaos explicativ din final.

Se dezvoltă o **narațiune barocă**, bogată în informații și episoade simbolice, prezentate prin fapte, limbaj, opinii personale și ale altora, legate de esența conflictelor și intereselor politice. Se promovează o narațiune ce alternează **între fabulos și pamflet**, între accentele elegiace și cele satirice, o narațiune în care se schimbă ordinea cronologică a episoadelor, deschiderea făcând-o episodul de mijloc, asupra căreia va reveni în succesiunea cronologică.

Incipitul creează o atmosferă de dispute și intrigi deschise. Animalele și păsările, grupate separat, se întrunesc pentru a hotărî cine să fie noul stăpân al **Împărăției Leului** în locul Vidrei duplicitare (Duca Vodă). Aceasta se remarcă prin lăcomie, **Corbul** prin tiranie,

Struțocămila prin prostie și fudulie, Cameleonul prin ipocrizie. **Inorogul** este personaj fantastic, erou enigmatic din mitologia persană, cu o înfățișare insolită, animal alb ce are un corn în frunte (unicorn – Dimitrie Cantemir), el întruchipează înțelepciunea, noblețea. Conflictul este între Corb și Inorog. Dezvinovățirea Vidrei e dezagreată și respinsă. Mulțimea dezaproabă alegerea **Struțocămilei**, un fel de aliaj dintre animal și pasăre, un caracter comico-satiric caricatural, un animal cu pene, care nu poate zbura, dar nici să străbată drumuri dramatice ale încercărilor de conducător. Până la urmă, va fi acceptată această „cămilă nepăsărită și pasăre necămită”. Ea a fost impusă brutal de Corb, prin caracterul său despotice. Corbul încearcă să-l anuleze pe Inorog, după ce fratele lui, Filiul, este învins în lupta pentru putere din țara animalelor. Inorogul se ascunde în vârful muntelui, dar va fi trădat de Cameleonul cel duplicitar, care se oferă să-l ajute pe Corb, deși Inorogul i-a făcut mult bine înainte. Șoimul devine intermediar între cei doi, dar nu acceptă crima făcută și amintită aluziv, alegoric, împotriva lui Miron Costin și Velicico, fratele lui. În cele din urmă, Inorogul este ademenit, înșelat și prins de crocodili. Trădat de fratele său, Filiul, își jelește soarta în fragmentul *Tânguirea Inorogului*, cu tendință elegiacă, în versuri de factură folclorică. Forțe externe, salvatoare, îl vor apăra și salva, iar fratele său va deveni domn, în locul Struțocămilei.

În concluzie, acest roman, de o autenticitate și valoare artistică indubitabilă, se impune prin **stilul livresc documentar**, uneori cu accente folclorice, în care imaginarul, fabulosul și sobrietatea analitică se regăsesc constant. **Umorul** și caricaturalul, **liricul și dramaticul** definesc această creație literară de referință în literatura română și europeană. Se promovează idei umaniste și iluministe, precum cele din urmă, mai ales de Inorog, care, în **mod utopic**, consideră că societatea românească trebuie construită pe ierarhie, bazată pe principiul valoric.

Privind personalitatea cultural-științifică și voievodală a lui Dimitrie Cantemir, poate fi condensată în opiniile apreciative, argumentate ale lui George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Acesta a recurs și la reproducerea unei formulări memorabile făcută de Miron Costin în aprecierea logofătului Gheorghe Ștefan: „cât poți zice că nasc și-n Moldova oameni”. În același timp, Călinescu l-a considerat pe Dimitrie Cantemir drept cel mai important **renascentist** al culturii române de substanță națională și universală, un reper superlativ în evoluția istoriei și culturii române, „un voievod luminat, un academician berlinez, senator și prinț al lui Petru cel Mare, matematician, arheolog, etnograf, istoric, muzician, pictor, enciclopedist, poet, adică un Lorenzo de Medici al nostru”.

LITERATURA ROMÂNĂ PREMODERNĂ

ILUMINISMUL ROMÂNESC

I. **Iluminismul este al doilea mare curent cultural european**, după umanism, dominând cultura europeană, viața politică în secolul al XVIII-lea, supranumit **secolul luminilor**.

Termenul de *iluminism* a fost fixat în limba franceză, italiană și germană (*aufklärung*). Apare și în Anglia, începând cu secolul al XVII-lea, prin **Declarația drepturilor omului** (1688), emisă de Parlament, în care se impun concepte ideologice, politice, sociale noi, care au stat la baza procesului de modernizare complexă, totală, a Europei, în primul rând a Europei Occidentale. S-a promovat o viziune nouă în plan ideologic, politic, social, filosofic.

a) **Caracterul antifeudal, antiabsolutismului** acestuia, împotriva fanatismului religios și a principiului „Crede și nu cerceta”. S-a promovat cultul **raționalismului** și în formularea iluminismului francez, precum cea a lui René Descartes: *Cogito, ergo sum* (Cuget, deci exist).

b) **Caracterul social**, promovându-se libertatea individuală, socială, general umană, pe principiul că **oamenii sunt egali în fața naturii**, prin naștere, ceea ce conduce la **dreptul natural**, aplicat apoi și în dreptul social (egalitatea în fața legii și a vieții).

c) S-a impus **principiul suveranității poporului**, adică dreptul acestuia de a-și alege conducătorul, împotriva dreptului divin, absolut din feudalism, potrivit căruia suveranul era unsul lui Dumnezeu pe pământ, cu drepturi absolute.

d) S-au impus principiile **libertate, egalitate, fraternitate**, fondul marilor **revoluții burgheze** din Anglia și Franța, prin care s-a înlăturat regele recurgându-se la acțiuni radicale, prin vărsare de sânge.

În Centrul și Estul Europei s-a conturat a doua cale de înlăturare a absolutismului feudal, și anume, **calea pașnică**, cea **culturală**, administrativ-politică, realizată prin așa-numitul **domn luminat**. Aceasta s-a manifestat în Imperiul Habsburgic, prin împăratul Iosif al II-lea și în Imperiul Țarist prin împărăteasa Ecaterina a II-a.

Reprezentanți ai iluminismului filosofic, cultural și politic, constructori în plan problematic și ideatic au fost Roger Moore în Anglia, J.J. Rousseau (francez născut în Elveția), Descartes, Montesquieu, Voltaire, Diderot, B. Pascal și alții, supranumiți și **enciclopediști**, prin ideea continuării și a umanismului renașcentist.

II. Iluminismul în Țările Române

Așa cum a remarcat criticul și istoricul literar Eugen Lovinescu, cultura, viața social-politică, literatura în Țările Române s-a manifestat pe **principiul sincronismului** cu iluminismul occidental, pentru prima dată de-a lungul veacurilor, cu ideile social-politice și

culturale ale Occidentului. Aceasta s-a realizat în mod special, substanțial, programatic și aplicativ, în Transilvania, prin conceptul cultural-național cunoscut sub denumirea de **Școala Ardeleană**.

ȘCOALA ARDELEANĂ

Programul Școlii Ardelene realizează o sinteză a ideilor iluministe, program ce a impus un **scop fundamental**: lupta românilor transilvăneni pentru dobândirea drepturilor istorice și sociale, românii fiind de secole marcați de o dublă asuprire socială și națională în Transilvania, ca urmare a năvălirii asupritoare a triburilor asiatice ce s-au impus prin violență, în mod dominator, absolutist, feudal.

Căile și mijloacele de împlinire a acestui program național au fost bine particularizate și argumentate.

1. **Prima cale** de acțiune a fost cea **politică**, printr-un act juridic adresat împăratului habsburgic Leopold al II-lea, act intitulat *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* (*Dorințele de libertate ale românilor din Transilvania*) (1791), prezentat, susținut de cărturarul **Inochentie Micu-Klein**. Actul a fost respins de Dieta Transilvaniei, în mod arogant și agresiv, iar autorul a fost alungat, expatriat, murind în Italia și înmormântat în Cimitirul Săracilor. Absolutismul feudal a fost impus instituțional, prin acte juridice, politice, începând cu *Unio Trium Nationum* (1437), ca urmare a înfrângerii Răscoalei de la Bobâlna, a iobagilor români. Cele trei națiuni minoritare, venetice – ungurii, sașii și secuii – s-au autodeclarat nobile, așadar stăpâne asupra teritoriului istoric, natural și social românesc din Transilvania. Programul celor trei națiuni minoritare, venetice și abuzive, absolutiste a fost continuat și amplificat împotriva populației române majoritare și străvechi în acest spațiu românesc. Restricțiile împotriva drepturilor românilor au fost elaborate și prin alte acte juridice, precum *Aprobatae* și *Compilatae* din secolul al XVII-lea. Românii erau considerați „tolerați... cât le va place domnilor și stăpânilor”. Istoriografia austro-ungară a impus o viziune falsă asupra adevărului istoric privind românii din Transilvania, din centrul fostului regat dacic, prin **teoria migraționistă**, a retragerii masive a strămoșilor noștri în sudul Dunării și a revenirii românilor în nord abia în secolul al XIII-lea. O astfel de teorie nu putea fi acceptată de adevărata știință istoriografică, în contradicție cu cea a falsificatorilor precum **Sultzner**, **Eder** și **Kopidar**, istorici austrieci. În spirit polemic, într-un limbaj depreciativ, Petru Maior – cel mai important istoric al Școlii Ardelene – considera că astfel de minciuni „nu încap nici în coarnele boilor”. Și Ion Budai-Deleanu considera că acești falsificatori de adevăr istoric, când vorbesc de originea lor, inventează falsuri și minciuni „... și până la Dumnezeu se suie”.

2. **A doua cale** a luptei pentru libertate socială și națională a românilor transilvăneni a fost una **revoluționară**, cu manifestări de proporții, cu jertfe uriașe ale românilor, care au zdruncinat feudalismul habsburgic și unguresc, încât au uimit Europa prin cruzimea înfrângerii revoluționarilor români. Este momentul **Revoluției lui Horea, Cloșca și Crișan**

(1784-1785). Aristocrația politică austro-ungară a văzut în acest moment istoric însângerat un pericol pentru durată și abuzurile lor anti-românești.

3. **A treia cale** a fost cea **religioasă**, prin care li s-a promis românilor transilvăneni că, dacă acceptă integrarea în catolicismul occidental, vor dobândi mai ușor mai multe drepturi și libertăți spre care aspirau. Astfel, s-a construit o nouă variantă a catolicismului, și anume **Biserica Unită cu Roma** sau **Biserica Greco-Catolică**. Actul de unire a fost semnat și aprobat de Leopold al II-lea prin așa-numita **Diplomă Leopoldină** (1700). Astfel s-a procedat politic, cultural, religios, specific și cu alte popoare subjugate din Imperiul Austro-Ungar și din cel țarist, implicit cu românii din Ungaria, Serbia și Ucraina. Orientarea popoarelor subjugate în această direcție religioasă aflată în actualitate a avut drept rezultat faptul că această formă bisericească s-a impus și în alte spații etno-istorice. Apartenența la greco-catolicism exprima identitatea etnică, diferită de a celor dominatori. De reținut faptul că, în epoca feudală, recensământul etnic se făcea prin biserică, care avea libertatea și dreptul de a deznăționaliza. Prin promisiunile ce le-au făcut în schimbul aderării la cultul religios distinctiv, românii transilvăneni au obținut dreptul de a-și afirma identitatea, drepturile culturale prin așa-numitul **iluminism cultural**, de emancipare națională, de progres pe cale pașnică.

4. **A patra direcție** de manifestare a iluminismului în cadrul Școlii Ardelene a fost cea **culturală**. S-a cristalizat un program cultural structurat pe câteva direcții fundamentale de **formare a conștiinței naționale, a identității etnice și a drepturilor istorice și social-politice ale românilor din Transilvania**. Acest scop s-a realizat prin contribuția majoră a unui grup inițial de cărturari români din Transilvania, proveniți din mica burghezie, mica nobilime, din reprezentanți ai bisericii românești greco-catolice. Aceștia au fost așa-numiții **corifei, inițiatori**, creatori în prim-plan, cu rol decisiv informativ, de comunicare. Aceștia au fost: **Inochentie Micu-Klein, Samuil Micu**, nepotul său, **Gheorghe Șincai, Petru Maior**.

și **Ion Budai-Deleanu**. Acestora li se asociază cărturari, inițiatori ai unei direcții moderniste a culturii și științei românești, transilvăneni de renume și cărturari de excepție în plan național și chiar european: **Timotei Cipariu, Al. Papiu Ilarian, Simion Bărnuțiu, Gheorghe Barițiu, Ion Bianu, Gheorghe Lazăr, Ion Maiorescu, Alexandru Borza, A.T. Laurian, Aron Pumnul** și ceva mai târziu George Coșbuc, Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, Iuliu Hațieganu și Victor Babeș. Reprezentanții Școlii Ardelene au riscat la modul vital pentru promovarea și aplicarea scopului național amintit. Ceea ce-i unește **este sentimentul răspunderii, patriotismul**, implicarea totală în împlinirea planului național, originea socială, dominantă, educația și studiile religioase, filosofice, literare, a limbilor, a istoriografiei, dobândite prin studii în școlile Transilvaniei, îndeosebi cele ale Blajului, în străinătate (la Viena și Lemberg, în Austria, la Liov în Polonia și la Roma, în Italia). Aceștia s-au afirmat prin:

1. **Activitatea cultural-generală**, prin publicații, presă, reviste de interes general, cum ar fi cultivarea în domeniul agriculturii, în meserii, în domeniul sănătății publice, promovând în esență o **educație practică și laică**. În prima formă de implicare se urmărea emanciparea socială, culturală, etică a românilor și **formarea conștiinței naționale de identitate istorică, lingvistică și spirituală**, în mod acumulativ și asociativ. Astfel, s-a pus accent pe o **educație**

laică privind domeniile agriculturii, pomiculturii, viticulturii, domeniul meseriilor și al mineritului, mai ales că exploatarea miniere în folosul feudalismului absolutist erau făcute de românii iobagi. De altfel, pentru aceste domenii de muncă practică, s-au acceptat, la un moment dat, forme ale învățământului aplicativ. Reținem în acest sens studiile aplicative de educație medicală, generală, practică ale doctorului Ioan Molnar Piuariu. Insolit era și studiul lui Petru Maior *Învățătură pentru îngropăciunea oamenilor morți*. În programul de emancipare socială și națională pe cale culturală, un rol deosebit l-a avut Gheorghe Șincai (fiul unui mic moșier din Șinca Veche, jud. Mureș).

2. A doua direcție de culturalizare extinsă s-a împlinit printr-un **program de construcție de școli** în satele românești din Transilvania, cu caracter informativ și formativ, școli cu caracter laic, și religios, cu profiluri de meserii, de învățători și de preoți.

Astfel, rolul decisiv l-a avut Gheorghe Șincai. Acesta a fost director al școlilor românești, la un moment dat, numit de împărat, iar pe cheltuiala românilor s-au construit în satele românești aproximativ **360 de școli primare românești** în Transilvania, pe care Nicolae Iorga le-a numit „*300 de izvoare ale culturii naționale*”.

Printr-un colectiv condus de Șincai, s-au realizat **primele manuale** cu caracter practic și laic, numite *ABC* sau *Alfavit* și *Aritmetică* etc. Astfel, s-au cristalizat **rolul bisericii și al școlii**, două instituții fundamentale de educație națională, socială, fundamentală, prin care dascălul și preotul au căpătat un rol decisiv, de promovare a culturii naționale, de **apostolat** religios, dar și laic, ceea ce implică răspundere și sacrificiu. Această viziune asupra celor două instituții educative naționale aparține Școlii Ardelene.

3. A treia direcție din perspectivă culturală o formează **calea științifică**, prin activitatea corifeilor amintiți. Astfel, se acordă o atenție deosebită pentru două domenii științifice, decisive pentru cunoașterea și promovarea **identității etno-lingvistice a poporului român**.

Din perspectiva **studiului istoriei**, la toți cărturarii amintiți se afirmă lucrări la cel mai înalt nivel de cunoaștere istorică la momentul respectiv, în care se promovează cu argumente științifice sau mai puțin demonstrabile sau relativ demonstrabile idei cum ar fi originea romană a poporului român și continuitatea romană în Dacia, mergându-se astfel pe linia cărturarilor cronicari umaniști, dar cu viziuni parțiale diferite.

Prima lucrare a lui **Samuil Micu** este *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*, scrisă cu caractere latine și în limba română. Se reține exagerarea privind originea pur romană a poporului român. Exagerările acestora privind etnogeneza poporului român și latinitatea limbii române sunt determinate de nevoia argumentării **drepturilor istorice** și culturale ale românilor din Transilvania, deoarece sunt urmașii unui popor nobil, deci superior și cel puțin egal cu nobilii contrafăcuți feudali, venetici. Același argument privitor la latinitatea limbii române, ca fiind exclusivă, latină, fără influențe străine ce a dus la un curent lingvistic, numit **latinismul**.

Gheorghe Șincai va scrie *Hronica românilor și a mai multor neamuri*, în care pune în circulație ideea prezenței istorice a poporului român în contextul popoarelor europene.

Petru Maior, în lucrarea sa *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*, pune în prim-plan ideea distinctivă potrivit căreia fundamentul etno-istoric românesc este și roman și dacic.

Ion Budai-Deleanu va scrie *Scurtă cunoștință asupra istoriei Bucovinei* (1775).

În **domeniul lingvistic**, corifeii Școlii Ardelene vor aborda originea limbii române, de esență latină, prin argumente lingvistice, etnografice etc., dar, ca și în cazul principiului etnic, și aici se realizează o exagerare a **purității** limbii române, sub pecetea latinismului. Lor li se datorează și **prima gramatică a limbii române**, scrisă în limba română cu caractere latine: *Elementa linguae daco-romanae sive valachiae* (*Elemente de limbă română daco-romană*), scrisă de Samuil Micu și Gheorghe Șincai. Tot lor li se datorează primele **dicționare** ale limbii române, precum *Lexiconul de la Buda* (1806-1812), iar Budai-Deleanu va realiza un *Dicționar român-latin*, *Dicționar român-german* etc. Petru Maior va scrie studiul *Disertație pentru începutul limbii române*, prin care impune ideea originii limbii române din latina populară (vulgară < *vulgus* = popor). Budai-Deleanu perseverează în studiul limbii române, privind esența gramaticală, **structura gramaticală** a limbii române ca fiind de esență latină, adevăr științific în *Temeiurile gramaticii românești*.

Ion Budai-Deleanu a activat complex ca și cărturar, departe de țară. A fost un reprezentant de vârf al Școlii Ardelene și a ținut legătura cu reprezentanții acesteia. După cum mărturisește într-o epistolă adresată lui Petru Maior: „*Eu încă mă țin de ceata voastră. Ziua și noaptea pentru dânsa lucrez. Spre fericirea deplină, patria-mi lipsește*”.

Prin Școala Ardeleană s-a realizat **un moment culminant și decisiv** al afirmării și valorificării caracterului latin al limbii române, depășind, pentru prima dată după secole, izolarea limbii române, de esență latină, de către limbile greacă și slavonă, promovate în mod dominant, uneori exclusiv în scrisul românesc, prin intermediul bisericii ortodoxe și a unei literaturi inaccesibile publicului larg și rupte de esența limbii române vorbite, o literatură limitată, inaccesibilă celor mulți, neșcoliți. Școala Ardeleană impune scriere în limba română cu **grafie latină**, fenomen cultural major care s-a consolidat definitiv peste câteva decenii, nu dintr-odată, cu mai bine de un secol mai devreme în Transilvania față de celelalte două țări românești. Prima carte românească publicată și tipărită cu caractere latine a fost *Carte de rogacioni* (1779, Viena), urmată de *Biblia de la Blaj* (1795) a lui Samuil Micu (numită și *Biblia lui Bob*, după episcopul Ioan Bob); *Biblia (Vulgata)* lui Petru Pavel Aron (tradusă la 1760-1761) a rămas netipărită până în zilele noastre. Momentul decisiv al afirmării grafiei latine, pe principiul ortografic fonetic, după câteva încercări în această direcție, a fost realizat în 1885 de Titu Maiorescu, care a enunțat principiile de bază în lucrarea științifică *Despre scrierea limbii române*.

În cadrul programului Școlii Ardelene s-a impus și o deschidere și afirmare a culturii în limba română prin publicații, **presă**: ziare și reviste. Un rol deosebit l-a avut Gheorghe Barițiu, care editează prima revistă la Brașov (1838), intitulată „**Gazeta de Transilvania**”, cu suplimentul literar „**Foaie pentru minte, inimă și literatură**”.

Iluminismul Școlii Ardelene se va prelungi și se va manifesta și în primele două decenii ale secolului al XIX-lea și se va contura prin **sincretism** cu elemente ale clasicismului

european (căci literatura română nu a cunoscut manifestarea unitară și dominantă a clasicismului, ci, izolat, prelungit, de la o perioadă cultural-istorică la alta, simultan și cu elemente ale noului curent, romantismul, prin perioada pregătitoare și anume, **pre-romantism**).

Iluminismul s-a împlinit prin instituții și forme de cultură ce au promovat emanciparea socială și națională, **idei iluministe**, precum: dreptul natural, dreptul istoric, dreptul social, libertatea și egalitatea în fața legii. S-au manifestat pe cale pașnică, dar în momente decisive și culminante și pe cale revoluționară.

ION BUDAI-DELEANU (6.I.1760/63 – 24.VIII.1820)

I. Personalitatea scriitorului

G. Călinescu l-a definit drept un „scriitor printre istorici și filologi” (*Istoria literaturii române...*). A fost un discipol și promotor activ al iluminismului în cultură românească, ca reprezentant de frunte al Școlii Ardelene. S-a format spiritual și cultural în școlile Blajului, apoi la Viena, la Liov în Camenița. A fost un **cărturar poliglot** (vorbea greaca, latina, italiana, germana, franceza, polona). A făcut parte dintr-o familie de preoți ardeleni greco-catolici din ținutul Hunedoarei. A intrat în conflict cu episcopul greco-catolic Ioan Bob și drept urmare s-a expatriat la Liov, ca „sftinic chezaro-crăiesc” la Curtea de Apel. La Liov a trăit peste 30 de ani, până la sfârșitul vieții. La Lemberg își redactează scrierile juridice, istorice, memorialistice, filologice și literare, cuprinse în **peste 20 de volume**.

Având *studii* de filozofie, istorie, lingvistică și drept, Ion Budai-Deleanu s-a adaptat relativ ușor în mediul administrativ-politic, reprezentându-i în plan juridic pe românii din Bucovina în acel spațiu al Imperiului Habsburgic. Dar, după cum a mărturisit în *Epistolie închinătoare* – a doua prefată a *Țiganiadei*, epistolie dedicată lui Petru Maior, anagramat drept Mitru Perea, cu care a ținut legătura constantă ca și cu alți reprezentanți ai Școlii Ardelene – viața și creația sa sunt ancorate în profunzime în destinul istoric cultural și social al tuturor provinciilor românești.

George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) realizează un **portret sintetic** al cărturarului: „Om de cultură occidentală, enciclopedist, cunoscător al literaturii clasice europene, al istoriei universale și naționale, traducător, erudit, avocat, pe urmele lui Cantemir, în istoriografie, etnografie și lingvistică, care nu și-a pierdut spiritul etico-moral al țăranului ardelean”.

II. Creația literară. *Țiganiada*

Această operă literară a fost precedată de un exercițiu artistic, prin poemul comico-satiric *Trei viteji*, în care redă aventurosul ridicol: al lui Becicherok Istoc de Uram Haza (Transilvania), țigan devenit nemeș călare și arogant. Al doilea este Kyr Kalos de Cucureaza (Muntenia), un grec cu ifose, iar al treilea, Născocor din Cârlibaba (Moldova). Toți

sunt sub semnul caricaturalului, definiți prin lăudăroșenie, falsă noblete, porniți sigur în căutarea unor privilegii nemeritate și a unei iubite imaginare, mitizată, o Desdemonă multiplicată.

Cea mai reprezentativă lucrare a lui Ion Budai-Deleanu a fost *Țiganiada* (*Tabăra Țiganilor*), realizată în două variante, din 1800 și 1812. A rămas în **manuscris** și a fost cunoscută prea târziu, după aproximativ 70 de ani, dar ceea ce e remarcabil este faptul că are un rol important deosebit în formarea și evoluția literaturii române culte, fiind **prima epopee** integrală terminată din literatura română. Încercări pentru această specie au mai făcut și alți scriitori români din perioada pașoptistă, dar fără a fi finalizate.

Țiganiada are toate *particularitățile compoziționale, structurale* ale speciei de *epopee*, cum ar fi scrierea în **versuri**, strofa de 6 versuri, organizate în **cânturi** (are **12 cânturi**). Fiecare cânt se deschide cu câte o strofă *Argument*, ce pregătește cititorul asupra celor ce vor fi narate. Ca și în cazul epopeilor clasice, antice, homerice, *Țiganiada* se deschide cu o *invocație a muzelor*. Ion Budai-Deleanu va invoca muzele să-l inspire să cante un episod istoric, real, transfigurat, imaginativ și fantastic într-o epopee: lupta lui Vlad Țepeș împotriva turcilor, precum și peripețiile aventuroase ale Țiganilor și ale lui Parpanghel.

Compozițional, acțiunea e structurată pe **2 planuri**: planul aventurilor taberei Țiganilor, pe care Vlad Țepeș a hotărât să-i adune într-o tabără, situată **între Bărbătești și Inimoasa**, pentru a-i putea supraveghea și pentru a nu deveni iscoade în favoarea turcilor. Se dezvoltă o acțiune a faptelor și atitudinilor Țiganilor în drumul lor spre Inimoasa, cu peripeții comico-satirice. Din planul principal se detașează o nouă direcție narativă, cu episoade oscilante **între real și fantastic**, legate de tânărul Parpanghel, conducătorul taberei argintarilor, pornit în căutarea logodnicei sale, Romica, furată de spirite ale răului și izolată într-un spațiu fabulos, în Cetatea Nălucită. **Acțiunea** se petrece paralel și interferent între **tabăra Țiganilor** și **tabăra oastei lui Vlad Țepeș**, fiecare supusă unei încercări eroico-comico-satirice, în care se implică forțele supranaturale, prin **principiul răului** sau satanic, care vor lua partea turcilor și *planul sacru* sau divin, prin îngeri și alte forțe, care vor sprijini pe viteji și pe Vlad Țepeș în încercările lor fabuloase, eroice.

Pe lângă planul acțiunii există și un **plan de subsol**, cu personaje simbolice, prin care se comentează faptele din planul fundamental, fie din tabăra lui Vlad Țepeș, fie din tabăra Țiganilor. Acestea sunt: Idiotisianu, Simplisian, Mârza (poporul), Onochefalus (cap de măgar), Mândrilă, Filologos, Erudițian, Adevărovici, Mitru Perea. Autorul însuși apare cu numele anagramat: Leonachi Dianeu.

Epopeea *Țiganiada* are **izvoare multiple**, din literatura antică, până la cea iluministă. Astfel, are ca punct de referință *Batrahomihomahia*, adică lupta dintre broaște și șoareci, epopeea comico-satirică a lui Homer, *Eneida*, de Vergiliu, și romanul *Satiricon*, de Petroniu. Face referiri și la poeme eroico-satirice din literatura Renașterii (exemple fiind *Vadra răpită* a lui T. Tasso, *Orlando Furioso* de Ariosto, romanul *Don Quijote* de Cervantes), dar se inspiră și din literatura populară, din proverbe, zicători și lupta dintre viață și moarte, motivul apa vie și apa moartă. Sunt evidente influențe ale literaturii populare, particularități ale limbajului pitoresc și

individualist și particularizat al ȝiganilor, care conferă operei un puternic caracter realist, pitoresc și comico-satiric.

ȝiganiada se deschide cu un **Prolog**, dar și cu o **Epistolie închinătoare către Mitru Perea**, „vestit cântăreț” (Petru Maior), cu rol de *prefețe*. În acestea, autorul argumentează particularitățile creației sale. Își motivează originalitatea lucrării, notele distinctive ale operei. Consideră că lucrarea este o „izvoditură nouă...”, „poeticească alcătuire”, o „jucăreauă originală”. E conștient de faptul că literatura română nu are tradiție în literatura cultă și de aceea, rezervat, nu-și definește lucrarea epopee, ci doar **poemation eroico-comico-satiric**.

Latura comică e mai accesibilă gustului încă neformat al cititorului român și de aceea acest caracter comic este pentru ca „mai lesne să placă și să înțeleagă”. **Dimensiunea satirică** e profundă și vizează abuzurile instituționale ale feudalismului și ale bisericii, ale justiției și ale falsei aristocrații etc. De aceea, avertizat, Petru Maior, va *înțelege caracterul alegoric al epopeii*: „Tu bagă bine de seamă, că prin ȝigani se înțeleg și alții, care tocmai așa, oarecând, au făcut”, „Cel înțelept va înțelege”, chiar dacă „... la mulți nu le va plăcea”.

Autorul este conștient că provoacă atitudine sancționară din partea autorităților, care se recunosc în substanța alegorică și, astfel, explică faptul că a recurs la alegorie pentru a-și putea permite caracterul accentuat critic și pentru a se proteja de a-i fi pusă „muza sub falangă”. E conștient de spiritul satiric, ce dobândește particularități ale noului curent, al realismului obiectiv, nepărtinitor: „Muza mea nu minte, ci numa cât are o gură mare și câteodată prea cârtitoare”. Chiar numele anagramat al autorului, Leonache Dianeu, și al lui Petru Maior, Mitru Perea, motivează intenția protectoare. **Scopul** creației sale este unul argumentat, Budai-Deleanu fiind conștient de originalitatea sa și de rolul stimulat, creator și educativ pentru viitorul literaturii române pe care îl are *ȝiganiada*, care trebuie să creeze „un gust nou de poezie românească”, adresat „tinerilor de limbă iubitori”.

Asemenea clasicilor, deși în epopeea sa sunt elemente din literatura și limbajul popular, Budai-Deleanu apreciază că adevărata artă literară, exprimată prin literatura cultă, este necesară și definitorie pentru cultura și istoria unui popor: „ca să nu cântăm pururi frunză verde”.

În spirit iluminist, Budai-Deleanu *satirizează* defectele instituțiilor absolutiste, abuzive, precum **justiția**, deoarece judecătorii iau mită ca să facă „strâmbătate”, apărând privilegiile și nedreptățile stăpânilor și nedreptățindu-i pe cei sărmani; judecătorii „numai de-o parte, cu urechea ascultă”. Epopeea satirizează **defectele general-umane** cum sunt incultura, agresivitatea, vrajba, vrăjitoria, justiția – ai cărei reprezentanți „numai la parale gura cascade” –, fățărnicia preoților – „cu o mână te blagoslovesc, cu alta de avere te jefuiesc”. Autorul caricaturizează și satirizează lăcomia, lenea, trădarea specifice celor care sunt marcați de lipsă de patriotism și de interes personal. Nu ocolește critica pentru „*moleața junime*”, care „cascade prin dughene... doar a vâna după libovie; pe divan a trândăvi cu lene”. Chiar unele **nume ale personajelor** de la subsol sugerează viziunea comico-satirică.

Remarcabile sunt mijloacele de luptă pentru încurajarea ȝiganilor să fie alături de Vlad ȝepeș: „Să pună în frunte carele cu bucate în drumul lor spre tabără” sau „fuga ha, rușinoasă dar e mai sănătoasă”, **numele și porecele personajelor**, limbajul acestora.

Caracterul eroic este acordat luptei pentru libertate, realizată prin personajul istoric **Vlad Țepeș**, care își asumă riscul de a apăra demnitatea și libertatea țării sale. Așa cum va spune în decursul epopeii, provocat de un sol al sultanului, pentru a se supune, el va răspunde astfel: „Spune-i că atunci când iepurii în goana/ Vor lua pe ogari, lupilor moarte,/ Mieii vor da poate că atunci doară/ Mă voi închina, iar nu de astă oară”.

Acțiunea curge după un **ritm narativ** specific epopeii: acumulativ, lent, apoi tot mai dinamic, mai accentuat, mai rapid, cu un deznodământ oarecum surpriză, dar argumentat. Țiganii sunt organizați pe tabere, fiecare cu câte un steag în frunte și cu câte un conducător: aurarii, cu Tandaler, argintarii, în frunte cu tânărul Parpanghel, ciurarii, conduși de Cucavel, fierarii cu Drăghici înțeleptul, căldărarii, cu Bălăban. La sfârșit defilează și „...lăiața țigăni-me,/ Mâncători zadarnici de bucate”. Toate cetele țigănești defilează în fața lui Vlad Țepeș, care i-a organizat, i-a dotat cu arme, îmbrăcăminte și hrană.

Acțiunea se complică prin faptul că **Satana intervine** și o răpește pe Romica, logodnica lui Parpanghel. Acesta pornește în căutarea ei, trece prin mai multe încercări, apariții și dispariții fantastice ale iubitei. Este stimulat de prezența viteazului Argineanu, care învață să lupte vitejește pentru Vlad Țepeș, dar ca și modelul său, cunoaște efectele negative și vitale de apă moartă și apă vie. În cele din urmă, Parpanghel o regăsește pe Romica și la **nunta** lui povestește călătoriile fantastice pe care le-a făcut în Rai și în Iad. Țiganii se dedublează, fiind și trădători, atunci când Țepeș îi pune la încercare, deghizându-se în luptător otoman. În cele din urmă, discuția se înfierbântă în jurul formei de guvernământ, între monarhie și republică. Dezorganizați, țiganii declanșează o bătaie, iar Vlad Țepeș, trădat de boieri, este obligat să ia calea prierbiei.

Din peripețiile lui Parpanghel s-a remarcat o imagine simbolică: într-o fântână era ogindit **chipul a trei fete de împărat**, surori ce plâneau, fiind capturate de Satana. Ele ilustrau destinul celor trei țări românești, aflate sub asuprire națională, care așteptau șansa libertății. Înțeleptul Drăghici îi îndeamnă pe țigani spre cumpătare și unitate: „Fiți uniți și țineți-vă de mână”, precum și „Să nu defaime neamul slujind străinilor”.

Din rândul țiganilor apare un tânăr cu nume simbolic, **Romândor**, care e rugat să devină conducătorul acestora, treziți la conștiința datoriei și a libertății. Târziu, dar totuși I se readeșteptă spiritul eroic și sacrificiul pentru libertate: „Du-ne măcar în ce parte/ Ori la slobozenie, ori la moarte”.

Și alte personaje alegorice, precum viteazul Argineanu și Florescu, la un moment dat chiar Parpanghel, sunt învăluite în **spiritul eroic și patriotic** în lupta împotriva turcilor. Florescu îndeamnă pe luptători și pe țigani la vitejie „un coif, o sabie, inimă în piept, minte deșteaptă”.

Prin caracterul eroic și patriotic al **Țiganiadei**, Ion Budai-Deleanu promovează una dintre trăsăturile fundamentale ale epopeii, dar și ale noului curent literar, romantismul, prin care se aduce în atenție cultul trecutului eroic național. **Țiganiada** este singura epopee din literatura română, dar încercări de epopee au mai existat, precum **Mihaiada** lui Ion Heliade-Rădulescu.

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN PERIOADA PREMODERNĂ

1. După programul cultural național al Școlii Ardelene sub marca ideilor iluministe, această orientare de emancipare națională pe cale culturală s-a extins și în **Țările Române** pe o perioadă restrânsă, aproximativ între 1780-1820, definită drept perioada **premodernă, prepașoptistă**. S-a manifestat prin înființarea unor instituții de cultură, precum: presa, publicații culturale, interes pentru instituții culturale, învățământul de diferite grade ș.a.

Și în plan social-politic **s-au produs mutații** prin evenimente radicale, precum a fost Revoluția lui Tudor Vladimirescu din 1821, ca expresie a luptei împotriva feudalismului și a abuzurilor fanariotismului, pentru afirmarea ideilor moderne, iluministe, de libertate și emancipare socială și națională. După Pacea de la Adrianopol (1829), s-au reinstaurat domniile pământene, după mai bine de un secol marcat de domniile fanariote.

2. În acest context, se cristalizează și se afirmă **o nouă generație de intelectuali tineri**, cei mai mulți proveniți din boierimea locală, unii marcați de educația în limba greacă, dar și cu interes constant, deschis, spre cultura occidentală, cu precădere cea franceză.

a) Majoritatea acestei generații s-a implicat constant în **formarea unei conștiințe naționale românești** în toate straturile sociale și a unor instituții și forme de cultură necesare pentru acest **program național**. În acest sens s-a afirmat **presa**, mijloc de informare și de culturalizare deschisă. În Moldova, **Gheorghe Asachi**, un cărturar de formație clasicizantă, cu un rol major în promovarea culturii naționale în faza de pionierat, impune prima apariție a presei în limba română și anume „*Albina românească*” (1829), cu suplimentul literar „*Alăuta românească*”. În Țara Românească, **Ion Heliade-Rădulescu** publică revista „*Curierul Românesc*” (1829) cu suplimentul literar „*Curier de ambe sexe*”, iar în Transilvania, programul Școlii Ardelene se continuă prin **Gheorghe Bariț**, ce publică „*Gazeta de Transilvania*” (1838), cu suplimentul literar „*Foaie pentru minte, inimă și literatură*”. Presa în limba română se va diversifica, se va manifesta mai substanțial și în perioada următoare, pașoptistă și postpașoptistă cu un program dedicat literaturii și culturii române.

b) Simultan cu această direcție culturală, s-au afirmat și **alte forme instituționale de cultură** precum: „*Societatea literară*”, apărută la Sibiu în 1821, sub conducerea lui Dinicu Golescu și Heliade-Rădulescu. Aceasta își va transfera apariția la București în 1833, devenind „*Societatea Filarmonică*”, al cărui program s-a împlinit prin înființarea *Teatrului Național* din București. Același program se va particulariza în 1837 prin înființarea *Conservatorului Dramatic* din Iași, prefigurând înființarea Teatrului Național din Iași, în 1840.

c) Interesul pentru educație și cultură s-a împlinit și prin înființarea unor instituții speciale: **școli și academii de învățământ**. Același **Gheorghe Asachi** înființează în Moldova *Academia Mihaileană* „*Trei ierarhi*”. Cărturarul Asachi impune un *învățământ academic pentru ingineri hotarnici*, cu deschidere și spre domeniul agriculturii. La București, ardeleanul

din Avrig **Gheorghe Lazăr** pune bazele *Liceului „Sfântul Sava”*, în limba română, în 1818, înlocuind Academia grecească de la „Sfântul Sava”. La Craiova, ardeleanul **Ion Maiorescu**, a înființat *Școala superioară* în limba română.

d) S-a acordat o atenție specială unui proces de **formare a limbii române literare**. Ca primă formă de manifestare a fost alcătuirea **gramaticii limbii române**. Prima în acest sens a fost *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduieilor gramaticii românești* (1787) a lui Ienache Văcărescu. De reținut faptul că scrierea în cultura română era în limba greacă și slavonă. Cea din urmă avea un alfabet extins, foarte numeros, alcătuit din 47 de litere. Intelectualitatea boierească de la noi a „descoperit” că nu corespund limbii române – limbii latine. Ienache Văcărescu a propus simplificarea alfabetului. Interesul pentru gramatica limbii române a fost continuat de Heliade-Rădulescu, care a scris *Gramatica românească* (1828). A propus și impus **înlocuirea alfabetului chirilic cu alfabetul latin și simplificarea alfabetului** la 28 de litere. A fost un început salutar care, după câteva decenii de eforturi culturale și științifice, perioadă în care s-a scris prin combinația literelor celor două sisteme de grafie, s-a ajuns la stabilizarea scrierii române cu **caractere latine**, așa cum a promovat, a impus, cu aproape un secol în urmă, Școala Ardeleană. Finalizarea acestui proiect cultural major național al triumfului limbii române și al alfabetului latin în spiritul esenței limbii române s-a împlinit întru totul prin contribuția lui **Titu Maiorescu** (1885). De reținut studiul *Despre scrierea limbii române*.

e) Rolul major pe care l-a avut **Heliade-Rădulescu** în problematica **limbii literare**, în **estetica literaturii române** în faza sa inițială este remarcabil, împlinit, particularizat și prin lucrări de specialitate în domeniul **stilisticii** și al **limbajului poetic**. De reținut: *Despre versificație*, abordând arta cuvântului, a poeziei, *Regulile sau gramatica poeziei*, *Curs de poezie generală*. Heliade-Rădulescu a realizat și lucrări de esență **filosofică**, meditativă, precum *Anatolida*. În plan poetic, este creatorul primei **balade romantice** de factură fantastică, valorificând mitul folcloric românesc al iubirii în balada *Sburătorul*.

Pentru mulți reprezentanți ai generației prepașoptiste și pașoptiste, **cultul limbii române**, expresie a identității noastre etno-culturale, spirituale, naționale și a **patriotismului** promovat în mod **programatic**, s-a marcat și la **poetii Văcărești**. Unul dintre cei patru reprezentanți ai acestei familii de boieri români cărturari, **Ienăchiță Văcărescu**, a rămas în conștiința posterității și prin celebrul său *Testament*, un catren cu un mesaj programatic, patriotic: „Urmașilor mei Văcărești,/ Las vouă moștenire/ Creșterea limbii românești/ Și a patriei cinstire”. Nepotul său, Iancu Văcărescu, susținător al construcției instituționale a Teatrului Național din București, va întări acest mesaj patriotic prin **Prolog**: „V-am dat teatru, vi-l păziți/ Ca un lăcaș de muze.../ Prin el năravuri îndreptați/ Dați ascuțiri la minte/ Podoabe limbii voastre dați/ Cu românești cuvinte”.

f) **Literatura română cultă** în această perioadă **premergătoare pașoptismului** s-a manifestat printr-o **poezie mai puțin reprezentativă**, deschisă spre înnoiri. S-a realizat **izolat**, prin creația unor poeți proveniți din familii boierești, în Țara Românească fiind poeții Văcărești (Ienăchiță, Alecu, Nicolae, Iancu). Ca poet, **Ienăchiță Văcărescu** a realizat o *lirică*

erotică specifică momentului, ca *poezie de salon*, cu *dedicație* pe albumul cucoanelor de altădată. În plan estetic e numită drept o „*lirică anacreontică*”, în stilul poetului antic grec Anacreon. E o poezie cu unele rădăcini folclorice precum *Amărâta turturea*, cu un motiv poetic de circulație în Balcani, redând singurătatea, pierderea unei ființe dragi. Tot în lirica sa se mai afirmă și un fel de *cântec de dragoste* precum în poeziile *Într-o grădină*, *Spune-mi, inimioară*, *spune-mi* ș.a. Acest gen de lirică intimă a fost văzut de George Călinescu drept o „poezie plină de *ofuri și suspine*”.

Același **stil al liricii intime** erotice sub formă de **dedicație unei iubite** a fost manifestat și de către **Costache Conachi** din Moldova, care a impus procedeul de **acrostih** – descifrarea numelui persoanei căreia i se dedică poezia prin prima literă a fiecărui vers, în ordinea lor de sus în jos.

Tot în preromantism se conturează și în lirica românească, ca în cea europeană deschideri spre noul curent estetic al romantismului. Astfel, Jack Macpherson (*Ossian*) din lirica engleză creează o poezie de meditație filosofică, de neliniște, în fața trecerii timpului, de mister, sentimentul singurătății și izolării, condensată în termenul *osianism*, după numele autorului, orientare lirică manifestată și în creațiile unor poeți români din perioada prepașoptistă și pașoptistă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

LITERATURA PAȘOPTISTĂ ȘI PROGRAMUL „DACIEI LITERARE” (1830-1860)

1. Literatura pașoptistă se afirmă sub semnul preromantismului și al romantismului, curent estetic dominant în literatura europeană și în literatura română, începând cu generația creatoare a momentului revoluționar de la 1848. Această etapă reprezentativă a evoluției și formării culturii și literaturii române moderne s-a definit prin câteva trăsături fundamentale, precum:

Aceeași generație de scriitori a realizat și preromantismul și punctul culminant al pașoptismului: Vasile Cârlova (1809–1831) – doar cu cinci poezii, Gheorghe Asachi (1788-1868), Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872), Grigore Alexandrescu (1812-1885), Vasile Alecsandri (1821-1890), Mihail Kogălniceanu (1817-1891), Dimitrie Bolintineanu (1825-1872), Nicolae Bălcescu (1819-1852), Costache Negruzzi (1808-1868), Cezar Bolliac (1813-1881), Andrei Mureșanu (1816-1863), Alecu Russo (1819-1859).

Scriitorii provin din familii românești de boieri cu o educație aleasă, unii dintre ei au studii universitare înalte la Paris sau în alte țări, precum Asachi, Alecsandri;

Majoritatea acestor oameni de cultură au avut funcții administrative în instituțiile statului, în diverse ministere, contribuind la afirmarea programului unitar modern național de formare a culturii și a conștiinței național-patriotice.

2. În programul romantismului românesc de formare a limbii literare și a literaturii artistice originale și valoroasă, un rol decisiv l-a avut revista „**Dacia literară**”, apărută la Iași în 1840 sub conducerea lui Mihail Kogălniceanu. Deși revista a apărut doar în trei numere, a realizat **primul program literar din literatura română**, concentrat pe **estetica romantismului**. Acesta a fost formulat în articolul program intitulat *Introducere*, din care se desprind următoarele principii estetice:

a) autorul precizează efortul unor scriitori cărturari privind presa în limba română din toate provinciile românești și rolul educativ-formativ al acesteia, dar consideră că au un caracter **provincial** și se impune o presă care să se adreseze tuturor românilor. De aici **semnificația titlului revistei**. Scopul este de realizare a **unității naționale** a tuturor provinciilor istorice românești, unitate oficială, politică pregătită de o cultură unitară și **o limbă literară română unitară**;

b) promovarea unei **literaturi originale**, valoroase, românești, „măcar din orice parte a Daciei ar fi, numai să fie bună”;

c) **literatura originală** presupune **combaterea abuzului de traduceri**, pentru că „acestea omoară în noi duhul național și măcar de ar fi bune” pentru că multe dintre acestea sunt lipsite de valoare artistică prin traduceri de slabă calitate stilistică și lingvistică. Sunt respinse **imitațiile**, care „nu fac o literatură”, pentru că sunt lipsite de originalitate în fond și

formă. Se recomandă din acest motiv orientarea literaturii pentru valorificarea unui anume **specific național** care, la momentul respectiv, în plan estetic corespunde romantismului. Universul tematic trebuie să exprime: **frumusețile naturii patriei**, care sunt „destul de pitorești”, să se inspire din **literatura populară și obiceiurile tradiționale românești, din trecutul istoric și eroismul neamului**;

d) se recomandă **ancorarea în contemporaneitate** printr-un **spirit critic**, prin problematica socială, națională. Kogălniceanu promovează pentru prima dată în literatura română conceptul de **critică literară**, impus apoi drept a treia ramură a științei literaturii, după estetica literară și istoria literaturii. Critica literară este o ramură modernă, pe măsura modernizării și diversificării literaturii artistice în plan european și, implicit, în literatura română. Astfel, se promovează o **critică obiectivă**, nepărtinitoare, care să încurajeze valoarea, originalitatea și să stopeze excesul de nonvaloare, de imitații: „Vom critica cartea, iar nu persoana”.

Prin programul „**Daciei literare**” se promovează pentru prima dată **concepte literare** ce vor sta în atenția istoriei și criticii literare din generațiile următoare, precum: conceptul de **specific național** și principiile criticii literare. Acest program va fi preluat, continuat, îmbogățit și adaptat în evoluția literaturii române prin generațiile următoare, de oameni de cultură precum: Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, George Călinescu ș.a.

Consecințele programului „**Daciei literare**” s-au particularizat în primul rând prin creațiile literar-artistice ale generației pașoptiste care a creat un moment literar culminant, de referință pentru evoluția culturii și literaturii române.

- Romantismul românesc a cunoscut și momentul pregător preromantic, rezultat al influențelor literaturii romantice europene, mai ales prin preromantismul englez, cu motive particulare, precum: *ruinele, mormintele, umbrele, fantomele*, ce metaforizează ipostaze ale *trecutului* – tema romantică predilectă, prin numitul *ossianism*.

- În literatura noastră, preromantismul s-a individualizat prin evocarea trecutului istoric cu referire la vechea cetate de scaun a Țării Românești, Târgoviște. Ea apare în poeziile lui Vasile Cârlova – primul poet preromantic și romantic român – în *Ruinurile Târgoviștei*. Se regăsește și la Heliade-Rădulescu în poezia *O noapte pe ruinurile Târgoviștei*, precum și la Grigore Alexandrescu, *Adio. La Târgoviște*. Acest poet impune specia de *meditație patriotică* asupra trecutului istoric național, evocat în spirit preromantic și într-un ciclu liric cu **titluri duble** și cu punct între ele, **motivul** preromantic de *meditație* și **locul** de meditație: *Umbra lui Mircea. La Cozia, Mormintele. La Drăgășani, Răsăritul lunei. La Tismana, Trecutul. La Mănăstirea Dealu*.

VASILE ALECSANDRI (21.VII.1821 – 22.VIII.1890)

„Cap al literaturii pașoptiste” (Titu Maiorescu)

1. Rolul deosebit de afirmare creatoare a programului „Daciei literare” ca emblemă a romantismului românesc și a specificului național l-a avut creația literară și culturală a lui Vasile Alecsandri.

Literatura romantică pașoptistă promovează **teme și motive romantice** precum: *trecutul eroic național*, ce a fost exprimat pe lângă scriitorii amintiți și în lirica lui Vasile Alecsandri în ciclul de *Legende*, unele inspirate din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce. În ciclul *Ostașii noștri*, evocă un moment eroic și de jertfă în Războiul de Independență (1877-1878), depășind pașoptismul ca timp, dar nu ca viziune patriotică asupra trecutului național. În această direcție a admirației și recunoștinței pentru trecutul eroic național cu personalități eroice mitizate, se situează și ciclul de *Legende istorice* ale lui **Dimitrie Bolintineanu**. Amintim legenda *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, în care spiritul de jertfă pentru marile idealuri naționale de libertate și unitate vibrează și în conștiința contemporanilor, tot mai mult, prin mesajul testamentar al domnitorului: „Cei ce rabdă jugul și a trăi mai vor/ Merită să-l poarte spre rușinea lor”.

Evocarea trecutului istoric e privită și din perspectiva *conflictelor politice* și a intereselor grupărilor politice sau ale unor domnitori (Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpușneanu*). Chiar în lucrări de *istoriografie*, trecutul istoric, cu personalități monumentale, se află în prim-plan, precum la **Nicolae Bălcescu** în monografia istorică *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*.

2. În literatura pașoptistă, se remarcă și interesul pentru literatura populară, pentru mituri, tradiții, credințe străvechi. Heliade-Rădulescu, în balada romantică *Sburătorul* prelucrează unul dintre miturile fundamentale ale românilor, mitul erotic, al zburătorului. Interesul pentru literatura populară și valorile sale artistice a fost o constantă a literaturii române culte de la pașoptiști până astăzi. **Rolul de pionierat, decisiv, l-a avut Vasile Alecsandri**, concretizat prin **studii** precum *Românii și poezia lor*, cu prefața *Românul e născut poet*, studiu tradus și publicat de poet la Paris, atrăgând atenția oamenilor de cultură și de literatură asupra valorii culturale și artistice a literaturii populare românești. În acest scop, va realiza și **prima culegere de poezie populară**, intitulată *Balade populare românești. Adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri* (1852). Tot Alecsandri a realizat și primul **ciclu liric original** după modelul poeziei populare, în volumul *Doine și Lăcrămioare*. La momentul apariției acestui volum, el nu a fost apreciat de unii contemporani pe măsura importanței creației și a interesului pentru literatura populară. Astfel, poeziile din acest ciclu de doine au fost considerate de unii drept „o poezie de colibă”. Alecsandri a fost însă încurajat de Elena Negri, sora omului politic Costache Negri și marea iubire a tinereții sale, care a întrezărit valoarea deosebită a acestor poezii: „Cel mai frumos titlu de glorie pentru un poet este acela de a fi

poet național și popular”. Printre cei ce l-au apreciat pe Alecsandri a fost și Dimitrie Bolintineanu, care a intuit saltul valoric, originalitatea poeziei românești datorat lui Vasile Alecsandri: „de atunci poezia se români”.

3 O altă *temă* romantică predilectă a fost **descrierea frumuseților naturii patriei**, ca urmare s-a creat specia romantică de **pastel**, inițiată de Vasile Alecsandri în ciclul liric *Pasteluri* (40 de poezii, cele mai multe fiind dedicate tot frumuseților câmpiei, ale *Luncii Siretului*, spațiu tradițional românesc, ce exprimă relația omului cu natura prin muncă, după anotimpuri preferând iarna și vara). Poetul a fost supranumit „bardul de la Mircești”, pentru că a valorificat în creațiile sale frumusețile naturii evocate liric în acest ciclu poetic scris între anii 1868-1872, după detronarea lui Cuza, când poetul s-a retras vremelnice din viața politică, la Mircești, dezamăgit de evoluția politică a timpului. El a **mitizat** frumusețile câmpiei în imagini idilice de armonie țăran – natură, în numeroase poezii, precum *Sămănătorii*, *Plugurile*, *La arat*. Peisajul pitoresc al câmpiei, al legăturii țăranilor români cu glia străbună este idilizat și prin muncă: „Luncă, luncă, dragă luncă, rai frumos al țării mele” (*Lunca din Mircești*), „Sfântă muncă de la țară, izvor sacru de rodire,/ Tu legi omul de pământul într-o dulce înfrățire” (*Plugurile*).

4. În literatura pașoptistă, s-a impus, pe lângă admirația față de trecutul eroic național și implicarea directă, activă, **revoluționară** a scriitorului la împlinirea istorică, socială a marilor idealuri naționale. De aceea, s-a cristalizat **solidaritatea** scriitorilor cu poporul, devenind astfel *mesageri mesianici*. **Grigore Alexandrescu**, în poezia *Anul 1840*, impune această atitudine solidară, văzând în acel an un moment crucial, decisiv al radicalelor transformări revoluționare: „Eu nu îți cer în parte nimica pentru mine,/ Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să mi-o unesc/ Și dacă numai asupra-mi nu poți s-aduci un bine,/ Eu râd de-a mea durere și o disprețuiesc”. Astfel, se impune un *mesaj mobilizator, patriotic*, sub laitmotivul *Deșteaptă-te, române!* Acest ton mobilizator patriotic s-a afirmat și în poemul *Cântarea României* al lui Alecu Russo, ce pune în **antiteză** trecutul eroic al neamului, frumusețile și bogățiile naturii patriei și prezentul umilit și decăzut. Laitmotivul mobilizator era „*Deșteaptă-te, popor român!*”. Alecsandri, în plină desfășurare a revoluției pașoptiste din Moldova, care a fost mai mult în program decât în împlinire, va scrie poezia *Deșteptarea României*, cu formulări parțiale regăsite și în *Deșteaptă-te, române!* a lui Andrei Mureșanu, poezie ce a purtat titlul inițial *Un răsunet* și care a devenit *imnul revoluției românești pașoptiste*, cântat ca imn neoficial în toate marile evenimente istorice ale României până astăzi, când este *Imnul național*.

5. În planul literaturii culte, s-au afirmat și specii noi ale **genului epic**, încă cu decenii în urmă, prin anumite **specii** prezente în momentul cultural respectiv. Încă din preromantism se promovează interesul pentru cunoaștere culturală, prin **tema călătoriei** în spații istorico-culturale naționale și europene. Particularizarea literară a fost în **jurnale de călătorie**, primul din literatura noastră fiind al cărturarului Nicolae Milescu, *Jurnal de călătorie în China*, realizat la începutul secolului al XVIII-lea, când era reprezentant al împăratului Petru Cel Mare al Rusiei trimis la împăratul Chinei. În perioada premodernă și modernă la care ne

referim, boierul cărturar **Costache Golescu** va realiza *Jurnal de călătorie* (semnat: Io Constantin Radovici din Golești), publicat în 1824, în care dezvăluie contrastul de cultură și civilizație din viața socială din Țările Române față de nivelul cultural din țările Occidentului. Bunăoară, în Elveția constată că țăranul citea ziare, iar fiica sa cânta la pian. Proza de călătorie este realizată și de alți scriitori, chiar și de Vasile Alecsandri în *Balta Albă*, *Borsec*, *Călătorie între Bosfor și Dardanele*.

6. Se deschid direcții ale **prozei scurte**, de observație social-culturală, numite „**fiziologii**”, adică portretul unui mediu social printr-o individualizare, procedeu al realismului european, impus de Balzac, iar la noi prin Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri, în *Fiziologia provincialului la Iași*.

Tot în cadrul genului epic, s-a afirmat *stilul epistolar*, prin *scrisoarea în proză*, nu scrisoarea clasică în versuri, ca *schimb de opinii între personalități* ale momentului pe diferite teme: culturale, politice ș.a. Procedeu a fost impus și de Vasile Alecsandri și de alți contemporani, ca de exemplu Ion Ghica, autor al unui ciclu de *Scrisori către Vasile Alecsandri*. În această direcție a prozei scurte, s-a remarcat Costache Negruzzi prin ciclul celor 28 de scrisori cu referințe dominante în cultură ce au apărut sub titlul *Negru pe alb sau Scrisori de la un prieten*.

În cadrul genului epic, Vasile Alecsandri a cultivat strălucit **balada** de inspirație populară cu virtuțile ei specifice, cu eroi legendari din mediul haiducesc și din cel istoric.

7. În cadrul **genului dramatic**, creațiile originale s-au datorat în cea mai mare parte tot lui Vasile Alecsandri. În calitate de codirector al Teatrului Național din Iași (1840), împreună cu C. Negruzzi și M. Kogălniceanu, va încerca să realizeze creații dramatice după gustul și interesul publicului la momentul respectiv, cu precădere **comico-satirice**. Acestea erau așteptate și apreciate de interpretări libere și în **teatrul ambulant**, de către formații artistice, teatrale. În teatrul ambulant se îmbină interpretarea scenică, teatrală, cu cea muzicală. De reținut ciclul *Cântecele comice (Barbu Lăutarul)*. Pentru spectacolele de scenă ale Teatrului Național, Alecsandri a realizat **mici scenete** după modelul franțuzesc, adică vodeviluri. Treptat, creează aceste portretizări satirice în mici comedii, precum: *Iorgu de la Sadagura*, *Clevetici ultrademagogul*, *Sandu Napoila – ultraretrogradul*. Punctul culminant al creațiilor dramatice prin specia de *comedie* îl formează ciclul *Chirițele (Chirița în provincie, Chirița la Iași, Chirița la Paris)*. În prim-plan, se află tipul parvenitului din așa-zisa lume bună din provincie, dominată de imitația vieții falsei aristocrații. Principiul e în leitmotivul Chiriței: „*Dacă așe-i moda!...*”. Chirița e hotărâtă să vadă Parisul „ca să sparie nemții”.

Prin creațiile comice cu tipologiile promovate, cu comicul de situație, nume, limbaj, intrigă, Vasile Alecsandri îl **anticipează** pe Ion Luca Caragiale.

Alecsandri este în același timp și unul dintre creatorii dramei istorice de factură romantică, al doilea după B.P. Hașdeu, prin drama *Despot Vodă* (1972).

A creat și drame romantice de evocare a unor personalități ale culturii antice latine, precum *Fântâna Blanduziei* (despre Horațiu) și *Ovidiu*.

Vasile Alecsandri s-a impus ca **personalitate complexă și diversă**, deopotrivă în plan literar-artistic, în toate genurile literare, în publicistica vremii, promovând reviste cu profil cultural-național, mobilizator, patriotic, în spiritul continuării programului „Daciei literare”. Reținem, în acest sens, „Foaie științifică și literară” (1844) și „România literară” (1855). A fost în fruntea generației pașoptiste și a impus idealuri naționale supreme, precum libertate, demnitate și unitate națională. Reprezentativă, sintetică este poezia *Deșteptarea României* („Hai, copii de-același sânge, hai, cu toți într-o unire,/ Libertate-acum sau moarte să cătăm să dobândim”), iar *Hora Unirii* (1856) este considerată de către unii cärturari drept „**Marseilleza unirii românilor**”.

Aleksandri a avut **rolul politic important**, fiind diplomat la Constantinopol și Paris. A fost de trei ori primit și sprijinit în programul unității Țărilor Române de către Napoleon al III-lea. Alecsandri l-a sprijinit pe Al.I. Cuza în programul său politic de modernizare a țării, pe Mihail Kogălniceanu în programul cultural și politic național și s-a bucurat de un prestigiu binemeritat în epocă și în posteritate. În plan literar, a fost elogiât de către Eminescu în *Epigonii*, unde a fost numit „rege-al poeziei/ Vecinic tânăr și ferice”, iar în critica literară de mai târziu, Titu Maiorescu, în eseul *Poeți și critici* va defini personalitatea sa artistică și culturală printr-o metaforă definitorie, „Alecsandri a realizat o liră multicoloră”, metaforă ce sugerează și argumentează rolul important al lui Vasile Alecsandri în literatura și cultura română modernă.

În concluzie, literatura pașoptistă poate fi sintetizată prin creația complexă, diversă și înnoitoare a lui Vasile Alecsandri, pe care Maiorescu l-a numit „**cap al generației pașoptiste**”. El însuși, la sfârșitul vieții, își privește retrospectiv întreaga activitate literară și, printr-un dialog imaginar cu un fluier, în poezia *Fluierul*, consideră că „Frate, frățioare, a sosit amurgul, jalea m-a cuprins,/ Dar a noastră soartă fu mulțumitoare:/ Am cântat o doină și e de ajuns”.

COSTACHE NEGRUZZI (1808 – 24.VIII.1868)

I. Personalitatea scriitorului. Costache Negruzzi este un reprezentant de frunte al generației, pașoptiste care a contribuit la formarea unor **direcții instituționale culturale românești**, precum presa („Dacia literară”, „Propășirea”), la construcția și afirmarea Teatrului Național din Iași (1840) alături de V. Alecsandri și M. Kogălniceanu.

Costache Negruzzi este printre primii scriitori culti din literatura română, realizând specii epice specifice momentului de deschidere și afirmare a literaturii române originale, precum **scrisoarea literară**, ce presupune observații și opinii directe asupra societății contemporane într-o varietate de tonuri narrative, evocative, memorialistice și uneori critice. Remarcabil este ciclul de 28 de scrisori intitulat *Negru pe alb*, cu subtitlul *Scrisori de la un prietin*.

Costache Negruzzi se impune și prin **cicluri de nuvele** de factură romantică, în volumul *Păcatele tinerețelor*, **nuvele istorice**, precum *Sobieski și românii* și *Alexandru Lăpușneanul*, aceasta din urmă fiind considerată de George Călinescu drept o **capodoperă** a literaturii române, care ar fi concurat cu drama lui Shakespeare *Hamlet*, dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de circulație universală.

Tot din perspectivă literară, Negruzzi a fost atras și de **genul dramatic**, cu încercări rămase izolate, mai puțin izbutite, dar în spiritul teatrului epocii de **fiziologii** în manieră *balzaciană*, într-o *proiecție critică și satirică*, în scopul sprijinirii rolului educativ, artistic al instituției teatrului. În această direcție, a realizat comedioara *Muza de la Burdujeni*.

II. Nuvela Alexandru Lăpușneanul

1. *Alexandru Lăpușneanul* este prima nuvelă romantică de inspirație istorică din literatura română, scrisă în spiritul programului romantismului românesc din revista „Dacia literară” de la Iași (1840). Ca argument în susținerea acestei afirmații este faptul că a fost publicată în primul număr al revistei.

2. **Geneza** (surse de inspirație). În scrisoarea *Ochire retrospectivă* din ciclul *Negru pe alb*, scriitorul, după ce face o sinteză a evoluției istoriei Moldovei, marcate de momente conflictuale majore, se oprește asupra domniei lui Alexandru Lăpușneanu. Consideră că, după mai bine de un veac și jumătate de conflicte interne, provocate de lupta mării boierimi pentru putere, de intrigi și trădări, urcă pe tronul Moldovei „un neînsemnat boier cu numele de Petre Stolnicul, om prost și necunoscut”. ... El s-a suit pe tron „cu sabia răzbunării în mână” și „a domnit sub numele de Alexandru Lăpușneanul”. Scopul său a fost „să spargă cuibul ... de furnicar de intriganți ce făcea și desfăcea domni”. Autorul ridică întrebări privind împlinirea acestui scop și cu privire la mijloacele de realizare a acestuia. În istorie a rămas cu o imagine negativă satanică: „Fapta lui fu judecată de crudă și el de tiran”.

Negruzzi recurge și la **izvoare** documentare **cronicărești**, precum *Letopisețul* lui Grigore Ureche, de unde preia scena uciderii celor 47 de boieri. Recurge și la informații din

Cronica lui Nicolae Costin. Din izvoarele istorice a preluat nume reale, situații conflictuale cunoscute, dar a schimbat destinul unora dintre personaje, în scopul construcției conflictului dramatic al nuvelei și al motivării evoluției acestuia. Bunăoară, în izvoarele istorice s-a consemnat faptul că în cea de-a doua domnie a sa, de cinci ani (1594-1599), boierii Moțoc, Veveriță, Stroici și Spancioc au fost uciși alături de fostul domnitor Ștefan Tomșa în Polonia, la Liov din porunca lui Lăpușneanul. În nuvelă, ei sunt readuși în planul conflictului și implicați în evoluția acestuia și a realizării estetice sub semnul romantismului. Din această perspectivă, scriitorul repune din planul momentului istoric evocat și un personaj feminin, pe *doamna Ruxandra*, soția lui Alexandru Lăpușneanul, fiica lui Petru Rareș, care prin *antiteză* accentuează satanismul personajului principal, prin patima răzbunării, prin vărsare de sânge.

3. **Tema** nuvelei redă, printr-o evocare narativ-dramatică, un moment întunecat din istoria Moldovei de la sfârșitul secolului al XVI-lea, în cea de-a doua domnie a lui Al. Lăpușneanul. Spre deosebire de alți scriitori romantici români, Negruzzi se oprește asupra unui moment dramatic memorabil în istoria noastră.

4. Se conturează de la începutul nuvelei un **conflict** puternic de natură **istorică, socială, psihologică, etico-morală**, deci **complex**, între Lăpușneanul și marea boierime trădătoare („ce făcea și desfăcea domni”), care l-a trădat din prima domnie, l-a trădat și pe urmașul său, Ștefan Tomșa. Acești trădători îl aveau în frunte cu vornicul Moțoc. Cel de al doilea conflict care se interferează acumulativ cu primul este între mulțimea răzvrătită pentru abuzurile aceleiași boierimi. Cele două conflicte interferente ating punctul culminant al acțiunii în capitolul al treilea, *Capul lui Moțoc vrem*.

5. **Compoziția** nuvelei. Se remarcă o structură **dramatică**, cu acțiune condensată foarte bine încheată, cu o **cronologie riguroasă** a momentelor subiectului, prin care se manifestă acumulativ și intensiv conflictul principal și cel secundar. **Prezența autorului narator** are și o anumită **funcție scenică** de a construi secvențe dramatice, adevărate scene de teatru, de spectacol, în care domină detalii de mimică, gestică, vestimentație, remarcabilă fiind și arta dialogului, a replicilor încărcate de simbolistică și de mesaje puternice de viziune asupra realității reflectate.

Nuvela este alcătuită din **patru capitole** cu **titluri semnificative**.

Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau... redă momentul întoarcerii lui Al. Lăpușneanul în cea de-a doua domnie. Cuvintele aparțin acestuia ca replică la propunerea soliei de boieri care-l întâmpină, în frunte cu Moțoc, care îi cer să renunțe la intenția sa de a recuceri tronul, pentru că ziceau ei „Țara nu-l vrea și nu-l iubește”.

Capitolul al doilea, **Ai să dai samă, doamnă!...**, dezvăluie amenințarea adresată de supraviețuitorii familiilor celor uciși de domnitor, reproșându-i doamnei Ruxandra că nu îl potolește în ura lui răzbunătoare pe Alexandru Lăpușneanul.

Al treilea capitol, **Capul lui Moțoc vrem**, în care se atinge punctul culminant și în care se interferează cele două conflicte, cel politico-istoric și cel social., prin două scene semnificative: uciderea celor 47 de boieri și linșarea lui Moțoc, scenariu pregătit în scopul răzbunării.

Capitolul patru, **De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...**, îl prezintă pe personajul principal, Alexandru Lăpușneanul, în altă ipostază, după patru ani în care s-a izolat în cetatea Hotinului, la graniță, pentru a-i supraveghea mai bine pe trădători, complici cu străinii. Dar îmbolnăvindându-se și simțindu-și sfârșitul uman aproape Lăpușneanul, într-un delir al bolii, al suferinței, vede o cale de revenire la viață prin izolare la o mănăstire în ipostază de călugăr, sub numele de Paisie (Petru). Dar își revine din suferința fizică și proferează un blestem amenințător asupra celor din jur, a mitropolitului, a doamnei Ruxandra ș.a. Dar răzbunarea celor năpăstuiți de cruzimea lui Lăpușneanul se împlinește prin întoarcerea tinerilor boieri Spancioc și Stroici, care îi impun doamnei Ruxandra să-l omoare pe voievod prin otrăvire.

6. Momentele subiectului, evoluția conflictului și a tipologiei umane. Pe lângă cele patru capitole menționate, nuvela se deschide cu un **prolog** nedetașat astfel de autor, dar prin care suntem introduși în adevărul istoric, și nu în ficțiune artistică. Se menționează că, după ce Iacob Eraclid, poreclit Despotul, fusese ucis de Ștefan Tomșa și după fuga lui Al. Lăpușneanul din prima domnie, acesta, după câțiva ani, ajunge la Constantinopol și, sprijinit de oști turcești, se întoarce în Moldova cu scopul de a-l alunga pe Tomșa și a-și recuceri tronul. Abia de aici înainte acțiunea se deschide, introducându-ne în imaginarul artistic al momentului intrării lui Lăpușneanul în Moldova pe la Tecuci și aceasta este **expozițiunea**.

Domnitorul îngândurat îi dezvăluie unui însoțitor oștean înarmat și aliat cu el, la întoarcerea în țară, intenția lui răzunătoare. A invocat indirect măcelul făcut la un ospăț de Mihnea Vodă cel Rău, răzunăndu-se pe boierii trădători din Muntenia, episod istoric evocat mai târziu de Alexandru Odobescu în nuvelele *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*.

Intriga subiectului, izvor al conflictului, se remarcă chiar de la începutul acțiunii prin apariția unui grup de patru boieri, alcătuit din Moțoc, Veveriță spătarul, Spancioc și Stroici. Aceștia îl întâmpină pe domnitor cu o anumită aroganță și respingere, „fără a-i săruta mâna după obicei”. Lăpușneanul e marcat de tensiune, stăpânindu-și cu greu reacția agresivă, „silindu-se a zâmbi”. Chiar acceptarea prezenței acestui grup condensează tensiunea și revolta printr-o replică: „Vie!”. La argumentările boierilor privind renunțarea la intenția recuceririi tronului, replicile lui Lăpușneanul, concise, inflamante, dezvăluie o **voință** implacabilă, de neînvinș: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau... Să mă întorc? Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăpt”.

Notațiile autorului privind detaliile expresiei personajului accentuează caracterul extraordinar dominat de voință și dorință de răzbunare, precum râsul satanic, ochii ce scânteie ca un fulger. Realizează un scurt istoric al trădării boierilor și e hotărât să-și ducă la împlinire răzbunarea printr-un scenariu imaginat, pregătit pas cu pas în scenetele ce vor urma. Ca primă măsură este **duplicitatea** și folosirea în acest scop a foștilor trădători, în frunte cu Moțoc.

Scriitorul introduce o nouă **ipostază tipologică** umană prin figura lui Moțoc, *fariseismul, trădarea, trecerea de la aroganță la umilință*. Rămânând lângă domnitor, își schimbă total atitudinea și îi propune acestuia sprijin: „Încrede-te în noi!”. Din dialogul dintre cele două personaje, într-un limbaj metaforic, susținut de aforisme populare, se dezvăluie devenirea acestor ipostaze tipologice în cursul acțiunii. Lăpușneanul e conștient de faptul că nu

poate avea încredere în boieri, ilustrându-și ideea prin proverbul „Lupul părul schimbă, iar năravul ba”. E convins că ar face o greșală fatală, de naiv, de „nătărău de frunte”, dacă ar avea încredere în boieri și în vornic. Îi promite lui Moțoc că „*Sabia mea nu se va mânji de sângele tău*”, prefigurându-i un sfârșit sângeros. Îl transformă în instrumentul răzbunării, proiectate cu minuțiozitate și luciditate diabolică. Moțoc devine pentru Lăpușneanul „trebuitor la acele vremi”, pentru „a mă mai ușura de blestemurile norodului”.

În **capitolul al doilea** se accentuează **conflictul social** pe cele două planuri. Lăpușneanul își pune în aplicare mijloacele răzbunării împotriva „cuiburilor feudalității boierilor”, memorabilă rămânând expresia că „*îi omora din când în când*” atârându-le capetele spânzurate în poarta curților. Pe acest fundal conflictual însângerat, **doamna Ruxandra** este amenințată de văduvele celor uciși pentru fărădelegile domnitorului: „*Ai să dai samă, doamnă!*”. Aceasta, riscându-și chiar viața, îl înfruntă pe domnitor, soțul ei: „Ajunge atâta sânge vărsat!”. Lăpușneanul, dominat de **patima vărsării de sânge**, printr-un gest automatic, al obișnuinței, al reflexului, pune mâna pe junghierul din cingătoarea sa, dar revenindu-și și aducându-și aminte „că ești mama copiilor noștri”, o cruță.

La insistențele doamnei de a instaura pacea și liniștea în țară, îi **făgăduiește** acesteia că „de poimâine” nu va mai vărsa sânge, „*iar mâine îți voi da un leac de frică*”. Acest **leac de frică** e pregătit minuțios de Lăpușneanul în scenele ce urmează în **capitolul trei, Capul lui Moțoc vrem**. Prima parte de scenariu se derulează în **momentul liturghiei** din biserică, când voievodul apare îmbrăcat cu toată pompa domnească, dar la brâu, oarecum ascuns, i se vedea *un mic junghier* cu prăsele de aur, semn prevestitor și continuator de conflicte, mereu în atenția lui. **Discursul** ținut în fața boierilor, a mulțimii este un **punct culminant** al fariseismului, al duplicității personajului pentru a-și atinge scopul final al răzbunării. Lăpușneanul afișează falsa pocăință, umilință, cere iertare pentru greșelile făcute, într-un limbaj biblic provocator, autorul însuși numind această intervenție „*deșănțată cuvântare*”. El le propune boierilor un moment solemn, dar și festiv, de împăcare, invitându-i la masă; simulând umilință prin închinăciune, își făcu cruce. Autorul consemnează impresiile acestei **satanice duplicități** „Spun că în minutul acela racla sfântului ar fi tresărit”.

Episodul următor condensează **punctul culminant** al conflictului bine **regizat**, descris și de Grigore Ureche. Cei doi boieri, Spancioc și Stroici, cu rol justițiar în final, diferit de adevărul istoric, dar bine individualizați în plan artistic, fug peste graniță, refuzând să ia parte la acel eveniment propus. **Atmosfera** creată sugerează tensiune și situații riscante, conflictuale. Astfel, curtea domnească era plină de lefegii înarmați, patru tunuri erau îndreptate spre poartă, porțile erau străjuite de păzitori ce nu lăsau să iasă pe cei ce intraseră.

Ospățul a presupus și o stratificare pe ranguri a boierilor invitați, sunt **detalii de culoare locală** privind obiceiuri de la curtea domnească în epoca feudală, a relațiilor dintre domnitor și boieri, aceștia și supuși, particularități de gastronomie, de limbaj. Discursul boierului Veveriță, deși reverențios, a fost **pretextul** declanșării uciderii celor 47 de boieri, pretextul confruntărilor violente, pe viață și pe moarte dintre aceștia și slujitorii domnitorului, pregătiți în acest scop. Autorul subliniază faptul că unii dintre boieri, mai ales cei juni, „își

vindeau scump viața”. Lăpușneanul îl ia lângă el, deoparte, lângă un geam pe Moțoc și privește cu satisfacție satanică spectacolul crimei ce se desfășoară sub ochii lor. Moțoc „se silea a râde”, chiar mai mult, în slugărnicia sa, „mârșavul curtezan” îi spune că el demult ar fi vrut să-l sfătuiască pe domn să facă acest lucru.

Mulțimea de afară declanșase un conflict între slujitorii curții, ai boierilor și târgoveții anonimi atrași de neobișnuitul celor văzute. Treptat, treptat se cristalizează scopul nemulțumirii față de boieri, a revoltei dezlănțuite, cerând pedepsirea celor ce i-au jefuit și nedreptățit, în frunte cu vornicul Moțoc. Nuvela excelează prin acest episod ce creează **personajul colectiv** pentru prima dată în literatura română. Ca printr-un ecou, numele lui Moțoc vibrează în vocile mulțimii în cerința imperativă, vitală „**Capul lui Moțoc vrem!**”. Domnitorul îl provoacă pe boier să răspundă acestui conflict provocator. Boierul e cuprins de spaimă, trece de la aroganță, la umilință, de la rugăciunea salvatoare, la drepturile lui feudale, precum „*Eu sunt boier mare, ei sunt niște proști*”. Replica lui Lăpușneanul a rămas celebră: „*Proști, dar mulți*”. Se împlinește **dorința de răzbunare** a voievodului împotriva trădătorului Moțoc oferindu-l mulțimii dezlănțuite: „Sunt bucuros că-ți răsplătește norodul pentru slujba ce mi-ai făcut!” „și spuneți că în acest fel plătește Alexandru-Vodă celor ce pradă țara!”. Și astfel „ticălosul boier” a ajuns în brațele mulțimii dezlănțuite, „hidră cu multe capete”, care „într-o clipită îl făcu bucăți”. Slujitorii lui Alexandru Lăpușneanul au făcut **o piramidă cu capetele celor 47 de boieri uciși**, așezându-i în ordine crescătoare, în funcție de rangurile pe care le aveau. Acest scenariu macabru a fost **leacul de frică** oferit doamnei Ruxandra care, la vederea acestui spectacol de infern, a leșinat. Domnitorul impune aruncarea peste zid a trupurilor boierilor uciși. Lipseau însă capetele lui Spancioc și Stroici, care s-au salvat fugind peste Nistru. Ultimul lor mesaj a fost acela de răzbunare, amenințându-l pe Lăpușneanul că „Ne vom vedea până a nu muri”.

În **capitolul al patrulea**, după cele trăite de Lăpușneanul în cetatea Hotinului, în final, în **deznodământ** cei doi își vor împlini promisiunea răzbunătoare prin otrava impusă doamnei Ruxandra pentru a grăbi moartea voievodului.

Nuvela se încheie pe **principiul compozițional clasic al simetriei**, autorul ne scoate din ficțiunea artistică, încheiată cu moartea voievodului „care își dete duhul în mâinile călăilor săi”, și ne readuce în planul istoriei reale documentare printr-un **epilog** în care ne argumentează faptul că Lăpușneanul a fost îngropat la mănăstirea Slatina, zidită de el, unde „se vede și astăzi portretul lui și al familiei sale”.

7. **Personajul principal** este fixat în **titlul** nuvelei, fiind o personalitate istorică, devenit personaj literar prin arta imaginației autorului în care **îmbină în spirit veridic și verosimil** realitatea obiectivă cu cea subiectivă a artei.

Din punct de vedere **estetic**, eroul aparține dominant **romantismului** prin următoarele caracteristici: este **personaj excepțional pus în situații excepționale**; ilustrează principiul satanic, **un geniu al răului**, înzestrat cu o **inteligentă** neobișnuită, cu o **voință titanică**, inflexibilă, pusă în slujba răului hiperbolizat romantic. Aceste trăsături de excepție se dezvăluie încă de la început, din momentul întâlnirii cu cei patru boieri ce l-au întâmpinat pe

Lăpușneanul la hotar, în clipa intrării în Moldova. Spiritul creativ de factură diabolică este dezvăluit în scenete, situații, **detalii** prin care își pune în aplicare **scopul** celei de-a doua domnii: **răzbunarea**. Duplicitatea se ilustrează și prin **arta actoriei** în care joacă în variate scene diferite nuanțe ale complexității caracterului său. Ca o constantă e **patima crimei**: „omora din când în când”. Dovedește și **darul elocinței**, al discursului cuceritor (vezi scena din biserică). Alexandru Lăpușneanul are *rol hotărâtor* în **evoluția conflictului**, în toate momentele subiectului. În spiritul romantismului, este surprins în **situații neobișnuite**: vezi însăși **moartea** lui **prin otrăvire**. Personalitatea sa de dimensiuni **titanice** e susținută și de principiul estetic romantic al **antitezei** cu doamna Ruxandra – expresie a binelui, a vieții, a iertării.

Lăpușneanul este și un personaj de **factură clasică**, pentru că este un **caracter**, e **static**, neschimbat în intențiile lui răzbunătoare. Ultimele lui cuvinte au fost sub această marcă: „De mă voi scula ... pre mulți am să popesc și eu”, proiectând chiar uciderea soției și a copilului lor, „Pe căteaua aceasta cu țâncul ei ... o voi tăia în patru bucăți”.

8. Nuvela Alexandru Lăpușneanul constituie prima mare **creație romantică** originală din literatura română, având romantismul drept curent dominant. **Trăsăturile** ei sunt: inspirația din trecut, culoarea locală, antiteza, momente de suspans, personaje excepționale în situații excepționale, ce cunosc înălțarea/căderea. În același timp, sunt regăsite aici și elemente ale **clasicismului**: compoziția dramatică, densitatea narativă, dominând scenete și arta dialogului, un conflict puternic manifestat într-o gradație ascendentă, rapidă cu un punct culminant de o intensitate neobișnuită, cu deznodământ dramatic. Se remarcă *compoziția* pe capitole, adevărate **acte** ale unei piese de teatru. Pe lângă cele patru capitole, bine individualizate, se subînțelege existența unui *prolog* și *epilog*, nemarcate de autor, dar cu particularitățile estetice ale acestora, detașate de creația literară propriu-zisă, de ficțiune, de imaginație și exprimând documentul istoric verificabil.

9. În același timp, nuvela se impune și prin **deschiderea** estetică **spre realism**, cel de-al treilea curent al literaturii. Aceasta se argumentează prin: promovarea unui **conflict social** între pături sociale, categorii diferite dintr-un anumit moment istoric, precum conflictul dintre mulțimea nedreptățită și boierimea jefuitoare. Tot în spiritul realismului, nuvela impune în literatura română **personajul colectiv**, mulțimea dezlănțuită cu **psihologia** acesteia, ce trece de la curiozitate, la haos, dezlănțuire spontană, la revoltă motivată și la răzbunare împotriva celor ce au jefuit-o. Acest procedeu va fi preluat, impus apoi fundamental în romanul românesc **Răscoala** a lui Liviu Rebreanu. Tot în spiritul realismului, scriitorul a particularizat o **narațiune obiectivă**, sobră, cu **detalii psihologice**, de **limbaj**, care impun în plus valoarea de excepție a nuvelei.

În **concluzie**, această nuvelă este o **capodoperă** a literaturii române moderne prin toate realizările estetice mai sus amintite fiind o operă de referință superlativă a literaturii române.

LITERATURA MARILOR CLASICI

TITU MAIORESCU ȘI „JUNIMEA”

I. Titu Maiorescu – îndrumătorul culturii române moderne

În procesul istoric de formare și afirmare a culturii și literaturii române, s-au succedat câteva momente de referință cu particularitățile lor, cu împliniri și limite, precum umanismul cronicarilor, iluminismul Școlii Ardelene, romantismul revoluționar al pașoptismului. Toate s-au împlinit creativ și acumulativ într-un moment culminant drept un salt valoric cultural, național, post-pașoptist sub genericul „epoca marilor clasici” și momentul „Junimismului”. În această etapă culminantă a culturii noastre, **s-a atins maturitatea creatoare, originalitatea**, au fost elaborate creații de valoare națională absolută, competitive în plan european și universal. Aceste creații în literatură, în artă au devenit modele de valoare „clasică”, permanentă, de referință, inegalabile până astăzi. S-au **afirmat în toate trei genurile literare** scriitorii: Mihai Eminescu (în genul liric), Ion Creangă, Ioan Slavici (în cel epic), I.L. Caragiale (în genul dramatic).

În opinia lui Constantin Noica, fiecare cultură a unui popor cunoaște un moment culminant, de „grație divină”. Pentru cultura și literatura română a fost momentul mai sus definit prin opinii apreciative în planul istoriei și criticii literare, definindu-l în variate formulări sub marca aceleiași viziuni (Tudor Vianu, Ion Rotaru, Șerban Cioculescu). Nicolae Manolescu consideră acest moment culminant al culturii și literaturii române drept unic, irepetabil până astăzi datorat lui Titu Maiorescu și „Junimismului”.

Personalitatea lui Titu Maiorescu

1. Titu Maiorescu a fost fiul profesorului **Ion Maiorescu**, originar din satul ardelenesc Bucerdea Grânoasă, de lângă Blaj, fiu de țărani și de preot greco-catolic. Înrudit după mamă cu Petru Maior, corifeu al Școlii Ardelene, își va schimba numele **din Trifu în Maiorescu**. A avut un rol activ în Revoluția din 1848 și **în promovarea învățământului românesc** în limba română cu grafie latină, în toate școlile românești înființate cu mari sacrificii de corifeii Școlii Ardelene. Cu mandat imperial, Ion Maiorescu a fost directorul Școlilor Oltenesti, calitate prin care înființează prima școală superioară în limba română la Craiova.

2. Fiul lui Ion Maiorescu, **Titu Liviu**, s-a născut în **1840**, în „Cetatea Băniei”, Craiova, unde urmează școala primară, continuând apoi studiile la Brașov, la o școală românească înființată de unchiul său, protopop.

3. Ion Maiorescu a fost funcționar imperial pe lângă Ministerul Justiției din Viena, ca reprezentant al românilor din Ardeal. Astfel, fiul său, Titu Liviu (cum s-a semnat până în 1862), de la vârsta de 11 ani are șansa să urmeze studiile la Academia „Theresianum” din

Viena timp de 8 ani. A fost coleg de clasă cu fiii aristocrației imperiale, care la început l-au tratat cu aroganță și superioritate, numindu-l doar „valahul”. La vârsta de 15 ani, începe un *jurnal* intim, cu consemnări zilnice și va continua această lucrare memorialistică până la sfârșitul vieții. Într-una din consemnările sale, Titu Maiorescu a făcut mențiunea prin care s-a cristalizat esența temperamentului său și valoarea sa personală intelectuală de excepție: „am să le arăt eu lor ce înseamnă să fii român”. A dovedit inteligență de excepție, voință, perseverență, muncă intensă, asimilând astfel o adâncă și diversă cultură în special în: filosofie, logică, limbi străine, istorie, drept etc., domenii abordate în întreaga sa activitate pe tot parcursul vieții. S-a impus prin aceste realizări, devenind premiantul absolut al promoțiilor de absolvenți, inclusiv la examenul de bacalaureat.

Titu Maiorescu își face studiile universitare la Berlin (2 ani), unde își ia doctoratul în Filosofie. Urmează încă 2 ani de studii universitare la Paris, unde își echivalează doctoratul de la Berlin, obținând în același timp și licența în Drept.

4. În 1862, deși foarte tânăr, se căsătorește cu **Klara Kremnitz**, dintr-o familie aristocratică de medici germani, prin care va deveni un apropiat al Casei Regale a lui Carol I, odată întors în țară în același an. Mai târziu, peste mai bine de două decenii, prin cea de a doua căsătorie, cu **Anna Rosetti**, va intra și în mediul aristocratic autohton. După opinia unor contemporani, Titu Maiorescu, un țaran ardelean prin origine, devine aristocrat al societății românești moderne prin propria-i valoare și cultură în fond și formă și prin adopțiune.

5. Reîntors în țară, se implică direct în viața culturală, juridică, politică, ca avocat, apoi publicist de eseuri în probleme de logică și filosofie.

La propunerea lui Al.I. Cuza, în **1863**, se stabilește la **Iași**, cu scopul de a repune în prim-plan național după „mica Unire” rolul cultural al vechii cetăți de scaun a Moldovei.

Va fi director a două școli superioare din Iași și apoi, **la doar 23 de ani**, va deveni **rectorul** Universității ieșene. Își va apropia un grup de tineri intelectuali studioși, dar va avea parte și de adversari notorii, ca de exemplu pe prof.univ. Ștefan Micle, soțul adolescenței pe atunci Veronica Micle.

6. **Personalitatea** lui Titu Maiorescu se va dezvolta și se va impune tot mai decisiv și înnoitor în cultură, literatură, societate, politică, prin prestigiul dobândit și prin numeroase **funcții publice**: de publicist, deputat conservator, jurist, profesor universitar, îndeplinind și funcții ministeriale. Titu Maiorescu a fost de două ori **Ministrul Instrucțiunilor Publice**. În această calitate, a promovat o viziune modernă asupra învățământului, deopotrivă în plan instituțional și în conținut, prin manuale, organizând învățământul pe principii noi. A impus **învățământul laic**, un **învățământ generalizat**, obligatoriu și gratuit ca învățământ primar, precum și învățământ gimnazial și liceal selectiv, pe diferite profiluri corespunzătoare nivelului cultural și socio-economic al țării și al programului de modernizare a acesteia. Titu Maiorescu a înființat **școli** de dascăli, a impus **manuale** adecvate scopului și profilului școlilor, a înființat **instituții auxiliare ale învățământului**, precum **biblioteci, librării** ș.a. A acordat **burse** pentru tineretul studios în țară, dar mai ales în străinătate, prin intermediul Societății „**Romania Jună**” din Viena (1871) pentru Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Vasile Conta,

Panait Cerna, Alexandru Xenopol, I. Popoviciu-Bănăţeanu – tineri studioşi din toate provinciile româneşti. Multora dintre aceştia şi altora, după întoarcerea în ţară, le-a acordat sprijin în activităţi culturale, profesionale. Prin toate implicaţiile şi realizările în domeniul învăţământului modern, Titu Maiorescu a pregătit saltul valoric realizat ceva mai târziu de ministrul Învăţământului Spiru Haret, performanţă apreciată în Europa şi nu numai, neegalată până azi.

Între 1910-1912, Maiorescu a fost şi **ministru de Justiţie, ministru de Externe**, iar în 1913 a fost **prim-ministru**. În această calitate, a prezidat Conferinţa de Pace de la Bucureşti, prin care s-a pus capăt Războiului Balcanic din 1913.

Titu Maiorescu s-a retras din viaţa publică izolat şi singur, dezamăgit de evenimentele politice prezente. A murit la 1 iulie 1917, în timpul ocupaţiei germane a Capitalei, el care fusese în întreaga sa activitate un promotor al modelului german de modernizare a culturii şi societăţii româneşti.

II. Societatea „Junimea” şi junimismul”

1. Titu Maiorescu a avut un rol decisiv în promovarea aplicativă a unei viziuni moderne asupra culturii şi literaturii ca factori majori, în definirea identităţii naţionale şi a construcţiei statale moderne. Pe o perioadă de mai bine de **trei decenii**, a formulat principii fundamentale de creare şi promovare a culturii originale de valoare superioară, inconfundabilă, competitivă pe plan naţional şi european. În spiritul acestor **principii valorice**, va îndruma cu consecvenţă, competenţă şi cu rigoare cultura şi literatura română.

Nucleu constituent decisiv al acestui program naţional cultural a fost Societatea cultural-literară „Junimea”. A apărut la **Iaşi, în 1863**, prin iniţiativa a **cinci tineri** cu studii universitare şi doctorate în Drept în Germania (4) şi la Paris (1). Aceştia au fost: **Petre Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Teodor Rosetti** – fii de moşieri şi din aristocraţia politică a vremii –, cărora li s-a adăugat **Titu Maiorescu**, un intelectual de marcă, sprijinit de ceilalţi pentru calitatea sa de **mentor, organizator şi promotor al programului naţional de cultură**. Cu sprijinul material a celor patru şi al relaţiilor în plan politico-economice, a înfiinţat în scopul menţionat **o bibliotecă, o librărie, o tipografie şi revista „Convorbiri literare”** (1865). **Revista** va deveni cea mai importantă publicaţie literară din cultura română până astăzi (1865-1944), pentru durata şi **influenţa sa stimulativă** de promovarea a zeci de creaţii de valoare înaltă în domenii culturale, decisive, semnate de personalităţi de excepţie în domenii precum: literatură şi ştiinţe (filosofie, logică, istorie, sociologie, economie, biologie etc.). Astfel s-a construit şi afirmat „**epoca marilor clasici**”.

2. **Evoluţia revistei** a fost simultană şi interferentă cu aceea a societăţii „Junimea”, distingându-se **trei mari momente**: **a) momentul ieşean (1863-1874)**, în care se impune **spiritul critic** de combatere a nonvalorilor, a imitaţiei, a superficialităţii; **b) a doua etapă**, prin mutarea la **Bucureşti (1875-1885-1890)**, marcată de promovarea noilor valori, a „ **direcţiei noi**”, rezultat al spiritului critic; **c) a treia etapă (după 1900)**, când revista dobândeşte un **dominant caracter ştiinţific**, academic, îndeosebi în domeniul sociologic,

istoric, filozofic etc. După 1900, paralel cu revista „Convorbiri literare”, programul junimismului va fi prezentat secvențial și prin câteva reviste și direcții ale unei **noi generații de critici literari și de scriitori** cu orientări diverse și individualizate. Astfel, tendința estetizantă, cultul frumosului în artă și literatură a fost continuat în revista „Convorbiri critice” a lui Mihail Dragomirescu (1907). Promovarea **specificului național** al literaturii s-a reluat în revista „Viața românească” de la Iași (1906), sub conducerea lui G. Ibrăileanu. Tendința de europenizare a culturii și literaturii naționale a fost nucleul revistei și al Cenaclului „Sburătorul” (1919-1927), ca expresie a modernismului promovat de Eugen Lovinescu prin teoria sincronismului, a europenizării.

3. În cadrul Societății „Junimea” s-a construit **cenaclul literar**, care s-a desfășurat cu program organizat **săptămânal**. Prin dezbateri critice, s-au promovat **principii estetice fundamentale**. A fost și a rămas **cel mai important cenaclu literar din cultura română**. Prin modelul său, s-au înființat, mai târziu, alte cenacluri literare, fără să atingă dimensiunea și rolul stimulator creator al acestuia, dar remarcabile prin promovarea unei noi generații de scriitori precum: Cenaclul „Sburătorul” al lui Eugen Lovinescu, de la București, Cenaclul lui Mihail Dragomirescu, „Literatorul” lui Macedonski etc.

Cenaclul „Junimea” a făcut trecerea de la numitele **saloane literare**, din perioada prepașoptistă, desfășurate în casele numitei „lumi bune”, fie ale „bonjuristilor”, ori ale snobilor fanarioți autohtonizați și protejați de câte o „Chera Duduca”. Salonul literar era o instituție cultural-artistică de trecere de la fanariotism către modernism și românism. Grigore Alexandrescu realizează, în *Satiră. Duhului meu*, un portret depreciativ al acestei lumi: „Vezi, domnișorul acela care toate le știe?! Căruia vorba, duhul îi stau în pălărie?! Hainele de pe dânsul sunt la Paris cusute...”. Eminescu, însuși satirizează subcultura, aroganța, lipsa de valoare a unora, în *Junii corupți*.

4. În Cenaclul „Junimea” s-au impus o suită de **principii valorice, estetice fundamentale, de factură clasică**: cultul formei, al limbajului ales, al limbii literare etc., ca suport argumentat al adevăratelor valori, în conținut și formă. **Exigența, rigoarea** au stat la baza promovării noii culturi și a literaturii române autentice. Principiul valoric era „**Intră cine vrea și rămâne cine poate**”, preluat de la francezi și aplicat în spiritul exigenței germane. De altfel, în toate domeniile vieții culturale, literare, sociale, politice, junimismul a avut, ca fundament, influența germană, fiind cunoscut **filogermanismul junimiștilor**, tratat însă fie cu admirație și susținere, fie ironic și satiric. În această ultimă direcție, s-a manifestat constant Bogdan Petriceicu Hasdeu.

5. O altă contribuție majoră a junimismului în cultură și literatură a fost atragerea unui număr cât mai mare de **tineri intelectuali din toate provinciile românești**, din toate sferele vieții sociale românești: boieri, burghezi, târgoveți, negustori, țărani, formând astfel **cea mai viguroasă, valoroasă și competitivă generație de intelectuali români**. A împlinit o latură a programului literar al lui Kogălniceanu, din revista cu titlu simbolic „Dacia literară” (1840), în care se urmărea promovarea literaturii române și a limbii române literare „din orice parte a Daciei, numai să fie bune”. În același spirit, George Călinescu, în *Istoria literaturii române*

de la origini până în prezent (1941), a subliniat noutatea în construcția acestei noi generații, pe baza principiilor de edificare a culturii naționale, în capitolul *Generația ruralilor*, deschisă la „Junimea”, de Ion Creangă, apoi Ioan Slavici, continuată de Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Al. Brătescu-Voinești și alții.

Scopul societății a fost și acela de a impune **gustul publicului pentru cultură**, artă, literatură, **pentru informație** în toate domeniile. Pentru aceasta, au constituit cunoscutele „**prelecțiuni publice**”, conferințe care au fost ținute constant 17 ani la Iași.

6. Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne*, a sintetizat și definit câteva **trăsături esențiale ale junimismului**:

a. **spiritul filosofic**, ceea ce presupune că orice abordare a unei probleme de interes major are la bază o dezbatere de idei și concepte fundamentale, verificate în timp pe principii ale adevărului, ale logicii și ale frumosului. **Esența filosofică** a dezbaterilor și ideilor avea ca suport în esență filosofia lui Platon, Aristotel, Kant, Hegel și Schopenhauer;

b. **spiritul clasic** vizează, deopotrivă preferința pentru estetica clasicismului, de la antici, la secolul al XVII-lea francez, cu valori permanente, precum cultul formei, al limbii literare, al frumuseții limbajului, dar și noblețea ideilor, a sentimentelor general umane. Și în această viziune a ales ca modele literatura germană, pornind de la Schiller, Goethe, Heine, Lessing și alții;

c. **spiritul academic**, afirmat și prin obligația documentarității, a cultului adevărului, al valorilor autentice, al profesionalismului înalt, competitiv în toate domeniile, în societate, cultură, artă, politică;

d. **spiritul oratoric**, conexat celui academic ce a presupus **arta comunicării în public** după anumite rigori de structură, de informare, de ținută, de limbaj. Încă de la constituirea Societății „Junimea” și a cenaclului, aceste rigori, exigențe s-au respectat pentru toată durata manifestării ei. Prin „**prelecțiunile populare**” s-au pus bazele spiritului oratoric, al comunicării în public. Defectele, neajunsurile și lipsa de oratorie valorică înaltă a stat în atenția constantă a lui Titu Maiorescu. În eseu *Oratori, retori și limbuți*, polemizează critic, analitic neajunsurile. *Oratorii* sunt rari, vorbesc cu talent, știu ce spun și cum spun. *Retorii* sunt cei ce vorbesc mult, agreabil, dar nu spun nimic. *Limbuții* vorbesc mult, greu, cu greșeli și nu spun nimic. Ideile se pot impune și printr-o anumită atitudine elegantă, de combatere, de diversitate de idei, așa-numitul **spirit ironic și polemic**, fără accente violente de limbaj și de argumentație illogică și absurdă. Aceasta se desprinde din toată activitatea lui Maiorescu, dar în particular în *Observări polemice*.

e. Prin toate mijloacele de abordare a culturii, a literaturii, a vieții politice și sociale, o trăsătură constantă și nouă, decisivă a **activității polivalente** a lui Titu Maiorescu a fost **spiritul critic**. El promovează la noi, **pentru prima dată**, în mod constant, argumentat, logic, filosofic, această cerință majoră, care a contribuit substanțial la promovarea, afirmarea adevăratelor valori naționale, deschise spre universalitate. A fost **primul critic în literatura română**, a creat **principiile criticii literare**, ca o a treia ramură modernă a științei literaturii, concept literar pus în circulație de către Mihail Kogălniceanu în *Introducere* la „**Dacia**

literară”. A creat, astfel, **suportul științific și aplicativ** al afirmării criticii literare în literatura română, prin personalități de excepție precum: George Călinescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, Garabet Ibrăileanu și prin continuatorii acestora până astăzi.

III. Direcțiile criticii maioresciene

1. Critic al culturii

a) În scopul realizării programului complex al junimismului de modernizare și afirmare creatoare, valorică a societății românești și a statului român modern, Titu Maiorescu și-a cristalizat o atitudine analitică, critică, de opinii realiste, de cultură. Eseul principal de sinteză critică în acest sens este *În contra direcției de astăzi din cultura română* (1868). Maiorescu atacă direct, argumentat, limitele esențiale ale momentului: incompetența, superficialitatea, impostura, mediocritatea, promovarea nonvalorilor, lipsa de viziune pentru progresul și viitorul țării. Această atitudine ultimativă, critică este cunoscută drept „**teoria formelor fără fond**”. Titu Maiorescu **a respins împrumuturile** superficiale inadecvate a „**formelor**” instituționale, mai ales din Franța, **imitarea superficială**, fără a se cunoaște condițiile obiective de aplicare ale acestora în spațiul românesc, fără pregătirea prealabilă în acest sens. Rezumativ exemplificăm argumentele maioresciene: „avem academii, nu avem academicieni, la nivel științific, organizatoric corespunzător, avem școli, nu avem dascăli și manuale, avem presă, nu avem gazetari și public pregătit pentru receptarea acestora, avem teatru nu avem actori pregătiți... avem parlament, dar nu avem politicieni de nivel corespunzător avem muzee..., avem chiar și Constituție...”. Toate acestea sunt „*producții moarte... iluzii fără adevăr*”. **Consecințele** acestei analize critice și a soluțiilor date se regăsesc în saltul calitativ fără precedent al formării, dezvoltării culturii moderne în diversitatea ei.

b) Problema limbii române literare

Limba română literară a fost o preocupare constantă și de durată în cultura română, moment inițial și deosebit de important în acest sens fiind Școala Ardeleană. Continuarea s-a realizat prin preocupările izolate ale unor cărturari de mai târziu, precum Heliade-Rădulescu, care în *Gramatica Românească* (1828) a promovat simplificarea alfabetului până la 28 de litere și câteva norme gramaticale fundamentale. Problema limbii române literare a stat și în atenția altor cărturari, chiar personalități academice și politice, privind **grafia** cu litere latine și **ortografia** pe **principiul fonetic**, opus exagerărilor exclusiviste ale **etimologismului latinesc**. Acest din urmă principiu ortografic, al latinismului, susținut și la nivelul academiei (de Lambrior și Massim) presupunea scrierea cuvântului ca în latina clasică, la originea sa. Acest principiu rupea limba scrisă de limba vorbită. Maiorescu a condus un grup de specialiști în domeniul lingvisticii și, prin studii și argumentări științifice, a promovat **norme unitare ale ortografiei limbii române**, indiferent de graiuri provinciale. A promovat ortografia pe principiul **fonetic**, prin relația directă dintre pronunție și scriere, dar fără particularități fonetice ale graiurilor. **Sistemul normelor gramaticale**, de esență a limbii latine, normele ortografice, bazate pe **grafie latină** și **principiul fonetic** sunt valabile și astăzi. Astfel, s-au pus **bazele limbii române literare unitare**.

Titu Maiorescu **combate** constant variate **greșeli de limbă**, abuzuri, adică pe „*stricătorii de limbă*”, în eseuri precum *Beția de cuvinte*, *Oratori, retori și limbuți*. În eseu *Neologismele* recomandă **îmbogățirea vocabularului** limbii române prin **împrumuturi**, îndeosebi **din limbile romanice**, înrudite cu limba română, întrucât adaptarea cuvintelor la specificul limbii române este mai accesibilă.

3. Critic literar

Titu Maiorescu a impus în literatura română modernă critica literară, fiind primul nostru critic. Critica maioresciană s-a manifestat prin două mari particularități: a) construcția unui **sistem de principii și idei estetice**, filosofice, logice, specifice „frumosului, esteticului”. Aceste principii au fost de **esență clasică** de la antici la moderni, adică ceea ce presupune **arta cuvântului**, a materialului concret, sensibil, specific literaturii beletristice; b) **planul demonstrativ**, argumentativ cu exemplificări din literatura universală, uneori și din literatura română, rar și literatura populară. Ideile și conceptele de critic literar au fost formulate de Maiorescu în **studii**, în **critica ocazională** în cadrul **Cenaclului „Junimea”**, prin **corespondență**, **recenzii literare**, în **publicistica culturală și literară** prin **intervenții** apreciative în Academia Română, precum: *Poeziile d-lui Octavian Goga* (1905), când a făcut recomandarea argumentată pentru obținerea de către poet a Premiului Academiei. Astfel de aprecieri înalte, instituționale au fost făcute și asupra creațiilor literare ale lui: B. Ștefănescu-Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Brătescu-Voinești ș.a. **Primul studiu de critică literară** a fost *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Studiul este alcătuit din **două părți** (simetria clasică), așa cum sunt majoritatea eseurilor sale. Prima parte, „**Condițiunea materială**”, aduce în atenție forma, limbajul poetic al operei literare, în spiritul clasicismului, limba literară și virtuțile ei artistice. Partea a doua, „**Condițiunea ideală**” abordează **conținutul de idei**, sentimente specifice lirismului și universal valabile, dominant nobile. Maiorescu **respinge poezia ocazională**, chiar și pe cea patriotică, dacă este părtinitoare și exagerată. În intenția de a realiza **o antologie a poeziei culte românești**, ca urmare a analizei critice exigente, a constatat „puținătatea literaturii românești originale”, nemaiputând realiza antologia propusă. A respins categoric lipsa de originalitate în conținut și formă, abuzul de imitații, simplismul, nonvaloarea, carențe valorice concentrate în metafora „*infirmierie literară*”.

Consecințele pozitive, ca urmare a atitudinii critice și a principiilor estetice fundamentale promovate, s-au regăsit în afirmarea unei **noi generații** de tinere talente literare, promițătoare în plan valoric printr-un proces creativ înalt și de durată. **Sinteza** acestor aprecieri critice a fost eseu *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872). Criticul literar Maiorescu a avut și el un moment salutar de grație, intuind și apreciind valoarea de excepție a unor scriitori, aprecieri care s-au dovedit peste timp drept previziuni unice, de referință. În acest sens,” menționăm opinia critică asupra lui **Mihai Eminescu**, pornind doar de la **trei poezii** publicate în „Convorbiri literare” (*Mortua est*, *Epigonii* și *Veneră și Madonă* (1870). L-a văzut drept „om al timpului modern” (romantic și filosofic), atras spre cultură și cunoaștere diversă și adâncă. Constată „farmecul limbajului... semnul celor aleși”. Asupra personalității geniului eminescian va reveni și în studiul *Eminescu și poeziile lui* (1889), scris imediat după moartea

poetului, acesta fiind **primul studiu monografic** dedicat personalității și operei lui Mihai Eminescu. Regăsim formularea sintetică prin care deschide studiul: „*om al timpului modern*”, demonstrând în continuare genialitatea, unicitatea personalității și operei sale. Un argument deosebit fiind memoria acumulativă, excepțională, neobișnuită și atracția pentru asimilarea culturii universale în toată complexitatea ei „universul fără margini al gândirii omenești”. În final, concludiv a fixat locul lui Eminescu prin unicitatea și exemplaritatea sa genială în evoluția poeziei moderne românești și universale.

Titu Maiorescu a acordat o atenție constantă și altor mari scriitori prin care a construit generația marilor clasici: „inegalabilului” Ion Creangă, Ioan Slavici, creatorul realismului popular, Ion Luca Caragiale, căruia i-a închinat eseu *Comediile d-lui I.L. Caragiale*. Pune în atenția literaturii și culturii române promovarea **specificului național în fond și formă** și afirmarea acestor scriitori în literatura europeană în studiul *Literatura română și străinătatea*. Maiorescu nu a ocolit contribuția multor scriitori din **generația pașoptistă**, scoțând în prim-plan personalitatea lui **Vasile Alecsandri**, „cap al generației trecute” (pașoptiste). Mai mult decât atât, ia apărarea acestuia în eseu *Poeți și critici*, din 1885, în fața unor opinii nefavorabile ale lui B. Ștefănescu-Delavrancea și Alexandru Vlahuță. Maiorescu îi fixează lui Alecsandri locul înalt, ca deschizător de direcții literare naționale, într-o metaforă, sintetizând bogăției și varietății creației sale literare, „*liră multicoloră*”, particularizată prin: evocarea trecutului eroic, legendar, prin poezia sincerității iubirii, prin descoperirea și afirmarea frumuseților literaturii populare, descrierea frumuseților patriei, construcția teatrului național, a creațiilor dramatice și altele. Maiorescu a făcut aprecieri realiste, bine venite asupra *folclorului literar* în eseu *Asupra poeziei populare*, văzută drept model și izvor de literatură și cultură națională.

În **concluzie**, personalitatea complexă, multiplă, înnoitoare și decisivă pentru formarea literaturii și culturii moderne a lui Titu Maiorescu a rămas mereu în actualitate, un reper unic, înalt, pentru personalitățile vieții politice, culturale românești până astăzi. Și acum generațiile actuale pot avea sprijin orientativ, valoric, în principiile fundamentale ale culturii și ale valorilor naționale autentice. Cred că este în actualitate stringentă „în contra direcției de astăzi din cultura română” de respingere a nonvalorilor, a inculturii, a iresponsabilității și a promovării respectului față de țară, față de valorile ei fundamentale. Se impune *O nouă cercetare critică*, pentru a se realiza imperios o altă *Direcție nouă* în cultura și literatura română, în viața politică, socială, morală, românească.

MIHAI EMINESCU (15.I.1850 – 15.VI.1889)

„Eminescu este omul deplin al culturii române”.

(Constantin Noica)

A. PERSONALITATEA POETULUI ÎN PLAN LITERAR-ARTISTIC

În bogata exegeză a personalității și operei eminesciene, cei mai importanți critici și istorici ai literaturii române i-au definit personalitatea ca fiind o sinteză și un simbol al valorilor artistice naționale, exprimată la cel mai înalt nivel artistic, competitiv cu reprezentanții culturii universale. Astfel, începând cu primul critic literar, Titu Maiorescu, care i-a intuit și i-a definit lui Eminescu genialitatea, l-a fixat în complexitatea romantismului, numindu-l „om al timpului modern”, în primul studiu critic și analitic al literaturii române postpașoptiste: *Direcția nouă în poezia și proza romană* (1872). Pe aceeași viziune superlativă, unică, inconfundabilă și irepetabilă l-au situat și criticii și istoricii literari din secolul al XX-lea, până astăzi. Într-o metaforă-simbol George Călinescu l-a numit pe Mihai Eminescu „poetul național”, „poetul nepereche”. Zoe Dumitrescu-Bușulenga l-a considerat „Hyperionul românesc” și, mai târziu, Mircea Eliade a argumentat analitic aprecierea că este „poet național și universal”. Și în opiniile estetice europene ale criticii literare, poetul este situat în galeria marilor artiști ai lumii tuturor timpurilor, precum este cazul Rosei del Conte, autoare a eseului *Eminescu sau despre Absolut*. Prin selecție, detașăm o ultimă opinie apreciativă, superlativă asupra locului lui Eminescu în cultura națională și universală prin opinia lui Edgar Papu: „Eminescu este cea mai înaltă mândrie națională, una din marile mândrii ale personalităților artistice din lume, din toate timpurile”.

Din perspectiva biografiei poetului

Într-o proiecție rezumativă, se împlinește un destin uman pe o durată existențială foarte restrânsă, doar aproape patru decenii, iar creația literară, în esența ei, s-a realizat și împlinit doar în 13 ani, Eminescu dovedind astfel un destin insolit, unicat între ipostaza umană efemeră și cea eternă a creației sale.

Într-o cronologie a evoluției sale biografice reținem câteva momente din viața lui Mihai Eminescu:

a. S-a **născut** la Botoșani, într-o familie numeroasă, a căminarului Gheorghe Eminovici, mama sa fiind Raluca Jurașcu, fiică de stolnic (mic boier).

b. Și-a petrecut **copilăria** la Botoșani și Ipotești, în casa părintească, bucurându-se de frumusețile naturii și de obiceiurile tradiționale, perioadă evocată cu un lirism nostalgic, senin și ușor mitizat în poeziile: *Copii eram noi amândoi, Fiind băiet păduri cutreieram* ș.a.

Urmează studiile gimnaziale și parțial cele liceale la Cernăuți, avându-l ca profesor de Limba română pe ardeleanul Aron Pumnul, realizatorul primei istorii a literaturii române, intitulată **Lepturariul românesc**. Adolescentul Eminovici studiază în limba germană, prilej pentru deschiderea inițială spre cultura germană, pe care o va adânci în cunoaștere și care îl va influența în mod deosebit deopotrivă prin literatură și filozofie.

c. Marcat de incertitudini materiale, Eminescu trece prin încercările **adolescenței**, părăsind vremelnice studiile liceale pentru mici activități de funcționar, atras în același timp și de călătorii, de cunoașterea vieții poporului, a tradițiilor și culturii populare, însoțind câteva trupe de teatru ambulant din Moldova, prin Transilvania, Țara Românească.

d. **Debutul literar** îl face în 1866, în paginile revistei „**Familia**”, condusă de Iosif Vulcan, apărută la Pesta și apoi la Oradea. Iosif Vulcan îi va schimba **numele** din **Eminovici în Eminescu**, fapt ce va avea consecință și asupra celorlalți membri ai familiei sale peste câțiva ani, schimbându-și în acest spirit numele. În „Familia” va publica Mihai Eminescu primele poezii, influențate de poezia pașoptistă, precum: *De-aș avea* (influențată de Vasile Alecsandri), *La o artistă*, *O călărire în zori* (influențate de creațiile lui Dimitrie Bolintineanu, prin balada *Mihnea și baba*, unde apare motivul cavalcadei nocturne). Tot aici va publica, în momente succesive (1867-1868) poezia *Din străinătate*, din care străbate sentimental dragostei de țară: „Aș vrea să văd acuma natala mea vâlcioară/ Scăldată în lumina pârăului de-argint/ Să văd ce eu atâta iubeam odinioară/ A codrului tenebra, poetic labirint”. În aceeași viziune lirică, cu bogat sentiment patriotic sunt și poeziile *La Bucovina* și prima odă patriotică, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*. Ultima poezie publicată de Eminescu în revista „Familia” a fost *Junii corupți* (1869).

e. **Etapele formării intelectuale**, spirituale, artistice a lui Eminescu se continua cronologic într-un timp condensat, cu consecințe substanțiale. Astfel, străbate Ardealul, este atras de cultura școlilor Blajului, pe care-l numește „Mică Romă”, trecând apoi spre Sibiu, unde a intenționat să-și continue liceul în limba germană, poposind aici ceva mai mult și întâmplător stând în gazdă la bunicul viitorului poet Octavian Goga, Popa Bratu. Nefinalizându-și studiile liceale prin diploma de bacalaureat, decide să urmeze totuși **studii universitare la Viena**, începând cu toamna anului 1869, până în 1872. Urmează studiile de Filosofie, de Istorie și Drept, ca **student audient**. Aici îi va cunoaște pe Ioan Slavici și pe Veronica Micle, pe Ciprian Porumbescu și frații Hurmuzachi din Bucovina ș.a. Va colabora la revista „**România jună**” a studenților români aflați la studii în Viena. Împreună vor organiza și desfășura o festivitate cu o profundă vibrație patriotică la Putna (1871), sărbătorirea a 400 de ani de la zidirea acesteia de către Ștefan cel Mare. Tot în perioada studiilor vieneze, Eminescu va începe colaborarea la revista „**Convorbiri literare**” din Iași, publicând primele trei poezii aici: *Epigonii*, *Mortua est*, *Venera și Madonă*. Doar prin analiza acestor poezii, genialul critic și istoric literar Titu Maiorescu a intuit geniul poetic eminescian aflat în deschide-

rea sa spre o creație valorică unică. L-a numit „poet în toată puterea cuvântului”, detașat, „înalt, superior față de generația sa” prin cultură și prin „farmecul limbajului... semnul celor aleși”. I-a intuit în același timp și structura artistică, temperamentală, romantică, bipolaritatea: „iubitor de antiteze... mai peste marginile permise”. Tot în acest an, Eminescu va publica **primul basm cult** din literatura română: *Făt-Frumos din lacrimă*. În cadrul Cenaclului „Junimea”, va citi **prima nuvelă fantastică** din literatura română, *Sărmanul Dionis* (1872), precum și una dintre poeziile sale de referință privind viziunea asupra idealului iubirii și a antitezei dintre mit și realitate, sacru și profan, *Înger și Demon*.

f. Ca urmare a propunerii și a sprijinului material al lui Titu Maiorescu și al „Junimii”, între 1872 și 1874, Mihai Eminescu urmează **cursurile universitare de Filosofie la Berlin**, în scopul obținerii doctoratului, încât să poată ocupa un post universitar la Universitatea din Iași. Își continuă și adâncește studiile de filosofie deschise la Viena, care îl vor marca definitiv în creația sa literară. Este atras de filosofia lui **Kant**, din care încearcă să traducă **Critica rațiunii pure**. Devine un profund cunoscător al filosofiei pesimiste a lui Schopenhauer, prin cunoscuta lucrare **Lumea ca voință și reprezentare**. Ca o individualizare a filosofiei pesimiste schopenhaueriene este viziunea asupra timpului, a cărui certitudine este doar **clipa** prezentă. Dar Eminescu nu și-a finalizat studiile berlineze potrivit scopului inițial, se întoarce în țară și se stabilește la Iași.

g. Va fi sprijinit tot de Titu Maiorescu care, la rândul său, dobândise funcții administrative înalte, precum cea de ministru al Instrucțiunilor Publice. În această calitate, îl va numi pe Mihai Eminescu **director al Bibliotecii Universitare din Iași**, unde poetul își va adânci pasiunea și vocația spre cunoaștere, spre cultură. Destituit ca urmare a intrigilor politice, Eminescu va fi numit de Titu Maiorescu **revizor școlar** pentru județele Iași și Vaslui și a avut un rol pozitiv înalt privind organizarea instituțională a școlii, a pregătirii dascălilor și a manualelor școlare, la modul izolat, local, anticipându-l pe plan național pe creatorul învățământului românesc modern, Spiru Haret, de la începutul secolului al XX-lea. Și în această ipostază Eminescu va fi sub semnul rivalității și al intrigilor politice, încât este înlocuit. După o scurtă experiență de gazetar la revista ieșeană „Curierul de Iași”, dezamăgit, își continuă activitatea literară de colaborator la „Convorbiri literare”, ce se mutase la București, ca și Societatea „Junimea”, ca urmare a stabilirii în Capitală a lui Titu Maiorescu, reprezentant al vieții înaltei funcționării politice administrative.

h. **La București**, Eminescu va fi numit redactor la ziarul „**Timpul**”, ziarul Partidului Conservator, unde va fi coleg cu I.L. Caragiale și Ioan Slavici. Aici se va impune în calitate de publicist și pamfletar, abordând probleme politice, stârnind deopotrivă prețuire și adversitate. În această perioadă, se va împlini **cea de-a treia etapă a creației sale literare** (după debutul la „Familia” și perioada „Convorbirilor literare” de la Iași). Este **perioada marilor capodopere**, între 1879-1883. Acum publică ciclul celor cinci *Scrisori*, *Glossa*, *Luceafărul* ș.a.

În **1883**, Eminescu își încheie activitatea publicistică. În acest an, îi apare singurul **volum antum: Poezii**, prefăcut și coordonat de Titu Maiorescu, în lipsa poetului, plecat din țară din motive de sănătate. Se reîntoarce la Iași pentru scurtă vreme, tot mai frecvent însă

marcat de revenirea bolii ca o fatalitate a eredității, probabil, după opinii controversate până astăzi, provocate și stimulate de interese politice antiromânești.

În 1888, se întoarce la București împreună cu Veronica Micle, unde este reinternat în scurtă vreme în spital. Moare în 15 iunie 1889 și este înmormântat în Cimitirul „Bellu” din București.

B. TRĂSĂTURILE DEFINITORII ALE CREAȚIEI EMINESCIENE

1. **Crezul artistic** al poetului nu a constituit un obiect de abordare în planul esteticii literare în studii de specialitate, ci s-a desprins din numeroase poezii pe parcursul evoluției liricii sale. În *Eu nu cred nici în Iehova*, poetul se autodefinește astfel: „Eu nu cred nici în Iehova,/ Nici în stil curat și antic,/ Toate-mi sunt deopotrivă,/ *Eu rămân ce-am fost: romantic*”. Cu toate că, substanțial, Mihai Eminescu a promovat la nivel superlativ romantismul, în creația sa literară s-au remarcat și virtuți estetice ale clasicismului, precum cultul formei, noblețea limbajului poetic și specii literare ale clasicismului, precum *sonetul*, *oda*, *glossa*. În același timp, în creațiile romantice apelează la **simetrie**, specifică compoziției clasice, și a preluat și a **transfigurat specii clasice în specii romantice**, precum *epistola*.

2. A promovat o lirică de substanță **filosofică**, meditativă, o **poezie de cunoaștere**, deschisă și specifică romantismului, primul curent modern al literaturii universale. Aceasta ar argumenta afirmația lui Titu Maiorescu, care îl fixa pe Eminescu drept „om al timpului modern”, formulare reluată emblematic și în cel de-al doilea studiu critic dedicat lui Eminescu, apărut imediat după moartea poetului (1889), *Eminescu și poeziile lui*.

Eminescu s-a dovedit a fi exigent cu sine și cu creatorii de artă și cultură, fiind de **formație enciclopedică**, dobândind în scurta-i existență o **cultură universală**, de la antici la moderni, devenind și prin această vocație o excepție, cum spunea și Titu Maiorescu, „un interes neobișnuit pentru generația lui”. A cunoscut profund, nuanțat, diversificat, **filosofia** de la antici la moderni, de la Platon la Kant, filosofia indică a Vedelor. A acumulat informații din cultura universală, despre mituri, credințe universale, dar și naționale. A fost atras cu pasiune de istoria universală și de alte direcții ale civilizațiilor omenirii în succesiunea acestora. Titu Maiorescu a recunoscut această trăsătură a personalității poetului, care a fost înzestrat cu o **memorie excepțională** și cu **pasiunea cunoașterii**, încât „**universul fără margini al gândirii omenescii**” este izvorul creației sale literare.

3. Poetul manifestă o **atitudine critică față de falsele valori**, față de superficialitate, de incultura agresivă, precum se vede și în poezia *Criticilor mei*: „Critici, voi cu flori deșarte/ Care roade n-ați adus,/ E ușor a scrie versuri/ Când nimic nu ai de spus” sau „Înșirând cuvinte goale/ Ce din coadă au să sune”. Aceeași atitudine o are față de așa-numiții bonjuriști, ce se condiderau în mod fals sub influența culturii occidentale: „*Ai noștri tineri* la Paris învață/ La gât cravata cum să lege nodul”. Eminescu acordă un interes deosebit creației poetice, întrucât

poetul este cel ce poate defini substanța existențială a condiției umane, a universului: „*Numai poetul/ Ca păsări ce zboară/ Deasupra valurilor,/ Trece peste nemărginirea timpului*”.

4. Ca **poet romantic**, Mihai Eminescu a realizat în mod dominant o creație **lirică**, genul literar dominant al romantismului. Procedeu reprezentativ al curentului fiind **antiteza**, se particularizează în creația eminesciană prin **bipolaritate**, opoziția dintre două atitudini, două ipostaze existențiale în complexitatea și diversitatea acesteia. Astfel, se structurează **opoziția** și uneori **alternanța** real/ ireal, concret/ abstract, sacru/ profan, efemer/ etern, viață/ moarte, vis/ realitate, prezent/ trecut, microcosmos/ macrocosm, clipă/ eternitate etc.

5. O altă trăsătură a liricii eminesciene este **vizionarismul**, ce presupune o proiecție a existenței evocate într-o perspectivă temporală de încredere, de speranță privind destinul țării, expresie a patriotismului, precum apare în *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie?* Pe aceeași vibrație înaltă **patriotică**, Eminescu promovează dragostea și respectul pentru înaintași, pentru eroismul acestora, simbolizat prin mesajul lui Mircea cel Bătrân din *Scrisoarea III*: „N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid/ Care nu se-nfioarează de-a ta faima, Baiazid!”.

6. Rolul literaturii artistice se împlinește și prin **cultul limbii române literare**, pe care Eminescu a ridicat-o pentru prima dată la valoare artistică deosebită, semn de maturizare a limbii române, capabilă să exprime cele mai abstracte noțiuni și concepte de cultură asemenea altor limbi literare de extindere europeană și universală, după cum subliniază și argumentează Tudor Vianu. Eminescu reușește să valorifice **frumusețea limbii poporului român, a literaturii populare** și să exprime fie în originalitatea versului popular, fie în versul cult, elevat, clasicizant „universul fără margini al gândirii omenești”. El însuși considera că rolul poetului este de „*a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă*” (*Scrisoarea II*). Până la Eminescu, formarea limbii literare în literatura română se afla într-un proces incipient, după cum argumentează Grigore Alecsandrescu în *Epistola către Voltaire*.

În stilul artistic eminescian, se mai disting și alte particularități argumentate în critica și istoria literară, precum de Garabet Ibrăileanu în *Note și impresii*, Tudor Vianu în *Istoria literaturii române moderne* ș.a.

7. S-au definit câteva **concepte estetice** ce definesc geniul creator eminescian. Unul dintre acestea este conceptul **voluptate și durere**, ce presupune **îmbinarea oximoronică** între stări emoționale, sufletești, viziuni existențiale opuse, între bucurie și suferință etc. Ca exemplu, sunetul de corn (*Peste vârfuri*) este „fermecat și dureros”, cu „dulce jale”, alteori „îndulcind cu dor de moarte”. Tot în spiritul originalității limbajului său metaforic, se particularizează **epitetul eminescian dulce**, „dulcele eminescian”, prin numeroase formulări memorabile, inconfundabile: „geamătul dulce de vânt”, „dorul de Bucovina”, „dulce liniște”, „dulci cuvinte”, „a nopții dulce minune” (*La Bucovina*), țara însăși este „dulce Românie”, „țara mea de glorie, țara mea de dor”. Constantin Noica, în eseu *Introducere în miracolul eminescian*, apreciază că geniul cultural românesc este afirmat în lume prin limba română, Mihai Eminescu și Constantin Brâncuși. În lirica sa s-a individualizat, totodată, altă categorie estetică eminesciană, aceea a **departelui în timp și spațiu**. Eminescu este considerat în literatura universală „*cel mai mare poet al departelui*”, prin motivul călătoriei imaginare de la

„lumea cea aevă”, prin „lumea închipuirii”, spre infinitul deschis, indefinibil; de la microcosmos, lumea terestră, condiția umană, drept „noi copii ai lumii mici”, spre macrocosmos, „universul fără margini” al geniului din *Scrisoarea I* și al *Luceafărului* devenit Hyperion în zborul spre Demiurg, în final, „Unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”. Acestor particularități ale liricii eminesciene li se adaugă cunoscuta **armonie eminesciană**, o anume muzicalitate a versului, a cuvântului și muzicalitatea obținută prin ritm și rîmă, prin măsura și cezura versului, prin sonoritate realizându-se o rafinată imagistică auditivă asociată celei vizuale și olfactive a manifestărilor naturii, a murmurului apelor, a foșnetului frunzelor ș.a. Prin această particularitate, Eminescu **deschide lirica românească și europeană spre un nou curent: simbolismul**. De altfel, Tudor Vianu aprecia că un scriitor este național dacă a reușit să particularizeze în valoare artistică supremă specificul național, limba, cultura, spiritualitatea, istoria, tradițiile etc. în modalități estetice desăvârșite. Orice mare scriitor național, face deschiderea spre direcții estetice noi. Astfel, Eminescu atinge punctul culminant al romantismului românesc și în același timp este **ultimul mare romantic european și printre precursorii simbolismului european**.

8. În creația eminesciană, ca o constantă, s-a remarcat **valorificarea** celor mai substanțiale și emblematice creații ale **literaturii populare**. Poetul a transfigurat original în creația sa **teme, motive**, atitudini și viziuni filosofice, elemente de limbaj poetic, de stil preluate din poezia populară, precum versul folcloric de 7-8 silabe, ritm și rimă specifice, diminutive, dialogul imaginar om – natură (precum în creațiile *Ce te legeni*, *Revedere*), relația substanțială, vitală om – natură. De aici a preluat și **procedeul compozițional** al paralelismului dintre om și natură (*Sara pe deal*).

Sunt prezente în creația eminesciană **specii** ale literaturii populare, precum: *Doina* (doina de înstrăinare de țară: „de la Nistru pân’ la Tisa”; doina de **cătănie** și doina de **dragoste**, ca., în *Scrisoarea III*, scrisoarea fiului de domn: „De din vale de Rovine/ Grăim Doamnă, către tine”), **balada** (*Făt-Frumos din tei*), **basmul în proză** (*Făt-Frumos din lacrimă*) și **basmul în versuri** (*Călin Nebunul*, punct de pornire pentru poemul romantic *Călin (file din poveste)*). Tot în acest context poetic, Eminescu valorifică original **mitul erotic zburătorul**, ca personaj masculin misterios, înzestrat aici cu trăsături deosebite, pozitive, invocat de fata de împărat ca simbol, ca expresie a iubirii: „Sburător cu negre plete, vin’ la noapte de mă fură”. Treptat se împlinește **visul** de iubire prin **cuplul romantic**, dar și de sorginte folclorică, populară, ce finalizează fericit basmul.

9. Un loc aparte în **esența filosofică, artistică a liricii eminesciene** îl ocupă **mitul**, forma estetică-filosofică din literatura universală, din timpuri îndepărtate, imemorabile, ce s-a diversificat și dezvoltat de la o civilizație la alta, de la o cultură la alta. Printre miturile fundamentale ce sunt substanța meditației, a viziunii asupra temelor fundamentale ale liricii eminesciene sunt cele provenite din mitologia greacă și mitologia indică, din mitologia țărilor Nordului (Ondin – zeul mărilor), dar și din mitologia dacică. După cum aprecia Zoe Dumitrescu-Buşulenga în studiile sale privind influențele mitologiei universale asupra creației eminesciene, pe lângă redescoperirea, valorificarea originală a miturilor, Eminescu, asemenea

marilor poeți ai lumii, de la Homer încoace, **a creat** el însuși în plus câteva **mituri**, cărora le-a dat o viziune și interpretare originală, precum: mitul istoriei, al **cultului înaintașilor**, **mitul dacic** al lui Decebal, mitul **zburătorului** într-o viziune nouă, originală etc. Din sfera mitologiei, în lirica eminesciană s-au impus:

a. **Mitul zilelor de aur**, al vârstei primare a civilizației omenirii, al cultului unui moment național, marcate de armonie, luminozitate, împlinire. Începând cu *Epigonii*, poetul se întoarce spre trecut, spre vârsta de aur sau *vârsta inițială a literaturii române* aducând un omagiu înaintașilor: „*Când privesc zilele de aur a scripturilor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine*”. **Cultul înaintașilor** creatori de cultură, istorie națională este o constantă în creația eminesciană, cultul înaintașilor fiind opus prezentului (a se vedea *Scrisoarea III*: „mestecând veacul de aur cu noroiul greu al prozei”).

Atracția spre lumea mitului, a imaginarului, a fantasticului este o constantă a creației eminesciene, chiar și din perspectiva **temei iubirii**, începând cu *Veneră și Madonă*: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ Lume ce credea în basme și vorbea în poezii”. Și în *Memento mori*, atras de cunoașterea evoluției civilizațiilor omenirii, realizează o cufundare în lumea veche a trecutului: „Uriașa roata a lumii îndărăt eu o întorc”, pentru că „Una-i lumea cea aievea, alta-i lumea închipirii”.

b. **Mitul genezei**, al nașterii universului, este valorificat original în mod deosebit în *Scrisoarea I* și *Luceafărul*. Asociat acestuia este **mitul escatologic** – al stingerii universale. În prim-plan se află **supratema liricii eminesciene timpul**, cu dimensiunile sale variate precum: **timpul genezei, timpul istoric, timpul condiției umane**, particularizat prin **motivul clipei** – expresie a unor concepte filosofice de la antici la moderni, de la **carpe diem** la clipa schopenhaueriană, singura ipostază a timpului ca **prezent**, singura certitudine. În acest sens, sunt motive ale timpului ce sugerează **trecerea timpului** ca lege fundamentală a existenței. Versul-cheie în poezia eminesciană este „*Vreme trece, vreme vine*” (*Glossa*). Destinul uman se află sub singura certitudine, a clipei și de aici melancolia față de trecerea ireversibilă a vieții, a iubirii, a tot ce ține de condiția umană. Chiar versurile de factură folclorică redau această viziune melancolică: „Nu e păcat/ Ca să se lepede/ Clipa cea repede/ Ce ni s-a dat?” (*Stelele-n cer*).

c. Pe firul timpului, Eminescu particularizează **mitul istoric** – al istoriei universale, în *Memento mori*, **poem sociogonic**, în care reflectă succesiunea civilizațiilor omenirii, pe principiul *corsi e ricorsi* (civilizațiile egipteană, greacă, nordică, dacică, latină – căreia îi acordă cel mai mare spațiu). În meditația asupra timpului și a existenței universale, se promovează principiul **Absolutului**, ca aspirație a cunoașterii totale a existenței universale. În același timp, Eminescu creează **mitul istoriei naționale**, în câteva poezii. Primul este **mitul dacic**. Acesta este imaginat în *Memento mori*, acordându-i-se locul cel mai extins din poem. Viziunea mitică asupra Daciei este reflectată și în *Dochia și ursitoarele*, precum și în *Miriadonitz*, unde imaginează un spațiu magic, paradisiac al zânei Dochia. Alt moment istoric național mitizat este al **Basarabilor și Mușatinilor**, întemeietori de țară, în mod deosebit în poeziile *Mușatin și codrul* și *Scrisoarea III*: „Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi

Mușatini,/ Descălecători de țară, dătători de legi și datini,/ Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră,/ de la munte pân' la mare și la Dunărea albastră" (*Scrisoarea III*).

d. Aspirația spre cunoașterea absolutului definește **drama geniului**, adică mitul creatorului în ipostaza umană, conștient de drama provenită din incompatibilitatea cu nivelul de cunoaștere și de înțelegere a lumii în care trăiește, așa cum se vede în ciclul de *Scrisori*, în *Glossa*, *Luceafărul* ș.a. Acestuia i se asociază **mitul poetului**. Geniul este surprins în două ipostaze: cea a căutătorului de absolut și cea a inadaptatului, incompatibilului cu societatea în care trăiește.

e. În mod constant se cristalizează într-o extindere și nuanțare deosebită **mitul erotic**. Eminescu proiectează imaginar **mitul femeii ideale**, mitul iubitei într-o viziune romantică, a cărei frumusețe regală, nobilă, spirituală e prezentă în numeroase poezii, începând cu *Venere și Madonă*, *Înger și Demon*, *Atât de fragedă*. Se particularizează în femeia-înger, femeia-icoană, femeia-regină, superioară în toate ipostazele frumuseții și trăirii efemere a iubirii, a fericirii. Alteori, alternanța dintre mit și realitate se exprimă prin oscilația între frumusețea fizică și cea spirituală, ca în poezia *Veneră și Madonă* sau *Înger și demon*. În alte poezii, viziunea asupra iubirii generează stări de melancolie, de tristețe, de regret, de renunțare, prin **demitizarea ființei iubite**. În *Scrisoarea V*, prin mitul Dalilei, femeia este portretizată ironic, ca făcând parte din lumea comună: „Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi,/ Dacă ai inimă și minte feri în lături: e Dalila!”. Aceeași viziune demitizată o întâlnim și în *Pe lângă plopii fără soț*: „Căci azi le semeni tuturor/ La umbrel și la port,/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort”. Această imagine este opusă mitului iubirii ideale, romantice, surprinse în poezii precum *Atât de fragedă*: „Și-o să-mi rănai ca o icoană/ De-a pururi verginei Marii/ Pe fruntea ta purtând coroană/ Unde te duci, când ai să vii?”.

Diversitatea și **simbolistica motivelor poetico-lirice** îmbină specificul național cu cel universal. Sunt prezente în creațiile eminesciene, numeroase **motive** precum: **motivul dorului** în complexitatea stărilor emoționale în lirica sa și a **simbolisticii motivului**, o ipostază unică în poezia românească: dorul de țară: „Țara mea de glorie, țara mea de dor”; **dorul de moarte**: „Mai am un singur dor/ Să mă lăsați să mor”; **dorul erotic** și **dorul de infinit**, meta-foră a iubirii divine, creatoare. Dorul este asociat cu alte motive romantice precum: **visul**, **somnul**, **orfismul**, **oniricul**. În *Luceafărul*, toate elementele universului există, dăinuie în timp și spațiu ca urmare a dragostei divine care le-a creat, Demiurgul. Toate „sunt atrase în viața de un dor nemărginit”.

Fericirea umană e sub legea efemerității, a trecerii, ca viața însăși, și de aici **motivul norocului** ca recompensă dată condiției umane.

f. **Mitul naturii** este corelat cu cel erotic precum în romantism și în literatura populară e exprimat prin **motive** romantice și populare, precum cele **terestre** și **acvatic**: *izvorul*, *lacul*, *mare*, fiecare sugerând nașterea, statornicia și misterul existențial și izvorul existenței tuturor elementelor universului; Motive **vegetal florale**: **flori de tei**, **flori de romaniță** și, detașat, motivul **codrului**, mitizat, loc al întâlnirii cuplului romantic de îndrăgostiți, al poveștilor de

iubire romantică. De aici multitudinea metaforelor definitorii, personificatoare precum: *codrul de aramă*, *codrul de argint*, *Codrule*, *Măria Ta*, *împărat slăvit e codrul*.

Din **natura cosmică**, tot în spirit romantic se regăsesc **motivele: noaptea**, cadrul misterului, dar preferat este motivul **serii**, ce deschide lumea concretă spre cea abstractă prin imaginar și motivul **visului** romantic. **Noaptea** e moment al interiorizării, al adâncirii în mister și în liniștea existențială a genezei, a creației, asociată fiind cu **somnul**, cu **oniricul**. Deschiderea spre infinit și spre mister se realizează treptat prin **motivele luminii**, ce contrastează cu cel al **noptii: luna**, văzută ca element cosmic de trecere de la terestru spre misterul universal, ca protectoare a condiției umane, dar și stimulator a evadării din concret spre abstract, a creației poetice. Ea este „stăpâna mării”, „luna regina”. E o prezenta constantă în lirica meditativ-filosofică și erotică eminesciană. Un alt motiv este **steaua**, ca simbol protector al destinului uman, dar și ca simbol al condiției spațiale a cosmicului pe firul timpului cosmic, diferit de timpul condiției umane, al clipei: „La steaua care a răsărit/ E-o cale atât de lungă/ Ca mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă”. **Motivul amintirii** din lirica iubirii e asociat și comparat cu destinul stelei: „Lumina stinsului amor ne urmărește încă”. *Luceafărul*, ipostaza supremă a luminii cosmice, exprimă opoziția cu întunericul condiției terestre, dintre omul de rând și geniul creator.

Funcțiile naturii sunt, în creația eminesciană: de creare a **atmosferei** romantice (*Călin (file de poveste)*, lirica erotică); **loc al întâlnirii romantice** (*Lacul*, *Floare albastră*); loc al evenimentelor vieții, al istoriei (*Scrisoarea III*); loc de **meditație filosofică** asupra temei timpului și a destinului uman (*Ce te legeni...*, *Revedere*).

În concluzie, parafrazând poezia lui Marin Sorescu, tot ceea ce înseamnă unicitatea creatoare, genială a lui Eminescu și diversitatea ei tematică, filosofică, estetică „Trebuiau să poarte un nume și li s-a zis Eminescu”. În cultura și literatura română s-a creat un adevărat spirit național, un adevărat **curent eminescian** care, peste decenii, a fost un reper înalt, încă inegalabil în evoluția literaturii române moderne. Așa cum a anticipat Titu Maiorescu, „Poezia românească a secolului XX, pe cât se poate omeneste prevedea, se va deschide sub auspiciile geniului său”. Marii poeți români ai secolului XX s-au raportat constant la geniul poetic eminescian: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ș.a.

Putem concluziona și prin opinia sintetică a lui George Călinescu asupra geniului poetic eminescian din lucrarea *Viața lui Mihai Eminescu*: „Ape vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate și câte o stea va veșteji pe cer în depărtări până când acest pământ să-și strângă toate sevele și să le ridice din țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale”.

FLOARE ALBASTRĂ

1. *Floare albastră* este prima capodoperă a liricii lui Mihai Eminescu. Aparține celei de a doua perioade a creației lirice eminesciene, de afirmare plenară a problematicii și originalității sale. *Floare albastră* este expresia unei **fuziuni originale** între izvoarele estetice ale romantismului german cu cele ale lirismului popular românesc.

2. Din perspectiva **speciei lirice**, se remarcă o interferență între *idilă*, *pastel*, *meditație* și *elegie* – toate sub vibrația romantismului. *Floare albastră* nu a cunoscut variante, ca alte creații ale poetului, ci doar atașarea de strofe în plus (2-3) față de varianta inițială.

3. *Floare albastră* a fost publicată în 1873 în „Convorbiri literare” (Iași). Zoe Dumitrescu-Buşulenga a făcut aprecieri esențiale definitorii asupra liricii eminesciene în eseu *Eminescu și romantismul german*, *Floare albastră* fiind considerată un model al prelucrărilor unor motive estetice. Aprecieri privitoare la stilistica eminesciană din *Floare albastră* s-au exprimat și în *Studii eminesciene* de Vladimir Streinu.

4. **Motivul central al poeziei**, fixat în titlu, se regăsește în numeroase creații eminesciene, cu semnificații metaforice nuanțate. În poemul *Călin (file din poveste)*, în pagini de pastel romantic, în cadrul edenic al poveștii de dragoste a **cuplului de îndrăgostiți**, motivul florii albastre e prezent în prim-plan: „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet”. Însuși **portretul fetei** de împărat e înnobilit prin această imagine florală: „Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă”. Universul cosmic abstract, absolutul existențial al spațiului din poezia *La steaua* este metaforizat în imaginea spațială vizual-cromatică „depărtări albastre”, unde destinul stelei intră sub zodia trecerii.

Pentru această capodoperă a liricii eminesciene, motivul florii albastre este preluat din romantismul german al poetului Novalis din romanul *Henrich von Ofterdingen*. Eroul acestui roman e dominat de visul înălțimilor celeste, albastre, deschis spre **absolutul poeziei**, ca o proiecție spre spiritualitatea superioară a artei. În viziunea lui Eminescu, *floare albastră* simbolizează o **iubire ideală**, mitică, eternă, aparținând lumii de poveste și visului, prin care ființa umană se salvează de la trecere prin iubire. Aici iubirea este sub **zodia norocului**, a fericirii posibile, dar trecătoare.

5. **Compoziția**. Poezia este alcătuită dintr-o succesiune de **cinci tablouri lirice**, fiecare redând un anume ton liric corespunzător unei specii lirice. Astfel, se structurează problematica iubirii și a ipostazelor ei prin alternanța a două planuri existențiale: real (uman), concret și cel ideal, abstract, imaginar al visului. **Cuplul romantic** este alcătuit din **El** (poetul) și **iubita** – floare albastră. Aproximarea și comunicarea dintre ei se realizează printr-un **dialog imaginar**.

Tabloul întâi se deschide printr-o adresare directă în care iubita – Ea, într-un ton ușor șăgalnic, cu un senin reproș pentru repetata atracție spre abstract, ideal, cosmic, infinit, absolut, îi face un reproș iubitului, deschis prin adverbul de timp repetativ: „*Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri-nalte?*”. Metaforele sugerează abstractizările existențiale spre care

se deschide cunoașterea în creația lui: „piramidele-nvechite... și câmpiile Asire și întunecata mare”. Încercările poetului în ipostaza condiției umane a iubitului, deschis spre a se „cufunda” în abstractizarea existențială, spre cunoașterea absolutului inaccesibil sunt sortite neîmplinirii și totuși mereu repetate: „În zadar râuri în soare grămădești în a ta gândire”. Iubita îi oferă o alternativă a fericirii, să accepte legile firii, coborârea în lumea destinului uman, sub zodia fericirii, prin iubirea posibilă: „Nu căta în depărtare *fericirea* ta, iubite”.

În **tabloul al doilea**, îndrăgostitul poet, oscilant între două lumi, căutător al iubirii absolute e conștient de viziunea realistă a iubitei: „Astfel zise mitica/ Dulce netezindu-mi părul./ Ah! Ea spuse adevărul./ Eu am râs, n-am zis nimica!”. Pentru moment, se lasă învăluit în vraja iubirii posibile, romantice, a **cuplului paradisiac**, în care gesturile de tandrețe, de iubire ingenuă sunt sugerate și liricizate în armonie cu mediul natural, rustic, estival specific lirismului popular și eminescian: „Vom ședea în foi de mure”.

În **al treilea tablou** se sugerează șansa salvării ființei umane de la nefericire prin iubirea posibilă. Este singura poezie eminesciană în care **chemarea** spre realizarea cuplului iubirii sub semnul visului, al posibilei iubiri este **realizată de iubită**, și nu de îndrăgostitul poet: „Hai în codrul cu verdeață”. „Acolo, în ochi de pădure (...)/ Și sub trestia cea lină” se conturează imaginar povestea de iubire a cuplului romantic: „Și mi-i spune atunci povești/ Și minciuni cu-a ta guriță”, prin care se sugerează **funcția magică a cuvântului** în declarația de dragoste. Astfel, în acest tablou se particularizează specia de **eglogă**, o idilă susținută de **dialogul imaginar** dintre cei doi îndrăgostiți. **Peisajul** naturii rustice estivale drept cadru de iubire este frecvent în lirica eminesciană și în alte poezii, precum *Dorința*. Motivul central al naturii rămâne **codrul** asociat cu izvorul și cu delicate ipostaze florale, rustice: „Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești”.

Acest **scenariu** al unei *iuri caste, adolescente*, al unui *ritual de tandrețe și iubire visată* e memorabil în lirica eminesciană și în **portretistica iubitei**, în care se asociază **viziunea populară și cea romantică**: „Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul”, „Dulce netezindu-mi părul”. În limbajul poetic se individualizează epitetul eminescian *dulce*, precum în structura: „sărutările vor fi „*dulci* ca florile ascunse”; gestică, tandrețea sunt redată prin același epitet: „*dulce* netezindu-mi părul”. După ce iubita fusese mai aproape de lumea comună, fiind „mititică”, este ridicată în sfera mitică, romantică, devenind „dulce minune”.

În **tabloul al patrulea**, povestea de iubire imaginară mitizată se finalizează într-un ritual al despărțirii: „Înc-o gură și dispăre”, ceea ce conduce spre inevitabila trecere de la vis la realitate, de la etern la efemer. Iubirea visată e salvată prin motivul **amintirii**, iar din perspectiva timpului s-a particularizat **alternanța și trecerea de la prezentul clipei**, al proiectării unei posibile iubiri spre *viitor*, într-o iubire visată, și **timpul trecut**, în care se fixează povestea mitică de iubire.

Tabloul cinci o prezintă pe **iubita** însăși **metaforizată** în variate ipostaze. Îndrăgostitul o salvează afectiv și imaginativ în ipostază mitică: „Ce frumoasă, ce nebună e albastra-mi dulce floare!”, „Și te-ai dus, dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră”. Invocarea acesteia în penultimul vers fixează pentru totdeauna iubirea ideală doar în lumea visului și a mitului, pre-

cum și o constantă nostalgie a iubitului de a salva imaginea ideală a iubirii, a iubitei printr-o **invocație** întărită de **repetiție**: „Floare albastră, floare albastră!...”, prin care se transmite: speranța, chemarea, regretul, dar și resemnarea. Ultimul vers a fost inițial „*Totul este trist în lume!*”, dar a fost modificat de Maiorescu, ce a publicat poezia în singurul volum antum al poetului, **Poezii**, modificare ce a deschis starea meditativă ușor elegiacă spre o posibilă regăsire a iubirii ideale prin adverbul concesiv *totuși*.

Din punctul de vedere al prozodiei, poezia se remarcă prin versificația tradițională, clasică, cu măsura versului de 7-8 silabe, ritm trohaic, rimă îmbrățișată.

Descoperim în această creație funcția stilistică a **timpurilor verbale**. Momentul de meditație și viziune asupra iubirii este prezentul, prin chemarea stimulativă spre o posibilă poveste de iubire sugerată prin interjecția predicativă „*Hai în codul cu verdeață*”, din care are loc evadarea în viitor, pe calea visului („*vom visa*”, „*voi cerca de mă iubești*”, „*vom șede*”, „*mi-i spune atunci povești*”). Povestea de iubire imaginară, mitică este supusă legii trecerii, fiind fixată în trecut, iar accentul cade pe melancolie („*Și te-ai dus, dulce minune, și-a murit iubirea noastră*”).

Floare albastră este o poezie de referință în evoluția liricii erotice eminesciene, fiind emblematică în privința viziunii lui asupra sentimentului iubirii, a limbajului metaforic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

SCRISOAREA I

În cadrul literaturii române, problematica filosofică asupra existenței, a cunoașterii s-a manifestat târziu și în ipostaze rare. Prima realizare în acest domeniu i se datorează lui Miron Costin, autor al poemului filosofic în versuri *Viața lumii*. Abia peste două secole, în romantismul pașoptist, se regăsește problematica filosofică, în creația lui Heliade-Rădulescu, într-un amplu poem de meditație transcendențială asupra condiției umane în corelație cu destinul universului și cu divinitatea, în poemul intitulat *Anatolida sau Omul și forțele*. În creația eminesciană, deopotrivă în poezie și proză, în mod constant s-a afirmat prezența problematicii filosofice în diversitatea ei, precum și în tipologii de proiecție titanică ancorate în cunoașterea existențială, a Absolutului.

1. Creație lirică de esență filosofică, finalizată după un proces creator de durată, *Scrisoarea I* a cunoscut un proces de elaborare în câteva variante. Face parte dintr-un **ciclu** de cinci poeme lirico-filosofice de mai mare întindere, unite sub titlul de *Scrisori*, individualizate prin cifre romane (*I, II, III, IV, V*).

A fost publicată în februarie 1881, în „Convorbiri literare”.

2. **Geneza poemului.** *Scrisoarea I* are la bază o bogată literatură de factură filosofică, de la antici la moderni, din filosofia greacă și indică, direcții de cunoaștere spre care poetul a manifestat constant, încă din anii studenției, un interes pasional. Din varietatea izvoarelor de informare în domeniul filosofiei, al viziunii asupra nașterii și evoluției universului și a relației

cosmicului cu terestru, s-a remarcat *Imnul creațiunii* din Rig-Veda, o sinteză din filosofia indică. Se interferează și elemente din filosofia creștină privind Tatăl Creator, divinitatea, iar din filosofia modernă a lui Kant și Laplace, Hegel și Schopenhauer se regăsesc, valorificate de Eminescu în *Scrisoarea I*, viziuni asupra timpului și spațiului în devenirea acestora sub genericul de Univers.

Întregul ciclu de *Scrisori* constituie **punctul culminant**, dar și ultim al creației geniale eminesciene, alături de *Glossă* și *Luceafărul*.

3. În prim-plan, se situează **problematica** și **tipologia eminesciană** de excepție, **titanismul**, individualizat aici în imaginea *geniului*, gânditorul asupra marilor probleme filosofice existențiale. Aici geniul este surprins în ipostaza **savantului** ce proiectează o viziune cosmică și terestră asupra existenței din perspectiva **timpului**, supratema creației eminesciene. Modelul gânditorului filosof a fost E. Kant.

4. **Compozițional**, poemul *Scrisoarea I* este alcătuit din **cinci tablouri**, episoade **lirico-dramatice**. **Structural** se particularizează prin procedee compoziționale deopotrivă **clasice** și **romantice**, precum **simetria** (preluată din clasicism) și **antiteza** (specifică romantismului).

a) **Tabloul întâi** se deschide prin crearea unei **atmosfere romantice** într-un moment de **meditație filosofică existențială**, în care se impune viziunea filosofică potrivit căreia destinul general uman e supus **aceleiași legi existențiale**, și anume **trecerea** și **moartea**: „Deși trepte osebite le-au ieșit din umbra sorții,/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții”. În tabloul al V-lea se revine la atmosfera inițială, nocturnă, de meditație, selenară, și se încheie astfel: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții”. Astfel, poemul e structurat pe principiul simetriei, în care esența problematicii filosofice prin care se deschide poemul e reluată în final.

b) Din perspectiva **succesiunii tablourilor poemului**, problematica filosofică se structurează prin prisma viziunii *geniului savant* și detașat oarecum, vizionar, **geniul** fiind poetul însuși.

Tabloul întâi se deschide cu fixarea **momentului de meditație** specific liricii eminesciene: **sara**, moment de trecere de la real spre ireal, de la concret la abstract, de la terestru spre cosmic, pe calea *visului*, a *imaginarului* specific romantismului. În acest context, condiția **umană** terestră e sub legea **timpului concret, comensurabil**, în metafora **ceasornicului**: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare”. Astrul preferat al romanticilor și frecvent în lirica eminesciană în variate ipostaze metaforice e prezent și aici, **luna**, element al cosmicului prin care acesta se apropie de condiția umană terestră. Se asociază cu motivul **noptii**, creând astfel **atmosferă** romantică **de vis** și de *mister* asupra vieții, luna devenind „stăpâna mării” și „mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară”.

Tonul liric, meditativ este nuanțat în subtile **invocații retorice** ale astrului tutelar al nopții, *personificat* și *individualizat* în numeroase metafore, cu particularități de **pastel romantic**, în care se interferează tonuri și specii lirice cu bogate **imagini vizuale și auditive** potențate de o stare **contemplativă**.

Din **destinul uman** se remarcă *contrastele sociale*: fie „un rege”, fie „un sărac”. Concluzia meditativ-filosofică este cea a identității de destin în fața timpului și a morții.

În **tabloul al doilea** apare în prim-plan savantul de geniu în ipostaza **bătrânului dascăl**. Poetul subliniază *contrastul* dintre înfățișarea sa modestă și gândirea genială a acestuia. Cel care „cu a lui haină roasă-n coate/ Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate (...)/ Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic”.

Problema centrală a meditației dascălului savant este *timpul* și pe firul acestuia imaginează nașterea, geneza universului. Unicitatea gândirii geniale, **raționale și imaginative**, e întărită printr-o comparație mitică, titanică: „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr”.

Tabloul al treilea are ca punct de pornire al **meditației clipa prezentă**, singura certitudine a existenței, conform filosofiei lui Schopenhauer. Este momentul în care savantul meditează asupra trecutului existențial până în etapele cosmice universale inițiale ale **pregenezei**: „Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri”. Se realizează astfel un amplu **tablou descriptiv** în **metafore concrete**, ce definesc abstractizări existențiale indefinibile, precum: *nimica, nepătruns, genuine, prăpastie, întuneric, nefăcute*, toate fiind sub pecetea neființei, a morții metaforizate de Eminescu astfel: „Și în sine împăcată stăpânea eterna pace”.

Prin perspectiva filosofiei lui Kant și Laplace și a miturilor indice, Eminescu imaginează nașterea universului, rezultat al acumulărilor cantitative de energie generatoare de mișcare și de creație. Aici se promovează **una dintre cele trei legi fundamentale ale existenței**, aplicată la nașterea universului: acumulările cantitative duc la schimbări calitative, la salturi valorice. Acel nucleu inițial al genezei a fost numit de unii filosofi drept momentul Big Bang, „Dar deodată **un punct se mișcă...** Cel dintâi și singur, iată-l/ Cum din haos face mumă iară el devine Tatăl”. Și astfel se reflectă în imagini cosmologice nașterea universului pe firul timpului, a ordonării materiei, a haosului inițial în structuri cosmice, în **spațiu**. Poetul recurge la **repetiții sintactice** de subordonate **temporale** în anaforă: „De atunci negura eternă se desface în fâșii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii,/ De atunci și până astăzi...”. În metafore ale concretului, particularizează spațiul cosmic al infinitului, al **neconținutei creații**, al genezei: „colonii din lumi pierdute, roiuri luminoase”. Toate sunt creația unui spirit superior marcat de logică și de iubire metaforizat de poet în „**dor nemărginit**”.

Poetul realizează o **antiteză** între destinul macrocosmosului și a microcosmosului oamenilor, supuși legii **timpului universal**, precum și a **timpului condiției umane**. Metaforic, acest **contrast** existențial e redat în sintagme precum: „lumea asta mare” și „noi, copiii ai lumii mici”. În planul condiției umane, într-o enumerație metaforică definitorie, poetul redă viziunea asupra **destinului uman** marcat de neșansă, efemeritate, întrucât „Facem pe pământul nostru *mușunoaie de furnici*,/ *Microscopice* popoare... *Muști* de-o zi pe o lume mică ce se măsură cu cotul”. Acest univers terestru, sub semnul timpului, asemenea celui cosmic în eternitatea existențială a timpului, e supus *aceleiași legi a trecerii*: „În acea nemărginire ne-nvârtim

uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o *clipă suspendată*/ Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată”.

În continuare, dascălul savant meditează și își imaginează *sfârșitul cosmosului*, la un moment dat pe firul timpului, creând o **viziune escatologică** a stingerii universale: „În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,/ Ci-ntr-o clipă gândul duce *mii de veacuri înainte*”.

Se realizează un alt **tablou cosmic**, care imaginează stingerea prin trecerea de la lumină la întuneric, de la viață la moarte în ipostazele sistemului solar: „*Soarele* e trist și roș (...) apare *ca o rană* printre nori întunecoși (...) catapeteasma lumii în adânc s-a înnegrit”. Timpul genezei și al creației continue s-a epuizat și „*timpul mort* (...) devine veșnicie”. **Verbele** sugerează involuția, căderea, întunericul, frigul, neființa: „totul cade, totul zace,/ Căci în sine împăcată reîncepe eterna pace”. Astfel se încheie ciclul existențial deopotrivă în cele două planuri existențiale, cosmic și terestru.

Tabloul al patrulea realizează **trecerea** de la partea întâi a poemului, cea de meditație cosmogonică din perspectiva geniului savant, la meditația savantului asupra **condiției umane** și a **relației geniului cu lumea comună**.

Partea a doua a poemului *Scrisoare I*, mai restrânsă ca întindere și problematică, pune în prim-plan **relația geniului cu mediul lumii comune**, în variate ipostaze ale acesteia, particularizată într-o viziune **satirică**. „**Soarta oarbă**” marchează destinul fiecăruia, implicit și al geniului, manifestat prin **incompatibilitate** cu lumea comună, cu mediul uman mediocru, al non-valorilor, determinată de nerecunoștința față de creația geniului. Chiar dacă sub semnul timpului existențial destinul individual condensează destinul general uman, **valoarea** îi distanțează pe unii de alții: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate./ Deasupra tuturor se ridică cine poate”. Poetul meditează asupra soartei geniului în raport cu **lumea contemporană** și cu **posteritatea**. E dominat de deziluzii, de dezamăgire, conștient de nerecunoașterea valorii și contribuției lui în lume. El devine într-o invocație retorică, O, sărmăne”, incompatibil cu „vreun mititel”, cu demagogia și falsele valori: „Nu lumina ce în lume ai revărsat-o, ci păcatele și vina (...)/ Toate micile mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit”.

Tabloul al cincilea exprimă revenirea la atmosfera romantică, selenară și nocturnă prin care s-a deschis primul tablou.

Paginile de pastel se regăsesc și în final și în mod simetric poemul se încheie cu unul dintre versurile-cheie amintite: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții”, exprimând filosofia pesimistă a zădărniciiei, și anume *vanitas vanitantum omnia vanitas* (totul e deșertăciune).

LUCEAFĂRUL

1. Capodopera absolută a liricii românești și o culminație a liricii europene, *Luceafărul* a generat și o metaforă definitorie a poetului însuși, văzut de unii exegeți ai operei sale drept „Luceafărul literaturii române” ori „Hyperionul românesc” (Zoe Dumitrescu-Bușulenga). Tudor Vianu a considerat că acest poem reprezintă **o sinteză a creației eminesciene** cu tot ce a avut mai definitoriu geniul său, de la teme și motive, atitudini și viziuni filosofico-estetice la tipologia umană între titanism, geniu și omul comun, **o sinteză** de specii și tonuri lirice și de virtuți stilistice și lingvistice înnoitoare. Tudor Vianu considera că, dacă prin absurd întreaga operă eminesciană s-ar pierde, cu excepția acestui amplu poem romantic, personalitatea sa poetică originală s-ar putea reconstitui prin *Luceafărul*. Mircea Eliade a apreciat valoarea absolută a poemului prin rafinamentul intelectual, caracterul meditativ filosofic, îmbogățirea și înfrumusețarea limbii române literare, prin valorificarea originală a mitologiei universale și naționale. Toate acestea l-au impus pe Mihai Eminescu în vârful marilor poeți ai lumii din literatura universală.

2. Poemul *Luceafărul* face parte din **capodoperele** celei de-a treia etape a creației eminesciene. A apărut în 1883 în Almanahul Societății „România Jună” din Viena, reprodus și în revista „Convorbiri literare”. A cunoscut câteva variante (5-6), începând cu 1880, fiind fixat în varianta definitivă cu 98 de strofe.

3. *Luceafărul* este **poem filosofic**, dar în același timp în structura sa și în devenirea sa lirică sunt prezente tonuri și *specii lirice* precum: meditația intimă și filosofică, pastelul, elegia, balada romantică, idila, satira ș.a. Prin **complexitatea speciei** și ca sinteză a creației literare eminesciene, se detașează **supratema timpului**, pe firul căruia se reflectă relația dintre macrocosmos și microcosmos, **destinul geniului** și al muritorului de rând, **mitul** cosmogoniei, numeroase **motive** ale romantismului și ale literaturii populare, precum *visul*, *somnul*, *călătoria imaginară*, *iubita inger*, *motivul codrului*, *al norocului*, *al dorului* ș.a.

4. **Geneza.** Poemul *Luceafărul* are la bază o **sinteză de mituri**, de tipologii frecvente în întreaga creație eminesciană, precum și viziunea armoniei dintre divinitate, devenită Demiurg, și misterul existențial, alături de destinul unei stele majore ce formează echilibrul și durată existențială, ceea ce Heliade-Rădulescu numea metaforic „Delta biblicelor sfinte” în lucrarea sa filosofică *Anatolida*. Din mitologia greacă, Eminescu preia **mitul lui Hyperion**, definit a fi **superior**, cel dintâi, fie soarele însuși, fie fiu al soarelui, cum apare în *Luceafărul*, cum a fost identificat de anticul Hesiod. Tot din perspectiva genezei, poemul are drept **suport epic** două **basme românești** culese de un călător romantic german, Richard Kunisch, *Frumoasa fără corp* și *Fata din grădina de aur*. Pe ultimul basm Eminescu l-a prelucrat în versuri și în proză în prealabil. Sfârșitul dramatic al poveștii de dragoste din acest basm exprimă forța distructivă a demoniului, el răzbunându-se pe fata de împărat pentru că s-a îndrăgostit de un tânăr fecior de împărat numit Florin, pe care a răsturnat o stâncă și l-a ucis.

Eminescu mai împlânzește, umanizează puțin deznodământul, transformat într-un **blestem**: „Un chin s-aveți, acela de a nu muri deodată”. Celălalt bam, *Frumoasa fără corp*, a fost prelucrat de poet în *poemul Miron și frumoasa fără corp*, în substanța căruia se conturează nostalgia pentru o iubire ideală, intangibilă, superioară lumii comune din planul condiției umane. Căutarea acestei iubiri ideale e susținută de o călătorie imaginară, îndrăgostitul nereușind însă să-și îplinească visul erotic fantastic.

Din sfera mitologiei și a **credințelor populare**, poetul preia una din acestea, potrivit căreia orice muritor are o **stea ocrotitoare** a vieții, a norocului. Fata de împărat din basmul ce stă la baza poemului, fiind „Una la părinți și mândră-n toate cele”, își alege drept stea ocrotitoare Luceafărul, expresie a luminii unice, inconfundabile pe bolta cerească, în sistemul stelar. Tot din sfera mitologiei, poetul preia din credința **indică** motivul **metamorfozei unei stele** într-o ființă umană în ipostază masculină. Prin această condiție, el declanșează o poveste de iubire cu o pământeancă, creând iluzii și deziluzii dramatice. Această **transfigurare a fantasticului** în lumea reală, provocator al dramei iubirii apare și în mitologia românească, prin mitul *zburătorului*. Acesta a fost prelucrat în balada romantică, fantastică cu același titlu, *Sburătorul*, de către Heliade-Rădulescu. În literatura romantică rusă, această tipologie a fabulosului titanic, satanic a fost prelucrată de Lermontov în poemul *Demonul*. Și la Eminescu regăsim acest principiu negativ al titanismului satanic, în poemul *Demonism*. Dar motivul zburătorului este prelucrat într-o viziune luminoasă de speranță a unei iubiri împlinite, precum în poemul *Călin (file din poveste)*. Fata de împărat îl invocă astfel: „Sburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură”.

5. Din perspectivă estetică, **lirismul** este dominant, dar are și anumite particularități de *baladă romantică*, având drept model balada *Lenore* de Burger, prin acel fond epico-dramatic din basmul *Fata din grădina de aur*. De altfel, în prim-planul poemului se află **condiția geniului** în complexitatea destinului său **incompatibil** din toate perspectivele cu lumea comună, limitată. Poetul însuși, într-o notiță explicativă ce a însoțit manuscrisul poemului, având conștiința geniului său, identificându-se cu Luceafărul însuși, definește confesiv destinul acestuia: „Aceasta e povestea, dar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, el n-are moarte, dar n-are nici noroc. Nu e capabil a fi fericit și a fericii pe cineva”.

6. **Compoziția poemului**. *Luceafărul* se definește printr-un **echilibru** al romantismului fundamental cu particularități ale clasicismului, între antiteză și simetrie. Este alcătuit din **patru tablouri lirice** în corelație **antitetică și simetrică**: tabloul prim este în simetrie cu al treilea, al doilea cu al patrulea – adică există o simetrie și o antiteză între **planul terestru** și **planul cosmic**. În tabloul întâi se deschid cele două planuri existențiale – cosmic, continuat în tabloul al treilea, și cel terestru, continuat în tabloul al doilea. În tabloul al patrulea se apropie cele două planuri pe principiul simetriei (1-4), sunt reluate, fiecare fixându-se în individualizare detașată și incompatibilă.

Conflictul este de **factură filosofică** privind **incompatibilitatea** dintre legile macrocosmosului și ale microcosmosului, dintre condiția geniului și omul de rând, între etern și efemer, între absolut și limitele existenței, toate deopotrivă sub legea implacabilă a timpului.

Tabloul I

1. Se deschide cu fixarea în spațiul terestru a personajului feminin, *fata de împărat*. **Formula inițială** este specifică basmului românesc „A fost odată”, sugerând că aparține timpului trecut și *irepetabil*, ceea ce se subliniază prin reluare a verbului la timpul trecut în anaforă, în versul al doilea „A fost ca niciodată”. Adverbul de timp *odată*, precum și cel comparativ *ca niciodată* sugerează dezvoltarea unei **povești de iubire unice**, irepetabile, opuse poveștii de iubire din basmul românesc tradițional, în care formula narativă inițială e adusă din trecut într-un **prezent etern** repetabil, „că, dacă n-ar fi, nu s-ar povesti”. **Portretul fetei** de împărat este realizat în spirit folcloric prin *superlative* populare: „O prea frumoasă fată (...) / Și mândră-n toate cele”. Dar portretistica mitică feminină, ideală în lirica eminesciană presupune **unicitate** inconfundabilă și o anumită **sacralizare**: „Era una la părinți” și prin comparație cosmică e înălțată într-o proiecție mitică sacră „Cum e fecioara între sfinți și luna între stele”.

Din perspectiva **condiției umane**, aspirația spre **absolut**, spre eternitate și desăvârșire presupune ridicarea spre cosmic, mister al eternității. Lumina stelară stimulează aspirația spre cunoaștere, creație, durată, eternitate. Pentru aceasta, fata de împărat declanșează o *invocație magică* spre absolut în ipostaza Luceafărului ca **stea ocrotitoare** a vieții și a norocului, a unei condiții existențiale efemere. **Momentul invocației** este specific meditației romantice deschise pe **calea visului**, a imaginarului, a contemplației, cosmicului. Această aspirație spre contrastele existențiale inaccesibile dintre cosmic și terestru provoacă nostalgii, tentațiile depășirii condiției existențiale date și incompatibile. Între cele două **personaje alegorice**, Luceafărul – El și fata de împărat – Ea, se amplifică dorul de apropiere și cunoaștere: „De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle”, precum și „El iar, privind de săptămâni, / Îi cade dragă fata”.

În timp, prin *atmosfera magică, nocturnă*, prin forța fantastică a lunii s-a deschis între cei doi o **iubire ideală, abstractă**. **Comunicarea magică** dintre ei este pe calea *oniricului*, a somnului: „Ea trebui de el în somn / Aminte să-și aducă”. **Invocația** Luceafărului adresată de fata de împărat prin **repetiții** întărește contrastul dintre cele două lumi incompatibile și totuși mereu sub forța atracției: „Cobori în jos” pare un pleonasm, dar este în esență o metaforă a celor două universuri existențiale, cosmic și terestru, fiecare sub zodia existențială opusă celeilalte. Această structură lirică, un **leitmotiv**, sugerează și **distanțele ireconciliabile** dintre etern și efemer, dintre concret și abstract, dintre finit și infinit. El și Ea ilustrează un **cuplu romantic**, abstract, un **arhetip** din lirica romantică eminesciană. Prin **motivul oglinzii**, omul se caută pe sine în universul cosmic abstract și inaccesibil, încât totul e mister „Pe fața ei întoarsă”.

Fascinat de vraja iubirii ideale, El răspunde chemării magice a fetei și realizează **prima metamorfoză**, renăscându-se din adâncul apei izvorul vieții și al misterului acesteia. Creația și recreația acestuia, sub semnul energiei circulare, **se întrupează neptunian**. Dobândește

o imagine imperială, **regală** prin gestică și înfățișare („Și ține-n mână un toiag/ (...) Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale...”) se îmbogățește imaginea sa cu cea **angelică**. Poetul impune **o tipologie romantică nouă**, aceea a **mortului viu**, sinteză a morții și a vieții triumfătoare: părea „un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie în afară”.

El este conștient de distanțele astronomice dintre cele două lumi și de faptul că aparține universului superior, desăvârșit, a cărui metaforă este „*sfera mea*”. În schimb universul terestru, lumea căreia îi aparține fata de împărat e limitată, „*cămara ta*”. El își asumă riscul metamorfozei și al reîntrupării, al coborârii, al regresiei, al involuției existențiale pentru a fi accesibil, înțeles. **Renaște din două sfere existențiale, antinomice**, dar aparținând eternității: „Iar *cerul* este tatăl meu și muma mea e *mare*”. Luceafărul e învăluit în vraja iubirii sugerând o perspectivă a cuplului prin motivul **nunții magice și cosmice**: „Eu sunt Luceafărul de sus,/ Iar tu să-mi fi mireasă”. Fata e conștientă de unicitatea sacralizată a Luceafărului, **un înger**: „O, ești frumos cum numa-n vis/ *Un înger* se arată”. Ea respinge chemarea Luceafărului, neputând depăși limitele cunoașterii umane: „Căci eu sunt vie tu ești mort”.

În cea de-a **doua invocație adresată** de fată Luceafărului, pentru a-i lumina și sacraliza viața, acesta îi răspunde prin **a doua metamorfoză**, întrupare, cea **plutonică**: „Scăldat în foc de soare”. El dobândește o portretizare **statuară, titanică**, prin „Marmoreele-i brațe”, dar și meditativ, **conștient de sacrificiul său**: „El vine trist și gânditor/ Și palid e la față”. De data aceasta, are o **geneză** din sferele absolutului cosmic, dintre **lumină și întuneric**: „Și *soarele* e tatăl meu, iar *noaptea*-mi este muma”. Îi oferă fetei de împărat o **altă recompensă**, un nou destin sub pecetea ocrotitoare a cosmicului, „*cumuni de stele*” și regalitatea acestora. Acest univers este **opus palatelor de mărgean** și eternității existenței din prima întrupare. Fata îl refuză și de data aceasta, identificându-l în ipostaza unui *demon*; e conștientă de distanțele incompatibile dintre ei – izvoare de neliniște și suferință.

Luceafărul trăiește drama incompatibilității dintre cele două lumi și totuși **nu renunță** la aspirația spre iubirea ideală, ridicând întrebări asupra legilor existenței de neînvins: „Au nu-nțelegi tu oare/ Cum că **eu** sunt nemuritor/ Și **tu** ești muritoare?”. Fata de împărat îi cere schimbarea condiției existențiale, marcate de eternitate: „Tu te coboară pe pământ,/ Fii muritor ca mine”. Luceafărul acceptă această dramatică schimbare, coborâre în lumea efemeră a condiției umane: „Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege (...)/ Cu veșnicia sunt legat/ Și voi să mă dezlege”.

Tabloul II

Tabloul al doilea dezvăluie **destinul fetei de împărat**, aparținătoare lumii terestre, condiției umane marcate de legea trecerii, de **efemeritate** existențială sub zodia norocului. Poetul **imaginează un cuplu de îndrăgostiți**, fixat într-un spațiu limitat, **opus** viziunii destinului ideal al Luceafărului cu fata de împărat. **Onomastica** celor doi parteneri ai cuplului, sub semnul omonimiei – **Cătălin** și **Cătălina** –, îi coboară într-un *destin anonim*, fără proiecție mitică. Tânărul Cătălin aparține, prin **antiteză**, unui destin privit cu o anumită ironie, chiar cu accente satirice față de destinul grandios, mitologic al Luceafărului. El este: „Viclean copil de casă,/ (...) **Un paj** ce poartă pas cu pas/ A-mpărătesei rochii,/ **Băiat din**

flori și de pripas...”. Poetul valorifică limbajul artistic popular adaptat acestui episod al cuplului erotic din lumea comună. Emoția iubirii e reflectată prin *comparații și superlative folclorice*, expresii, locuțiuni, interjecții afective: „Cu obrăjori ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina!...”. Fata e portretizată prin aceleași mijloace poetice **folclorice**, trăind și ea clipa iubirii spontane și efemere: „Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul!/ Ei, Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ți încerci norocul”. **Antiteza spațială și temporală** a iubirii dintre Luceafăr și fata de împărat din tabloul întâi și a poveștii de iubire din tabloul al doilea e sugerată într-un ton liric ușor satiric. Astfel „Și-n treacăt o cuprinse lin/ Într-un ungher degrabă”.

Cătălina însă rămâne cuprinsă de **nostalgia unei iubiri ideale**, identificată prin imaginea Luceafărului: „O, de Luceafărul din cer/ M-a prins *un dor de moarte*”. Cătălin îi oferă **o lecție** de iubire posibilă, dar restrânsă spațiului terestru, lumii comune, imaginând o gestică și un spațiu accesibil într-un **ritual erotic cunoscut**. Ea e conștientă de împlinirea unei astfel de iubiri aparținând lumii mici. Cătălin însuși e văzut drept „*un copilaș*”. Atracția spre fericirea clipei e ispititoare: „Și guraliv și de nimic,/ *Te-ai potrivi cu mine*”.

Cu toate acestea, **ea refuză** împlinirea unei **iubiri comune** și re trăiește pe calea visului iluzia iubirii ideale cu Luceafărul. Ea exprimă astfel *drama condiției umane*, aflate sub limitele împlinirii aspirațiilor spre absolut, aici din perspectiva iubirii. E conștientă de această limită existențială, dramatică și eternă: „*În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe*”. Cătălin încearcă s-o salveze prin evadarea din lumea concretă în care a trăit, prin marca anonimatului: „Vei pierde dorul de părinți/ Și visul de Luceferi”.

Tabloul III

Tabloul al treilea continuă povestea Luceafărului din tabloul întâi, după ce acesta acceptase trecerea spre condiția umană, terestră, efemeră, cerută de fata de împărat pentru ca iubirea lor să fie posibilă. În acest tablou, în prim-plan se găsește **episodul călătoriei Luceafărului în spațiul cosmic**, în abstractizările imaginare ale universului, printr-un amplu **tablou cosmogonic** de regresie spre **punctul increatului unic**, abstract, imuabil și necunoscut, adică al Creatorului metaforizat de poet în **Demiurg**. Spațiul cosmic străbătut de Luceafăr e luminos, stelar, el însuși în ipostază luminoasă: „*Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele*”. Marcat de *singurătate*, obosit de ipostaza eternității, **titanul** se simte atras de o regresie în timp, spre o **pregeneză**: „Căci unde ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște”. Asemenea savantului din *Scrisoarea I*, el evadează din creație în pre-creație pe firul timpului. Aceeași proiecție metaforică a abstractizărilor existențiale o regăsim și în acest **episod cosmogonic** precum: *hotar, nimic, sete* ș.a. Ajuns în acest punct, se deschide un **dialog imaginar**, încifrat între Demiurg și Luceafărul devenit **Hyperion**. Geniul în ipostaza acestui mit Hyperion cel superior îi cere Demiurgului (care în mitologia indică era Marele Tot, Unicul) **dezlegarea de nemurire**, dorind să împărtășească condiția efemeră umană, care are drept compensație pentru acest destin fericirea iubirii: „Reia-mi al nemuririi nimb (...) / Și pentru toate dă-mi în schimb o oră de iubire”. **Divinitatea refuză** schimbarea destinului lui Hyperion, fiind **a treia parte** din Marele Tot, care aparține genezei și eternității. Demiurgul îi motivează neputința schimbării destinului său etern cu un destin uman trecător: „*Ei au doar*

stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte”, deci se găsesc în afara spațiului și al timpului terestru, cosmic, aparținând momentului inițiativ al eternității.

Destinul geniului în ipostaza Luceafărului devenit Hyperion este asociat Creatorului, unic, divin și supus legii eternității, dar și a izolării, a incompatibilității cu lumea comună, de aici drama sa existențială. Demiurgul îi oferă Luceafărului **compensații** supreme din condiția umană: gloria militară („Îți dau catarg lângă catarg oștiri spre a străbate”), gloria imperială („Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție”), înțelepciunea filosofului, a gânditorului („Să-ți dau înțelepciune?”), îi oferă chiar și **orfismul** transformator al lumii. Demiurgul refuză solemn și implacabil acceptarea destinului lui Hyperion sub legea trecerii și a morții: „Dar moartea nu se poate”.

Pentru argumentare în plus, Demiurgul îi propune lui Hyperion să privească de la înălțimile absolutului existențial spre spectacolul de pe pământ: „Acel pământ rățăcitor/ Și vezi ce te așteaptă”.

Tabloul IV

În al patrulea tablou, îl descoperim pe Hyperion privind spectacolul romantic de pe pământ, un **peisaj** selenar de seară, **estival**, specific eminescian, în care se regăsește **cuplul de îndrăgostiți**. Se trece de la cuplul erotic comun, obișnuit, din tabloul al doilea, spre cel imaginar romantic: „Sub șirul lung de mândri tei/ Sedeau doi tineri singuri”. Gestică și limbajul îndrăgostiților, marcate de delicatețe și tandrețe, reînvie imaginea și viziunea eminesciană asupra iubirii, proiectată într-un **peisaj de idilă romantică, de pastel**: „Miroase florile argintii/ Și cad o dulce ploaie/ Pe creștetile a doi copii/ Cu plete lungi bălaie”. Pentru **a treia oară**, fata de împărat *invocă Luceafărul*, stea ocrotitoare a fericirii prin iubire, într-un **spațiu mitizat, al codrului**: „Cobori în jos, Luceafăr blând,/ (...) Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează”.

Dar Luceafărul, devenit Hyperion, **își asumă destinul propriu**, aflat sub semnul eternității și al singurătății, al nefericirii, al Creatorului unic, conștient de incompatibilitatea dintre etern și efemer, dintre iubirea ideală și cea posibilă, dintre macro- și microcosmos. Condiția umană e întrupată în destinul fetei de împărat, un **„chip de lut”** aparținând unei existențe limitate: „Trăind în cercul vostru strâmt,/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”. **Poetul**, asemenea Luceafărului, își acceptă **destinul geniului** mărturisit în notița însoțitoare a manuscrisului: „*Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nor de aur din marea de amar*”.

Meditația asupra soartei geniului în raport cu lumea comună din acest poem unicat în literatura universală a fost preluat în literatura română dintr-o altă perspectivă estetică și tipologică în poemul *Ryga Cripto și Lapona Enigel* de Ion Barbu. Autorul a avertizat cititorul privind problematica și tipologia acestuia, numindu-l „Luceafăr întors”.

ION CREANGĂ

(1.III.1839 – 31.XII.1889)

I. Personalitatea scriitorului

1) **Povestitorul humuleștean** face parte din **generația „marilor clasici”** promovată de „Junimea” și Titu Maiorescu, impunând în genul epic, narativ o individualizare estetică înaltă, expresie a geniului narativ al poporului nostru, reprezentat pe firul timpului în literatura populară, prin oralitatea comunicării bogată și sugestivă. A acționat artistic ca un depozitar al tezaurului transmis pe cale orală de la înaintașii săi din lumea tradițională a satului românesc ce n-au cunoscut încă scrisul. Valorificarea virtuților artistice ale povestirii de tip popular, în mod firesc, natural, s-a manifestat pentru prima dată în literatura noastră la Ion Neculce, în-deosebi în cele 42 de legende populare adunate sub titlul *O samă de cuvinte*. Dar impunerea artei povestirii în literatura cultă sub pecetea oralității, în conștiința contemporanilor și a posterității a realizat-o Ion Creangă. George Călinescu în *Istoria literaturii române...* (1941) l-a așezat pe Creangă în fruntea capitolului *Generația ruralilor*.

Titu Maiorescu, în studiul *Literatura română și străinătatea*, consideră că Ion Creangă împreună cu Ioan Slavici au creat în literatura română **realismul poporal**, ca o particularitate originală a realismului prin care s-a făcut saltul de la național la european. Garabet Ibrăileanu, în studiul *Note și impresii* definește sintetic caracterul național și universal al creației sale literare: „Creangă reprezintă sufletul românesc între popoare, al sufletului moldovenilor între români, al sufletului țăranului între moldoveni”.

Temperamental, Creangă era un extravertit, jovial, senin, de un optimism robust, asemenea scriitorului francez Rabelais. Unii exegeți ai creației sale consideră că în întreaga creație literară a sa străbate „un hohot de râs”. Chiar în cadrul Societății „Junimea”, în ședințele cenaclului literar unde-l introdusese Eminescu, s-a marcat un moment de destindere în care Creangă a avut un rol deosebit: „Să vină anecdota!” (Iacob Negruzzi, *Amintiri de la „Junimea”*).

2. **Opera** lui Ion Creangă este specifică genului epic alcătuită din: **snoave**, scurte narațiuni cu fond educativ, moralizator, didactic (*Inul și cămeșa*, *Povestea celor cinci pâini*, *Prostia omenească* ș.a.), **povestiri** cu un substrat istoric, educativ (*Moș Ion Roată și Unirea*); **nuvele** cu o tipologie ce exprimă înțelepciunea populară cu un sistem de principii etico-morale (precum *Moș Nechifor Coțcariul*, *Povestea lui Stan Pășitul* etc.).

Un loc aparte l-a avut scrierea *Amintiri din copilărie*, alcătuită din patru capitole, un **microroman**. În literatura noastră, este **primul roman autobiografic, roman al copilăriei și roman monografic** al satului românesc tradițional.

Harul povestirii și al valorificării virtuților artistice ale oralității a atins punctul culminant la Ion Creangă într-un **ciclu de povești, de basme**. În complexitatea lor estetică s-au distins câteva **ipostaze ale basmului**:

a) basmul fabulă: *Capra cu trei iezi*;

b) basmul nuvelă: *Soacra cu trei nurori*;

c) basmul tradițional, național și universal, dar coborât în lumea umană, îndeosebi a satului, al tipologiilor umane universale și totuși individualizate: *Povestea porcului*, *Povestea lui Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac*.

II. POVESTEA LUI HARAP-ALB

1. *Povestea lui Harap-Alb* este **capodopera** basmului lui Ion Creangă, precum și a **basmului cult** din literatura română. Scriitorul impune termenul popular de **poveste** în locul celui livresc, din literatura cultă, de **basm**, sinonim specific literaturii populare.

2. Creangă **preia elemente definitorii ale basmului tradițional**, cu individualizări și adaptări la lumea tradițională românească. Astfel, sunt particularizate **motive** esențiale ale basmului: împăratul fără urmași; fiul cel mic se dovedește superior, salvator și continuator al împărăției binelui; cifra magică 3: trei feciori, trei fete de împărat, trei probe ale trecerii dintr-o etapă în alta și repetarea cifrei **probelor labirintului**, a misterului, a provocărilor între viață și moarte. Preia **structura compozițională** a basmului tradițional, definită de **trei formulări**, sintagme specifice genului: a) **formula inițială** „Amu cică a fost odată...”; b) **formula mediană**, ce presupune avertizarea ascultătorului că povestea și faptele redată sunt încă bogate, stimulează interesul. În acest basm aceasta se repetă de șase ori. Introducerea acesteia printr-o formulă standard specifică stilului oralității lui Creangă: „*vorba ceea* din poveste că-nainte mult mai este”; c) **formula finală** este particularizată, în cazul poveștii lui Creangă, dobândind o substanță realistă și ușor ironică, fantasticul coborât fiind și în final în lumea vieții, cu părți bune și părți rele. Deși nunta a ținut mult și poate și acum mai ține încă, dar „pe la noi cine are bani bea și mănâncă, iar cine nu, se uită și rabdă”.

De reținut și **alte particularități, motive** ale basmului tradițional, precum faptul că **narațiunea** se desfășoară pe **două planuri** – cel **fantastic** și cel **real** – care se interferează mai mult decât în basmul tradițional, întrucât **prezența fantasticului nu este abstractă**, detașată de condiția umană, ci e transfigurată, camuflată în aceasta. Lupta dintre **Bine și Rău** se dezvoltă pas cu pas, prin comportamentul, gândurile, gesturile personajelor provocatoare ale fantasticului camuflat. Elementele **diabolicului** nu aparțin lumii abstracte, cosmice (zmei sau muma pădurii), ci lumii umane. Individualizări ale fantasticului în ipostază umană sunt: **Spânul**, principiul răului, și **Sfânta Duminică**, principiu al Binelui, binefăcătoare, protectoare, ajutor al lui Harap-Alb în imaginea unei bătrâne care cere bunăvoință, ajutor pentru a descoperi esența caracterului uman al fiului cel mic al craiului. Ea trăiește pe **Insula Verde**, izolată în spațiul ei sacru, etern, dar în ipostaza unei femei ce are o gospodărie țărănească.

Originalitatea basmului cult al lui Creangă:

1) Trăsătura fundamentală a tuturor basmelor lui Ion Creangă este **umanizarea fantasticului**, prin faptul că personajele basmului coboară la nivelul condiției umane, de preferință cu ocupații și obiceiuri tradiționale **specifice satului românesc**, principiilor morale, etice, filosofice ale acestuia cu privire la rostul vieții, locul fiecăruia în lume, în viață, după merite și după valoare, care trebuie dobândite, și nu moștenite. **Noblețea** se dobândește prin asumarea răspunderii, a riscului pentru triumful adevărului, al binelui, a dreptății, pentru **restabilirea ordinii și locului valorilor consacrate**. Însuși rolul de împărat, popular numit *crai*, trebuie dobândit și apărat prin valoare. Motivul **drumului inițiativ**, încercările prin care trece fiul craiului, presupune **procesul de maturizare**, de acumulare a experienței vieții necesară pentru a face distincție între Bine și Rău, între valoare și non-valoare. Această apreciere este subliniată de crai în final, spunându-i lui Harap-Alb că „Acum știi ce-i bine și ce-i rău”, deci poate să fie împărat.

2) Craiul „avea *trei feciori*” pe care îi supune unor **probe**, unor încercări, cu privire la **virtuțile necesare** pentru a aspira la statutul de **urmaș**: curaj, înțelepciune, intuiție pozitivă, demnitate, simțul răspunderii. **Proba-cheie** era **trecerea peste pod**, simbol al saltului de la comun la superior, la valori înalte, motiv frecvent în poveste. Provocarea era **blana ursului**, pe care craiul o folosea reprezentând vitejia, cavalerismul, eroismul, fiind **un totem** al acestor virtuți cavalești, regale. Craiul trăia nu într-un palat din lumea imaginarului imperial, ci într-o **casă cu cerdac**. El îi ceartă pe cei doi feciori mai mari pentru ușurința cu care au renunțat la drumul spre noblețea câștigată, le reproșează lipsa de idealuri înalte și de acțiuni, care „umblau frunza frâsinelului, degeaba”. **Craiul** consideră că **demnitatea** este obligatorie în statutul nobiliar, de aceea îi întreabă: „Dar cu rușinea cum rămâne?”. **Sfânta Duminică** trăiește în lumea oamenilor simpli, asemenea lor, dar promovând înțelepciune și **virtuți sacre**; ea era înzestrată cu forțe premonitории, știind care-i este rostul, rolul fiului cel mic al craiului. De aceea îl numește „luminat crăișor”, îl încurajează „că norocul îi surâde”, încât premonitoriu îi zice „vedea-te-aș împărat”.

3) În plan **compozițional**, narativ, povestea dezvăluie **echilibrul** dintre **lumea umană** și **lumea fantastică**, mai ales pentru triumful binelui; de aceea au existat **doi împărați**: *Craiul*, de o parte a lumii, cu cei trei feciori, și de cealaltă parte a lumii, fratele său, *Împăratul Verde* cu cele *trei fete*, deci fără urmași de spiță bărbătească, după tradiție. *Verdele* simbolizează permanența vieții, a echilibrului. **Drumul** lui Harap-Alb dintr-un capăt în cealaltă parte a lumii era necesar, salvator, **încercările** lui sunt asemenea miticului **Hercule**, ce fusese supus la 12 încercări. Se individualizează **cicluri** de câte **trei încercări, probe ale Labirintului** prin care fiul craiului trebuie să se maturizeze, să-și dovedească virtuți deosebite. Astfel: în prima parte, **proba curajului** prin care îi depășește pe cei doi frați mai mari prin trezirea în conștiința sa a sentimentului demnității, a datoriei. Plângând în grădină pentru umilinta trăită de tatăl său ca urmare a lașității fraților lui este văzut și abordat de o babă îmbrăcată în **alb**, simbol al sacralității, dar care îi solicită un mic ajutor bănesc. Este un **pretext** pentru a-și manifesta indirect protecția divină, încurajarea și ajutorul tânărului crai spre drumul împlinirii

destinului său. Îl sfătuiește să își aleagă din herghelia de cai pe acela care va mânca din **focul magic** de pe tavă prin care își va redobândi forțele fantastice necesare pentru a-l ajuta în drumul încercărilor sale. Și astfel **calul cel mai răpciugos**, ce de trei ori a fost respins de tânăr s-a dovedit a fi cel înzestrat cu virtuți fantastice asemenea lui **Pegas** din mitologie. Tot Sfânta Duminică îi sugerează să ceară de la tatăl său **hainele, buzduganul, paloșul, biciul**, toate ascunse în pod, pe care craiul le-a purtat când a fost mire, într-un moment decisiv al împlinirii sale imperiale. Împăratul a rămas plăcut surprins de cerința fiului său și i le oferă. **Calul** pentru a-și redobândi virtuțile necesare a zburat **de trei ori**, de fiecare dată într-un alt loc al spațiului cosmic, devenit **protector**: lună, nori și soare, hotărât fiind să-l slujească în orice împrejurare, devenindu-i **prieten, supus și sfetnic**. Înainte de a pleca la drum, împăratul îl sfătuiește dându-i o lecție de înțelepciune, de avertisment pentru a învinge marile încercări. Îi va spune că va avea nevoie și de oameni buni și de oameni răi pe care îi va cunoaște, îi impune să se ferească de **omul roș** și de **spân**. Îi oferă **pielea de urs** prin care a realizat proba decisivă asupra celor doi băieți mai mari avertizându-l că va avea nevoie de ea, chiar cu trecerea peste pod în care calul său năzdrăvan îl face biruitor.

În episodul următor, tânărul crai e supus **primei încercări decisive**: întâlnirea cu un **om spân**, ce se individualizează de trei ori succesiv, oferindu-se *drept călăuză* pentru drumul de parcurs. A treia oară, după insistențele acestuia în dedublările sale ispititoare, fiul cel mic al craiului, **naiv** și fără experiență, îl acceptă, dezvăluindu-i sfaturile tatălui său, printre care și acela de a se feri de omul spân. Tânărul crai s-a dovedit ușor de manevrat, pentru că el *credea* „că toate paserile ce zboară se mănâncă”. Spânul îl ispitește, îl convinge că altă soluție nu este pentru ca să nu rățăcească în pustietățile codrului, în varietatea drumurilor deschise. Memorabilă a rămas expresia argumentativă „Cine n-are ochi negri sărută și albaștri”. Drumul e cu ocolișuri, după intenția diabolică, provocatoare a spânului, într-o zi toridă de vară, fără apă în împrejurimi. Ajung la o **fântână, metaforă a Hadesului**, a misterului, al riscului vieții. Era o fântână „fără roată”, fără cumpănă, care avea capac și o scară de coborât. Fiul craiului, „boboc în felul său”, acceptă propunerea spânului de a coborî în fântână. Brusc, spânul închide fântâna și îi impune tânărului crai **să aleagă între viață și moarte**, salvându-se printr-o schimbare totală a destinului său de **crai în slugă**, asemenea celor mai de jos spețe umane: „*Jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare, chiar și în foc de ți-aș zice să te duci!*”. Îi va lua cartea de identitate pe care o avea de la tatăl său, ce urma a o da Împăratului Verde, și astfel se declară stăpân, devenind **Spânul**, iar fiul craiului, **Harap-Alb**. Acum se realizează unul din *marile motive* ale înțelepciunii și filosofiei populare, legate de triumful răului prin motivul „*lumea asta e pe dos/ toate sunt cu susu-n jos...*”. **Numele** personajului principal fiind un *oximoron*, sugerează contrastul dintre aparență și esență, aceea de slugă, de supus – de *arap, arab* – și cea de nobil, de spirit superior – *alb*.

În această **ipostază falsă** au ajuns la curtea împăratului. Aici Spânul se definește ca spirit al răului prin comportamentul violent, arogant, amenințător față de Harap-Alb. De la început Spânul e privit cu antipatie de fetele împăratului, care „îl iubeau ca sarea în ochi”. Se succed **trei mari încercări, probe** la care va fi supus Harap-Alb, toate având drept scop al

Spânului de a-l distruge pe feciorul craiului, pentru a-și apăra statutul fals de moștenitor imperial, de a triumfa diabolicul, răul.

Prima încercare este **aducerea salatei verzi** din Grădina Ursului, spațiul magic inaccesibil pentru muritorii de rând. Ajutat de calul năzdrăvan, ajunge pe Insula Verde a Sfintei Dumineci, care creează o soluție magică din lapte și miere, ce urma a fi aruncată în fântâna ursului. Acesta, adormit pe această cale, se trezește totuși și-l vede pe Harap-Alb cu o grămadă de sălăți în spate, Harap-Alb îl blochează, arătându-i pielea ursului cu virtuți magice, simbol al eroismului pentru care ursul e blocat, astfel se salvează. Impresionează pe toți dobândind admirația fetelor de împărat, dar și ura răzbunătoare a Spânului.

A doua probă este legată de **aducerea pietrei prețioase din fruntea cerbului** ce trăia într-un alt spațiu magic inaccesibil, Pădurea Cerbului. Aceste podoabe unicate erau simbolul valorii absolute, specifice sacralului, pentru că abia la 7 ani o dată cădea din fruntea cerbului o piatră prețioasă. Tot cu sprijinul calului și al Sfintei Dumineci, Harap-Alb reușește să taie capul cerbului, să ia pielea și pietrele prețioase, precum și **ochiul din frunte, ucigător**, într-o variantă autohtonă a **mitului Meduzei** din mitologia greacă. Faima de mare cavaler a lui Harap-Alb a cucerit pe mulți din împrejurimi, în ciuda gesturilor violente și a provocărilor distructive ale Spânului. Împăratul Verde organizează un ospăț, o festivitate în cinstea acestui eveniment ce s-a răspândit în lume. Autorul comentează **ironic** prin proverbe, locuțiuni, zicători, proză ritmată psihologia, comportamentul oamenilor din lumea în care trăiau personajele sale: „Poftim, pungă, la masă, dacă ți-ai adus de-acasă”. Deși se afișa pe post de slugă, Harap-Alb e privit cu admirație și simpatie: „vorba ceea: Omul sfintește locul”. În acest context, Spânul află că trăia în ținuturi îndepărtate Împăratul Roș, care avea o fată năzdrăvană, farmazoană, cu virtuți premonitoare.

A treia încercare la care este supus Harap-Alb este cerința imperativă a Spânului de a **i-o aduce pe fata Împăratului Roș**, cerută de el ca soție. Ajutat de calul năzdrăvan, Harap-Alb trece prin contrastante încercări de la un capăt la altul al lumii, peste mări și țări, peste munți și văi și ape. Zburau ca gândul când sunt puși de a trece **peste un pod**, cu apă tulbure. În acel moment tocmai pe pod se derula o **nuntă de furnici**. Bun la suflet, generos, Harap-Alb ocolește această fantastică nuntă și trece riscând prin apa involburată de sub pod. Imediat însă regina furnicilor îl ajunge și îi oferă o **aripă magică**, căreia, dacă îi va da foc, îi va veni în ajutor la nevoie. Mai departe, în drumul său, vede **un roi de albine** ce păreau dezorientate, obosite, negăsind unde să se așeze. Le construiește un stup în pădure, loc de ocrotire și de viață după legile naturii. Acum crăiasa albinelor ca semn de mulțumire, îi oferă tot o **aripă cu puteri magice** la nevoie.

În drumul său marcat de singurătate, de neliniște, Harap-Alb va trece printr-o altă încercare deosebită: succesiv îi apar în cale **personaje grotești**, hilare ce aparțin lumii fabulosului, deși cu **înfățișări umane, dar caricaturizate**. Primul dintre acestea este **Gerilă**, ce avea urechi clăpăuge, mari, și buzoaie uriașe răsfrânte. Se plângea că-i este frig și răsuflarea lui producea îngheț și brumă. Harap-Alb constată acest fenomen unic în spațiul uman: lângă Gerilă „și focul îngheață”. Acesta s-a dovedit a avea **viziuni premonitoare**, propunându-i lui

Harap-Alb să-l ia cu el, în ciuda grotescului său fizic: „*Râzi, tu râzi Harap-Alb, dar fără mine nu vei putea face nimic acolo unde te duci*”. Această afirmație provocatoare devine un **leitmotiv** pe care îl vor afirma celelalte personaje din lumea fantasticului coborâte în lumea umană ca mesageri ai divinității, meniți să-l ajute pe fiul craiului să-și împlinească destinul. În continuare, Harap-Alb îl descoperă pe **Flămânzilă**, apoi pe **Setilă**, urmat de **Ochilă** și în cele din urmă pe **Păsări-Lăți-Lungilă**. Pornesc tusșase înainte într-un **spectacol grotesc și caricatural**, fiecare cu nebuniile lui, după cum spune autorul într-o narațiune ritmată: „Câte-n lună câte-n stele, de-ți venea să fugi de ele”.

4) **Narațiunea** basmului este marcată de **oralitate**, ce presupune un **narator-povestitor**. Aici **autorul** care se adresează unui **ascultător imaginar** prin rolul **verbelor zicerii**, sugerează continuarea succesiunii episoadelor narative: „*Eu sunt dator să spun povestea și vă rog s-o ascultați*”. Acest grup de tovarăși ai lui Harap-Alb creau o impresie hilară de golani, de aceea Împăratul Roș s-a simțit umilit de pretenția lui Harap-Alb de a-i duce fata pentru a se căsători cu fiul împăratului Verde. Suspicios, *va provoca probe* prin care să-i distrugă, încât pretențiile absurde de a o duce pe fata sa cu ei să se anuleze. **Prima provocare** a fost **focul aprins** din casa de aramă, încât toată această ceată de golani să moară arși. Gerilă va fi salvatorul care, cu virtuțile lui supranaturale, premonitorii știa cu cine are de-a face privindu-l pe **Împăratul Roș**. Îi face un **portret satiric**: „acesta era vestit pentru milostivire neauzită... pentru bunătate nemaivăzută”. El ilustra astfel anumite individualizări ale principiului răului existent în condiția umană și de aceea cu ironie îi urează „să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri”. Cât despre fata de împărat, același Gerilă îi conturează un portret etico-moral prin comparații cu sugestii negative: „Bucăciică ruptă din tată-său, vorba ceea: capra sare masa și iada sare casa”. Remarcabilă este scena în care Gerilă îi salvează, dar se declanșează o gâlceavă cu replici depreciative, ironice între ei.

A doua încercare la care îi supune împăratul este un **ospăț** cu mâncare și băutură multă, context din care Flămânzilă și Setilă îi vor salva pe toți, în ciuda intenției ucigăse a împăratului. **Ritmul rapid al narațiunii**, succesiunea acumulativă de episoade și detalii, scenete e realizată printr-o formulare narativă specifică naratorului „*Și unde nu începe Flămânzilă a înfuleca...*”. **Stilul narativ** al oralității specific literaturii populare, valorificată original de Creangă, se particularizează și prin **dativul etic** și **dativul posesiv**, precum „*Și unde nu mi ți le-a supt pe toate*”. Se reține și forma **viitorului popular**: „*a veni și vremea aceea*”.

Împăratul Roș găsește alte încercări la care îi va supune la probe pe Harap-Alb și tovarășii săi, refuzând să accepte trimiterea fetei sale la Împăratul Verde. Astfel, li se cere ca într-o noapte să aleagă dintr-o mierță plină macul de nisip. Salvatoare a fost **aripa furnicii**. Fata de împărat încearcă și ea să respingă plecarea de la casa tatălui ei, și-i pune și ea la **probe ale curajului, inteligenței** pe cei ce-l însoțeau pe Harap-Alb. Dispare discret din camera ei și se prefăce într-o pasăre, zboară și se ascunde după lună, recuperată însă, spectaculos și neașteptat de Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă. Împăratul Roș mai încearcă încă o dată să-i supună la o probă: să recunoască care este fata cerută pusă alături de o geamănă a ei cu înfățișare identică. Aripa magică a crăieșei albinelor îl va salva pe Harap-Alb și ai săi. În cele din urmă, **aceste**

cinci personaje hiperbolizante, fantastice reprezentând simțurile umane și rolul acestora **în progresul cunoașterii** și al creației, îndeplinindu-și rolul, se despart de Harap-Alb. Dar fata de împărat încearcă și ea să mai impună o probă. Fiind înzestrată cu puteri supranaturale, premonitorii, știe că Harap-Alb are origine nobilă și va trece de la viață la moarte ca răzbunare a Spânului. De aceea construiește un scenariu prin care o turturică urma să aducă de departe trei surcele de **măr dulce, apă vie și apă moartă**. Calul lui Harap-Alb a fost pus la încercare, ca să demonstreze dacă poate să facă și el această probă și să ajungă primul. Prin inteligență, intuiție, el însuși fiind un element al supranaturalului, la o încrucișare de drum ia toate aceste trei elemente magice de la turturică și ajunge primul.

Între Harap-Alb și fata de împărat s-a înfiripat și adâncit o **iubire nemărturisită** și de sprijin în același timp. Turturica ajunge înaintea lor la împărăție, anunțând sosirea acestora. Se pregătește un mare ospăț, în scopul căsătoriei, al nunții. Dar se produc în mod rapid și neașteptat schimbări radicale. Fata îl va respinge pe Spân, dezvăluindu-i adevărata identitate. Drept urmare, Spânul se răzbună, tăindu-i lui Harap-Alb capul. Fata de împărat îi pune capul la loc și îl udă cu apă moartă și îl leagă cu crengi de măr dulce, apoi îl udă cu apă vie. Trezit ca dintr-un somn adânc, Harap-Alb realizează adevărul. Calul năzdrăvan îl va ajuta să-l pedepsească pe Spân: „și mi ți-l înșfacă”, îl ridică la cer apoi aruncându-l jos.

Finalul este fericit, răul este învins, are loc **nunta** fetei cu adevăratul fiu al craiului care, dobândind experiența vieții, probându-și valorile înalte, este vrednic să fie împărat.

5) **Valoarea artistică** a artei narrative, a basmului românesc cult prin această capodoperă a lui Ion Creangă se detașează superior în literatura română originală cultă. Acest basm a fost apreciat în variate identități epice:

a) Este apreciat ca **un mic roman, bildungsroman** al formării individului, prin parcurgerea unor etape fundamentale ale vieții până la formarea personalității înalte, de referință. Și Harap-Alb a parcurs etape ale devenirii sale până când a atins valoarea supremă necesară unei ipostaze înalte, umane, de împărat. Prin aceasta se promovează filosofia populară potrivit căreia noblețea trebuie afirmată, câștigată, demonstrată prin propriile valori;

b) Se remarcă elemente ale originalității prin **coborârea fantasticului** din lumea abstractă **în lumea umană**, dobândind astfel individualizări ale acestora prin **conflictul etern** dintre bine și rău, individualizat și prin opoziția dintre valoare și non-valoare, dintre pretenție și realitate. De aici **individualizarea personajelor abstracte** în ipostază umană: crai, împărați, au familii, prieteni, supuși etc. Din lumea fantasticului și a sacrului, Sfânta Duminecă, devine protectoare și salvatoare. Calul din lumea fantasticului, umanizat, găsește calea de a sprijini adevărul în lupta împotriva nedreptății, a inumanului. Personajele au uneori **comportamente ale omului de rând**, adică ale ființei umane: fiul craiului plânge, craiul își ceartă feciorii. O astfel de caracteristică definește **umanizarea fantasticului**;

c) Originalitatea și valoarea de excepție a basmului constă și în **arta narativă**. Creangă este un creator desăvârșit al **artei transfigurării narațiunii de tip popular în narațiune artistică cultă**, urmat în această direcție de numeroși prozatori români, în mod deosebit, exemplar de Mihail Sadoveanu. **Narațiunea** este susținută de **prezența autorului**,

care uneori apare în ipostază de **scenarist**, dar și de **evocator** ale unor detalii scenice memorabile. El convertește narațiunea de la persoana a treia la persoana întâi: „după cum am cîntea a vă spune”. **Ritm**ul narațiunii este dinamic, adaptat scenelor în succesiunea lor, se remarcă și arta detaliului – de la gestică, mimică, portretistică, ținută, vestimentație etc. Narațiunea sa se îmbogățește și prin **transfigurarea timpului narativ** al trecutului la timpul prezent al interpretării, **autorul** însuși devine un fel de **actor** ce joacă **rolul personajelor sale**. Arta narativă excelează prin **fraza ritmată**, prin bogăția de **proverbe și zicători** introduse prin expresia „*vorba ceea*” ș.a. **Limbajul** dominant este de factură rurală, tradițională, plin de vigoare, nuanțare, cu expresii idiomatice, locuțiuni. **Fraza** este de tip oral, marcată de coordonare copulativă prin adverbe narative precum *și*, de expresii și locuțiuni – *amu cîcă; amu Harap-Alb și cu ai săi*. Sugestia curgerii timpului și a acumulării narative o realizează prin **adverbe narative cu sens temporal**: „*atunci* Harap-Alb și cu ai săi; *cum* ajung la Împăratul Roș” și frecventa expresie „*și unde nu*”. S-a subliniat în exegeza literară asupra originalității stilului său artistic și faptul că din limbajul lui Creangă **lipsesc metaforele**. În ansamblu, stilul narativ al lui Creangă a deschis interesul exegezei celor mai importanți critici și istorici literari, care au definit originalitatea sa inconfundabilă, precum G. Ibrăileanu (*Note și impresii*), George Călinescu (*Estetica basmului*) ș.a.

d) **Umorul** e constant în întreaga creație literară a lui Creangă. La tot pasul provoacă o stare de seninătate, de bucuria simplă a vieții, a lecturii. **Izvoarele umorului** sunt variate, fie din expresii, locuțiuni, proverbe, zicători, fie din numele personajelor, din portretizarea lor, accentuându-se prin grotesc și caricatural, prin contraste.

Harap-Alb, personaj al literaturii române, intrat în circuitul literaturii universale, exprimă o tipologie sintetică a țaranului român, a poporului român, marcat de valori tradiționale și permanente. El este *junele bun* din mitologia populară, e cavalerul luptător cu forțele întunericului, e *soiul bun* (George Călinescu), pentru că-și croiește drumul împlinirii prin propria-i valoare, este **învîgătorul** forțelor distructive ale progresului, e un **Hercule** care a învins încercările infernului.

ION LUCA CARAGIALE

(13.II.1852 – 10.VI.1912)

I. Personalitatea scriitorului

1. I.L. Caragiale face parte din prima generație de **scriitori clasici de valoare exemplară** și a impus genul dramatic în literatura noastră cultă într-o proiecție artistică înaltă, desăvârșită, exemplară, inconfundabilă, reper constant al evoluției dramaturgiei românești și al afirmării sale pe plan european.

a) Ion Luca Caragiale a avut o **biografie** asemănătoare cu a multor scriitori contemporani. S-a născut în 1852 în satul Haimanale de lângă Ploiești, dintr-o familie cu vocație artistică. A exercitat variate profesii, precum cea de funcționar, de revizor școlar pentru județele Neamț și Suceava (sprijinit de Titu Maiorescu), prilej prin care l-a cunoscut pe Eminescu și pe Creangă. Vremelnic a fost atras și de un anume spirit negustoresc.

După studii gimnaziale și liceale de la Ploiești, se îndreaptă spre București, urmând Școala de declamație, descoperindu-și atracția spre arta dramatică, moștenită de asemenea din partea tatălui, prin unchiul Costache Caragiali, autor dramatic și constructorul unei trupe de teatru ambulant. În ritmul dinamic al diversității activității sale profesionale și artistice, Caragiale s-a individualizat și prin ipostaza de gazetar, publicist, colaborând la diferite reviste ale momentului, la unele contribuind la afirmarea lor (revista „Vatra”). Pentru o perioadă, decisivă pentru evoluția sa artistică, a colaborat la Societatea „Junimea” și la revista „Convorbiri literare”, precum și la ziarul conservator din București „Timpul”, alături de Slavici și Eminescu.

b) **Temperamental**, Caragiale s-a manifestat deschis, oscilând între atitudinea amicală și cea adversativă, între irascibilitate și ironie, între jovial și critic. A avut dușmani, dar și prieteni, în mod deosebit pe Delavrancea, Coșbuc, Vlahuță, Alecsandri, Eminescu, Paul Zarifopol.

Caragiale a trăit unele momente de tensiune maximă, rezultat al unor atacuri deschise împotriva valorii și originalității operei sale, manifestate prin două procese. Astfel, prima sa comedie, *O noapte furtunoasă* (1878), a provocat un atac deschis în presă, acuzat fiind de promovarea imoralității. A fost apărat de Titu Maiorescu în eseul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, care a subliniat valoarea educativă, moralizatoare a artei, trăsătură necesară pentru combaterea carențelor comportamentale ale omului și promovarea valorilor pozitive. La sfârșitul activității sale dramatice, când a scris drama psihologică *Năpasta*, a fost acuzat de un oarecare Caion că ar fi plagiat această dramă după un inexistent dramaturg maghiar. A fost apărat într-un proces celebru de B. Ștefănescu-Delavrancea.

c) În 1903, I.L. Caragiale se va expatria la Berlin, unde își continuă activitatea literară și publicistică până la moarte, în 1912.

Ca o particularitate de excepție, este continuat în plan artistic din perspective estetice diferite de fiul său **Mateiu Caragiale**, creator de **nuvelistică modernă**, definită de fuziunea dintre realism și fantastic și mai ales al romanului *Craii de Curtea Veche* (1936).

A murit la Berlin, dar a fost înmormântat în Cimitirul „Bellu” din București.

II. Opera literară

Opera sa n-a fost foarte extinsă, dar suficientă pentru a demonstra geniul artistic al scriitorului. S-a manifestat în **două genuri literare: genul dramatic și genul epic**.

În **genul dramatic**, Caragiale s-a impus în prima etapă a creației sale literare, între 1878 și 1902, alcătuită din specia de **comedie**, în diversitatea particularităților comice, tipologice, prin care a impus această specie dramatică în literatura română și în literatura europeană. Pentru aceasta, în critica literară a fost metaforizat drept „**Molière al românilor**”. Din universul comediiilor sale fac parte: *O noapte furtunoasă* (Poarta cu numărul 9), *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută* (capodopera) și *D-ale carnavalului*.

Este și creatorul speciei de **dramă psihologică** prin *Năpasta*, ce are în prim-plan obsesia răzbunării.

A doua direcție a creației literare a lui Caragiale aparține **genului epic**, prin care înnoiește și îmbogățește literatura română și face deschiderea spre literatura modernă europeană. Este creatorul **nuvelei psihologice**, alături de Ioan Slavici, dar la Caragiale se distinge fuziunea dintre **realism** în complexitatea sa, de investigare a stărilor sufletești, de conștiință, cu elemente ale **naturalismului**, dominând motivul obsesiei ca expresie a patologicului, a deviației de la normal, de la logic și echilibru. De reținut nuvelele *O făclie de Paște*, *Păcat* și *În vreme de război*.

În diversitatea nuvelisticii sale se rețin și nuvelele în care se cultivă **fantasticul folcloric** sub marca **balcanismului**, dar într-un spațiu social, autohton, al micului burghez, precum în nuvelele *La hanul lui Mânjoală*, *Kir Ianulea*, *Calul dracului*.

Tot sub semnul analizei psihologice în devenirea sa complexă și înnoitoare, prin mijloacele variate de investigație a unui destin arhetipal al micului slujbaș anonim din societatea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea, se afirmă printr-o adevărată capodoperă: *Două loturi* (*Două bilete pierdute*). Personajul central, *Lefter Popescu* duce o viață anonimă, copleșit de grija zilei de mâine, de automatism, într-un mediu închis, fără orizont, ca slujbaș mărunț într-o bancă. Se simte învins de sentimentul neșansei vieții, al **nenorocului**. E un motiv literar promovat și de A.P. Gogol în realismul literaturii ruse în nuvela *Mantaua*. Astfel, prin ideea înșelării nenorocului și a transformării acestuia în noroc, modestul funcționar, cu bani împrumutați intenționat în acest scop de la polițai, cumpără două bilete de loto. Devenirea **conflictului psihologic** într-un ritm accelerat, în situații alternative **între comic și tragic**, atinge punctul culminant al iluziei câștigului, dar brusc constată că biletele au avut numere „viceversa”, ceea ce provoacă un **deznodământ tragic**, dar din punct de vedere

estetic lăsat deschis pentru imaginația cititorului, astfel anticipând proza modernă a secolului al XX-lea.

Caragiale este și creatorul **schitei** în literatura română, prin ciclul ***Momente și schițe*** (1901), specie epică a realismului cu particularități artistice dominante scenice prin arta dialogului. **Universul schițelor** e bogat, variat, privind mediul social și tipologic, îmbogățind și nuanțând în ansamblu trăsăturile fundamentale ale creației sale, mai ales prin corelări cu universul comediilor, având particularități esențiale estetice comune, complementare, precum critica subculturii, a presei, a învățământului dominat de *Lanțul slăbiciunilor*, un învățământ al favoritismului, al contrastului dintre valoare și non-valoare, al parvenitismului politic și social.

O SCRISOARE PIERDUTĂ

1. Comedia *O scrisoare pierdută* a apărut în 1884 și este **capodopera** dramaturgiei lui Caragiale, a literaturii române și a literaturii universale. Este și o sinteză a tot ce este definitoriu, reprezentativ ca originalitate a creației scriitorului.

Ca **trăsături comune** se disting: a) viziunea scenică asupra lumii evocate, arta mânăuirii dialogului și a individualizării inconfundabilă a tipologiilor; b) dimensiunea tragică a substanței problematice reflectate și a lumii conflictuale. Autorul însuși, în schița *Grand Hotel „Victoria Română”*, mărturisește că „*în dosul răsului se ascunde plânsul*”; c) opera lui Caragiale este văzută în critica literară sub semnul **fuziunii dintre clasicism și realism**, în sintagma *realism clasic*.

Elementele specifice clasicismului în *O scrisoare pierdută*:

- impune comedia de tip clasic, deschisă în literatura noastră de Vasile Alecsandri în subspecia de vodeviluri, dar și din comedii de caracter: *Chirița în provincie*, *Chirița la Iași*, *Chirița la Paris*, *Sandu Napoila ultraretrogradul*, *Clevetici ultrademagogul*;
- creează **caractere** purtătoare ale unei trăsături definitorii, posibil de extindere universală;
- universul **tipologic** e restrâns, număr limitat de personaje care apar chiar de la începutul creației;
- **compoziția** este riguroasă, încheată printr-o cronologie strânsă a scenelor. Principiul compozițional este al **simetriei**: două scrisori de dragoste, generatoare de intrigă, conflict și deznodământ neașteptat; cuplul Farfuridi – Brânzovenescu; apariția de două ori a Cetățeanului turmentat acasă la Tipătescu etc.;
- comedia are un **deznodământ** surpriză;
- este folosită **regula celor trei unități** – de loc, timp, acțiune – sunt foarte riguroase, precise: acțiunea se petrece cu trei zile înaintea alegerilor de deputați, ce presupunea în prealabil **desemnarea candidatului** în capitala unui județ de munte „în zilele noastre”;
- valorifică și impune variante ale **comicii clasic: de caracter** – tipul politicianului parvenit, agresiv, Cațavencu, al demagogului, al ramolitului, al decrepitului (Dandanache), al

slugarnicului (Pristanda), cuplul de imbecili (Farfuridi și Brânzovenescu), al încornoratului (Trahanache), al junelui amorez (Tipătescu) ș.a.;

- se conturează o **intrigă**, izvor al conflictului fixată în titlul comediei, generată de pierderea unei scrisori de dragoste (prima scrisoare) A doua scrisoare schimbă deznodământul așteptat și provoacă surpriza, regăsindu-se principiul „Când doi se ceartă, al treilea câștigă”;

- în tipologia comediei se impune un **motiv** al comediei clasice: **triunghiul conjugal** – soț, soție, amant.

Elemente ale realismului sunt particularizate prin: a) ancorarea în **contemporaneitate**, într-o problematică conflictuală, generatoare de situații ale decadenței, ale corupției, ale inculturii agresive, definitorii lumii politice, a societății românești, a burgheziei în ascensiune din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. b) La comicul de factură clasică, de caracter, de intrigă, de nume etc. se adaugă substanțial **comicul de moravuri**. Situațiile scenice relevă **corupția**, care era principiul relațiilor instituționale, politice. Zaharia Trahanache, „un stâlp al puterii locale”, definește societatea pe care o reprezintă și la construcția căreia a contribuit, „o *soțietate fără moral și fără prințipuri... care va să zică că nu le are*”. c) Caragiale individualizează elementele clasicismului în detalii ale realismului prin dominanta **atitudinii critice** asupra aspectelor sociale, morale, politice, personale, familiale prezentate. Forma cea mai complexă a viziunii critice este **satira** cea mai virulentă, asociată cu **ironia** și **sarcasmul**. Uneori, prin satiră frizează absurdul generat de ilogic, de incultură agresivă, de **contrastul** profund dintre **pretenție** și **realitate** a personajelor comediei. Sunt impuse anumite **principii ale abuzului**, ale corupției de la individ la societate, la instituții administrative și politice. Principiul dominant este „*enteresul și iar enteresul*”, recunoscut de ei înșiși, de Trahanache. Chiar Cațavencu recurge la acesta, printr-o citare eronată a celebrului principiu a lui N. Machiavelli, „*Scopul scuză mijloacele*”. Tipătescu, reprezentantul puterii locale a partidului de guvernământ, liberal, în finalul comediei privește oarecum detașat, cu aroganță și dispreț lumea decadentă pe care o reprezenta: „Ce lume, ce lume, ce lume!”.

d) Sub semnul realismului critic, satiric, Caragiale adaptează și particularizează într-o viziune mai complexă **mijloacele comicului** din clasicism. Privind **comicul de caracter**, fiecare dintre personajele comediei, excepție făcând Cetățeanul turmentat, este purtător al unui caracter fundamental negativ, la care se adaugă **alte trăsături negative**, generate de mediul, timpul, scopul pentru care acționează în interes personal. **Zaharia Trahanache** nu este doar soțul încornorat, ci este un politician corupt ce are funcții administrative locale înalte, impunând prin diversitatea lor forța totală de stăpânire, prin „comitete și comiții”. În acest moment politic, conduce alegerile locale. Din această perspectivă, are o bogată experiență privind căile, mijloacele de corupție, de atac împotriva adversarului etc. El pare a fi mai conservator, mai reținut în luarea de decizii. În realitate, este experimentat în mijloace de corupție, are *diplomație*. De aici replica lui celebră: „*Ai puținică răbdare*”. Simulează naivitate și prietenie cu Tipătescu. Acest principiu al complexității caracterului și diversității este aplicat la toate personajele.

e) **Comicul de nume** este de asemenea o mare realizare a creației lui Caragiale. Criticul literar G. Ibrăileanu a argumentat originalitatea comicului și satiricului la Caragiale, unică în literatura română în eseul *Numele proprii în opera comică a dlui I.L. Caragiale*. Atât de originale, de verosimile, realiste sunt personajele, încât „fac concurență stării civile”. **Cațavencu** prin nume sugerează un tip agresiv, cu o logoree continuă, amenințătoare, asemenea unui câine. El și-a găsit mijloace de atac împotriva adversarilor politici. Unul dintre mijloace este **presa**, el fiind directorul ziarului local cu titlul agresiv, „Răcnetul Carpaților”.

Ștefan Tipătescu este reprezentantul politic al guvernului și al partidului liberal în județ. A acumulat trepte ale devenirii, **este** promovat prin corupție, abuzuri, ilegalități și se erijează într-o victimă a vieții politice, sacrificându-și urcușul pe scara politică, rămânând la nivel provincial. **Zoe Trahanache**, prin prenume, conduce spre o evoluție rafinată a numelor feminine din pretinsa „lume bună” din creația lui Caragiale, fie din mediul provincial, fie din cel al Capitalei. Ea s-a ridicat prin căsătorie și relații extraconjugale, trecând de la anonime precum Veta, Zița, din *O noapte furtunoasă*, spre un prenume mai stilizat, mai nou, mai modern. Firește că aspiră și ea la performanțe în această falsă aristocrație, precum Smaranda a devenit Esmeralda din schița *La Peleş*. Ea luptă pentru salvarea aparențelor de doamnă și soție corectă, dar e văzută drept „o damă bună”. **Pristanda** are un nume ce trimite la un joc moldovenesc, ce se particularizează prin ritm dinamic și schimbări rapide de direcție. Și el se adaptează după poruncile, dorințele stăpânilor lui, fiind un mic slujbaș, un polițai local. A învățat să ia bani din avutul obștesc, memorabilă fiind scena numărării steagurilor, aplicând principiul „dacă nu cură, picură”, fiind tolerat de Tipătescu. **Cetățeanul turmentat**, singurul personaj cinstit din comedie, reprezintă alegătorul anonim aflat sub semnul dezorientării, al neliniștii, al îndoielii, al incertitudinii, neștiind pe cine să aleagă și de ce. Întrebarea repetată de el adresată lui Tipătescu în două situații simetrice este: „Da', eu cu cine votez?”. Constată cu amărăciune că aleșii nu îl reprezintă: „Adică la un adică eu nu vreau pe nimeni”. Agamemnon **Dandanache**, prin care se încheie conflictul, cu un deznodământ surpriză, condensează în esența numelui și a faptelor sale generatoare de intrigi, de amenințări, nivelul cel mai înalt al corupției în viața politică și administrativă. **Prenumele** lui e sursă de satiră, metaforă a **degenerescenței**, a pericolului ce guverna societatea românească la momentul respectiv în plan politic. De la Agamemnon, numele celebrului conducător de oști aheu pentru cucerirea Troiei, se ajunge la **Agamiță** și chiar la **Gagamiță**. Prin nume se raportează la o **încurcătură de situații**, la un moment nedorit și neașteptat. Și prezența și motivarea lui dezvăluie această semnificație. El este unul din urmașii decadenți ai **foștilor fanarioți**, care se consideră în drept un politician la nivel înalt, invocând „meritele de la pașopt”, adică antirevoluționare. Tot prin **șantaj**, precum proceda și Cațavencu, tot prin intermediul unei scrisori de dragoste, ce putea deveni prin publicare, compromițătoare, ajunge candidat în provincie împotriva legii. Autorul îl caracterizează ca fiind „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”, pentru că nu a predat scrisoarea compromițătoare, ci a păstrat-o pentru altă candidatură viitoare: „Cum era să fac așa o prostie?”. În caz de nesustinere a candidaturii lui viitoare urma să se folosească de scrisoare și „pac la «Războiul»”, ziarul lui.

Spre deosebire de Cațavencu, nu este capabil să țină un discurs, este un degenerat mental, singura lui luciditate agresivă este să obțină mandat de deputat. Nu are nicio legătură cu alegătorii, cu societatea pe care o va reprezenta, dar „nu făcea pentru ca să nu fac *act de prezență*”. Agamiță Dandanache îl confundă pe Tipătescu cu Trahanache, ceea ce i se pare nesemnificativ.

f) **Comicul de limbaj** este o altă mare dimensiune a geniului satiric a lui Caragiale, așa după cum sublinia Eugen Lovinescu, „*caragializăm prin limbaj*”, cale de a satiriza incultura agresivă, fie a politicianilor, fie a altor straturi sociale, sub semnul pretenției absurde de valoare personală. Forme ale limbajului **agramat** se repetă prin **structuri stereotipe**, formulări și **enunțuri ilogice**: „iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători” – Farfuridi; „industria română e admirabilă, e sublimă, dar lipsește cu desăvârșire” – Cațavencu; **structuri frazeologice, formulări tautologice**, frecvente (ca un exemplu este argumentarea lui Zaharia Trahanache privind corupția: „o societate fără moral, fără prințipuri, care va să zică că nu le are”) ș.m.a.

Tema comediei se raportează la un moment politic distinctiv, campania electorală pentru alegerile de deputați. Lupta pentru **desemnarea candidatului**, soluție decisivă, și nu alegerea propriu-zisă declanșează interese susținute de grupuri de indivizi ce aparțineau aceluiași partid politic aflat la guvernare: partidul liberal. Triumfă corupția, prin rezultatul alegerilor.

Conflictul comediei redă mijloacele de luptă pentru obținerea candidaturii dintre cele două fracțiuni ale aceluiași partid: fracțiunea guvernamentală aflată la putere, în frunte cu prefectul Ștefan Tipătescu, susținut de șeful administrativ al puterii locale, Zaharia Trahanache, ajutați de polițaiul Pristanda. Această grupare dorea să-l susțină pe avocatul Farfuridi, expresie a inculturii, a lipsei de orizont în viața socială, politică și astfel posibil de manevrat, instrument al intereselor superiorilor. Acesta era constant secundat de prezența în umbră a lui Brânzovenescu. Amândoi formează un **cuplu celebru de imbecili**. Și numele conduc spre ideea de lipsă de valoare spirituală, intelectuală, culturală, de demnitate sub genericul sintagmelor populare ironico-satirice „linge blide”, „fripturiști”.

A doua grupare care dorea să ajungă la putere îl avea în frunte pe avocatul Nae Cațavencu, susținut de grupuri anonime, izolate, de „dăscălimea” și alți mici funcționari. **Mijloacele de luptă**, de rivalitate, erau obișnuite precum **șantajul**, găsirea unui motiv atacabil de corupție camuflat, **presa agresivă**, **discursuri publice**, ca expresie a demagogiei. În această confruntare de interese, se particularizează și **conflicte** în cupluri adversative: Cațavencu intră în conflict de interese cu Tipătescu, dar și cu Farfuridi, care se simțea amenințat, conflictul dintre Trahanache și Cațavencu ș.a.

Titlul comediei reflectă intriga generatoare de conflicte deschise, în atingerea scopului privind candidatura politică. Este scrisoarea de dragoste a lui Tipătescu către Zoe, găsită de Cetățeanul turmentat la o întrunire electorală și sustrasă de Cațavencu, de care acesta s-a folosit prin șantaj. Cea de a doua scrisoare va determina deznodământul, cea sustrasă de Dandanache, devenită tot mijloc de șantaj.

Compozițional, comedia este alcătuită din **patru acte** în care se regăsesc elemente ale clasicismului dominant fiind principiul simetriei.

Acțiunea este foarte strânsă realizată pe **principiul bulgărelui de zăpadă** și prin **regula celor trei unități**. Se remarcă o acumulare rapidă de scene prin care *personajele*, intrând succesiv în scenă, **se dezvăluie direct**, prin limbaj, atitudine, intenții directe, situații, duplicitatea fiecăruia în raport cu cei din jur. Comedia răspunde la **întrebările: cum** se desfășurau alegerile parlamentare în spiritul legii, a Constituției, da sau nu?, **cine** erau aleșii?, pe ce **principii** erau promovați?, **cine** erau alegătorii? și care era **relația dintre aleși și alegători**, totul din perspectiva respectării Constituției. La aceste întrebări s-a răspuns prin faptele, intențiile stâlpilor puterii locale, dar și a parlamentului și guvernului în funcțiune, se argumentează prin alcătuirea **listelor electorale**, pe principiul *noi și ai noștri*, prin falsuri realizate de Trahanache, șeful comitetului electoral, ajutat de cuplul Brânzovenescu și Farfuridi. Listele finale ale alegerilor erau contrafăcute, anticipând rezultatele: „La noi nu există majoritate... la noi există numai unanimitate”. **Punctul culminant** al conflictului, al comediei l-au format **discursurile celor doi adversari**, fiecare cu câte o problemă particularizată. Farfuridi a impus **tema revizuirii Constituției**. Argumentația a fost marcată de **ilogic și absurd**, celebre fiind formulările sale: „Ori să se revizuiască primesc..., dar atunci să nu se schimbe nimic... ori să nu se revizuiască, dar atunci să se schimbe pe ici pi colo și anume prin punctele esențiale”. Cațavencu abordează **tema economiei românești**, a capitalismului autohton, chiar și provincial: „S-avem și noi faliiții noștri”, dar constată, la modul absurd, că: „Industria română e sublimă, e admirabilă, dar lipsește cu desăvârșire”.

După lanțul întreg de conflicte restrânse, marcate de interese personale și de grup, de încălcări repetate ale Constituției, **deznodământul** argumentează aceasta, decadența și corupția. Simbolică este afirmația lui Cațavencu în **discursul de încheiere** al desemnării candidatului, prin Dandanache: „**Iată binefacerea unui regim constituțional!**”; ultima replică a fost a lui Pristanda, cel ce la începutul comediei, prin stereotipie verbală și obediență îl aproba pe Tipătescu ce comenta corupția „*curat murdar*”, în final concluzionează simetric „*curat constituțional*”.

Prin complexitatea problematicei și a universului tipologic ancorate în realitatea contemporană, coruptă a societății românești, Caragiale a fost numit metaforic drept **Molière al comediei satirice românești** și totodată **Balzac al realismului critic** al literaturii române, realizând prin întreaga sa genială operă o variantă românească de „**Comedie umană**”.

ÎN VREME DE RĂZBOI

I. **Creația nuvelistică** ocupă un loc înalt în opera lui I.L. Caragiale, prin care, alături de *Schițe (Momente)* realizează capodopere ale prozei românești sub semnul realismului, al deschiderii spre modernism. Se particularizează încă o trăsătură definitorie a creației sale literare, și anume **fuziunea dintre comic și tragic**.

Astfel, și creațiile epice au un puternic **caracter dramatic** prin narațiune condensată, frecvența scenică a desfășurării destinelor bine ancorate în mediul propriu, prin arta dialogului.

Caragiale este în același timp un profund și original analist al stărilor de conștiință, sufletești. De aceea din universul nuvelor sale cea mai performantă direcție este **nuvelistica psihologică** în *O făclie de Paște*, *Păcat* și *În vreme de război*. Toate aceste nuvele au ca substanță **analiza sufletească** a personajelor principale aflate sub forța neliniștii, a **spaimii**, a groazei, a **fricii** de vinovăție, de răzbunare, dar și de alte **patimi degradante**, precum lăcomia pentru avere, toate acestea provocând degenerescență, ieșirea din logic și normal și prăbușirea în **patologic**. Această caracteristică se realizează prin **complexitatea realismului psihologic** și alunecarea acestuia spre **naturalism**.

II. **Titlul** nuvelei face o trimitere la un eveniment istoric concret, Războiul de Independență din 1877. Acesta este privit din **două perspective**: prima se raportează la eroismul tragic, la jertfa celor mulți și anonimi pentru libertate națională; cea de-a doua ipostază vizează antiteza în raport cu eroismul anonim și național pentru un ideal înalt, și anume decadența morală, comportamentală prin **abaterea** de la normele fundamentale tradiționale, religioase și profane, prin personajul **Popa Iancu din Podeni**. Acesta se va afla sub pecetea patologicului, prin care se abate de la cinste, demnitate, spre decadență simbolizând trecerea de la sacru la satanic, de la bine la rău. Ca preot se abate de la morala creștină, trăiește sub forța dedublării – **ziua popă, noaptea căpetenie de hoți** care au pustiit și atacat prin violență gospodăriile înstărite din împrejurimi. **Războiul** lui este împotriva oamenilor cinstiți, împotriva vieții curate, este pentru îmbogățire prin jaf și crimă. Vinovăția acestui regres se află în individ, nu ca un dat al fatalității.

Compoziția nuvelei se particularizează prin **trei momente** fixate în **trei capitole**, fiecare situându-ne într-un anume **plan narativ**, social, comportamental și psihologic.

Capitolul întâi ne fixează într-un mediu social, uman, rural, în care preotul satului se dovedește a fi omul diavolului, și nu omul lui Dumnezeu. Scriitorul apare în ipostaza **naratorului** ce redă o succesiune de situații, evocate la persoana a treia, prin care aflăm întâmplări dramatice, neobișnuite, în atenția autorităților suspectate de oamenii locului. **Prima situație** vizează faptul că o ceată de tâlhari acționa noaptea în împrejurimi, mai bine de doi ani, timp în care au fost hoți de cai, de bunuri, chiar criminali. Ultima lor escapadă a fost la **Popa Iancu din Podeni**, văduv, trăind în casă cu mama lui, preot care a devenit în scurtă vreme „om cu dare de mână”, ce cumpărase moșii și case, ridicase un han, cumpărase turme de oi etc. Toate acestea „băteau la ochi”, generau suspiciuni. **De mirare** a fost faptul că în acest atac din gospodăria lui nu-i furaseră nimic deosebit, iar câinii nu au reacționat agresiv, ca și când i-ar fi cunoscut pe hoți. Pentru a anula suspiciunile, popa a fost legat cu frânghii și cu călușul în gură, dar nimic altceva n-a suferit. În săptămânile următoare, un arendaș din satul vecin a fost călcat de hoți într-o noapte, unde s-au produs și crime. Hoții au fost prinși de autorități și deveneau periculoși prin dezvăluirile lor.

În scena următoare, facem cunoștință cu **hangiu** **Stavrache**, fratele mai mare al lui Popa Iancu. Hangiu, treptat-treptat, ajunge și el om cu dare de mână. Într-o noapte își face

apariția preotul care se confesează hangului „ca la un duhovnic”, dezvăluindu-și **dubla identitate**, de preot și de căpetenie de hoți și criminali. Călcarea hoților la gospodăria lui n-a fost decât „un marafet ca s-adoarmă bănuielele”. Se temea că va fi dezvăluit de mărturisirile hoților prinși, de aceea îi cere ajutor salvator fratelui său.

Se ivește **soluția** prin care preotul criminal salvează aparențele de om cinstit pierzându-și urma, intrat în uitarea celor din jur. Aceasta se datorează apariției inopinate la han a unui grup de voluntari conduși de căpitani militari pentru a lua parte la Războiul de Independență. Urmău să treacă Dunărea și să-și onoreze prin luptă și jertfă patriotismul. Stavrache îi schimbă înfățișarea de preot fratelui său, tăindu-i pletele și barba, apărând în fața străinilor un tânăr, ca nou voluntar, în ipostaza „**domnului Iancu Georgescu**”.

Când hangul Stavrache se întorcea de la parastasul maică-sii după o perioadă de timp de la plecarea fratelui său, a primit o **scrisoare** cu semnătura acestuia. Fugarul susținea că se află înaintea Plevnei, că se remarcase prin eroism și fusese promovată sergent „pe câmpul de onoare”. Între timp Plevna era cucerită, războiul triumfase în numele libertății românilor. Se spunea de către autorități că voluntarii din război se vor întoarce la căminele lor. Stavrache e cuprins de neliniște, de îndoieli cu privire la **posibila întoarcere a fratelui** său, ceea ce ar fi dus la descoperirea adevărului despre trecutul său. Stavrache, prin monologuri interioare, ridică întrebări și speranța că fratele său nu va reveni. El consideră că „**sergentul se poate întoarce; popa ba**”. Îndoiala, frica întoarcerii, consecințele acestui fapt creează o criză sufletească, o neliniște pentru hangul Stavrache.

Dar primește a **doua scrisoare**, tot de la Turnu-Măgurele, *cu slovă străină*, nu a fratelui său. Prin aceasta este informat că „sublocotenentul Iancu Georgescu” este „mort pe câmpul de onoare”. Semnatarul scrisorii aduce un elogiu „pentru așa viteaz soldat” care, înainte de a muri, „și-a cântat singur popește”. Scrisoarea e semnată de un sublocotenent Marin Dobrescu. Epistola aceasta era o **farsă**, scrisă de Popa Iancu, ceea ce se va dovedi mai târziu. Stavrache „a plâns mult”, se hotărăște să consulte un avocat pentru a intra în stăpânirea averii fratelui său care nu avea moștenitori.

În **capitolul al doilea, planul narativ obiectiv**, al faptelor din lumea reală, se mută în **lumea umbrelor, a visului, a coșmarului**, dezvăluind accentuarea neliniștii, a **fricii** trăite de Stavrache, frică generată de posibila întoarcere a fratelui. **Obsesia** aceasta este sugerată de frecvența întrebării: „o veni?... n-o veni?”. De la persoana a treia a narațiunii se trece la **persoana întâi** prin monologuri și uneori dialoguri imaginare. **Natura** dobândește o funcție structural dramatică. Toate faptele și întâmplările relatate, visate, reale sau imaginare au loc **noaptea**, iar peisajul cunoaște transformări după anotimpuri și după proiecția zbuciumată a celor reflectate: **vânt, ploaie, primăvară, toamnă**. Relativizarea întâmplărilor și interpretarea acestora în mod subiectiv face deschiderea spre ambiguitate, neliniște, amplificarea fricii spre **adâncimea crizei psihologice**, etice și morale a hangului.

Avocatul consultat încearcă să-l liniștească pe noul stăpân al averii celui dispărut, pe hangul Stavrache. Ca din întâmplare, avocatul îi spune că doar o singură persoană i-ar putea tulbura liniștea ca stăpân al averii moștenite, l-ar putea călca, și anume popa însuși. **Acțiunea se concentrează** în jurul lui Stavrache, adâncit în patima acumulării de avere, obsedat de frica

întoarcerii fratelui și astfel va trăi **stări de coșmar** în cele două planuri de conștient și subconștient. Imaginea fratelui său îi reapare în **somn de două ori** și se remarcă ca o umbră susținând un **dialog imaginar** cu el într-un ton amenințător, prevestitor de nenorocire. În prima ipostază a coșmarului se individualizează prezența unui **ocnaș** la han, înlănțuit, cu fața întoarsă, cu o înfățișare umilă, cerând apă. La un moment dat, simulează prăbușirea fizică, căderea. Stavrache se apleacă asupra lui, dar ocnașul, cu o forță demonică, cu o privire ucigașă îl atacă, spunându-i „*Gândeai c-am murit, neică?*” cu un râs diabolic, înfricoșător.

Dimineata Stavrache se trezește epuizat de **coșmar**, se roagă pentru eliberarea de această tensiune sufletească, dar ea se va amplifica. În cea de-a doua apariție în vis, fratele său îi apare în ipostaza unui **ofițer** ce conduce o trupă de soldați poposiți la han. Își ascunde înfățișarea fizică și brusc se întoarce spre Stavrache adresându-i-se „*Gândeai c-am murit, neică?*”. Între ei doi se declanșează o **luptă fizică violentă**. Stavrache se trezește încă o dată din coșmar, epuizat de forța distructivă a acestuia.

În **capitolul al treilea, natura** prevestește o scenă de un dramatism neobișnuit. E o toamnă târzie spre iarnă, dominată de zloată, de ploaie și zăpadă, de un **vânt vrăjmaș**, care stăpâna împrejurimile în plină noapte, cu drumuri pustii, cu crivăț vijelios ce ținea de trei zile și trei nopți. Ceea ce hangiul Stavrache a trăit în planul coșmarului de două ori, **a treia oară** se petrece **în realitate**. În aceste momente ale izolării și singurătății hanului, într-o natură dezlănțuită, apar doi ofițeri și poposesc la han. În timp ce hangiul a coborât în pivniță să aducă hrană și băutură, unul dintre cei doi se așează pe pat, se întoarce cu fața la perete și simulează întrarea într-un somn adânc. Stavrache nu reușește să-i vadă fața. Camaradul ofițerului i se adresează pe nume hangiului: „bun vin ai, domnule Stavrache”; rămâne mirat cum de-i știe numele. Și, astfel, se realizează **punctul culminant, reîntâlnirea reală** dintre cei doi frați, în **planul real**, concret, obiectiv: „Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem frați? zise omul de pe pat”. Scriitorul dezvăluie **hiperbolismul stărilor sufletești** ale hangiului trăind clipa reîntâlnirii după cinci ani cu fratele său: „**tot viforul** care urla în noaptea grozavă... nu l-ar fi clătinat mai cu putere decât înfățișarea și vorbele acestea”. Accentul narativ se concentrează pe o **scenă a violenței** gesturilor, **a contrastelor** dintre reacția activă și imobilismul hangiului. Acesta rămâne cu gura căscată, cu ochii deschiși fără să clipească, cu trupul încremenit. Fratele revenit acasă îi adresează **a treia oară** în mod direct, real **întrebarea** trăită în coșmar: „Mă credeai mort nu-i așa?”. Fratele întors pretinde o dreptate frățească și cu privire la averea lui. S-a dovedit a fi consecvent în dedublarea sa, fiind exponent al diabolicului manifestat prin jaf, fărâdelegi – „am umblat cu banii regimentului”. Astfel, recunoaște că este dator și posibil să fie condamnat și întemnițat, de aceea **cere încă o dată să fie salvat de fratele său**, hangiul. Stavrache însă trăiește ruptura profundă dintre logic și illogic, nefiind stăpân pe faptele sale, dominate de automatism și violență. Intrând apoi în starea de demență agresivă, are loc o **luptă crâncenă**, violentă între cei **doi frați**, descrisă în detaliu de autor ca într-o **fișă clinică** a prăbușirii psihologice, în spiritul **naturalismului**. Automatismul gesturilor, trecerea dintr-o extremă în alta probează demența, iraționalul. E un **deznodământ deschis**, în care din real se trece în imaginar, în lumea umbrelor, a coșmarului. Hangiul se așază pe pat, își ridică genunchii la gură și începe a cânta popește.

Popa Iancu exclamă cu îngrijorare „n-am noroc”. Motivul norocului din nuvela ***Două loturi*** are o **altă semnificație** și motivație aici, diabolicul, principiul răului, în ipostaza jafului și crimei făcute de fostul popă nu pot continua la nesfârșit. Norocul este cum și-l face omul însuși. Aici este marcat de patologic, de **ereditatea maladivă** manifestată de cei doi frați, fiecare cu degradarea și prăbușirea sa iremediabilă.

Nuvela se află sub semnul îmbinării estetice dintre realism și naturalism, excelând într-o nuanțată, profundă analiză psihologică.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IOAN SLAVICI (18.I.1848 – 17.VIII.1925)

I. Personalitatea scriitorului

1. Ioan Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Șiria de lângă Arad. Urmează liceul la Arad și Timișoara în limba maghiară și Universitatea de Drept la Budapesta și Viena. La Viena este Președintele Societății Studenților Români „România Jună” (în 1871). Se cunoaște cu Mihai Eminescu și alți studenți români ce au avut un rol deosebit în formarea culturii și literaturii române.

A avut o activitate **cultural-publicistică** bogată, începând cu revista „Convorbiri literare” de la Iași, unde a debutat cu o comedie, *Fată de birău*, urmată de numeroase nuvele și povestiri. Va avea un rol deosebit în publicarea revistei de la Sibiu „Tribuna” (1884), precum și în publicarea și afirmarea revistei „Vatra” (1894), împreună cu George Coșbuc și I.L. Caragiale.

Ioan Slavici a fost profesor de Literatură română și Latină, la București, autor de manuale școlare, dar a prestat și alte activități culturale, instituționale specifice momentului. S-a reîntâlnit cu Eminescu și Caragiale la București ca redactor la ziarul „Timpul”. A fost implicat în diverse activități cultural-literare specifice momentului, a devenit membru corespondent al Academiei Române. În momentul de cumpănă al Primului Război Mondial, a fost închis la Văcărești. De altfel, a fost încarcerat de cinci ori, atât de către Statul Român, cât și de cel Austro-Ungar, deopotrivă acuzat de neloialitate sau chiar de trădare.

2. Creația sa literară a fost împlinită în **genurile epic și dramatic**. S-a remarcat prin promovarea unei literaturi de inspirație națională particularizată prin **viața satului tradițional și a târgului românesc ardelenesc**. Întreaga sa creație literară s-a definit prin caracterul etnografic, etico-moral, social și psihologic al acestui spațiu românesc.

Se disting câteva **specii epice** în care se remarcă virtuțile de prozator ale lui Ioan Slavici prin care excelează până la nivel de valoare clasică exemplară la capodoperă. a) A scris un ciclu de **basme** românești ardelenesti (*Zâna zorilor*, *Florița din codru*, *Doi feți cu stea în frunte* ș.a.), toate având o narațiune bine încheiată, o tipologie tradițională a basmului românesc și un stil popular sub marca oralității. b) Excelează în **nuvelistică**, din care se disting particularități ale acesteia, precum cea a pitorescului satului tradițional ardelenesc cu principiile morale și particularități etnografice. Este evidentă și o tonalitate vag umoristică, dar dominant rămâne caracterul **moralizator, educativ-didacticist**. Aceste virtuți ale stilului lui Slavici ca viziune asupra vieții sunt constante în întreaga sa operă. Ca modele în acest sens amintim nuvelele: *Gura satului*, *La crucea din sat*. Unele dintre nuvelele sale, în spiritul educativ al Școlii Ardelene și al rolului intelectualității rurale în educația spiritual-culturală a popoarelor promovează astfel de **tipologii literare**, precum în nuvelele *Popa Tanda*, *Budulea*

Taichii. În schimb, în alte nuvele se pune în prim-plan procesul de **schimbare a destinului uman** în tipologii bine individualizate, ca urmare a rolului decisiv al unor concepții etico-morale tradiționale privind stratificarea socială dintre săraci și bogați, precum și prejudecăți de ordin etnic, rasial. Încălcarea acestor norme generează **drame** cu anumite accente **tragice**, ca în nuvela *Pădureanca* și mai târziu în romanul *Mara*. În alte nuvele, scriitorul dezvăluie drama condiției umane din același mediu transilvănean de la mijlocul veacului al XIX-lea, aflat sub influența **schimbărilor de viziune asupra vieții** în societatea deschisă spre modernizarea de tip occidental, a trecerii de la simplitatea vieții țărănești la cea a primelor individualizări ale capitalismului primar, inițial prin mici negustori, meseriași, cârciumari, crescători de turme de oi, de porci. Aceste schimbări de viziune asupra vieții erau dominate de **lupta pentru avere** prin **patima banului**, care ducea la degradarea vieții, la nefericirea generatoare de tragism. Semnificative sunt nuvelele cu titluri sugestive: *Sărăcuța de ea*, *Comoara*, *Viață părăsită*, *Moara cu noroc*.

c) Ioan Slavici s-a afirmat și ca **romancier** prin romanele *Din două lumi*, *Din bătrâni* etc., dar cel mai reprezentativ a fost romanul *Mara*, apărut mai târziu în volum, în 1906 (publicat inițial în 1896 în revista „Vatra”). Nicolae Iorga aprecia valoarea deosebită a romanului privind nașterea și afirmarea acestei specii complexe, moderne, a realismului în literatura română, sugerând titlul *Copiii Mării*. În critica literară, acest roman a fost apreciat ca un reper valoric înalt al romanului românesc de la începutul secolului al XX-lea, anticipându-l pe Liviu Rebreanu.

d) Personalitatea cultural-literară a lui Ioan Slavici se întregește și prin **proza memorialistică**, în volumele *Lumea prin care am trecut*, oglindă a experienței de viață din anii tinereții, a mediului spiritual etnografic, moral al satului și târgului ardelenesc, sursă de inspirație pentru unele din lucrările sale literare, precum și pentru nuvela *Moara cu noroc*. Al doilea volum, cu titlul *Amintiri*, are o valoare documentară deosebită privind personalitățile literare, culturale ale timpului cunoscute în mod direct fiind Eminescu, Caragiale, Creangă ș.a. Ultimul volum a fost *Închisorile mele*, scris din perspectiva experienței personale trăite în închisoarea Văcărești, după Primul Război Mondial.

e) În complexa și diversă sa activitate literară, Slavici a realizat și câteva **creații dramatice**, dar care n-au atins valoarea artistică a prozei și cu precădere a nuvelisticii sale, *Fată de birău*, *Toane* sau *Vorbe de clacă* ș.a.

II. MOARA CU NOROC

1. Ioan Slavici este considerat primul mare nuvelist al literaturii române sub pecetea **realismului poporal**, după argumentarea lui Titu Maiorescu, începând cu studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*, partea a doua, *Proza*, dar în mod special în studiul critic *Literatura română și străinătatea* (1885). Creația sa nuvelistică îl impune în același timp ca **primul mare prozator ardelean** prin care se atinge saltul valoric al literaturii române de la

etapele căutărilor drumului originalității literare la exemplaritatea valorică înaltă. În mod fericit cele trei genuri literare au realizat saltul creativ în literatura română spre desăvârșire, spre capodopere, spre unicatul valoric inconfundabil, ca repere permanente în evoluția literaturii române moderne până astăzi. Acest grup al geniului literar românesc a impus **prima generație de clasici** (valori exemplare, permanente): Eminescu, primul mare liric, Creangă, primul mare povestitor și Slavici, primul mare prozator, nuvelist de factură realistă, iar în genul dramatic s-a impus Ion Luca Caragiale. La toți se remarcă apartenența la un curent dominant al epocii, pe care îl reprezintă la nivelul cel mai înalt artistic, deschizător de curente moderne, dar și valorificator al tradițiilor artistice. Se evidențiază *interferența de curente literare*: clasicism și romantism dominant la Eminescu, realismul în afirmare la prozatori și în dramaturgie, dar și elemente definitorii ale clasicismului.

2. Nuvela *Moara cu noroc* apare în primul volum de nuvele al scriitorului, intitulat *Novele din popor* (1881, urmat de alte cinci volume).

3. *Moara cu noroc* are la bază (ca **geneză**) experiența de viață a scriitorului din anii tinereții, când a fost vremelnic ajutor de notar la Comlăuș, lângă Ineu.

Această „lume prin care a trecut” era marcată de începuturile vieții sociale moderne, capitaliste, prin apariția micilor meseriași, negustori, afaceriști în satele românești dominate de anumite concepții morale, etice, etnografice, de tradiționalism. Devenirea noii societăți în mediul rural, tradițional era influențată uneori de ilegalități, abuzuri, jaf, chiar crime, mediu socio-etic pe care George Călinescu l-a asemuit cu *Vestul sălbatic* al noii societăți din America de Nord. Ca **expresie tipologică** a acestei lumi în spațiul satului românesc transilvănean este personajul memorabil, unic în literatura noastră **Lică Sămădăul**. Acesta își asociază în faptele sale ilegale personaje complicitare, cu nume ciudate, ce conduc spre o lume a infracțiunii, a conflictelor sângeroase: Săilă, Răuț, Buză-Ruptă ș.a.

3. În **acest mediu** socio-moral imprecis, deschis spre riscuri, spre tulburările și eșecurile vieții, se manifestă tot mai acut **lupta pentru îmbogățire**, pentru schimbarea sărăciei, a vieții modeste cu bunăstarea și belșugul, prin **dobândirea banului prin orice mijloace**. Multe experiențe de viață intrate pe un nou drum, eșuau în **tragedii inevitabile**. Astfel de destin este individualizat prin fostul **cizmar sărac Ghiță**, ajuns vremelnic **arendaș** la cârciuma de la **Moara cu noroc**.

4. **Tema nuvelei** dezvăluie **procesul de dezumanizare** a unui om simplu și cinstit, Ghiță, marcat treptat de patima banului, de setea de îmbogățire, la un moment dat, prin căi necinstite, prin acceptarea complicității cu Lică Sămădăul, trecând printr-un proces de dezumanizare, iar în plan narativ prin **analiza psihologică**.

5. **Conflictul** fundamental al nuvelei este **de natură etico-morală**; ridică întrebări, îndoieli, incertitudini, neliniște, privind căile necinstite de îmbogățire pe care le va alege Ghiță. **Consecințele** acestor frământări se acumulează pas cu pas, se amplifică, dominând întreaga succesiune de episoade ale nuvelei, impunând astfel un **conflict psihologic**. *Moara cu noroc* este prima nuvelă psihologică în realismul psihologic din literatura română. Întreaga creație a lui Slavici are un puternic **caracter moralizator**, promovând principii de adevăr, omenie,

cinste, demnitate, iubire sinceră, curată, care creionează profilul uman înalt, valoric. Oricine se abate de la aceste **legi nescrise** ale tradiției cunoaște o inevitabilă prăbușire în dezumanizare, cu un sfârșit dramatic sau tragic meritat. Slavici valorifică și concepte filosofice ale literaturii antice grecești cu privire la **destinul uman**. **Fatalitatea** era decisivă în tragediile antice, presupunea a fi un dat dincolo de voința și opțiunea omului. Ioan Slavici însă, preluând acest motiv al destinului, îl adaptează printr-o viziune modernă, în care fatalitatea poate fi învinsă de voința și caracterul omului, luptător pentru cinste, omenie, muncă, cultul familiei, al demnității etc. **Omul este creatorul propriului său destin.**

Compoziția. Are o puternică **structură dramatică**, amintind de tragediile antice în care **corul** reprezenta viziunea tradițională a celor mulți asupra vieții prezentată în spectacolul tragic. Nuvela *Moara cu noroc* este alcătuită din **17 capitole**, fiecare cu câte un moment culminant decisiv, acumulativ.

Are o **structură** clasică prin **unitatea de loc, timp și acțiune** (regula celor trei unități).

Acțiunea nuvelei (cu momentele subiectului) se desfășoară într-un singur loc decisiv, cârciuma de la Moara cu noroc, pe o durată precisă de timp, de la Sf. Gheorghe până la sărbătoarea de Paști din anul următor, cu personaje puține și constante pe parcursul acțiunii.

Deschiderea este realizată printr-un **prolog** ilustrat prin vocea bătrânei, mama Anei, care pune în prim-plan o filosofie tradițională asupra conceptului de **fericire**, cu un anumit suport educativ moralizator al tradiției, dar și cu o anumită deschidere spre libertate, precum și sub semnul unui avertisment: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit... *dar voi faceți cum vă trage inima*”.

În **expozițiune** ne este prezentat **cuplul** a doi tineri, Ghiță cizmarul și soția sa, tânăra și frumoasa Ana, care se află **la o răscruce** de drumuri ale vieții printr-o decizie ce urmează să o ia. Ei au trăit în fericire prin „liniștea colibei lor” sub puterea iubirii, a comunicării, prin cultul familiei, dar simțeau că le lipsea prosperitatea, belșugul ce devenea tot mai acut un principiu moral și etic nou și în satul tradițional românesc. **Soluția** pentru a-și depăși sărăcia era să arendeze pentru câțiva ani cârciuma de la Moara cu noroc. Ghiță a considerat că, dacă rămâne un cizmar sărac fără bani, nu va putea prospera, pentru că oamenii nu utilizau constant încălțăminte, ci doar în zile de sărbători când mergeau la biserică, ba chiar și atunci când ploua își luau încălțăminte în mână. Salvarea venea doar din schimbarea vremelnică a acestei realități în ipostaza de arendaș. Scriitorul descrie **drumul** de țară printre păduri spre **fosta moară pă-răsită** și transformată treptat într-o cârciumă în care poposeau trecători necunoscuți. Aici **mediul natural** era marcat de **izolare**, drumuri și cărări pustii, dominat de „locuri rele”, cu dealuri pleșuve. Odată ce s-a mutat la cârciuma Moara cu noroc cu întreaga familie, **se părea că** pentru el „*cârciuma era cu noroc*”. La sfârșit de săptămână, își număra câștigul și toți erau mulțumiți pentru că „*sporul era dat de la Dumnezeu*”, adică provenea din *muncă cinstită*. Scriitorul face **elogiul** acestui principiu moral, al tradiției din satul românesc, sursă de câștig, de demnitate, de prestigiu. În aceste condiții împrejurimile sălbatice și izolate ale naturii îl impresiona pe cârciumar în mod plăcut, deși simțea și un sentiment al **riscului**, prin izolare. Cu-

plul familial era *fericit*, iubirea se manifesta prin tandrețe și încredere „**Ana** era înțeleaptă și așezată... era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă”.

În aceste ținuturi împădurite, se creșteau turme de porci, fiecare cu câte un păstor și peste toți aceștia supraveghea, controla și decidea unul dintre ei, devenit „**sămădău**”, ce ținea socoteala problemelor. Acesta era **Lică Sămădăul**, care avea o înfățișare impunătoare, mereu călare, cu privirea aspră și cu vorba rară. Într-una din zile au venit la moară trei inși cu o căruță care au consumat, fără să plătească, motivând apropiata venire a lui Lică Sămădăul.

Intriga este declanșată prin **momentul apariției lui Lică** la Moara cu noroc. Înfațișarea lui impresionează: călare, într-o portretistică insolită, „un om cam de 36 de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă”, „porcar, dar altfel decât ceilalți”, ce „purta cămașă subțire și albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint, cu bici, împodobit cu flori”. Era înfațișarea unui **erou de baladă**, cu o anumită **noblețe sălbatică**, având trăsături ale unui erou **romantic**, excepțional ca **geniu al răului**. Descinde la Moara cu noroc cu intenția de a-și impune **autoritatea absolută** asupra cârciumarului. Întreabă de acesta, nemulțumit că nu vede decât două femei, pe Ana și bătrâna mamă, ignorându-le disprețuitor, „vor mai fi și oameni aici”. A creat o impresie deosebită asupra Anei, care „rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei”, speriată de bărbăția înfațișării lui. Bătrâna îl informează că au trecut trei porcari care au consumat fără să plătească. **Cunoștința directă cu Ghiță**, după ce i-a impus izolarea pentru confidențialitate, este urmată de momentul când i se adresează cu autoritate: „Mă cunoști?... Eu sunt Lică Sămădăul”. Ghiță a rămas răcit, uimit și înspăimântat. Lică îi amintește rezumativ că este bine văzut de autorități, că e în relații favorabile „cu domnii de la oraș”, că multe lucruri rele s-au spus despre el, dintre care „multe vor fi adevărate”. Îi impune **voința lui dominatoare** cu aceeași formulă repetată „**M-ai înțeles?**”. Cerea să-i devină **complice** prin informațiile cerute: „Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum... cine ce zice și cine ce face...”. Astfel, din acest moment, în sufletul lui Ghiță se deschide neliniștea, teama în fața riscurilor la care se expune, declanșându-se **conflictul sufletesc psihologic** privind rămânerea sau plecarea de la Moara cu noroc. **Drumul vieții lui Ghiță și al familiei sale** va fi de acum înainte **dramatic**, tensionat, având la bază deopotrivă **cauze obiective**, determinate de mediul în care e situată Moara cu noroc, dar și de riscul complicității cu Lică, personaj diabolic, cunoscut de autorități ca răufăcător, dar protejat de unii oameni ai legii. În același timp, conflictul psihologic a lui Ghiță se amplifică și din cauza unor **slăbiciuni personale**, cum ar fi nehotărârea, lipsa de voință, iluzia câștigării banilor la Moara cu noroc. **Ana îl avertizează pe Ghiță** că a intuit **satanismul** lui Lică „e om rău și primejdios”. Îi propune soțului să plece împreună, să se întoarcă la condiția lor inițială. Ghiță îi mărturisește slăbiciunea de voință, de caracter „... *dar întreabă-mă dacă mă pot hotărî să plec*”. Singura soluție de a rămâne om cinstit ar fi fost renunțarea la condiția de cârciumar, dar se justifică prin **fatalitatea** destinului: „Ce să fac dacă așa m-a lăsat Dumnezeu?”.

Desfășurarea acțiunii este foarte strânsă, cu acumulare de scene și situații ce adâncesc drama psihologică a lui Ghiță. Mai întâi cumpără de la Arad două pistoale, angajează o slugă, pe ungurul Marți, își achiziționează doi câini agresivi, ce urmează să păzească intrarea la cârciumă, mai ales în timpul nopții, când se petrec cele mai multe din evenimentele descrise în continuare. **Ghiță se înstrăinează de Ana**, devine tot mai ursuz, trecând ușor de la supărare la râs sardonice, ce genera neliniște și spaimă. Își pierde ușor cumpătul și astfel timpul trecea și viața se scurgea fără bucurii și liniște la cârciumă până în zilele de toamnă. Într-o zi a sosit la cârciumă Lică Sămădăul, anticipat însă de oamenii săi, slujitori, care i-au lăsat lui Ghiță cinci grăsuți dintr-o turmă, dar care nu erau marcați cu semne specifice, legale. Aceasta l-a determinat pe Ghiță să nu accepte acest **ciudat cadou**, chiar dacă era păgubit. El a înțeles că la cârciumă nimeni nu poate să stea fără voia lui Lică, deoarece el stăpânea toate drumurile din împrejurimi. Pentru a rămâne la Moara cu noroc, „*trebuie să te faci și om a lui Lică*”. În frământările lui sufletești, Ghiță își dorea să mai rămână la cârciumă doar trei ani, pentru a-și putea pune pe picioare un atelier de cizmărie cu 10 calfe. Lică îi intuiește lui Ghiță **slăbiciunile de caracter, de voință** și îl șantajează în acest sens. Ghiță, pentru prima dată în viața lui, **regreta** că are nevastă și copii, căci dorește să poată risca în acest plan pe care-l visa. Treptat e învăluit în **patima câștigului de bani** care-l stăpânește întrutotul, vedea banii grămadă înaintea lui și în sinea lui accepta complicitatea cu Lică, pe principiul că „*pe dușmanul pe care nu îl poți răpune trebuie să ți-l faci tovarăș*”. Ana trăiește intens suferința sufletească a descoperirii degradării morale a soțului ei, scenele de tandrețe, de comunicare au dispărut. Lică, de câte ori apare la Moara cu noroc, în scene de izolare, în comunicare cu Ghiță **se adâncește relația conflictuală dintre ei** și totuși dorită de amândoi. Într-o noapte, Lică îi cere cheile de la sertarele cu bani, însușindu-și tot câștigul bănesc al lui Ghiță fără să ofere măcar formal documente scrise, motivând că, dacă îi reușesc planurile lui, va avea de unde îi restitui chiar cu camătă. **Amândoi se amenință** și ceea ce **îi va lega** în continuare va fi **frica** unuia față de celălalt prin faptele lor distructive și oficializate. **Duplicitatea** lor într-un **scop comun**, al banului câștigat pe căi necinstite, trebuie ținută în secret; Ghiță îi spune lui Lică direct că „lumea trebuie să mă crează om cinstit și stricat cu voi”.

Într-o noapte, Lică rămâne la cârciumă, având în apropierea sa pe slujitorii săi, Răuț și Buză-Ruptă. Are loc o **scenă de petrecere** cu cântece și se dezlănțuie **patima jocului**, în care Lică îi propune imperativ Anei să joace. Ea se simte umilită, refuzându-l, însă Ghiță, pentru a nu-și strica relația cu Lică, insistă ca Ana să-i facă pe plac, provocând umilința și disprețul ei pentru lipsa de demnitate a soțului său; „dar năzuroasă mi s-a mai făcut nevasta! Joacă, muiere, că doar nu-ți ia ceva din frumusețe”. În același timp, **Ghiță fierbe de ură și gelozie** când descoperă pe fața ei plăcerea jocului. La cârciumă treceau uneori și jandarmii, avându-l în frunte și pe **Pintea căprarul**, fost hoț și tovarăș al lui Lică, dar care a hotărât să intre în poliție cu experiența ce-o avea în lumea corupților ca să poată ajuta la prinderea acestora. În noaptea respectivă, Ana observă pe geam plecarea lui Lică și rămâne uimită de faptul că nu părea a comunica cu Ghiță. Lică se reîntoarce la han spre dimineață. În aceeași noapte, a fost **atacat și jefuit arendașul din vecini**. Ghiță este solicitat de Pintea să fie martor

împotriva lui Lică, pe care-l consideră vinovat de jaf și de crimă. **La proces** însă **Ghiță jură strâmb**, considerându-i vinovați doar pe slugile lui Lică, deși văzuse și el plecarea și întoarcerea lui Lică în noaptea respectivă la han. Pentru a-i face pe plac lui Lică și fiind și o cale de a-l supraveghea, Pinteza aduce la cârciumă o femeie, pe Uța, pe care Ghiță o angajează ca slujnică, ea fiind în fond supraveghetoarea și informatoarea a tot ce se petrece la han. **Ghiță îi promite** lui Pinteza că-l va ajuta să-l prindă pe Lică cu dovezi ale jafului, cu banii, dar **oscilează** constant și **nu finalizează** acest plan. Într-o noapte, la cârciuma lui Ghiță poposește o doamnă tânără cu un copil, ce urma să-și continue drumul spre Ineu; ea părea a fi în complicitate cu Lică pentru schimbarea banilor furati. În noaptea următoare, Ghiță și Pinteza, întorcându-se de la Ineu, descoperă **două crime**: copilul doamnei și mai departe în pădure pe mama acestuia. Din nou este suspectat Lică, dar Ghiță, cuprins de frică, nu are curajul să îl denunțe, conștient de riscul vieții sale: „*Tu nu ești om Lică, ci diavol*”. În același timp, Ghiță primește o sumă mare de bani de la Lică, urmând să o schimbe pentru a se pierde urma celor ce au jefuit victimele ucise. Lică și Ghiță, **fiecare, se amenință, se suspectează** și, în același timp, sunt dominați de frică. Ana descoperă în banii primiți o monedă de la doamna ucisă, ce o plătiese pentru servicii și astfel această dovadă putea fi argumentul juridic al învinuirii lui Lică de crimă și jaf.

Punctul culminant este momentul în care **Lică** se hotărăște să-și petreacă seara la han, încă o dată **atrăs de frumusețea Anei**, sfidându-l în același timp și pe Ghiță. **Ana se răzbună** pe slăbiciunile și lipsa de demnitate a soțului ei, acceptând provocarea și motivând-o astfel: „*Tu ești bărbat, Lică, nu ca Ghiță, care e muiere în haine bărbătești*”. Planul lui Ghiță și al lui Pinteza de a-l surprinde pe Lică cu șerparul de la brâu plin cu bani furati eșuează, pentru că în sufletul lui Ghiță se amplifică ura și dorința de răzbunare împotriva lui Lică și prin gelozia ce ia proporții patologice. Ana rămâne peste noapte cu Lică. El, simțindu-și dușmanii reîntorcându-se de la Ineu, se grăbește să fugă, uitându-și lângă Ana *șerparul cu bani*. Refugiat într-o biserică, își amintește de acest risc, vrea să se întoarcă, dar la han avusese loc o scenă tragică.

Deznodământul. Ana este ucisă de Ghiță, ca formă a răzbunării, a umilinței și a abuzului lui Lică, învinuind-o de păcatele ei. Ea își dezvăluie încă o dată dragostea de viață, revolta împotriva nedreptății trăite, exclamând cu disperare: „Nu vreau să mor, Ghiță... Nu mă omorî”, dar Ghiță, epuizat sufletește, prăbușit în dezumanizare totală, **confundă** răzbunarea cu iubirea, iar crima ca o salvare a acesteia: „Tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor... n-am să te chinuiesc... dar mi s-a pus ceva de-a curmezișul în cap și nu pot să te las vie în urma mea”. Cu ultimele puteri, îl va ruga pe Lică, apărut să-și recupereze șerparul, să o salveze. Îi mușcă mâna și își înfige ghearele în obrajii lui Ghiță, apoi muri lângă soțul ei, care fusese împușcat pe la spate de Răuț. Lică încearcă să se salveze luându-și șerparul și fugind, dar oamenii lui Pinteza erau gata să-l prindă. Conștient de acest sfârșit, **Lică**, dovedind o voință de fier, **se sinucide** izbindu-se cu capul de un copac.

Cârciuma de la Moara cu noroc a fost **arsă** de oamenii lui Lică, pentru a nu rămâne dovezi ale crimelor ce au avut loc. **Focul purificator** a transformat în cenușă cele două

cadavre, al Anei și al lui Ghiță, rămânând doar câteva oase ascunse și totuși vizibile. În acest sens, **deznodământul este tragic**, toate personajele au un **sfârșit violent**, exprimând în plan artistic justiția divină în fața fărâdelegilor și abuzurilor omului. Fiecare dintre cele trei personaje ale nuvelei, marcate de acest **destin**, și-au plătit cu viața vina fărâdelegilor, ca în tragedia antică. Astfel, este pusă în circulație concepția populară românească care ilustrează că omul își construiește destinul; chiar dacă „ce ți-e scris în frunte ți-e pus”, „cum îți așterni, așa dormi”.

Epilogul nuvelei se manifestă prin revenirea în prim-plan a bătrânei, însoțită de cei doi copii. După ce petrecuse două zile sărbătorile de Paști la Ineu, la una din fiicele ei, ea constată cu durere tragedia ce avusese loc în timpul cât a lipsit, sugerând că **a prevăzut** acest deznodământ: „Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost data”, motivând moartea soților deopotrivă prin păcatele lor, ce i-a coborât prin dezumanizare și crimă, dar și prin resemnarea în fața destinului, în spiritul filosofiei antice și populare românești. Bătrâna își ia nepoții, îndepărtându-se definitiv de locul unde a fost Moara cu noroc, îndepărtându-se implicit de această experiență tragică a vieții, „fără noroc”.

Din perspectiva **tipologică a personajelor**, se reține faptul că fiecare are o **particularitate inconfundabilă**. **Bătrâna** mamă exprimă tradiția și filosofia veche despre fericire; **Lică Sămădăul** e un personaj unic în literatura română, având o caracteristică romantică: este un personaj excepțional pus în situații excepționale, limită, toate și totul sub marca demonismului, al Răului, al lui Lucifer, căci inteligența lui s-a manifestat creatoare în această direcție. Lică prezintă și o trăsătură a **clasicismului**, fiind un **caracter**, reprezintă tipul **tiranului**, al patimei pentru crimă, setea constantă a vărsării de sânge pe care singur și-o mărturisește. Ca tip de personaj, Lică aparține și **realismului**, fiind produsul unui mediu social, al unei epoci marcate de **corupția care corupe**, fiind în același timp o rezultată a defectelor și curențelor sale. Lică va cunoaște, în cele din urmă, **clipe de umanizare**, prin iubirea pentru Ana, care devine o slăbiciune riscantă și fatală.

Ana este unul din cele mai frumoase, mai complexe personaje feminine din literatura română. Slavici excelează în această particularitate a stilului său: Ana e reflectată în diversitatea ipostazelor sale umane și este marcată de concepțiile tradiționale despre rostul femeii ca soție și mamă. **Portretul ei** subliniază frumusețea fizică prin repetarea epitetelor definitorii, din fragmentele mai sus menționate. Portretul fizic al Anei este dublat de delicatețea sufletească, de conștiința necesității sacrificiului pentru familie, pentru soț, dar în același timp iubește viața, își cere dreptul la fericire. În arta portretisticii feminine, apogeul a fost atins în lirică de George Coșbuc, iar în proză Garabet Ibrăileanu (*Adela*), Duiliu Zamfirescu (Sașa Comăneșteanu, din *Viața la țară*), George Călinescu (Otilia Mărculescu, din *Enigma Otiliei*), Camil Petrescu (Ella din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și Doamna T. din *Patul lui Procust*).

În concluzie, datorită complexității sale, această nuvelă este un **mic roman** și o capodoperă a nuvelei psihologice românești, un moment de referință pentru proza românească – după cum afirma George Călinescu.

LITERATURA POSTPAȘOPTISTĂ

NICOLAE FILIMON (6.IX.1819 – 19.III.1865)

I. Personalitatea scriitorului

a) Fiu de preot ortodox, Nicolae Filimon a fost educat în spiritul epocii marcate de fanariotism politic, cultural și moral cu puternice consecințe și în cultura și literatura română. În perioada formării literaturii române culte originale s-a afirmat și Nicolae Filimon, alături de Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Heliade Rădulescu, Ion Ghica, Nicolae Bălcescu ș.a., care au impus prima generație a scriitorilor din literatura română cultă (prepașoptismul și pașoptismul).

Din punct de vedere **biografic**, cultural, istoric, Nicolae Filimon aparține acestei generații și prin creația literară anticipează elementele unui nou curent literar, **realismul**, în plină afirmare a romantismului românesc. În același timp, se cristalizează o nouă generație de scriitori, cu preocupări științifice deosebite, prin așa-numita generație a scriitorilor savanți, mai restrânsă, ai cărei reprezentanți de seamă au fost Bogdan Petriceicu Hasdeu și Ion Alexandru Odobescu.

b) Asemenea multor scriitori ai generației sale, Nicolae Filimon s-a deschis spre cultura occidentală prin călătorii de cunoaștere, realizând și el un jurnal de călătorie, *Excursiuni în Germania meridională*. A colaborat la câteva reviste cu profil cultural literar.

c) Ca scriitor s-a afirmat la început prin **nuvelistică**, mai întâi cu particularități romantice, memorialistice, precum nuvelele: *Mateo Cipriani* și *Friederich Staaps* sau *Atentatul de la Schonbrunn contra lui Napoleon I*. Totodată, a creat o **nuvelistică realistă**, anticipându-și romanul. În aceasta dezvăluie *mediul social al ciocoiului* cu un profil etico-moral specific: parvenitul, slujnicarul, incultul șiret, viclean, pornit din mediul de jos și urcat pe scara politică prin corupție și trădare. Însuși titlul nuvelei sugerează viziunea asupra **tipologiei** reflectate: *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*. Acțiunea este fixată în perioada postpașoptistă, iar personajul având un nume sugestiv, **Mitică Râmătorian** – perfect de Craiova.

d) Nicolae Filimon rămâne în literatura română însă prin singurul său roman, intitulat *Ciocoii vechi și noi*.

CIOCOII VECHI ȘI NOI

1. **Romanul românesc** a cunoscut un proces estetic de formare și afirmare mai târziu decât cel din Occident, din motive politico-istorice, culturale etc., dar prin traduceri din romanticii europeni, mai ales din limba franceză, s-au simțit influențele stimulativе pentru *specia modernă de roman*. Astfel, s-a creat și romanul de aventuri, romanul cavaleresc de capă și spadă, romanul misterelor. De reținut *Misterele din București* (1862), două volume, de I.M. Bujoreanu, precum și ciclul de trei volume *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi. În aceeași perioadă, au apărut și romanele mediului politic, cultural, social și de dragoste, remarcabile fiind *Elena* și *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu.

2. În acest context al etapei de pionierat al realizării romanului românesc, apare în 1863 romanul *Ciocoii vechi și noi*, numit de autor „romanț original”, cu subtitlul *Ce naște din pisică șoareci mănâncă*.

Titlul romanului motivează compoziția, problematica și tipologia privind două momente istorice, cel fanariot și cel ulterior acestuia, trecerea la domniile pământene.

Compozițional romanul are o **structură dramatică, regizorală**, în care autorul narator și regizor realizează o sinteză monografică a societății românești din Țara Românească într-un moment culminant al decadenței în plan politic, cultural, socio-moral de la sfârșitul domniilor fanariote, în care introduce tipologii reprezentative dominant negative ale momentului evocat.

De altfel, **tema romanului** pune în prim-plan carențele societății dintr-un moment istoric bine particularizat, dominat de corupție, jaf, parvenitism, duplicitate, complicitate în atingerea scopurilor personale în dauna statului național, al țării și a stratificării ei sociale. De aceea, prin câteva capitole ale romanului cu **titluri sugestive** ne dezvăluie căile de parvenire și jefuire a țării de ciocoii vechi și noi: *Mijlocul de a face foc fără să iasă fum, Ce dai să te fac ispravnic?, Fă-te om de lume nouă să furi cloșca după ouă, Una la mână...*

Romanul este **alcătuit** din 32 de capitole în care **acțiunea** e structurată pe **două planuri** – cel al vieții social-politice, al decadenței din timpul ultimului domn fanariot Ion Caragea și instaurarea domniilor pământene prin Grigore Ghica, între anii 1814-1825. **Firul principal al acțiunii** are un **fundal cultural istoric** bine documentat și argumentat în capitole distinctive, cu titluri semnificative: *Muzica și coregrafia în timpul lui Caragea, Teatrul în Țara Românească*. Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, apreciază că romanul lui Nicolae Filimon este „*jumătate ficțiune, jumătate document*”. În planul narativ, epic, **autorul narator și scenarist** face trecerea de la un plan la altul în formulări regizorale adresate cititorului: „Ne oprim puțin din această narațiune ca să dăm cititorilor noștri o idee despre...”

3. Tot în plan **compozițional** narativ, **problematic** și **tipologic** romanul este precedat de două **prefețe**, intitulate **Dedicație** și **Prolog**.

În **Dedicație**, autorul mărturisește că este în căutarea unui **tip social național** care să reprezinte viața socială, politică, culturală, etică românească, „bărbați cu simțăminte nobile și

cu inimi de adevărați români care au făcut, fac și vor face mult bine patriei lor”. După ani de zile cu dezamăgiri, era în pragul renunțării, întrucât n-a găsit tipologia ideală căutată, între politicieni, burghezi, preoți și alte categorii sociale. În confesiunea sa, autorul mărturisește că era aproape „să-mi ard manuscrisul” când a avut o revelație a găsirii tipului social reprezentativ al societății momentului și a zis: *Ecce homo* (Iată omul!), asemenea lui Pillat. Acesta era **ciocoiul multiplicat**, iar autorul le face o **dedicație**: „Vouă dar străluciți luceferi ai viciilor... care v-ați ridicat pe ruinele acelor ce nu v-au lăsat să muriți de foame... vouă care sunteți putreziciunea și mucegaiul societății, care stropiți cu noroi pe făcătorii voștri de bine... vouă numai vouă dedic această scriere”.

În **Prolog**, Nicolae Filimon face un **portret** complex argumentat al ciocoiului în variate ipostaze, ca tipologie dominantă, distructivă a societății, prezent în toate țările și mai ales în țara noastră. Acesta pornea de la **ciocoiul vechi**, „cu anterior la brâu”, al timpului fanariot, până la **ciocoiul nou**, „cu frac și cu mănuși albe”. De unde și **semnificația titlului** romanului și a intenției autorului nefinalizată întru totul.

4. **Din perspectiva tipologiei**, a personajelor emblematice ale romanului. Universul tipologic al romanului este relativ restrâns, cu personaje memorabile, de referință în evoluția literaturii și societății românești până astăzi. Câteva **capitole** sunt dedicate acestora, fixate prin **nume** ca **titluri**. Primul capitol al romanului este *Dinu Păturică*, urmat de *Postelnicul Andronache Tuzluc*, *Chera Duduca*, *Chir Costea Chiorul*, care formează varietatea tipologică și asociativă a ciocoilor, fiecare ilustrând o ipostază a corupției.

5. **Primul personaj** al romanului este și primul capitol: **Dinu Păturică**. În spiritul **realismului critic în varianta balzacianismului**, autorul ne introduce personajul prin nume, mediul social, spiritual pe care-l reprezintă, apoi printr-o succesiune de fapte, situații, particularități comportamentale, redarea unor gânduri, intenții, opinii, stări sufletești, limbaj. Dinu Păturică se impune ca un **personaj complex în devenire**, susținând acțiunea principală a romanului în toate momentele subiectului. Astfel, autorul îi realizează prima imagine portretistică: „Într-o dimineată a lunii **octombrie 1814**, un june de vreo 22 de ani, cu ochii negri plini de viclenie, cu nas drept, cu vârful ridicat în sus ce indică ambițiune și mândrie grosolană... îmbrăcat sărac, cu haine cârpite, cu încălțăminte veche și ruptă sta umil în fața casei lui Andronache Tuzluc”. Venise cu o scrisoare plină de umilință și închinăciune din partea **tatălui său, treti logofătul Ghenea Păturică**, „fost slugă al postelnicului”, care-l roagă pe acesta să-l ia pe fiul său „de slugă modestă”. Astfel, pe această cale, își dobândește Dinu Păturică **prima ocupație de ciubucciu**, urmând a urca pe scara socială prin corupție. El însuși, lucid, conștient de acest lucru și hotărât în parvenitism, exclamă: „*Iată-mă ajuns în pământul făgăduinței; am pus mâna pe pâine și cuțit*”. Așa va evolua, după modelul stăpânului său, un grec fanariot, motivându-se în acest fel **subtitlul romanului**.

Dinu Păturică va învăța de la stăpânul său, postelnicul **Andronache Tuzluc**, slujitor de încredere al ultimului domnitor fanariot, Caragea, să devină „om de lume nouă”.

Dinu Păturică dorea să urce pe scara socială și era conștient că trebuie să se apropie de persoanele legate de viața stăpânului său, prin care să-și realizeze planurile, recurgând la in-

trigi, complicitate, duplicitate. Și astfel și-o face asociată pe **curtezana** postelnicului, pe Chera Duduca, căreia în decursul acțiunii romanului îi va spune simplu **greaca**.

Deși postelnicul Andronache Tuzluc a fost avertizat de **vătaful Gheorghe, un român cinstit**, că Păturică este complice cu a lui curtezană, nu a fost crezut, ci a fost înlăturat de la curte, înlocuit fiind chiar cu Dinu Păturică, devenit sfetnic de taină al postelnicului. Greaca, la rândul său, se implică prin duplicitate și complicitate cu Dinu Păturică, pentru a se îmbogăți din averea stăpânului lor.

Dinu Păturică trăiește un alt moment de satisfacție a planurilor împlinite: „Iată-mă în sfârșit ajuns la ținta dorințelor mele”. Calea urcușului prin **parvenire** este cheia tuturor încercărilor și de aici **rolul femeii**, asupra căruia autorul realizează *eseuri* prin scurte opinii meditative, sociale, morale cu **trimiteri la mitologie**, de la Eva lui Adam la Elena din Troia, apoi la haremul turcesc, până la domnitorul Caragea contemporan, implicându-se în intrigile din jurul domniței Ralu, fiica preferată a acestuia. Asociat „**nepoatei Evei**”, Duduca, Păturică va pune la cale, împreună cu ea, ruinarea lui Andronache Tuzluc, căci învățătura ciociului îi unește: „tu îi vei cere diamanticele, tu îl vei încărca la socoteli; tu îi vei cere mătăsurii; tu îi vei specula moșiile... și unindu-ne jafurile ne vom cumpăra moșii și țigani”.

Devenit **vătaf**, Dinu Păturică va pune la cale măsuri de jaf, ajutat de **complici jefuitori și teroriști ai țăranilor**, precum **Neagu Rupe Piele** și cămătarul **Chir Costea Chiorul**. Păturică va ajunge treptat la concurență cu bogățiile stăpânului său și ale altora și afișează ostentativ lux și petreceri prin care se situează în vârful parveniților. Într-un astfel de moment festiv de petreceri, **bătrânul său tată** îi face inopinat o vizită, dar, din cauza înfățișării lui rustice, săracăcioase, nu este acceptat, este respins, e tratat ca un cerșetor și alungat. Dar **deznodământul** acestui episod **premonitoriu** îl va urmări pe Dinu Păturică în momentul prăbușirii sale, în final împlinindu-se „**blestemul părintesc**”.

În evoluția decadenței morale a lui Dinu Păturică, s-a afirmat și **căsătoria** discretă, dar cu consecințe deosebite cu Chera Duduca, ceea ce a dus la inevitabila prăbușire a lui Andronache Tuzluc și izolarea acestuia de înalta societate fanariotă, coruptă. În cele din urmă, **Tuzluc ajunge un sărac epuizat, fără viitor**.

Punctul culminant al parvenitismului, Dinu Păturică îl atinge când este numit în funcția de **hatman al curții domnești a lui Caragea**. Dar pentru ilegalitățile, jafurile făcute nu a mai dat socoteală, **deoarece domnitorul a fugit de la domnie**, în locul lui venind Vodă Șuțu, ceea ce l-a salvat pe parvenit. Păturică primește funcții publice înalte și de la noul domnitor, și anume cea de **mare sfetnic**. În același timp, Dinu Păturică își împlinește decadența morală și etică ca **trădător de țară**, devenind **complice al mișcării eteriste**, a viitorului domn Ipsilanti, dușmanul de moarte al mișcării patriotice naționale a lui **Tudor Vladimirescu**. Prin șantaj, intrigă, Dinu Păturică va contribui decisiv la uciderea acestui mare patriot.

Andronache Tuzluc, singur, sărac și bolnav va fi ajutat de un boier anonim, de fapt, fostul său vătaf Gheorghe, ajuns pe scara societății înalte noblețea etică, morală, căsătorit în cele din urmă cu **Maria, fiica banului C.**, boier român **opus fanariotismului**.

Păturică dobândește funcții înalte ca recompensă și de la **domnitorul grec Ipsilanti**, care-l va face **ban al Craiovei** (caimacan). Din cauza amplificării torturilor și **jafurilor** asupra țăranilor, aceștia se răscoală și îi cer domnitorului să-l pedepsească pe caimacan, cerință adresată noului domnitor, **Grigore Ghica**, ce a instaurat **domniile pământene** (1825). Semnificativ este capitolul *Cu rogojina în cap și cu jalba în proțap*.

În **deznodământul** romanului și al destinelor personajelor principale, se reține și capitolul *Ocna părăsită*. Este locul unde va fi închis Dinu Păturică pentru abuzurile pe care le-a făcut asupra țăranilor, pentru ilegalitățile realizate în viața sa de răufăcător al epocii fanariote.

Cu funcție de **Epilog** este capitolul *După faptă și răsplată*.

5) Ca viziune a scriitorului asupra realității evocate, se remarcă și o particularitate a **romantismului**, prin **antiteza** dintre răufăcătorii fanarioți și patrioții români, fie boieri care își dobândesc titluri nobiliare meritate (Banul C., fostul vătaf Gheorghe, nobila soție a sa, Maria), prin opoziție cu Andronache Tuzluc și Chera Duduca. Deși este dominantă **estetica realismului**, prin observația detaliului social, moral, etic și prin esența tipologică, prin limbaj, atmosferă, autorul valorifică și o viziune de echilibru specifică **romanului popular**, în care binele învinge răul. Astfel, Dinu Păturică, odată acuzat de fărădelegi și intrat în închisoarea jefuitoare din Ocna părăsită, după câteva luni, sfârșește prin moarte, autorul făcând trimitere la Infernul lui Dante din *Divina Comedie*: „Părăsiți orice speranță voi care intrați aici!”.

Chera Duduca l-a părăsit pe Dinu Păturică după ce acesta a intrat în dizgrație, a fugit peste Dunăre cu un turc, jefuindu-l pe Păturică, iar copiii au rămas ai nimănui. Averea lui Dinu Păturică a fost vândută pentru a restitui banii jefuiți de la țărani. Tatăl său a murit după umilința pe care o avusese prin nrecunoașterea ca părinte de către fiul său.

Cele **două destine**, al lui Andronache Tuzluc și al lui Dinu Păturică, **două ipostaze ale ciocoiului**, se regăsesc și se interferează într-un ultim episod: **două cortegii funerare** ce trec prin piața publică în centrul Bucureștiului – unul într-un car solemn, al lui Andronache, altul într-un car de țară, izolat singur, părăsit, împlinindu-se astfel pentru Păturică blestemul părintesc. În același timp, **Chir Costea Chiorul** era **țintuit de urechi** în piața publică pentru jafurile și fărădelegile făcute. **S-a făcut dreptate** umană după **voia divină** – cum zice autorul. Cât despre **Chera Duduca**, prinsă de noul soț turc cu aceleași năravuri, fu băgată într-un sac, legată și aruncată în Dunăre după **legile musulmane**.

Dar **epilogul** real al romanului ne situează în timpul domniei lui **Grigore Ghica (23 septembrie 1925)**, când de Sf. Gheorghe în plan național se deschide societatea românească spre lumină, spre redeșteptarea conștiinței naționale, al demnității și al nobileței de caracter al adevăraților români, prin **nunta lui Gheorghe**, fostul vătaf a lui Andronache Tuzluc, ajuns prin valoarea sa, soțul Mariei, fiica Banului C. Astfel, ultimul capitol, intitulat *Din opincar mare spătar* este o sinteză a unei viziuni estetice încărcate de funcție istorică, socială, morală, națională, justițiară.

În **concluzie**, *Ciocoi vechi și noi* este **primul roman social**, impunând realismul în literatura română. Se remarcă prin **stilul obiectiv, documentar**, prin tehnica detaliului, a caracterizării personajelor, al descrierii mediului social, politic, cultural. Dar în plan narativ pre-

zența **autorului narator** se afirmă prin ipostaza de **scenarist** care întrerupe firul narativ, impersonal, al ficțiunii și ne readuce de câteva ori în planul documentarului concret, actual.

În plan **stilistic**, se creează impresia autenticității, a documentului, prin valorificarea **limbajului** specific vieții social-politice a momentului istoric evocat, mai ales cu particularități grecești și turcești.

Prin **tipologia umană** promovată, prin Dinu Păturică, Tuzluc și Chera Duduca, Nicolae Filimon anticipează o **nouă tipologie** a literaturii române moderne. Astfel, Dinu Păturică deschide **galeria parvenților** din romanul românesc, precum: Tănase Scatiu din romanul cu același titlu de Duiliu Zamfirescu, Ion Următescu din *Sfârșit de veac în București* de I.M. Sadoveanu, Gore Pirgu din romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, precum și Stănică Rațiu din *Enigma Otiliei* de George Călinescu.

BOGDAN PETRICEICU HASDEU (26.II.1838 – 25.VIII.1907)

I. Personalitatea scriitorului savant

1. B.P. Hasdeu s-a născut la 26 februarie 1838, în satul Cristinești din ținutul Hotinului. Aparține unei familii românești cu tradiție cultural-științifică, familie cu destin complex și dramatic, marcat de dominația țaristă și de corelații etnice cu un anume rol ereditar în familie.

Bunicul său, Tadeu Hâjdeu, a fost un cărturar moldovean, având o cultură bogată, fiind bun cunoscător al culturilor rusă și poloneză. Tatăl său, Alexandru, profesor în domeniul istoriei, publicist în limba polonă și rusă, a fost atras de cultura și istoria moldovenească, precum și de literatura populară. Aceste două pasiuni le va moșteni și împlini viitorul scriitor savant.

II. Studiile

Tânărul viitor **scriitor își va schimba prenumele din Tadeu în Bogdan Petriceicu**, revendicându-și astfel originea moldovenească, aristocratică, istorică după numele lui Bogdan Petriceicu Vodă, considerat unul dintre fondatorii statului Moldovei.

Studiază la început în limba poloneză, în Camenița, apoi în română și rusă, la Chișinău. După absolvirea liceului, B.P. Hasdeu urmează Universitatea de Drept din Harkov. Trăiește o studenție influențată de aventurosul vârstei și al mediului, evocată într-o nuvelă satirică, *Duduca Mamuca (Micuța)*. După doi ani, este înrolat într-un regiment de husari ca iuncher (cadet). Trece furtunos prin această etapă a tinereții între pasiunile vârstei, ale mediului politic și social conflictual, manifestându-și vocația și pasiunea de cunoaștere, atracția către **cultură**, îndeosebi pentru **istoria românilor**, pentru **literatura românească**, **limba română** și pentru **folclorul** românesc. De foarte tânăr, B.P. Hasdeu s-a deschis spre aceste domenii științifice. S-a remarcat și ca **poliglot**, cunoscând și vorbind mai multe limbi (poloneză, rusă, latină, greacă, slavonă).

După 1855, renunță la vechea cetățenie poloneză și la cea rusă, devenind cetățean moldovean, motiv pentru care a fost condamnat în lipsă la deportare în Siberia. A trecut Prutul și **s-a stabilit la Iași în 1857, la 19 ani!** Devine funcționar și profesor de Istorie la un liceu. Este acuzat într-un proces de „promovarea imoralității”, pentru nuvela *Micuța*. S-a apărat singur și a fost achitat.

În **1863**, B.P. Hasdeu s-a transferat la **București**, fiind director al Arhivelor Statului. Dobândește notorietate ca istoric doar la 25 de ani.

III. Direcțiile activității științifice

a) În **istoriografie** va scrie studiul *Istoria critică a românilor*, monografia *Ion Vodă cel Cumplit*, urmându-l pe Bălcescu în prima monografie istorică din cultura noastră, apoi scrie studiul *Pierit-au dacii?*

b) În **domeniul lingvisticii**, a realizat lucrări de mare profunzime, fiind inițiator al unor domenii științifice. Astfel, redactează un amplu proiect de **dictionar enciclopedic român**, *Magnum Etimologicum Romaniae*, realizat doar în patru volume, ajungând până la cuvântul *bărbat*. Urmează *Cuvinte den bătrâni*, în trei volume, în care studiază limba română scrisă din secolele al XVI-lea – al XVII-lea, abordând problematica substratului latin al limbii române, în locul celui slavon, susținut anterior de lingvistul I. Chihac, care a studiat doar limba textelor bisericești de tip slavon. Astfel, B.P. Hasdeu **demonstrează latinitatea limbii române** și prin studiul *Limba în circulațiune*. A pornit de la două doine populare (una din Dobrogea), demonstrând că toate cuvintele sunt de origine latină și că limba română (romanică) poate comunica fără elemente din limbi străine.

c) În **domeniul folcloristicii**, B.P. Hasdeu realizează deschideri spre studiul științific al literaturii populare și promovează **principiul comparatist** cu literatura populară de la alte popoare învecinate. S-a reținut și studiul *Frunza verde la români*.

d) În **domeniul literaturii artistice**, Hasdeu a realizat creații originale valoroase în toate **trei genurile literare**.

În **genul liric**, s-a remarcat printr-o poezie socială protestatară, cu un pronunțat caracter critic, cu o anumită vibrație satirică, parodică. De altfel, a fost constant într-o **polemică** deschisă cu junimismul, cu Titu Maiorescu în special. Astfel, s-a impus și ca **pamfletar**. Remarcabilă este poezia *La noi*, apărută în „Convorbiri literare”, în care, prin procedeul acrostihului, satirizează tendința germanofilă a lui Maiorescu („La noi e putred mărul”... Unde e ...? Răspunsul incifrat era: „La «Convorbiri literare»!”).

În **genul epic**, Hasdeu a realizat **nuvela satirică** *Duduca Mamuca*, precum și un fragment al **romanului** *Ursita*, în care dezvăluie **problema destinului** de care s-a simțit atras și care va constitui și esența dramei istorice următoare. În acest fragment de roman dezvăluie ultimii ani din domnia lui Ștefan cel Mare.

În **genul dramatic**, B.P. Hasdeu s-a afirmat prin câteva încercări: *Domnița Ruxandra*, **dramă istorică** și **comedia** în două acte *Ortonerozia (sau Trei crai de la Răsărit)*. Adevărata realizare dramatică în creația sa și în literatura română a fost *Răzvan și Vidra*.

e) **Personalitatea sa culturală** s-a împlinit și prin creații publicistice. Hasdeu a scos câteva **reviste** cu profil **istoric**, precum „Traian”, „Columna lui Traian” și **reviste satirice**: „Aghiuță”, „Satirul”.

Personalitatea sa științifică s-a împlinit și prin activitate la nivelul **academic**. Astfel, B.P. Hasdeu a făcut parte din Societatea Academică (din 1863) și a contribuit la construcția și afirmarea Academiei Române (1867). În acest cadru științific, academic a fost apreciat la nivelul cel mai înalt, numit chiar „**geniu**” și „**Faust al românilor**”.

În 1870, B.P. Hasdeu face o călătorie de studii în domeniul lingvistic, folcloric și istoric în Transilvania, prilej prin care o va cunoaște pe viitoarea lui soție, Iulia, fiica patriotului și cărturarului român greco-catolic Faliciu din Roșia Montană. Va avea o fiică cu același nume (1869-1888), ce se prefigura ca geniu al poeziei românești la vârsta adolescenței și care a dobândit o cultură profundă, deopotrivă în Franța și în țară. Iulia Hasdeu a murit foarte tânără, la nici 18 ani, ceea ce a generat drama familială cu un sfârșit oarecum neobișnuit. **Hasdeu a fost deputat, academician, profesor universitar.** După moartea timpurie și a soției sale (în 1902), se retrage la Câmpina, unde construiește un castel în memoria fiicei sale. Se izolează și se apleacă asupra studiilor de spiritism. În această direcție, a elaborat lucrarea *Sic cogito*. Moare în 1907, la Câmpina.

În concluzie, Bogdan Petriceicu Hasdeu a fost considerat un **savant** din galeria marilor personalități ale culturii și științei românești, deschisă și afirmată treptat de Dimitrie Cantemir, Nicolae Iorga, George Călinescu, Mircea Eliade etc.

Hasdeu A făcut parte din așa-numita generație a **scriitorilor savanți**, alături de Alexandru Odobescu, între pașoptism și junimism.

RĂZVAN ȘI VIDRA

1. Drama istorică *Răzvan și Vidra* apare în 1867, an de referință pentru evoluția dramaturgiei românești, fiind **prima** creație dramatică de inspirație istorică de factură estetică dominant romantică din literatura română, urmată îndeaproape de cea de-a doua dramă istorică romantică, *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri (1872).

2. **Geneza.** Ca dramă de inspirație istorică, *Răzvan și Vidra* a avut ca punct de inspirație un **fragment dramatic** al lui **Nicolae Bălcescu**, intitulat *Răzvan*, istoricul scriitor atras fiind de un destin istoric concret, insolit, unic în istoria noastră. Ca și Bălcescu, B.P. Hasdeu impune **viziunea romantică** asupra conceptului de **noblețe umană**, care nu poate fi motivată doar prin originea socială nobilă, ci este determinată de **valorile personale**, spirituale, culturale, etice – valori care sunt mai presus de **prejudecăți sociale și rasiale**. *Destinul personajului* a fost influențat de aceste două prejudecăți ce s-au dovedit distructive, implacabile.

b) Hasdeu s-a **inspirat** și din **cronica lui Miron Costin**, în care se detaliază domnia de numai **cinci luni a lui Răzvan** care, la sfârșitul sec. al XVI-lea (1595), prin viclenie și ambiție absolută, îl răstoarnă din domnie pe Aron Vodă, deși acesta era legat de interesele țării. În ultimul act al dramei **mottoul** acestuia este luat din cronica lui Costin și încărcat de o semnificație justițiară a împlinirii destinului de învins: „Așa i-au plătit și lui Răzvan răul ce i l-a făcut lui Aron Vodă”.

Autorul a intenționat să scrie o **dramă a destinului** pornind de la modelul **tragediei antice**, în care **fatalitatea** determinată de divinitate are rol decisiv, precum și din tragediile shakespearene, în care și comportamentul individului în raport cu contextul în care s-a născut

și a trăit îi influențează cursul destinului. Scriitorul a reflectat în mod nuanțat și veridic la prejudecățile sociale și rasiale care au determinat destinul lui Răzvan, dar și contextul în care s-a produs mutația în viziunea sa asupra devenirii sale personale, sociale, umane, ce a depins și de voința lui, nu doar de fatalitate: **Răzvan** era fiu de țigan și de româncă moldoveancă, dar și fost rob. Această moștenire a fost pentru el un dat existențial, nu opțiune ori decizie personală).

3. **Tema** dramei dezvăluie destinul dramatic, scurt, spectaculos, cu o evoluție neobișnuită, de înălțare și cădere a unui fost țigan și rob, dar și cărturar (grămatic), ajuns pentru cinci luni domn al Moldovei.

4. **Natura speciei.** Autorul își definește creația **Poemă dramatică în cinci cânturi**, evitând termenul *dramă*, conștient că această creație originală a sa nu are toate particularitățile speciei, pentru că în prim-plan se conturează sentimente, idei, concepții etico-morale ale timpului feudal, prejudecăți ale contrastelor sociale și rasiale etc. Această poemă dramatică excelează și prin frecvente trăiri și expresii estetice ale **lirismului**, precum iubirea, dragostea de țară, conștiința valorilor morale și etice etc. exprimate direct, cu patos, retorism, prin bogăția limbajului metaforic.

5. **Compoziția.** *Răzvan și Vidra* este alcătuită din cinci *cânturi* (nu *acte*), fiecare dintre acestea având câte un **motto sugestiv**, iar **drama** însăși are un **motto** ce condensează problematica etică, morală a personajelor care își asumă la un moment dat destinul: „*Mărirea deșartă și iubirea de arginți, acestea sunt nește neputinți iuți ale sufletului*”, de Mitropolitul Teofan. **Două destine paralele și interferente** în momentele decisive ale evoluției lor ilustrează esența și avertismentul mottoului privind cauzele urcușului și decăderii lor: **Răzvan** și boierul zgârcit până la patologic, **Sbierea**.

6. Prin prisma **viziunii** asupra acestor destine, se conturează și evoluează personajele prin **momentele subiectului**, într-o succesiune clasică.

• **Conflictul** se manifestă în **două direcții**, în două ipostaze.

a) Conflictul **social, exterior**, moral, marcat de **prejudecățile** feudale, general-umane, rasiale, specifice momentului istoric, privind destinul lui Răzvan pe *un fundal istoric concret*, în care se impune direct personajul principal. Pentru aceasta, *Răzvan și Vidra* este considerată **dramă istorică**. Acest tip de destin istoric, ce cunoaște o devenire spectaculoasă de **înălțare și cădere**, a fost reflectat în drama romantică a lui Victor Hugo *Ruy Blas*. Acest conflict principal este definit drept **conflictul dintre Răzvan și lume**. El însuși e conștient de aceasta și este hotărât să înfrunte prejudecățile: „Lumea-și bate joc de mine! Râde lumea de Răzvan!.../ O să râz și eu de lume... Da, vom râde fiecare,/ Ea de mine cu trufie, eu de dânsa cu turbare!...”.

b) Al doilea **conflict** generat contextual din primul conflict este de natură **psihologică** și face deschiderea spre *drama psihologică*, anticipând **realismul**, împletit cu **mijloace romantice**. Se regăsesc și **elemente ale clasicismului antic**, prin tema **destinului**. Aceasta, este în fapt, substanța conflictului în dubla sa ipostază.

Evoluția și intensitatea accentuată a conflictului e susținută de personajul principal, Răzvan, fixat în titlu. Acesta ilustrează un **destin de excepție** – ca la romantici, care trece de la generozitate, bunătate la patima măririi ce-l va împinge spre depășirea măsurii, care îi va provoca căderea. Factorul decisiv al acestei schimbări radicale în destinul său va fi jucat de **Vidra**, de aici situarea ei în **titlul dramei**, într-o relație de egalitate decisivă.

7. **Conflictului** e reflectat **prin momentele subiectului** și prin conturarea destinului personajului principal.

a) **Cântul I Un rob pentru un galben** are un motto preluat din Gr. Ureche: „Singuri cei mari judecători, singuri pârași și singuri plinitorii legii”. **Acțiunea** se petrece într-o piață din Iași, 1564. Personajele ce ilustrează mulțimea în diferite ipostaze anonime sunt numite de autor **fete**. Dintre acestea se remarcă cerșetorul **Tănase**, fost răzeș sărăcit prin abuzul boierilor. În același context apare boierul **Sbierea**, un om lacom ce simulează sărăcia, ce refuză să-l miluiască pe cerșetorul Tănase. Prezența lui **Răzvan** atrage atenția mulțimii, afirmat ca ȝigan dezrobit, fost grămătic. El găsește o pungă cu galbeni și, generos, i-o oferă lui Tănase, arătându-se cu totul opus zgârceniei și fariseismului lui Sbierea, care pretindea că: „N-am bani!... N-am nimic, nimic, nimic!”. Cei douăzeci de galbeni sunt refuzați de Tănase care, dominat de prejudecăți rasiale, se simte umilit: „*De la un ȝigan pomană?*”, ceea ce-l umilește pe Răzvan, copleșit de prejudecata rasială și apoi de cea socială. Răzvan e conștient de superioritatea sa, pe care o afirmă demn: „*Eu unul nu-s ȝigan de rând*”. Cerșetorul Tănase este impresionat de inteligența și noblețea comportamentală a lui Răzvan, fost grămătic la Mitropolie, depășind prin aceste calități pe mulți preținși nobili și aristocrați. Ca urmare, Tănase acceptă să primească **un galben**, pentru hrana copiilor.

Răzvan își demonstrează știința de carte, citind pentru mulțimea adunată pamfletele afișate la adresa domniei și a judecătorilor. Apare **boierul vătaf Bașotă**. Impresionat de știința de carte a lui Răzvan, vrea să-l ia rob la curtea sa, dar reappare boierul Sbierea, care constată că și-a pierdut punga cu bani, pe care o vede la Răzvan și pretinde să-l ia pe acesta rob pentru 3 ani. Răzvan ar fi putut dobândi iertarea pentru această nedreptate, dacă, după tradiție, o fată din rândul oamenilor liberi l-ar fi dorit de soț. Dar, fiind ȝigan, prejudecățile rasiale i-au anulat această șansă și astfel Răzvan este supus unei legi a abuzului, a nedreptății sociale, devenind „rob pentru un galben”.

Cântul II Răzbunarea, cu un motto din Cezar Bolliac, „ȝiganul și clăcașul/Au fost gândirea mea:/ Stăpânul, arendașul/ Și legea lor cea grea”, îl înfățișează pe Răzvan care fuge în **Codrii Orheiului** (în Basarabia), unde devine **căpetenie de haiduci** și astfel acțiunea dramei se mută într-un alt plan social-istoric. El are ca tovarăși de haiducie foști răzeși deposezați de pământ prin abuzuri, ceea ce le-a adus calificativul de „hoți” pentru că își făceau singuri dreptate. Între aceștia apare și **fostul cerșetor Tănase** care, din perspectivă dramatică, estetică, ilustrează **corul (vocea mulțimii)** din tragedia antică. În acest context social, intră în scenă boierul Ganea, care cere ajutorul haiducilor pentru a o răpi pe **Vidra**, aflată în drum spre o mănăstire, trimisă forțat de o rudă pentru a-i răpi averea, recurgând la anumite practici abuzive ale epocii feudale. Boierul Ganea dorea să se căsătorească cu Vidra

pentru averea ei. **Vidra, nepoata vornicului Moțoc**, este adusă în tabăra haiducească. În acest context, ca o forță a destinului apare și boierul **Sbierea** pentru **a doua oară**, rătăcit, dar mereu lacom de bani și avere.

Răzvan s-ar fi putut răzbuna pentru nedreptatea și abuzurile suferite din cauza lui, dar își dovedește superioritatea și noblețea de caracter, cea sufletească, ca un erou romantic de excepție și îl iartă pe răufăcătorul său, mărturisindu-și această **atitudine nobilă**: „Răzbunarea cea mai cruntă este când dușmanul tău/ E silit a recunoaște că ești bun când dânsu-i rău...”.

Răzvan se va reîntâlni și cu Tănase și formează cu toți haiducii o ceată de luptători pentru dreptate: „Toți cei slabi izbiți de soartă, de nevoi înconjurați/ Află-n codru mângâiere și ne dau nume de frați”.

Vidra, impresionată de frumusețea și noblețea comportamentului lui Răzvan, e hotărâtă să rămână lângă el, sfidând în felul acesta deopotrivă abuzurile inumane ale familiei împotriva ei, precum și prejudecățile rasiale și sociale de care era marcat Răzvan. Astfel, Vidra **promovează o atitudine și o viziune nouă**, umanitară, superioară privind valoarea individuală a omului: „Rob, țigan, haiduc, de oriunde soarta să te fi adus,/ Un suflet c-al dumitale își va face loc în sus”. În sufletul lui Răzvan se naște **sentimentul de iubire** și de recunoștință pentru Vidra, boieroiaca frumoasă în care vede un semn providențial pentru destinul său: „O, tu, femeie măreață! Tu, un înger, tu, o zână,/ Tu, ivire minunată ce-mi răsai ca o lumină! (...)/ care-ai picurat o nădejde peste un noian de jale!”.

Cântul III Nepoata lui Moțoc are un motto-avertisment din Anton Pann: „Să nu te blesteme cineva să ajungi slugă la cai albi și stăpân femeie s-aibi”.

Acțiunea se desfășoară **în alt spațiu istoric**, departe de țară, „*într-o tabără leșească la marginea țării muscălești*”. Răzvan, însoțit de Vidra și de un grup de răzeși din jurul lui, se află în această **tabără militară** unde, prin virtuți eroice de curaj, ajunge căpitan. Se simte însă însingurat, înstrăinat, nefericit. Cei din jurul său ce-l cunoșteau, constată schimbarea ce s-a produs în sufletul lui și intuiesc rolul Vidrei: „De când ascultă de Vidra și dânsul s-a deochiat... Vidra ni-l mișcă și-l întoarce fără preget/ Și la dreapta și la stânga, nu cu mâna, ci c-un deget!”.

Vidra îi cere imperios lui Răzvan să **depășească condiția umilă de căpitan**, de slugă printre leși, pentru că nu corespunde valorii superioare a lui și nici planurilor ei de mărire pentru Răzvan. Îl împinge spre a fi căpitan în oștile muscălești. Ajuns în această stare socială nouă, Răzvan se simte fericit, dar Vidra cu obstinție își urmărește țelul de a-l vedea pe Răzvan cât mai sus pe treapta socială și îl umilește pentru a-l stimula: „Căpitan? Ce mare treabă... E o nimică,/ Căpitanu-i o furnică!”. Pentru a-l stimula în voința și faptele lui spre urcuș, îl jignește și îl avertizează printr-un ultimatum de despărțire. Îi amintește că ea face parte „din neamul acelui groaznic bărbat/ Care doar c-o îmbrâncitură patru domni a răsturnat!”. Îi amintește lui Răzvan că-i lipsește: „*setea de a merge înainte*”, drept pentru care cu aroganță îl avertizează: „Eu te las, te las Răzvane! Om tâmpit și sficios/ O prăpastie ne desparte: eu prea sus și tu prea jos!”. Pentru a-l impulsiiona să acționeze pentru țelurile sale, i-l dă de exemplu pe Sbierea, care a perseverat constant pentru un singur țel în viață – patima banului. Dacă ar

urma exemplul acestuia, Răzvan și-ar putea schimba covârșitor destinul: „Tu dintr-o căpitanie ai ajunge împărat!”.

Cântul IV Încă un pas are ca motto versuri din *Jalnica tragedie* a lui Beldiman: „Pentru țigani s-au zis multe, ca să nu fie primiți,/ Căci rușine Eteriei a fi cu țigani uniți,/ Căci luându-se Elada, de vor fi și ei ostași,/ Vor cere cu tot cuvântul și ei să fie părtași”.

Răzvan se află într-un orașel leșesc, în apropiere de Moldova. **Departa de țară** poartă în suflet *dorul* pentru ținuturile natale, exprimat într-un *mic poem liric de dragoste de țară* prin care, ca într-un leitmotiv, exprimă cu patos și cu profundă emoție: „*Dor de țară, dor de țară*”. Concluzionează printr-un proverb românesc vechi: „Fie pâinea cât de rea,/ Tot mai dulce mi se pare când o știu din țara mea”.

În Moldova, noul domn, Aron Vodă, din vița lui Lăpușneanul, părea că este apropiat de norod, de cei de jos. Îi propune lui **Răzvan** să se întoarcă în țară cu rangul de **hatman**. Copleșit de singurătate și înstrăinare, „În vreo șase ierni și veri vreo șapte”, acceptă propunerea și **se întoarce în Moldova**. Răzvan este împins de ambițiile nerealiste ale Vidrei, care îi inoculează ideea că ar putea ajunge pe scaunul lui Ștefan cel Mare din Moldova. Și astfel se realizează **punctul culminant**, hotărârea implacabilă a lui Răzvan de a ajunge domn: „**ori tronul ori în mormânt**”.

La sugestiile Vidrei, se implică în provocarea unor răzvrătiri împotriva lui Aron Vodă.

Cântul V Mărirea are motto-ul luat din cronică lui Miron Costin: „Așa s-a plătit și lui Răzvan răul ce-i făcuse și el lui Aron-vodă”. Astfel, se provoacă înlăturarea de la domnie și **moartea lui Aron-Vodă**. Dar uneltirile și intrigile marilor boieri se diversifică și se accentuează, implicat fiind și fostul vătaf Bașotă, pe care îl cunoștea Răzvan din momentul când a ajuns rob pentru un galben. **Vidra are un presentiment** privind destinul lui Răzvan și îi propune să renunțe la tron, dar e **prea târziu**. Mulțimea se ridică treptat împotriva noului domn Răzvan impulsionată de prejudecăți rasiale, amintindu-și că era țigan. Ca o lege a fatalității, cele două **destine paralele și interferente – Răzvan și Sbierea** – se regăsesc **a treia oară**, acum pe scările palatului domnesc. Răzvan și-a înțeles motivația destinului său și a căderii printr-o **scurtă retrospectivă** a drumului pe care l-a parcurs ca om și ca domn în cele din urmă. A înțeles zădărniciia luptei pentru **mărire**, similară aceleia a lui Sbierea pentru **avere**; ceea ce-i unea era **patima**: „Nu-mi ziceai tu oare, Vidro, să fiu întocmai ca Sbierea?/ Eu cu cinstea și mărirea, el cu prada și averea!... Pe amândoi aici ne vezi/ Praf, pulbere și cenușă... Nebun ce din lăcomie,/ El pentru o biată lescaie, eu pentru un ceas de domnie...”.

8. **Universul tipologic** este relativ restrâns. În prim-plan apare **Răzvan**, personaj romantic, **erou excepțional**, cu o traiectorie neobișnuită, cunoscând **înălțare**, de la treapta cea mai de jos la cea mai înaltă în plan social, și apoi **căderea**. Este un personaj literar de proveniență istorică, deci real, care s-a impus în tipologia romantismului românesc. Scriitorul aduce în prim-plan o problemă modernă, aceea **a rolului personalităților în istorie** și în ce măsură acestea generează saltul valoric în devenirea națională, socială, culturală etc. Această proiecție nouă a fost deschisă de către Nicolae Bălcescu prin monografia istorică *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*.

Prin Răzvan se promovează idei filosofice, morale, estetice, sociale moderne ale romantismului, precum *elogiul libertății și demnității umane, cultul valorilor* autentice mai presus de prejudecățile rasiale și sociale, ilustrate și prin alte personaje ale dramei, precum Răzeșul.

9. B.P. Hasdeu a considerat că trecutul unui popor poate fi reînviat și prin **culoarea locală** mai intens doar în creația dramatică. Din acest punct de vedere, scriitorul valorifică și **interferează particularități ale realismului** cu particularități ale **tragediei antice**, precum problema destinului și rolul corului ca **personaj colectiv**, purtător de viziune a celor mulți aici în ipostaza lui Tănase. Totodată, din dramele lui Shakespeare se preia *varietatea caracterelor, contrastul dintre sublim și ridicol*, iar din dramaturgia modernă, reprezentată în epocă de Goethe, Schiller și Hugo, se evidențiază o anumită *proiecție meditativ-filosofică*. **Personajul Răzvan** este **complex**, privit **în evoluție**, este marcat de întrebări, îndoieli, neliniști, devenind un **personaj modern**, dilematic, problematic, depășind astfel cadrele romantismului. La toate acestea, Hasdeu promovează, cu patosul și fervoarea romanticului, **specificul național** și **sentimentul patriotic**. Astfel, în această dramă, creație de excepție a literaturii române, se îngemănează direcțiile **geniului științific și artistic al autorului**, Hasdeu prezentându-se ca **istoric, folclorist și lingvist**.

În concluzie, frumusețea dramei *Răzvan și Vidra* izvorăște deopotrivă din arta realizării personajelor, din originalitatea valorificării și promovării esteticii romantice, îndeosebi și din culoarea locală, din descrieri și prezentări morale, istorice, etice de epocă, alături de care apar motive social-istorice precum haiducia. Frumusețea dramei survine și din valorificarea literaturii populare prin limbaj, expresii, cântece, doine haiducești, prin caracterul liric înflăcărat al dramei, prin cânturi și titluri simbolice, prin retorismul și patetismul patriotic.

G. Călinescu, în *Istoria literaturii române...*, fixează locul acestei creații literare astfel: „Se poate spune că niciodată până acum în literatura română nu a răsunat mai strălucitor limba românească: **prin parfum arhaic, dulceața limbii vorbite, melodia versului popular, prospețimea versului înaripat romantic**”.

LITERATURA ROMÂNĂ LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

ALEXANDRU MACEDONSKI
(14.III.1854 – 24.XI.1920)

„O literatură trebuie să inoveze, dacă vrea să trăiască și să fie puternică.”

(Alexandru Macedonski)

I. Personalitatea scriitorului

Macedonski a fost considerat de unii critici literari cel mai mare poet român după Eminescu. A fost contemporan și adversar constant al „poetului nepereche”, dar a reușit să-și impună un rol înalt în evoluția poeziei românești într-un **moment de răscruce** dintre două veacuri, secolul al XIX-lea și primele două decenii ale secolului al XX-lea, într-un moment de trecere de la romantism spre modernism, în ipostaza simbolismului.

S-a născut la București în 14 martie 1854, fiind fiul generalului Alex. D. Macedonski. Și tatăl, și fiul au manifestat constant un **orgoliu aristocratic**, pretinzând ascendență regală lituaniană. Alexandru Macedonski a trăit în mediul familial deopotrivă militar și politic, cu o anumită aură boierească, situat mereu între extreme, poetul făcând critica burgheziei. Semnificativă este atitudinea și viziunea sa din *Noapte de ianuarie*: „M-am născut în niște zile când tâmpita burghezime/ Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime”. Macedonski a fost la început un admirator al lui Al.I. Cuza și un constant **antimonarhist**, **antijunimist** și un oponent al direcției noi a lui Titu Maiorescu.

Al. Macedonski urmează **studiile** primare și liceale la Craiova, atras apoi de studii universitare la București și Paris, oscilând între Viena, Italia și Paris, fără a-și finaliza studiile universitare. **Spre literatura și cultura franceză** s-a simțit atras și implicat direct în promovarea simbolismului, până la sfârșitul vieții. Se definește printr-o viață personală și cultural-artistică bogată și diversă și prin atitudini antinomice între stilul polemic acid, arogant, sarcastic față de unii contemporani consacrați, și izolare, copleșit de **drama singurătății**, considerându-se un geniu nerecunoscut. Această viziune asupra propriului destin este un fond alegoric constant al unor creații literare ale sale. A fost la modul absolut adversar al lui Eminescu, căruia îi dedică o inacceptabilă epigramă, al lui Vasile Alecsandri și al lui I.L. Caragiale, în acest ultim caz prin alăturarea față de Caion.

Macedonski s-a afirmat ca o prezență creativă, înnoitoare și în **direcția publicisticii literare**, o directă orientare modernistă, îndeosebi simbolistă. Un loc aparte al momentului cultural căruia îi aparține l-a avut revista „**Literatorul**”, apărută în 1880, cu o mare influență în formarea literaturii române moderne pe o durată extinsă, de aproape patru decenii, cu numeroase întreruperi și reveniri. Ca o **reacție competitivă și polemică** față de „**Convorbiri literare**” și Cenaclul „**Junimea**”, Macedonski înființează în spiritul programului revistei „**Literatorul**” și un **cenaclu** cu același nume.

Ca o replică a „**direcției noi**” a lui Titu Maiorescu, Macedonski promovează o nouă direcție a poeziei românești, de orientare simbolistă, modernistă, fiind un **teoretician al acestui curent**. Consideră poezia modernă drept „**Poezia viitorului**”. A creat o **școală literară nouă**, având **discipoli** pe aproape toți poezii generației noi: I.C. Petrescu, Șt. Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Ion Pillat, Adrian Maniu ș.a. **Rolul formativ** al tinerei generații de scriitori l-a avut Macedonski și prin revista „**Liga ortodoxă**” (1896), unde vor debuta scriitori precum Tudor Arghezi, Gala Galaction și Tudor Vianu. Tot în această ipostază de **formator al direcției moderniste**, simboliste, a fost promotorul versificației moderne, în eseu *Arta versurilor*. El însuși deschide calea **versului liber** cu măsură variabilă și ritm interior în poezia *Hinov* (1880), dar n-a fost consecvent în această direcție, preferând versificația clasică. În studiul *Logica poeziei*, dă o replică viziunii maioresciene asupra poeziei din perspectivă structurală, considerând că **absurdul** este logica poeziei, opusă logicii prozei, pentru că exprimă sentimente, stări emoționale subiective, imprevizibile, anticipând astfel **critica impresionistă**. Macedonski este și un **teoretician** și un promotor al conceptului de **instrumentalism** în poezia viitorului, care presupune ritm interior, susținut de asociația simbolică, sugestivă dintre sunete (vocale, consoane), ceea ce se va materializa, bunăoară, în poezia lui George Bacovia. Macedonski poate fi situat alături de marii reprezentanți ai modernismului și simbolismului european, îndeosebi cel francez, precum Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Paul Verlaine și alții. În cazul tuturor acestora, trebuie precizat că **exprimarea în versuri nu se confundă cu poezia**, care este: sugestie, simboluri, imaginar, fervoare, frenezie, gravitate, interiorizare, ritm interior, versificație liberă, muzicalitate și corespondență.

Ca urmare a numeroaselor conflicte cu unii contemporani, Macedonski **se expatriază** de mai multe ori în Franța. Semnificative sunt versurile sale în care se vede izolat, neînțeles în societatea românească: „N-am în ceruri nicio stea,/ Soarta mea e soartă rea”. Dar în 1910 va avea parte de prima recunoaștere a valorii sale poetice, în critica elogioasă a lui Mihai Dragomirescu, din paginile revistei „**Convorbiri critice**”. Și totuși poetul se retrage în Franța (1910-1913), cu scurte reveniri în țară. Ovid Densusianu, un apropiat în plan estetic de estetica macedonskiană, îl propune pentru a deveni membru al Academiei Române (mai 1918). Propunerea a fost retrasă ca urmare a unui articol incisiv antimonarhist al lui, fiind atacat în presa naționalistă.

Înainte de a muri, lasă un **testament spiritual** generației tinere de poeți intitulat *Mustrări postume*.

Moare la 24 noiembrie 1920 și este înmormântat la Cimitirul Bellu din București. În ultimele clipe de viață, inhalează parfum de trandafiri și a expirat șoptind extatic: „Rozele!”.

S-a consolat la sfârșitul vieții cu sentimentul apartenenței la o țară pe care a iubit-o: „Soarta care mă gonește/ Crucea poate o să-mi dea.../ Voi purta-o-n țara mea!/ Salutare, cer albastru,/ Văi și dealuri, aer viu,/ Salutare României!” (*Întoarcerea*). În *Rondelul meu*, se regăsește ca poet și om superior prin noblețea sentimentelor: „Când am fost ură, am fost mare,/ Dar astăzi cu desăvârșire/ Sunt mare, căci mă simt iubire,. Sunt mare, căci mă simt iertare”. Conștient că **geniul său poetic va fi recunoscut** peste timp, în poezia *Epigraf* proiectează o viziune testamentară: „Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,/ Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,/ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin,/ Și-al meu nume printre veacuri înălțându-se senin (...)/ Cât vor fi în lume inimi și o limbă românească”.

II. Creația literară

Macedonski a realizat o variată și bogată creație literară, fiind înnoitor în mai multe direcții din perspectiva celor trei genuri literare.

1. Ca prozator realizează o **sinteză estetică** dintre romantism și modernism, regăsindu-se, ca și în poezie, elemente clasicizante, parnasiene, naturaliste, romantice, din perspectivă tematică, tipologică, de atmosferă, de mediu social și natural, de analiză psihologică și de sugestii stilistice. A cultivat **speciile** de povestire, nuvelă și roman. **Volumele** sale de proză sunt: *Cartea de aur* (1902), *Le calvar de feu* (1906), în franceză, în limba română fiind o variantă romanul liric *Thalassa*, cu bogate sugestii autobiografice privind soarta geniului neînțeles. Postum apare volumul *Nuvela* (1923).

Înnoirile estetice din proza lui Macedonski vizează **arta descrierii**, de substanță lirică, susținută de tehnica simbolistă. Astfel, impune în literatura română modernă **nuvela lirică**, pe care în literatura franceză o realizase Baudelaire. **Romanul** devine la Macedonski **poem liric în proză**. Pentru prima dată în proza românească dominantă epicului este înlocuită cu **descrierea metaforică**. El deschide drumul **romanului liric** din perioada interbelică. Proiecția lirică va fi regăsită și în proza lui Arghezi și a lui Mateiu Caragiale. George Călinescu apreciază că Macedonski este „**întâiul metaforist profesional**”. Prin inovațiile aduse, apare ca un **precursor** izolat ce sincronizează proza românească cu cea europeană.

2. Ca dramaturg, Macedonski a fost o prezență izolată, cu creații puține, de încărcătură simbolistă, meditativă, precum: *Cuza Vodă* (1882), dramă într-un act, *Saul*, dramă realizată cu Cincinat Pavelescu (1893), *Moartea lui Dante Alighieri* (1916), simbolizând alegoric drama personală a incompatibilității, ca geniu, cu societatea contemporană.

3. Creația lirică macedonskiană se manifestă și se împlinește constant, prin poezie impunându-se în conștiința națională ca reprezentant înnoitor, de excepție al liricii moderne românești și europene.

Volumele reprezentative:

Prima verba (1872), o poezie de tinerețe, cu elanuri romantice, arătându-se atras spre călătorii exotice și spre diversitatea artei;

Poezii (1882) cuprinde o tematică diversă, socială, etico-morală și o accentuată atitudine critică privind relația dintre poet și societate;

Excelsior (1895), caracterizat prin diversitate tematică; cuprinde primele poeme din ciclul *Noptilor*;

Flori sacre (1912) ilustrează teoretizări moderniste, atitudini protestatere față de decadența social-morală etc.; continuă **ciclul** *Noptilor*, culminând cu *Noapte de decembrie*. Se realizează o trecere de la romantism spre simbolism;

Poema rondelurilor (apărut postum, în 1927).

În concluzie, în toată creația sa poetică, se remarcă vitalismul, oscilând cu deznădejdea și revolta. Prin opera sa, Macedonski contravine discreției și izolării estetice a simbolismului. Revoltatul social care își clama mânia împotriva societății contemporane și într-un ton satiric, nimicitor, disprețuitor nu se identifică cu discreția șoapei simboliste. Prin cultul formei și al luminii, Macedonski a fost mai mult un clasic și un parnasianist, după cum remarcă Eugen Lovinescu și Ovid Densusianu. Tudor Vianu, în volumul *Poezia lui Alexandru Macedonski*, concluzionează: „Avatarurile interminabile ale spiritului poetic al lui Alexandru Macedonski alternează între clasicism, parnasianism, simbolism, cu vibrațiile romantice, chiar și cu note naturaliste. Nestatornic prin definiție, izolat, dar nu singuratic, agitatul Macedonski și-a depășit în creații majore propriile teorii”.

NOAPTE DE DECEMBRIE

A fost publicată în volumul *Flori sacre*, în 1912. Prin ea se încheie ciclul *Noptilor*, care formează un punct culminant al capodoperelor poetice macedonskiene, alături de ciclul *Rondelurilor*.

1. Intenția poetului a fost de a realiza 12 poeme lirice dedicate fiecărei luni ale anului, lipsindu-i doar *Noaptea de octombrie*, postum apărându-i *Noapte de august*. Acest ciclu liric are ca model *Noptile* poetului francez Alfred de Musset. **Motivul** romantic al nopții a fost bogat ilustrat în lirica preromantică și romantică europeană și românească (Joung, Lamartine, Heliade-Rădulescu, Cârlova, ori Alexandrescu etc.). În ciclul *Noptilor* macedonskiene este tratată o **problematică variată**, alternând între social, moral, etic și estetic, în toate regăsindu-se ipostaza poetului superior, ce oscilează între „deznădejdea fioroasă” din *Noapte de ianuarie* și frenezia, extazul în fața frumșetilor naturii „vindecătoare de nevroză” din *Noapte de mai*.

2. Geneza. În 1901, autorul publică un poem alegoric în proză intitulat *Meka și Meka*, în care dezvoltă problematica, tipologia și viziunea asupra condiției geniului în ipostaza unui **prinț arab**, **Ali-ben Mahomed ben Hassan**. Acesta primește cu limbă de moarte de la tatăl

său, sub jurământ, îndemnul de a nu se abate niciodată în viață de la idealuri nobile, înalte, de la calea cea dreaptă, chiar cu sacrificii supreme pentru împlinirea lor. Acest principiu moral și etic nobil este respectat cu sfințenie de tânărul prinț devenit **prinț al Bagdadului**. Tot în **spirit testamentar**, dar și al tradiției musulmane, el pleacă în **pelerinaj** spre cetatea sfântă Meka, pe un drum pustiu al Deșertului Arabiei, un drum drept, cu riscuri vitale. În același timp cu el, pleacă un ins anonim, un **cerșetor**, **Pocitan-ben Pehlivan**, care alege drumul cotit și astfel va reuși să ajungă la Meka pământească, cea accesibilă pentru oamenii de rând. Prințul în schimb este răpus de încercările drumului drept, ardent, pustiitor, în căutarea Mekăi cerești, a idealului absolut.

3. Specia de poem romantic, lirico-filosofic, cu un fir epic și o anumită structură dramatică dezvăluie esența **conflictului filosofic**, etic și moral al geniului în căutarea absolutului, în veci neatins. Este un poem de largă întindere, sub semnul **interferenței** dintre romantism și simbolism.

4. Tema poemului o constituie soarta geniului damnat din poezia simbolistă și a geniului din romantism, însetat de cunoaștere absolută, de atingerea idealului suprem, aspirație generatoare de destin tragic.

5. Compozițional, poemul este alcătuit din **două tablouri** lirice ample, legate prin **motivul inspirației**.

În **primul tablou**, se dezvăluie două ipostaze ale existenței: condiția umană, individuală și general umană, și condiția geniului.

a. **Planul social** presupune limitare, ostilitate, ostracizarea geniului, într-o atmosferă rece, întunecoasă, aici **odaia poetului**: „Pustie și goală e camera moartă/ Și focul sub vatră se stinge scrumit./ **Poetul** alături trăsnet stă de soartă”. Se creează o atmosferă rece, ce motivează titlul poemului.

b. În planul condiției general-umane, în societate, drama geniului este aceeași, „Pustie și albă e-ntinsa câmpie”. Poetul trăiește drama spulberării iluziilor de cunoaștere și de afirmare, așadar **albul** sugerează moartea, devitalizarea absolută, altfel decât în *Pastelurile* lui Alecsandri, unde albul sugerează frumusețe, armonie om – natură și puritate. Macedonski asociază metafore descriptive ce imaginează ostilitatea societății față de geniu. Domină imaginile vizuale, auditive, prin **tehnica acumulării**: *viscolul albastru, sălbatica fiară, lupi groaznici se-aud, crivățul țipă* etc. tot în planul sugestiei poetice, **tehnica refrenelor** variate, interferente amplifică **izolarea tragică** a geniului în lumea ostilă: „Urgia e mare și-n gându-i, și-afară”. **Versul independent** adâncește imaginea terifiantă a soartei geniului. Poetul, în ipostază umană, biologică e învins: „E moartă odaia și mort e poetul”. Dar, prin gândire, imaginație, creația sa genială **învinge timpul**: „Dar fruntea tot mândră rămâne în lună”. Va reuși să se înalțe deasupra *camerei moarte, albe, a albei câmpii întinse* a celui *alb* monolit prin **motivul inspirației**, făcând astfel trecerea din planul existențial limitat, concret spre planul fantastic, imaginar, cu *albe năluci*. Acest motiv este asociat cu **motivul faustian**, mefistofelic, prin „flacăra vie”, metafora „Arhanghel de aur”. „Și flacăra spune: aduc inspirarea,/ Ascultă și cântă și tânăr refii (...)/ Avut și puternic **emir** voi să fii”.

Al doilea tablou dezvăluie prin **antiteză** față de tabloul întâi o **atmosferă** exotică, orientală, fantastică, luminoasă. Excelează în sugestii cromatice, auditive și dezvăluie destinul **emirului „orașului rar”, Bagdadul**. Accentul cade pe o **viziune fabuloasă**, exotică, dominată de abundență și lux. Regăsim **simboluri** simboliste ale unor metale rare: aur, argint, palate, „petale de roze plutesc...”, „havuzele cântă”, „Rai de aripi de vise și rai de grădini”. **Emirul „E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu”**. El aspiră spre un ideal spiritual absolut, metaforizat în **Meka: „cetatea preasfântă”**. Antiteza viziunii celor două ipostaze ale geniului, poetul și emirul, a lumii reale, ostile, reci și cea exotică, fantastică, a Bagdadului se regăsește în procedee simboliste. **Structural**, prozodic, poemul capătă o proiecție **simfonică**, prin **tehnica refrenelor** împletite. Bagdadul simbolizează idealul absolut al fericirii pămâtenă, prin belșug și lux. Emirul, deși „toate le are”, „Dar zilnic se simte furat de visare”, aspiră spre Mecca cerească. El se pregătește pentru o **călătorie** în întinsa și ardentă câmpie arabică. **Firul epic** acumulează scene epice riscante, din **drumul** străbătut de emir și **convoiul său de slujitori și cămile**. Reapare **epitetul alb**, dar cu simbolistică opusă față de primul tablou. Aici, *alba cămilă* sugerează puritatea idealului absolut, opusă roșului ardent, solar, al sacrificiului asumat. Emirul, aflat pe o culme a drumului său, este conștient de acest risc și „o lacrimă varsă”, însă își continuă drumul. În același timp, Pocitan-ben Pehlivan alege drumul cotit, al **compromisului**, și ajunge la Meka pământească, accesibilă. Simbolul **drumului drept** și al sacrificiului, raportat la spațiu și la timp este redat prin metafore repetitive: „și drumul e drept”, „și calea e dreaptă”, „... e dreaptă, tot dreaptă... și zilele curg”. Dar **idealul absolut este intangibil**: „și tot nu s-arată cetatea din vise”, „și tot nu s-arată năluca sublimă”, „și tot nu s-arată orașul preasfânt”. Poetul realizează în acest fragment un **miraj al deșertului**, prin fenomenul Fata Morgana. Răpus de sacrificiul pentru ideal, emirul „moare sub jarul pustiei”.

Compozițional, poemul, în viziune clasicizantă, de armonie și echilibru, **revine la planul inițial**, în care reia **destinul poetului de geniu** ostracizat, închis în odaia sa, rece și moartă, identificat cu geniul absolut, simbolizat și prin **emir** și reflectat în **ultimul vers** al poemului: „muri-a emirul sub jarul pustiei”.

În concluzie se concentrează simbolurile: a) soarta geniului – poetul și emirul, b) idealul – Meka pământească și Meka cerească; c) calea atingerii cunoașterii, a absolutului – limitată, calea ocolită și cea absolută, calea dreaptă. **Elemente romantice**: motivul nopții, al lunii, al visului, evadarea din real în imaginar, călătoria imaginară, fantasticul exotic și orienta (deschis de Victor Hugo), antiteza, stilul dominat de retorism, de patetism, discurs liric, fir epic specific poemului liric și pretext de meditație filosofică. **Elemente simboliste**: compoziția pe principiul muzicalității simfonice, sugestia muzicală, auditivă etc., tehnica refrenelor, imaginarul bogat, exotic, cu decor simbolist, floral, mătasuri, metale rare, versul liber cu ritm și rimă variate etc.

Noapte de decembrie prin complexitatea tematică și împlinirea estetică înaltă e comparabilă cu *Luceafărul* eminescian.

RONDELUL ROZELOR DE AUGUST

1. Cea de a doua etapă a liricii macedonskiene este relativ diferită de cea dintâi, din ciclul *Noptilor*. Macedonski este aici simbolist prin tematică, motive, procedee tehnice lirice, dar este și **clasic, parnasian** chiar, prin cultul formei, al universului static artistic (*Rondelurile de porțelan*). A manifestat interes pentru **poezia cu formă fixă**, rondelul, definitorie pentru clasicism, ca și în cazul altor specii (gazelul, glossa, sonetul, terțina, pantumul).

Rondelul este alcătuit din 13 versuri, grupate în 3 catrene și un vers independent, prin reluarea primului vers în versul ultim. Sunt egale versuri 3 – 4 cu 7 – 8.

După ani de oscilații între revoltă socială, adversități radicale cu unii contemporani consacrați, poetul se regăsește în vibrații artistice înalte, într-o poezie plină de energie și frumusețe, deschisă spre bucuriile vieții. Ciclul liric al *Rondelurilor* este grupat astfel: *Rondeluri pribege*, *Rondelurile celor patru vânturi*, *Rondelurile rozelor*, *Rondelurile Senei*, *Rondelurile de porțelan*.

2. Cel mai expresiv și fascinant **ciclu** este *Rondelul rozelor*, în care **motivul central** al **rozelor**, asociat cu cel al **parfumului**, se dezvăluie în nuanțe și sugestii diferite, prin imagini reluate și repetate. Frumusețea naturii florale reface **starea emoțională** de extaz, de admirație și încredere în reînflorirea sentimentelor nobile ale omului, ca și în poezia *Noapte de mai*: „Mereu când zâmbesc, uit și cânt/ În ciuda-ncercărilor grele”. Se distinge **alternanța** între imaginea luminoasă, florală a rozei și idealul tinereții, sugerată prin ipostazele simbolice ale verbului *a fi* între prezent „mai **sunt** încă roze, mai sunt” și trecut, vârsta mitizării iluziilor romantice „Așa cum **au fost** și acele/ Când cerul credeam pe pământ”, „Pe-atunci **eram** falnic avânt”.

Roza este simbolul purității, al nobleței sentimentelor de iubire, al speranței în regăsirea eului într-o proiecție nobilă și eternă. Chiar dacă e un omagiu adus **rozelor de august**, de la sfârșitul vieții, ca simbol al acumulării experienței cunoașterii, cu bucurii și deziluzii, poetul dezvăluie în această creație **vitalismul**, **energetismul**, **încrederea** în frumusețile vieții, pe ritmul ascendent al timpului, care îi conferă **motivația existenței** și prin ultimul vers, „Mai sunt încă roze, mai sunt”.

GEORGE COȘBUC (8/20.IX.1866 – 9.V.1918)

*„Sunt suflet din sufletul neamului meu
Și-i cânt bucuria și amarul.”*

I. Personalitatea lui George Coșbuc

1. George Coșbuc a apărut pe cerul poeziei românești în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, într-un moment de declin valoric, în așa-numitul epigonism eminescian, când „poezia imitației și imitația poeziei” era evidentă.

Prin poezia lui George Coșbuc, singulară, urmată îndeaproape de Octavian Goga, se afirmă o poezie **transilvană** de excepție, vitalizând și luminând adevărata artă poetică de vibrație **națională** a momentului și de o valoare artistică superioară, inconfundabilă.

George Coșbuc a fost poate, singurul dintre poeții tineri ai momentului care s-a sustras influenței eminesciene.

Ca și Ion Creangă în **proză**, George Coșbuc în poezie ar fi putut fi printre înaintașii „scripturilor române”, prin universul rural particularizat în „povestitorul humuleștean” și în „poetul țărănimii” din spațiul năsăudean, altfel spus, din „*generația ruralilor*” (George Călinescu). Prin poezia lui Coșbuc, se impune cu adevărat în conștiința națională spațiul natural, istoric și spiritual transilvănean. Este primul **poet** al acestui **spațiu național** care se ridică la valori înalte ale exemplarității, originalității, ca poet **clasic**. El n-a avut un model și nu l-a continuat pe niciun poet, n-a avut nici imitatori, epigoni.

2. Poetul George Coșbuc s-a născut pe 8 septembrie 1866 în satul Hordou de lângă Năsăud, într-o familie cu o veche tradiție de preoți greco-catolici, marcați de datoria de **apostolat** în **educația poporului** pentru formarea conștiinței de identitate națională românească și a drepturilor istorice, etnice și culturale.

Studiile le-a început în satul natal, urmând apoi liceul la Năsăud. George Coșbuc s-a format în plan uman și artistic într-o atmosferă de **efervescență patriotică** printre profesorii și colegii săi care stăteau în gazdă, aproape toți din familii țărănești, cu traista de merinde de acasă. Aici își etalează talentul de versificator privind unele aspecte etnografice românești din acel spațiu transilvan grăniceresc. Devine membru al revistei culturale locale „**Virtus Romana Rediviva**” (reînvierea virtuților romane), publicând în revista liceului, „Muza someșană”.

După absolvirea liceului (1884), cu sprijinul unei burse modeste (de 16 florini) din fondurile năsăudene și cu desaga cu mâncare de acasă, din nou în gazdă, George Coșbuc urmează studiile universitare la Facultatea de Filosofie din Cluj. A absolvit 3 ani, renunțând să își finalizeze studiile, motivat fiind de lipsurile materiale și de atmosfera umilitoare întreținută de colegii majoritari din facultate, niște dandy unguri, pentru că nu cunoștea bine limba maghiară. Era într-un moment de cumpănă, căci nu a urmat sfatul familiei de a continua tradiția de a se consacra studiului teologic, nefiind atras de această profesie.

Este salvat de Ioan Slavici, care scosese la Sibiu, în 1884, revista „Tribuna”, unde publicase Coșbuc o snoavă semnată Bocșu. Între timp, poetul își exersase pana versificației în producții cu un filon folcloric, publicate în revista „Familia” din Oradea a lui Iosif Vulcan. Se stabilește în Sibiu, fiind un „funcționar bun la toate” la revista „Tribuna”. Tot aici publică prima mare capodoperă a sa, *Nunta Zamfirei*, care a atras atenția lui Titu Maiorescu, intuind în creația lui George Coșbuc destinul unui mare poet român.

Încercând să evite executarea cătăniei în armata austro-ungară, salvat fiind de adeverința medicală care dovedea că suferea de o boală de inimă, se **decide să treacă munții spre București**.

În 1891, ajunge funcționar la arhivele Ministerului Cultelor și apoi la Casa Școalelor. În același timp, implicat în **programa cultural-națională pentru ridicarea satelor românești**, a contribuit la apariția și afirmarea unor reviste cu acest program. A susținut revistele „Foaie interesantă” (1897), „Sămănătorul” (1901), „Viața literară” (1908), „Vatra” și în mod deosebit revista „Albina”, întemeiată de Spiru Haret, ministru al Învățământului, un reformator al școlii românești pe principii naționale moderne, valabile și astăzi.

George Coșbuc a îmbătrânit prea repede, încât la 50 de ani arăta „ca un țăran uscat și istovit” (George Călinescu).

În 1915 moare unicul său fiu, Alexandru, într-un accident de mașină lângă Târgu-Jiu. Copleșit de această dramă, apare rar în societate. Cu puțin timp înaintea morții sale, a fost văzut la festivitatea Societății culturale române din Transilvania „ASTRA”, la Sibiu. Recunoscut de participanți, cu toții în picioare, au cântat „Numai una”, ca un omagiu adus primului mare poet transilvănean. A murit în aceeași zi cu Barbu Ștefănescu-Delavrancea, la sfârșitul Primului Război Mondial, în 1918.

II. Creația literară

Creația sa literară este variată și inegală ca valoare. A rămas în literatura română și în conștiința poporului român ca poet de o înaltă, inconfundabilă valoare prin **viziunea originală** asupra **satului** românesc și a **țăranului român**, îndeosebi cel **transilvănean**. În **plan estetic**, este unul dintre creatorii unor **structuri prozodice originale** (vers, strofă, ritm) și accesibile, ușor de recitat și cântat, calea cea mai directă prin care a intrat în **conștiința națională**, astfel devenind un **poet „popular”**. A creat o lirică în care eul liric nu este poetul, ci eroul său este țăranul român în variate ipostaze. George Călinescu a definit această originală lirică drept **lirism obiectiv**.

Volumele de poezii, realizate și publicate într-o perioadă limitată de timp, au titluri simbolice, cu mesaj direct: *Balade și idile* (1893), *Fire de tort* (1896), *Ziarul unui pierde-vară* (1902) și *Cântece de vitejie* (1904).

Intenția poetului a fost de a realiza o **epopee lirico-epică** a satului românesc tradițional, din perspectivă etnografică, mitico-spirituală și social-istorică, o **monografie poetică** a satului românesc tradițional, sub vitala și armonioasă interferență a naturii cu viața omului. Astfel, se vor regăsi **specii poetice** adecvate acestei proiecții literare precum: *balada*, *idila*, *cântecul*, *doina*, prin care să exprime un **univers tematic tradițional** în literatură, dar într-o viziune originală, cu un univers uman național, în ipostaza țăranului român tradițional. **Temele** poetice dominante sunt **natura** și **iubirea**. În armonie cu mediul social tradițional al

satului românesc (țăranul) și mari evenimente din viața rurală, acordă o atenție deosebită, tot în spiritul poeziei tradiționale românești, luptei pentru **libertate socială și națională**, pentru demnitate din timpuri istorice îndepărtate până-n actualitate.

a) Privind **prezența naturii în poezia sa**, pasteluri și idile, vibrează vitalitatea, energia, dinamismul, pitorescul acesteia, dar și spectaculozitatea ei, ca și în pastelurile lui Vasile Alecsandri. Este constantă prezența umană în peisaj, cu precădere **țăranul**, în diferite momente ale zilei sau în diferite anotimpuri. Reținem în mod selectiv *Iarna pe uliță*, unde: „Sunt copii cu multe sănii/ De pe coastă vin țipând/ Și se-mping și sar râzând,/ Prin zăpadă fac mătăanii,/ Vrând, nevrând”.

În alte tablouri pictural-auditive recunoaștem etnograficele imagini, precum în *Noapte de vară*: „Care cu poveri de muncă/ Vin încet și scârțâind/ Turmele s-aud mugind/ Și flăcăii vin pe luncă/ Hăulind”. Sunt **imagini tradiționale, pitorești**, anticipate poetic de Ion Heliade-Rădulescu în *Sburătorul*, Eminescu în *Sara pe deal*. Astfel de **idile coșbuciene** descriu armonia om-natură, după anotimpuri, amintind astfel de **Georgicele** poetului latin Virgiliu: *Vestitorii primăverii, Faptul zilei, La Paști, Vara* ș.a. **Idilismul**, seninătatea, bucuria simplă a vieții, legată de natură **particularizează locul de muncă**, de întâlnire dintre îndrăgostiți: pe deal, la moară, la pârâu, pe uliță, lângă vatră, chiar aproape de războiul de țesut.

b) **Din perspectiva iubirii** ca temă fundamentală, regăsim imaginea **cuplului** de îndrăgostiți în care **jocul erotic**, prin gestică, limbaj nu are nimic vulgar, indecent, dar provoacă uneori „supărări” și reproșuri. În mod constant, eroul coșbucian este tânăr, fie ca îndrăgostit, ca lucrător pe câmp sau acasă și în ipostaza de luptător în Războiul de Independență (1877-1878).

Cuplul erotic, idilic, pune în prim-plan o **portretistică feminină unică** în poezia românească, regăsită parțial în proza ardeleanului Ioan Slavici. **Sentimentul iubirii** este văzut **în devenirea lui**, cu bucurii, iluzii, supărări, deznădejde, regrete, o adevărată **monografie lirică a iubirii**. Astfel, adolescența din *La oglindă* își joacă rolul imaginativ, descoperindu-și începutul feminității, dar se află încă totuși sub vraja copilăriei. În *Nu te-ai priceput*, fata îi reproșează iubitului nesincronizarea speranțelor maritale: „Să mă-ntrebi: – Mă vrei tu, fată?! Și plângeam de supărată/ Că tu nu te-ai priceput”.

Din ritualul idilic al jocului erotic, flăcăul este uneori naiv, precum în *Rea de plată*, unde în final băiatul constată dezamăgit: „Și iată-mă săracul/ Să duc o poștie sacul/ Pe-un singur sărutat”. Același pretext al supărării este și în *Scara*, privind numărul fușteilor de la scară și sărutările promise. În alte idile, fata este cuprinsă de regret pentru gesturi de tandrețe și de iubire respinse celui iubit provocându-i supărare (*Pocnind din bici*), pentru că „Om bun ca dânsul nimeni nu-i/ Și pentru o vorbă rea ce-i spui/ El toată ziua lui/ Muncește supărat”.

Onomastica feminină este de proveniență autohtonă precum: Rada, Simina, Zamfira. **Tipologia feminină** este nuanțată și particularizată și prin elementele **portului popular tradițional**. Uneori, costumele populare sunt alese pentru momente de **sărbătoare**, cum este cel descris de adolescența care se contemplă în oglindă, la care adaugă accesorii florale precum: „La ureche, uite-o floare!/ Șorț cu flori, minune mare...!/ Uite salbă, brâu și toate/ Și cosite cumpărate.../ Stai să-nchei și testemul pe la spate”.

Pentru zilele obișnuite de **muncă**, portul popular este sobru, în alb și negru, precum al fetei din *Numai una*, ce apare „Cu șorțul negru prins la brâu”. În detalierea portretisticii feminine se sugerează frumusețea fizică, *Subțirica din vecini*, la care se asociază elemente floral-vegetale din lumea satului, „mlădie-i ca un spic de grâu”, **Zamfira**, deși fică de împărat, „un trandafir în văi părea”.

Uneori iubirea e tulburată de neînțelegeri ce duc la **despărțiri** iremediabile, evocări dramatice ale fetei părăsite, uitată ca în *Cântecul fusului* și *Fata morarului*. Iubirea cere și capacitatea de-a învinge opreliștile împlinirii ei maritale prin rezistența în fața **prejudecăților sociale**, de avere. Trăinicia și durata iubirii se probează și prin credință, **idealul într-o singură mare iubire**, precum în poezia *Numai una*: „Așa săracă cum e ea,/ Aș vrea s-o știu nevasta mea,/ Dar oameni răi din lumea rea/ Îmi tot închid cărarea”. Aceeași prejudecată privind rolul averii în împlinirea iubirii unui cuplu apare și în *Dușmancele*: „O fierbe ciuda pe urâta,/ Că-s mai frumoasă decât ea /Și-atâta!”.

Templul iubirii se pecetluiește prin **nuntă**, în spiritul tradiției, precum în *Nunta Zamfirei*, capodoperă a liricii coșbuciene și a baladei tradiționale românești. Ca în basme, din câți pețitori a avut, fata decide care e alesul inimii: „De bună seamă cel mai drag a fost ales,/ Că doară tocmai Viorel/ I-a fost menit”. Desăvârșirea cuplului sugerează și **numele** celor doi, de **rezonanță florală**: **Zamfira** și **Viorel**.

c) **Poezia ritualurilor** evenimentelor esențiale din viața omului se împlinește la George Coșbuc prin cele două **balade** exprimând în **simetrie ciclul vieții** între fericirea împlinită prin nuntă și momentul morții, ce încheie destinul uman supus trecerii pe pământ. Memorabilă este balada *Moartea lui Fulger*, în care personajele principale și secundare aparțin **lumii basmului**, eternității și ciclicității vieții umane terestre. În ambele balade se află în desfășurare detaliată **solemnitatea ritualului nunții** și a **ritualului înmormântării**.

În cea de-a doua baladă, **bătrânul sfetnic**, simbol al înțelepciunii, al filosofiei legilor naturii și ale condiției umane deopotrivă supuse trecerii, încearcă să transmită un *mesaj* de acceptare a acestor **legi existențiale inexorabile**: „Nepoată dragă, de-n zadar/ Te văd plângând/ – Trăiește-ți, doamnă, viața ta/ Și-a legii moarte n-o căta!/(...) Din codru rupi o rămurea/ Ce-i pasă codrului de ea?/ Ce-i pasă unei lumi întregi/ De moartea mea?”.

d) În sfera tematicii liricii coșbuciene se află și **lupta pentru libertate și dreptate socială și națională**, pentru demnitate, pe firul evenimentelor selectate din devenirea noastră istorică până în actualitatea poetului. Această viziune și preferință a lui George Coșbuc este sugerată de mesajul crezului său artistic: „Sunt inimă-n inima neamului meu/ Și-i cânt și iubirea și ura (...)/ Îi cânt bucuria și-amarul.”.

De altfel, în întreaga sa poezie străbate un **mesaj activ, mobilizator** pentru mari idealuri umane, fie la scara individuală, fie la scara națională. În acest spirit educativ, este gazetul *Lupta vieții*: „O luptă-i viața, deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor./ Tu-i ai pe-ai tăi! De n-ai pe nimeni/ Te lupti pe seama tuturor// Trăiesc acei ce vor să lupte,/ Iar cei fricoși se plâng și mor./ De-i vezi murind, să-i lași să moară,/ Căci moartea e menirea lor!”.

Printre speciile lirice preferate de Coșbuc, pe lângă cele mai sus argumentate, se detașează și speciile de **doină** sau **horă**, **cântec**, **balada**, **idila**. Una dintre cele mai cunoscute poezii încărcate de mesajul luptei pentru dreptate socială este *Noi vrem pământ*, publicată în

Fire de tort (1896), deci nu vizează Răscoala din 1907 din Vechiul Regat, ci în ansamblu destinul social și național al poporului asuprit în ipostaza țăranului român și îndeosebi al iobagului transilvănean, copleșit de o dublă asuprire, socială și națională. În fond, *Oltenii lui Tudor*, ai lui Horea, Cloșca și Crișan, ai lui Avram Iancu, cei de pe Câmpia Libertății de la Blaj, de la 1848 și din 1918, au fost în majoritatea lor țărani. În toate poeziile coșbuciene, accentul se pune pe **lupta împotriva asupritorilor străini**, precum: „Ciocoi pribeag adus de vânt/ Stăpâni luați din drum!”, care „ne-ați scos/ Din casă goi în ger și-n vânt,/ Ne-ați scos și morții din mormânt”. **Avertismentul de răzbunare** este direct și implacabil: „În lături, venetici!”. **Caracterul justițiar al luptei** are și o *motivație istorică multimilenară*: „Pământul nostru-i scump și sfânt,/ Că el ni-e leagăn și mormânt,/ Cu sânge cald l-am apărat/ Și câte ape l-au udat./ Sunt numai lacrimi ce-am vărsat./ Noi vrem pământ!”.

Același **mesaj istoric testamentar** îl regăsim și în *Decebal către popor*: „Totuna e dac-ai murit/ Flăcău ori moș îngârbovit./ Dar nu-i totuna leu să mori/ Ori câine-nlănțuit”.

Un alt **episod dramatic** cu un final tragic este evocat în *Moartea lui Gelu*. Voievodul transilvan, învins de oastea năvălitoare, distructivă a regelui ungar Arpad, este surprins în ultima sa luptă, pentru viață. Dintre momentele istorice memorabile, se detașează evocativ figura lui Mihai Viteazul, în *balada istorică, eroică Pașa Hassan*, dar și eroismul social-istoric din *Oltenii lui Tudor*. Acest erou național și-a mobilizat „oastea” pentru a restabili dreptatea socială și pentru a reface onoarea și demnitatea națională: „Mândra patrie română/ Nu sub braț de oameni slabi,/ Ci voinică și stăpână/ Cum a fost sub Basarabi”.

În **mod apoteotic**, ajuns într-un punct culminant al evocării luptei pentru dreptate socială și națională, pe firul timpului istoric sunt baladele eroice din *Cântece de vitejie*, dar și din alte volume, dedicate Războiului de Independență. Asemenea lui Vasile Alecsandri în *Ostașii noștri*, eroul luptător este tot un țăran anonim, fie Ion, la modul simbolic, precum în *O scrisoare de la Muselim-Selo*, fie cel din *Rugămintea din urmă*. Un erou muribund, conștient că „N-am s-apuc ziua de mâine”, îl roagă pe consăteanul și prietenul său din copilărie, devenit camarad de luptă, să-i împlinească un testament al dragostei de țară. Mai întâi „Du Oltului din partea mea o caldă salutare” și în cele din urmă „Și-ajuns în țară, eu te rog/ Fă-mi cel din urmă bine:/ Pământul țării să-l săruți/ Și pentru mine!”.

Pe lângă activitatea poetică remarcabilă și memorabilă, evocată fragmentar, selectiv, creația literară a lui George Coșbuc s-a îmbogățit și prin **prelucrări poetice** de inspirație folclorică în care se **îmbină fabulosul cu ironia** precum în balada *Cetatea Neamțului*. Dar rămâne în literatură și prin activitatea sa de **traducător**, adaptând unele creații ale literaturii universale la specificul limbii române, precum epopeea *Odiseea* de Homer, *Eneida* de Virgiliu și *Divina comedie* de Dante.

Ca **poet național**, George Coșbuc a fost consecvent în mesajul său artistic și patriotic militant, în care în prim-plan a promovat imaginea țăranului român ca simbol național, eroic, cu care s-a identificat întru totul. Amintim în încheiere versuri din poezia *Poetul*: „În ranele tale durutul sunt eu/ Și-otrava deodată cu tine o beau/ Când soarta-ți întinde paharul,/ (...) Iar tu-mi ești în suflet și-n suflet ți-s eu”.

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA (11.IV.1858 – 29.IV./9.V.1918)

I. Personalitatea scriitorului

a) Barbu Ștefănescu Delavrancea s-a născut la București, tatăl său, Ștefan Tudorică Albu, fiind căruțaș în cartierul Delea Nouă de la marginea Bucureștilor de altădată. Bunicii lui erau din ținuturile Vrancei, motiv al pseudonimului Delavrancea.

b) A făcut studiile liceale la București și cele universitare în Drept la Paris. S-a remarcat de timpuriu în arta oratoriei, în plan cultural și apoi parlamentar, fiind considerat cel mai performant orator al timpului. Ca **avocat**, l-a apărut pe I.L. Caragiale în procesul deschis de Caion, care l-a acuzat de plagiat, în cazul dramei *Năpasta*, fie după un autor ungar inexistent, fie după drama *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi.

c) **Creația literară** a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea este bogată, **alcătuită din nuvele și drame**. O trăsătură dominantă a literaturii sale este **interferența** dintre curențele literare clasicism, romantism și realism.

d) Particularitățile artei literare

Creația lui Delavrancea se distinge prin câteva trăsături estetice.

1. **Implicarea autorului în cursul narațiunii**, reprezentându-se pe sine și prin conflictul sufletesc propriu, după cum remarcă Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*.

O singură dată autorul **s-a detașat** de fondul psihologic și etic al personajelor sale, în nuvela *Hagi Tudose*. În această nuvelă, capodoperă a scriitorului și a nuvelisticii românești, se află în prim-plan personajul fixat în titlu, ilustrând un **caracter** clasic, și anume **avarul**, care a fost reprezentat în literatura universală de la clasicismul antic la cel francez, precum la Molière, în *Harpagon*. O altă ipostază a fost a lui Sylock, creat de Shakespeare, iar în realism s-a impus personajul *Gobseck* al lui Balzac, în literatura română memorabil fiind avarul Costache Giurgiuveanu din *Enigma Otiliei* a lui George Călinescu. Nuvela *Hagi Tudose* tratează dezumanizarea generată de obsesia banului, încât personajul titular își anulează toate celelalte sentimente umane, precum cele nobile: iubirea, atașamentul față de familie, prietenia, generozitatea etc. Au rămas memorabile replici ale personajului, precum: „N-am... scump, scump, vremuri grele”. **Nuvela** are și un puternic **caracter dramatic**, ceea ce l-a determinat pe scriitor să o transpună într-o creație dramatică, o comedie cu același titlu, care nu a atins valoarea nuvelei. Delavrancea excelează în **arta monologului interior**, în conciziunea exprimării, **sugestia majoră a detaliilor** legate de gesturi, mimică, îmbrăcăminte, relații cu mediul înconjurător, prin detalii ale obsesiei personajului de a simula sărăcia. Toate acestea situează personajul Hagi Tudose în sfera patologicului. Semnificativ este **deznodământul** nuvelei, moartea bătrânului avar. Acesta a acumulat avere în bani ascunși, fie ca mic negustor, fie recurgând la mijloace șocante, ce l-au impus în mediul de la periferie, de negustori, unde

trăia. A recurs la comercializarea de pretinse bucăți de lemn din crucea sfântă a lui Cristos, de aici i s-a tras porecla de „hagiu”. Prăvălia lui de negustor era singura și marea lui iubire, ce ținea locul familiei, soției, copiilor etc. Scriitorul a realizat în *Hagi Tudose* **mici scenete memorabile**. Ultima imagine în care apare personajul este cea în care, mort, este surprins cu brațele deschise, parcă a disperare, încercând să acopere o parte din grămezile de bani de aur pe care le adunase și le expusese pe podea. Nepoata care l-a îngrijit și i-a suportat restricțiile maladeive ale vieții exclamă uimită: „*Săracul, ce bogat era!...*”. Iată contrastul dintre bogăție și sărăcia sufletească, dezumanizarea.

2. În **creația nuvelistică**, Delavrancea a realizat o **diversitate problematică și tipologică**, unele cu puternice accente lirice, evocative, precum *Bunica*, *Bunicul*, dar a creionat și imaginea dascălului parodiat, în *Domnul Vucea*. În plan literar, această viziune tipologică a dascălului a primit o replică învăluită de lirism, iubire, recunoștință, într-o altă povestire evocativă, realizată de Mihail Sadoveanu în *Domnu' Trandafir*.

3. **Talentul oratoric** al lui Barbu Ștefănescu Delavrancea s-a manifestat plenar și în ipostaza sa de **politician, parlamentar, primar al Capitalei** și în alte funcții oficiale, publice.

Această trăsătură dominantă a personalității sale s-a regăsit nuanțat și în și în **creația dramatică**.

4. Într-un moment al evoluției literaturii române la cumpăna veacurilor al XIX-lea și al XX-lea, numeroși scriitori ai momentului au individualizat în plan artistic, estetic trecerea de la un curent la altul, de la o perspectivă estetică națională la o altă dimensiune înnoitoare. În acest context, se afirmă creația dramatică a lui Delavrancea, *Trilogia Moldovei*. Aceasta a fost alcătuită din: *Apus de soare* (1909), *Luceafărul* (1910), *Viforul* (1910), fiecare din acestea având **titluri simbolice și metaforice**, cu trimiteri la domnitori ai Moldovei, într-o proiecție estetică antitetică, între titanism și demonism. Astfel, în prima dramă, titlul reflectă ultimul an de viață și domnie a lui Ștefan cel Mare, supranumit în mitologia populară „*Soarele Moldovei*”. În *Luceafărul*, Delavrancea evocă scurta domnie a lui Petru Rareș, fiul nelegitim a lui Ștefan, și în cea de-a treia, *Viforul*, se dezvăluie domnia însângerată, întunecată a nepotului lui Ștefan, fiul lui Alexandru, cel dintâi dintre copiii lui Ștefan, care a murit de tânăr.

APUS DE SOARE

1. **Tema** dramei este **istoria**, având în centru ultimul an al domniei și vieții lui Ștefan cel Mare, într-o **dublă ipostază existențială**, cea de **om** și cea de **domn** al Moldovei, ce determină **natura conflictului, dublu**, deopotrivă ca o conștiință a răspunderii față de destinul Moldovei (în **ipostază de domn**) și starea sufletească, temperamentul și caracterul, conștiința răspunderii și față de **destinul său ca om**, ca părinte, ca soț. Semnificativ este răspunsul pe care îl dă întrebării Doamnei Maria, ultima lui soție „Ce te doare, Măria-Ta?”: „Nimic pe Domnul Moldovei și toate pe Ștefan Mușatin... nepotul lui Alexandru cel Bun”.

2. Specia de **dramă istorică**, în cazul lui Delavrancea, realizează o sinteză estetică între elemente ale dramaturgiei clasice, romantice și realiste aduse în actualitate artistică, încât creația dobândește o dublă dimensiune: de **dramă istorică** și de **dramă psihologică**. **Drama istorică** de factură romantică a fost promovată în literatura noastră de B.P. Hasdeu (*Răzvan și Vidra*), Vasile Alecsandri (*Despot Vodă*) și Alexandru Davilla (*Vlaicu Vodă*). După aproape 15 ani de absență din viața literară, Delavrancea se reîntoarce în sfera creației literare, realizând un moment culminant prin *Trilogia Moldovei* în evoluția dramaturgiei românești.

3. **Izvoarele documentare** valorificate de autor au fost **cronica** lui Grigore Ureche, culegerea de 42 de legende a lui Ion Neculce, *O samă de cuvinte*, *Cronica românilor și a mai multor neamuri* de Gheorghe Șincai, *Istoria lui Ștefan cel Mare* de Nicolae Iorga, precum și documente istorice din activitatea științifică a lui Hasdeu, la care s-au adăugat fragmente din legendele populare, precum „Ștefan, Ștefan, domn cel Mare,/ Samăn pe lume nu are/ Decât numai mândrul Soare”.

4. **Compozițional**, *Apus de soare* este o **dramă în patru acte**.

Acțiunea se deschide într-o atmosferă de epocă, la curtea domnească a Doamnei Maria, soția voievodului. Fetele din familiile boierești aflate în acest cadru tradițional al vieții politice, evocă detalii din viața voievodului, cele mai apropiate de prezent. Știindu-l bolnav, ca urmare a unei răni de la picior, accentuată în urma **bătăliei din Pocuția**, ultima provincie românească salvată de Ștefan din mâna polonezilor, trăiesc neliniștea discretă față de viitorul țării. Astfel, **Oana**, fiica lui nelegitimă și soră a lui **Rareș**, simte tensiunea din jur: „Mie îmi miroase a război”, dar încrederea în faptele și răspunderea patriotică a voievodului este decisivă: „El să trăiască și Moldovei i-e bine!”. **Ștefan** este proiectat într-o **viziune mitică** de domnitor **titan**: „La naștere a fost scăldat în sânge de șerpoaică și de vultur... Ca să se strecoare și să se înalțe”.

Doamna Maria e îngrijorată de sănătatea voievodului, de rana de la picior care, după spusele martorilor, s-a adâncit în timpul **bătăliei** amintite, când calul său, Voitiș, s-a rostogolit într-o prăpastie. Ștefan are conștiința faptului că boala este tot mai gravă și periculoasă, încât simbolic își sugerează sfârșitul: „*Iarna e aici și primăvara niciodată nu va mai veni*”. Ca om, manifestă căldură, apropiere, protecție, iubire față de Oana, Rareș, Doamna Maria, Bogdan și față de boierii apropiați și devotați.

Clucerul Moghilă, un slujitor credincios, evocă eroismul lui **Ștefan** din ultima **bătălie**, văzut ca un **personaj titanice, legendar** și în **bătălia din Pocuția**: „Strașnic răcnea leul Moldovei... Mătura tot înaintea lui, încât vuiau codrii în vale”. Tot clucerul Moghilă îl caracterizează pe Ștefan, erou și luptător neînvins, **justițiar** inegalabil în vreme de pace: „Nimeni nu s-a plâns de judecățile lui, ori că-n războaie n-a sărit unde era mai greu”. Ștefan este conștient că destinul urmașilor săi la domnie și în viață trebuie să fie marcat de adevăr, de onoare, de conștiința datoriei și de aceea, impresionat de iubirea lui Rareș pentru Oana, **se simte obligat să lămurească adevărul identității lor** umane și de aceea îl trimite pe Rareș la mama lui, Rareșoia, de la care să afle argumentele pentru care nu poate avea o relație intimă cu Oana, căci sunt frați.

Simțindu-și **boala** tot mai adâncă, având septicemie după infectarea rănii, cum singur constata „Că tot unde-i așa mai subțire acolo se rupe”, **decide** să-l instaureze pe **Bogdan**, al doilea fiu al său, pe scaunul Moldovei. Acesta s-a afirmat în momente cruciale de luptă împotriva străinilor, pentru apărarea Țării Moldovei. Ca urmare, într-una dintre bătălii și-a pierdut un ochi, ceea ce a dus la fixarea numelui său în istorie ca **Bogdan cel Orb**. Dar cronicarul Grigore Ureche a subliniat vitejia, eroismul și patriotismul acestuia, ce au motivat urcarea sa pe tronul Moldovei. Bogdan a mers pe urma tatălui său „De pre lucruri vitejești, cum se tâmplă din pom bun roadă bună op să iasă”.

O parte dintre boieri nu-l doresc ca domn pe Bogdan, din motivele mai sus menționate, ceea ce declanșează un **conflict politic** intern și pun la cale un **complot** prin care să se opună intenției lui Ștefan și să forțeze alegerea ca domn a nevârstnicului Ștefăniță, nepotul voievodului. Acești boieri, în frunte cu **paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și jîtnicerul Stavăr**, au fost descoperiți ca **intriganți** de Oana, discretă martoră a planurilor lor. Ea va aduce la cunoștința lui Ștefan acest lucru. Domnitorul Ștefan, informat de aceste **intrigi**, îi avertizează pe aceștia de **actul justițiar** pe care îl va face asupra lor. Absența paharnicului Ulea în momentul solemn al înscăunării lui Bogdan, sesizată de Ștefan-voievod, provoacă anumite replici ultimative. Ulea, motivându-și lipsa cu o durere de cap, primește de la voievod o replică acidă: „La cap îi stricăciunea... Cine mă iubește este aproape de mine... Nu-i așa, stolnice Drăgan?”. Boierii trădători vorbesc despre Ștefan ca despre un voievod al **trecutului**, „Mare a fost că de mărirea lui nu mai sufla nimeni”. Ei se simțeau nedreptățiți în ipostaza lor de feudali atotputernici: „*Boier, răzeș, țăran, supus, era tot una în fața lui*”.

Remarcabil este **testamentul istoric** al lui Ștefan adresat mulțimii adunate la ritualul solemnității înscăunării voievodale a lui Bogdan. **Arta oratoriei** lui Delavrancea atinge aici **punctul culminant**, creând o stare emoțională de **sublim patriotic**. Prin tehnica acumulării, Ștefan realizează o **sinteză a istoriei Moldovei** sub domnia lui, care a atins un punct culminant în devenirea sa pe firul timpului istoric și totodată un **testament de răspundere și de continuitate** a ceea ce a înfăptuit el pentru generațiile viitoare. Memorabile sunt pledoariile domnitorului: „*Și cum vru Moldova așa vrusei și eu... Că vru ea un domn drept... Că vru ea un domn treaz... Moldova a biruit pretutindenea. Am fost norocul, a fost țăria*”. Prin **invocații retorice**, personajul rezumă momentele eroice și jertfele înaintașilor pentru Moldova. Cu recunoștință și admirație concluzionează: „*Și pe oasele lor s-a așezat tot pământul Moldovei ca pe umerii unor uriași*”.

Testamentul patriotic al lui Ștefan cel Mare e o lecție de autentic naționalism pentru „pădurea tânără”, răspunzătoare pentru viitorul țării. „*Țineți minte cuvintele lui Ștefan care v-a fost baci până la adânci bătrânețe... Că Moldova n-a fost a mea, nu e a voastră ci a urmașilor voștri, ci a urmașilor, urmașilor voștri, în veacul vecilor!*”.

Epuizat, copleșit de suferință, Ștefan îi avertizează chiar și pe boierii trădători că „Soarele Moldovei n-a apus încă”. În cele din urmă, are și conștiința și sufletul împăcat ca om că acei doi copii nelegitimi din preajma sa, Oana și Rareș, cunosc adevărul privind identitatea lor, „că sunt două ramuri ale aceluiași stejar bătrân”.

Ștefan cel Mare acceptă propunerea medicului venețian ca **rana să-i fie cauterizată**, arsă cu fier înroșit în foc, singura șansă de salvare posibilă, în condițiile când avea deja septicemie. Nu acceptă însă să fie legat, ci consideră că **are datoria de a-și suporta destinul uman** până la capăt cu demnitate, așa cum însuși Iisus și-a dus crucea suportând supliciul răstignirii pentru salvarea omenirii. Și, astfel, prin rugăciunea *Tatăl nostru*, adaptată la propriul său destin uman și istoric, Ștefan se apropie de divinitate.

În coșmarul suferinței fizice, într-o clipă de luciditate, constată continuarea intrigilor de către boierii trădători. Conștient până în ultima clipă a vieții de răspunderea sa voievodală, Ștefan își adună ultimele puteri pentru a-i pedepsi pe aceștia, ce mobilizau mulțimea adunată împotriva noului domn, Bogdan. Prin acest ultim **gest justițiar și eroic**, Ștefan își încheie destinul istoric și uman, concluzionând că „a împlinit legea”. Moare cu numele Moldovei pe buze.

Pe lângă valoarea artistică indubitabilă a acestei drame, s-au sesizat și unele carențe de limbă și stil privind neadaptarea lexicului utilizat de Delavrancea la specificul lingvistic al momentului istoric, precum a fost, de pildă, folosirea perfectului simplu (specific graiului oltenesc) și alte particularități de limbă contemporană scriitorului, nu eroului. Această carență a fost sesizată și ironizată și de I.L. Caragiale în eseul *Dă de mult și dă de mult*.

În concluzie, în istoria și critica literară românească, Delavrancea rămâne un reper înalt în nuvelistica și dramaturgia națională, ca o valoare de excepție și ca model în diversitatea artei dramatice și a artei oratoriei.

OCTAVIAN GOGA (1.IV.1881 – 7.V.1938)

Poetul înstrăinatului Ardeal

I. Personalitate complexă a literaturii, culturii și vieții politice românești, Octavian Goga s-a impus în conștiința națională într-un moment crucial al istoriei moderne a poporului român.

1. A apărut ca personalitate distinctivă a literaturii române între anii 1900-1918, la răscrucea a două veacuri, realizând o mutație estetică valorică necesară și de referință. A impus trecerea de la un moment poetic aflat în declin, prin epigonismul eminescian și prin limitele tradiționalismului sămănătorist, ancorat excesiv într-un sat idilic cu excepția parțială a lui George Coșbuc, spre **o poezie de valoare estetică înaltă, unică, inconfundabilă, dominată de filonul național-patriotic.**

Octavian Goga a preluat și valorificat original **din lirica pașoptistă** și eminesciană vibrația profundă a **sentimentului național, patriotic, mesianic** într-un **limbaj metaforic inconfundabil**, în „glasul de aramă”, asemenea lui Andrei Mureșanu și Vasile Alecsandri, pentru redeșteptarea conștiinței naționale a românilor, pentru realizarea marilor idealuri patriotice, pentru Marea Unire. A pus în prim-plan destinul istoric, social și politic al Ardealului asuprit, „al pătimirii noastre”.

Din diversitatea opiniilor critice, a istoricilor literari referitoare la Goga, precum Constantin Ciopraga, Ion Rotaru. Ion Dodu Bălan, voi reda doar opinia lui George Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941): „După Eminescu și Macedonski, Octavian Goga este cel mai mare, mai reprezentativ poet național din literatura română”.

2. **Mediul** familial, spiritual și cultural în care s-a format poetul Octavian Goga este desprins substanțial din particularitățile istorice, sociale, spirituale ale Transilvaniei, marcate de un destin dramatic pe firul istoriei de sute de ani. S-a născut în comuna **Rășinari** de lângă Sibiu, sat de gospodari ce țineau să aibă o înfățișare impunătoare, fie că erau ciobani, cătane, dascăli, preoți, lăutari ș.a., care sunt evocați în creația sa în ipostază tipologică, social-istorică în lirica sa.

George Călinescu, făcându-i un succint portret, a văzut în Goga un țăran ardelean prin înfățișare, „de rasă bătrână (...), cu finețe de aristocrat, o finețe aulică „fără nicio urmă de snobism”. Cât despre țăranșii din Rășinari, criticul consideră că sunt „cele mai puțin trudite” și îmbrăcate în costum național „par doamne deghizate ce merg la întors fânul cu grebla pe umăr”.

Părinții poetului aparțineau a două ipostaze sociale reprezentative: **țăranul și preotul**. Tatăl său, preotul Iosif Goga, originar din Crăciunelul de Sus, de pe Târnava Mică, provine dintr-o familie cu o tradiție de peste 200 de ani de plugari gospodari. Mama, Aurelia Bratu, făcea parte dintr-o familie de preoți cu o tradiție multiseclară în apostolatul educativ patriotic din satele românești transilvane, încă dinainte de 1740, prin protopopul Coman Bârsan. Peste ani, în casa bunicului poetului, preotul Bratu, a poposit adolescentul Mihai Eminescu, aflat în peregrinările sale prin Ardeal, atras de „Mica Romă”, Blajul, și de Liceul German de la Sibiu. Mama poetului, cultivată, cunoștea limba franceză, germană și maghiară. A publicat poezii în revista „Familia” a lui Iosif Vulcan.

În **atmosfera casei părintești**, alături de cei patru frați și surori, Octavian Goga a cunoscut și iubit **valorile naționale, istorice, tradiționale** pe care le-a evocat cu nostalgie în mod constant în lirica sa. O metaforă-simbol a acestui univers tradițional transilvănean este *Casa noastră*. Ca și în alte situații peste ani, poetul, *Reîntors* în locurile familiale ale copilăriei, trăiește drama înstrăinării, motiv literar complex, promovat în literatura momentului. Regăsește în vechea casă părintească în grindă „Răvașul turmelor de oi” și constată că „De pe pereții-ngălbeniți,/ Se dezlipește-n pături varul/ Și pragului îmbătrâni/ Începe-ai putrezi stejarul”. Ograda însăși, săracită, mai are doar „Trei pruni frățini ce stau să moară” și „Cucuta crește prin ogradă/ Și pălămida-și leagă snopii”. Poetul trăiește **drama înstrăinării**: „Și m-am simțit pe nesimțite/ Că-mi zice satul dumneata”.

3. **Studiile liceale** le urmează la Liceul Maghiar din Sibiu, dar în urma repetatelor conflicte cu profesorul de Istorie, Goga este nevoit să absolve liceul la Brașov. Urmează studii universitare de **Filosofie și Litere la Budapesta**, între anii 1900-1904, studii continuate un an la **Berlin**. Stabilește legături cu studentimea română din aceste două centre universitare, mobilizându-i spre unitate și acțiune în sensul împlinirii idealurilor naționale. În acest context, Octavian Goga scoate revista „**Luceafărul**”, la Budapesta, în 1902.

4. **Reîntors în țară**, Goga se implică direct în viața literară și publicistică a momentului, scoțând revista „**Țara noastră**” (1907), cu un pronunțat caracter național-patriotic. În 1912 este condamnat și închis la Szeget, acuzat de propagandă antistatală, antimaghiară. Destinul său uman e determinat de tensiunile istorice ale momentului și în primul rând ale Ardealului. În 1912, **trece Carpații în România** și în 1916 se înrolează ca simplu soldat, până la sfârșitul Primului Război Mondial. A fost cooptat de Ministerul de Război în presa de front, unde publica informații privitoare la război, dar și articole în presa străină având drept scop cunoașterea istoriei Transilvaniei și a motivației luptei românilor ardeleni pentru unitatea națională. De asemenea, a sprijinit salvarea și recuperarea soldaților români refugiați din armatele austro-ungare și rusești.

După Marea Unire, în 1919, pentru scurtă vreme, a fost ministrul Instrucțiunilor Publice și în 1920 a fost ales membru al Academiei Române. În 1938, o vreme a fost prim-ministru în Guvernul Goga-Cuza.

Moare la 7 mai 1938 la Cluj în împrejurări politice, istorice conflictuale; probabil a plătit cu viața vâltoarea politică în care intrase. A fost înmormântat la Ciucea, unde a doua sa

soție, Veturia Mureșan Goga, a ridicat un mausoleu în memoria lui. Se pare că poetul a avut presentimentul morții pretimpurii, consemnat în poezia *Cântă moartea* din volumul postum *Din larg* (1939): „Îmi cântă moartea/ Ca o vecernie-n surdină,/ O lume care-mi reînvie,/ Nu câte-au fost îmi vin în minte,/ Ci câte-ar fi putut să fie”.

II. Activitatea literară a lui Octavian Goga în linii esențiale se concentrează între 1905-1916, fiind continuată peste ani în volumul postum *Din larg* (1939). Primul volum, din 1905, cu titlul *Poezii*, a primit premiul Academiei Române, la recomandarea lui Titu Maiorescu pentru substanța național-patriotică „izvorâtă din inima sinceră”. Volumul următor, *Ne cheamă pământul* (1909), are titlu semnificativ, ca și în cazul celorlalte două volume, *În umbra zidurilor* (1913) și *Cântece fără țară* (1916).

Creația literară a poetului Octavian Goga se întindește prin drama *Meșterul Manole* și comedia satirică *Domnul notar*. S-a remarcat și prin numeroase lucrări fie **memorialistice**, fie **opinii** despre realitățile sociale, politice și istorice ale țării, de reținut fragmente autobiografice *Mustul care fierbe*, *Precursorii* ș.a.

Remarcabile sunt și **traducerile** din lirica maghiară, poezia lui Petöfi și Ady Endre, din baladele romantice germane ale lui Uhland, Schiller și Heine, dar și din lirica romantică patriotică italiană a Adei Negri și a lui Carducci.

1) **Universul liricii** lui Octavian Goga este susținut prin numeroase **arte poetice** (fiind comparabil din acest punct de vedere cu Tudor Arghezi), dar și prin numeroase secvențe memorialistice autobiografice cu mesaj direct al rostului său ca poet și al poeziei sale, al **solidarității de destin cu poporul** pe care îl reprezintă, cu idealurile și drama sa istorică:

„Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă... Am văzut în scriitor un sămănător de credință și un sămănător de biruință. O asemenea atmosferă în care trăiam eu nu putea să producă o altă conștiință literară decât aceasta. În aceste condiții, sufletul tău trebuie să fie un buciom care, pe vârfuri de munte, seamănă revolta din culme în culme, din pisc în pisc. Iată care a fost *crezul meu literar din acele vremuri*”.

În creația lirică, cea mai reprezentativă **artă poetică** a lui Goga, prin care se deschide primul volum de poezii, este *Rugăciune*. Asemenea romanticilor pașoptiști români (Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu), schimbă mesajul religios în **rugăciune patriotică, mesianică și militantă**, opusă liricii intime, într-un moment istoric de cumpănă. Poetul **invocă divinitatea** astfel: „Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maștere și rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele”. Printr-o enumerație își fixează **universul poeziei** sale: „Dă-mi tot *amarul*, toată *truda*/ Atâtor *doruri* fără leacuri,/ Dă-mi viforul în care urlă/ Și gem *robiile* de veacuri”. Din acest univers social, istoric, național, transilvănean se încheagă „**Cântarea pătimirii noastre**”.

2) Din satul transilvănean tradițional, Octavian Goga promovează **tipologii** reprezentative ale **țaranului român truditor al gliei** străbune, în poeziile *Clăcașii* și *Plugarii*. Din

acest spațiu istoric, național, dramatic își revendică *Strămoșii* și se definește ca **poet național**. „Cu mine vin, roiesc întruna/ Cei fără neam și fără număr,/ Ce au purtat întotdeauna/ Eternitatea pe-a lor număr (...)/ Eu solul lor le port cuvântul/ Și-n suflet, sfânta lor povară”. **Solidaritatea de destin** a poetului cu „Cei de-o lege cu pământul”, cu *Plugarii*, este **constantă**: „La voi aleargă totdeauna/ Trudit-mi suflet să se-nchine,/ Voi singuri străjuți altarul/ Nădejdi noastre de mai bine (...)/ sfințiți cu roua suferinței/ Țărâna plaiurilor noastre”.

3) În creația lui Octavian Goga domină specia lirică de **doină, de jale, de înstrăinare, de revoltă**, dar și spiritul mobilizator, de speranță într-o dreptate istorică pentru cei „Statornici în cinstea de lege și țară/ Și-n focul credinței statornici”. Prin solidaritate de destin dezvoltă liric **antiteza** dintre **frumusețile naturii** Ardealului și tristețea, **jalea**, nedreptatea istorică, socială provocată de străinii invadatori. Celebră este poezia *Noi*, ce avusese titlul inițial *La noi*, sintagma reluată în anaforă, în repetiție: „**La noi sunt codri verzi de brad/ Și câmpuri de mătăasă/ La noi atâția fluturi sunt/ Și atâta jale-n casă**”.

Din toată lirica sa, vibrează profund acel „vis neîmplinit/ Copil al suferinței/ De jalea lui au răposat/ Și moșii și părinții” (*Oltul*).

Asemenea lui Eminescu, Goga invocă **natura patriei** cu puteri magice, eroice, natură al cărei **destin** s-a interferat pe firul timpului cu al neamului românesc. *Oltul*, **personificat**, în capodopera sa poetică, **devine simbol al unității naționale** și mesager al idealurilor românilor aflați în istorie „în calea răutăților” (Grigore Ureche). *Oltul* duce „în unda-ți gânditoare/ Durerea unui neam ce-așteaptă/ De mult o dreaptă sărbătoare”. Acest simbol național este invocat și în ipostază justițiară, de înfăptuitor al dreptății istorice: „Și de ne-om prăpădi cu toții/ Tu, Oltule, să ne răzbuni!”. Aceeași **funcție justițiar-istorică** este conferită și **codrului**, „crai bătrân” care printr-„un fulger” anticipează dreptatea istorică de „Atâtea veacuri umilite,/ Ce-și gem strivita răzbunare”.

În numele celor „fără steag și fără țară”, poetul trimite *De la noi un mesaj* de revoltă și de speranță salvatoare adresat lui Ștefan cel Mare. Prin „cuvântul strigărilor noastre” spune că „La noi în zadar ară plugul,/ Căci holdelor noastre cu spicul de aur/ Străinii le fură belșugul,/ Maria Ta! Toate străinii le duc/ Și numai cu lacrimi ne lasă”. Țara Ardealului e copleșită de „vicleana și vitrega soartă”, unde „Și vise și fulgere-s moarte”. Așa cum remarcase George Călinescu, imaginea Țării Ardealului din lirica lui O. Goga devine „**un Eden trist**”: „Privighetori din alte țări/ Vin doina să asculte,/ **La noi sunt cântece și flori/ Și lacrimi multe, multe**”; „**La noi de jale povestesc/ A codrilor desigur/ Și jale duce Mureșul și duc tustrele Crișuri**” (*Noi*).

4) Din **tipologia** social-istorică a **Ardealului**, poetul individualizează și **figura dascălului** care „Ne-a luminat cărările pribege”, rolul **preotului** care are misiunea apostolică de educație și de formare a conștiinței naționale. **Biserica** devine un mesager patriotic și un document istoric național: „Biseriță din Albac,/ Tu ești al vremurilor semn./ Tot bietul nostru plâns sărac/ E-nscris în trupul tău de lemn. (...)/ Rămâi pe loc fă-ți un popas,/ Fii sfetnic bun din veac în veac/ Și povestește ce-a rămas,/ Biseriță din Albac” (*Biseriță din Albac*).

5) **Satul** ardelenesc al lui Octavian Goga este și **satul tradițiilor**, bogat și în **cântece**, precum cele din „crâșma din Dealul Mare”, unde este prezent lăutarul *Lae Chioru*, „cântăreț din patru strune”. Din vibrațiile strunelor viorii sale, se-nalță înflăcărâte **doine**, „una-i dor și alta-i jale”. La moartea acestuia, poetul îl investește cu funcție mesianică, considerându-l mesager al românilor în fața divinității, deoarece românii au fost „De-a pururi fără crezământ/ La Dumnezeu acolo sus/ Și la-mpăratul pe pământ”.

6) După ce peste ani lirica poetului s-a îmbogățit cu ecouri ale simbolismului european și alte vibrații poetice în volumul postum *Din larg*, poetul se simte un **înstrăinat**, un inadaptat la lumea Occidentului și a Parisului și **într-un sonet** se confesează astfel: „Eu mă visez în sat la noi acasă./ Am plâns și gândul m-a abătut/ Să mă întorc la casa noastră”.

Octavian Goga are cele mai multe **metafore definitorii** al propriului său *destin uman și poetic*. Se revede peste ani un „cântăreț al celor fără țară”, un vizionar: „Am fost proroc pe drumul din pustie,/ Am fost proroc izvor de apă vie” (*Profetul*); „Am fost logodnicul durerii (...)/ Drumeț îndrăgostit de soare,/ Am fost o harfă spânzurată/ Pe-o streșină de închisoare” (*Am fost*).

În final, poetul național Octavian Goga se autodefinește prin constanta **solidaritate de destin cu poporul** său, cu aspirațiile sale îndreptățite într-un destin istoric al libertății și demnității naționale. Semnificativă este poezia *Voi veniți cu mine!*, una dintre ultimele sale creații poetice, cu același mesaj ca întreaga sa operă lirică: „Zidit din lacrimi și dezastre,/ Eu am vestit o lume nouă./ Voi mi-ați dat lacrimile voastre,/ Eu v-am dat inima mea vouă”.

LITERATURA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

MIHAIL SADOVEANU

(5.XI.1880 – 19.X.1961)

„Țăranul român a fost principalul meu erou.”

I. Personalitatea scriitorului

1. Mihail Sadoveanu s-a impus în literatura română a secolului al XX-lea într-un moment de afirmare creatoare de excepție a acesteia în diversitatea speciilor și genurilor literare, realizându-se astfel **a doua generație de scriitori clasici**, de valoare exemplară în plan național și european deveniți valori literare europene. Prin creația sa, Mihail Sadoveanu reprezintă o particularizare estetică inconfundabilă în literatura noastră, prin arta povestirii. S-a manifestat în cadrul **genului epic** prin două specii reprezentative: **povestirea** și **romanul (istoric, mitic, al târgului de provincie)**.

Specia de roman se impusese prin diversitatea formulelor particularizate, precum romanul balzacian, proustian, aflat sub semnul realismului critic. Dar în plin secolul al XX-lea, au apărut și formule noi ale modernismului, prin: Franz Kafka, James Joyce, Robert Musil, Thomas Mann. În acest context, literatura artistică se afirmă și romanul românesc modern prin Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu și alții.

2. Sadoveanu, la începuturile creației sale, a fost ușor influențat de o anume viziune sămănătoristă și poporanistă, dar prin geniul său artistic s-a afirmat prin echilibrul dintre realism și romantism. Este un **realist cu viziune romantică** și un **romantic** care aduce detaliile asemenea unui **realist**. Mihail Sadoveanu este un **contemplativ** atras de fondul substanțial național autohton, într-o societate contemporană modernă generatoare de conflicte și instabilitate (Nicolae Manolescu). În întreaga sa creație literară, Sadoveanu s-a dovedit inconfundabil în reflectarea **ethosului** și **eposului** românesc din vremuri ancestrale până în actualitate.

3. S-a născut la Pașcani (1880), părinții lui aparținând la două medii sociale diferite, tatăl său fiind avocat, iar mama provenind dintr-o familie de țărani ce au cunoscut o devenire istorică și socială dramatică, cu ecouri în creația literară a viitorului mare prozator.

După anii de școală primară, de când păstrează amintirea duiosă a învățătorului său, domnul Busuioc, devenit *Domnu Trandafir* într-una din povestirile sale, Mihail Sadoveanu urmează liceul la Iași, apoi se înscrie la Facultatea de Drept din București. Nu a fost atras de această ipostază profesională și s-a orientat spre **publicistica literară**, spre anumite direcții de cultură. Numele lui e legat de revistele „Sămănătorul”, „Viața românească”, „Viața nouă” ș.a.

4. **Debut** publicistic cu **patru volume**: *Povestiri*, *Crășma lui Moș Precup*, *Dureri înăbușite* și romanul istoric *Șoimii*. Pentru acest spectaculos și promițător debut literar, Nicolae Iorga a numit anul **1904** „anul Mihail Sadoveanu”.

În anul 1906, a primit Premiul Academiei Române. A fost o prezență activă în formarea literaturii române din perioada interbelică, desfășurând simultan cu aceasta și variate activități culturale, publicistice.

Între 1910-1919, a fost directorul Teatrului național din Iași.

În 1915 îi apare romanul istoric *Neamul Șoimăreștilor*. În perioada Războiului Balcanic din 1913, a fost sublocotenent în rezervă, mobilizat fiind și în perioada Primului Război Mondial.

În 1921, devine membru al Academiei Române, cu discursul de recepție „**Țăranul român a fost principalul meu erou**”.

5. Urmează **al doilea mare moment** culminant al creației sale literare, afirmându-se ca un geniu al narațiunii în literatura română. Acum îi apar printre cele mai memorabile și curioase creații, particularizând universul său **tematic** și a ipostazei umane în **arhetipuri tipologice** ca modele sintetice ale socialului, istoricului, tradiționalului, eticului românesc: *Hanu Ancuței*, *Împărăția apelor*, *Demonul tinereții* (1928), *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Noaptea de Sânziene* (1934), trilogia *Frații Jderi: Ucenicia lui Ionuț* (1935), *Izvorul Alb* (1936) și *Oamenii Măriei Sale* (1942).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

6. Mihail Sadoveanu își continuă activitatea literară chiar și după 1950, dar a rămas consecvent unei viziuni romantice și realiste asupra istoriei și societății românești, a frumuseților naturii patriei (*Nada florilor*, 1950). A reflectat o viziune tezigă asupra noilor realități politice ale momentului, impuse politic, într-un roman lipsit de obiectivitate, *Mitrea Cocor*.

După o bogată activitate literară, împlinită în peste 50 de ani, prin zeci de volume, moare în 1961, la București.

A rămas în literatura română ca un geniu al artei povestirii, al evocării, al reflectării specificului național din perspectivă istorică, fiind **creatorul romanului istoric românesc**, impus și în literatura europeană a secolului al XX-lea. Este deopotrivă un realist cu vibrație romantică și creatorul unei viziuni dramatice și eroice sub semnul timpului.

II. Opera literară

Opera lui Mihail Sadoveanu, în complexitatea și diversitatea ei, se structurează din perspectivă: a) **tematică**, b) a **universului tipologic socio-uman** și c) prin **arta povestirii**.

Toate aceste trei dimensiuni ale originalității sale se interferează armonios și realizează o **unitate** a creației sale ca o **epopee** a trecutului istoric național adâncit până în ancestral. De aceea, în creația sadoveniană **documentul** se interferează cu **mitul**, cu **legenda**, cu **balada**, chiar **basmul** uneori, din care preia evenimente, personalități, arhetipuri.

1) **Romanul istoric sadovenian** vizează momente cruciale din istoria națională, începând cu *Creanga de aur*, care evocă epoca dacică, apoi concentrându-se pe epoca feudală a istoriei Moldovei, având în prim-plan personalitatea lui Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*), continuată de urmașii acestuia până în secolul al XVIII-lea, evocând momente din domnia fraților Potcoavă, a lui Ștefan Tomșa, Vasile Lupu, încheind cu *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă*. Constant, se situează pe prim-plan eroismul, patriotismul, lupta pentru identitate istorică și libertate națională. Ca o temă unică este lupta pentru independență națională și dreptate socială. În evocarea istorică se interferează **viziunea dramatică** cu cea a unei **sensibilități romantice**, oscilând între scene de cruzime și de eroism, fie că personajele sunt oameni obișnuiți, fie că sunt voievozi.

2) **Tipologia umană**. Eroii din creația sadoveniană nu sunt caractere clasice, **ci arhetipuri** ce definesc un univers uman, național, în plan social, istoric, spiritual, tradițional, ca modele permanente. **Eroul preferat este țăranul** în diferite ipostaze, precum: cioban (dominant), oier, pescar, haiduc, luptător pentru dreptate și libertate națională, devenind *Oamenii Măriei Sale (Frații Jderi, vol. III)*, care au contribuit la victoria împotriva lui Mahomed al II-lea cu „mare pieire și jertfă din partea răzeșimii”; dar apare și în ipostază de plutaș, de tăietor de lemne din pădure, pe care le trimite pe râuri spre Dunăre, „la capătul lumii”, cum credea Vitoria Lipan. Scriitorul s-a simțit atras de acest univers uman și prin *pasiunea* lui pentru *pescuit și vânătoare*. Ipostaza țăranului este tot mai nuanțată și mai diversificată, dar determinată vital de **legile naturii**, încât de multe ori eroii săi (pescarul, ciobanul, vânătorul, plutașul ș.a.) erau taciturni, dominați de singurătate și izolare, interiorizați, cu temperamente puternice, cu voință neobișnuită. Niciodată însă țăranul sadovenian nu apare în ipostaza unui plugar statornic pe pământul său. Acestei **tipologii sociale**, dominante, scriitorul îi asociază și altele, precum negustorul, cârciumarul, micul funcționar, haiduci, chiar și preoți, legați de același univers socio-uman, tradițional.

3) Privind **universul tematic**, pe lângă cel al evocării istoriei naționale, a destinului țăranului român, în aceeași armonie și echilibru se regăsește și **viața târgului de provincie**, în care Mihail Sadoveanu pune în prim-plan **conflicte psihologice**, determinate de **prejudecăți sociale**, de izolarea într-un mediu fără deschidere, fără perspective profesionale, sociale. Este lumea micilor funcționari, a unor avocați și învățători care sunt neliniștiți în fața unui destin nefavorabil, fără șanse, o lume a suferinței ascunse într-o **aparentă viață senină**, patriarhală, sugerată de titlul volumului *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* și al romanului *Însemnările lui Neculai Manea*, sau în nuvelele *Balta liniștii*, *Haia Sanis*.

4) **Frumusețile naturii patriei** constituie o vocație a artei sadoveniene, considerat „poet și pictor al naturii patriei” de către **Garabet Ibrăileanu**. Din primele creații și până la cele din urmă, prezența naturii, în manifestările ei nuanțate individualizate după spațiul geografic și după anotimpuri, favorizează relația om – natură constantă în literatura populară, dar și în creația sadoveniană. **Natura este mitizată**, interpretată fabulos printr-o **funcție sacră**, premonitoare asupra destinului personajelor. Ca o imagine emblematică a acestei viziuni este romanul *Baltagul*, dar regăsim viziunea aceasta și în numeroase povestiri. Prin

intermediul peisajului, se sugerează **funcțiile naturii** și se creează o **atmosferă** pentru fiecare episod decisiv din destinul personajelor. Momentele zilei, anotimpurile, cu schimbările manifestărilor exterioare ale peisajului, au un rol stimulator al devenirii acțiunii. Lumea evocată de Sadoveanu aparține **arhaicității**, a permanenței unor **legi nescrise** ale vieții omului legat de natură. Prin raportare la ea, sunt obiceiurile tradiționale, ocupațiile, chiar momentele ciclicității vieții, ca în *Baltagul*.

5) **Legile nescrise** determinate de natură, de modul de viață în raport cu aceasta, de tradiții ancestrale perpetuate, au valoare supremă, dar respectă și **legile juridice ale societății**, însă acest univers uman reprezentat în scrierile lui Mihail Sadoveanu este dator să readucă răătăcirile din viața lor înapoi la ordinea legilor vechi, căci *Morții poruncesc celor vii (Neamul Șoimăreștilor)*. Logica legilor nescrise obligă la lupta pentru dreptate, libertate, demnitate și adevăr, la nevoie, oamenii își fac singuri dreptate, prin **legea baltagului**.

6) **Arta narațiunii** îl situează pe Sadoveanu printre marii povestitori ai literaturii culte din literatura română și universală. Prozatorul creează atmosfera povestirii, locul povestirii, povestitorul, oralitatea ș.a., Mihail Sadoveanu fiind primul nostru povestitor al literaturii române a secolului al XX-lea având ca înaintași pe Ion Neculce și Ion Creangă.

BALTAGUL

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Romanul *Baltagul* este o **capodoperă** a romanului sadovenian și al celui românesc.

1. **A apărut** în 1930, într-un moment culminant al creației literare sadoveniene, cel al capodoperelor. Este considerat un roman cu **multiple semnificații simbolice**: **roman al transumanței**, „*«Miorița» lui Sadoveanu*”, **roman mitic și sinteză** a unui epos ancestral, arhaic românesc, dar și **roman inițiativ**, al maturizării și afirmării individului prin *încercările labirintice* la care este supus în parcurgerea drumului vieții prin personajul Gheorghiță.

2. Se pot stabili **asemănări și deosebiri** în raport cu balada *Miorița*, din care preia **motivul animalului devotat** cu rol deosebit în evoluția destinului stăpânului, aici în ipostaza câinelui: „Stăpâne, stăpâne,/ Mai cheamă ș-un câine” fiind **mottoul** romanului.

Baltagul preia din baladă particularitățile estetice și anumite **motive**, pe care le adaptează și le îmbogățește cu **semnificații noi**: a) acțiune simplă, lineară, pe un singur fir narativ; b) motivul dominant al vieții oierilor de la munte manifestat prin **transumanță**, determinată de legile naturii, de ciclicitatea anotimpurilor, sub forța cărora se manifestă viața aceluia mediu social-uman, care s-a perpetuat din timpuri imemorabile până în prezent. Vitoria Lipan, eroina romanului mărturisește că locuitorii acestor ținuturi montane au trăit astfel „de pe vremea craiului nostru cel de demult, Burebista”. În virtutea acestui fapt, **legile naturii** impun **legile vieții** și oamenii descifrează mesaje necesare vieții. **Soarele** rămâne un mit, izvor de viață, de energie, de creație. c) Regăsim din baladă și **intriga antropologică** (George Călinescu) a crimei generată de jaf și înavuțire. e) În același timp, **momentul crimei** are loc la apusul soarelui, favorizând dispariția criminalului și a victimei sale în pustietățile muntelui și în întunericul nopții. d) Tot din perspectiva baladei, e prezent **motivul întrebărilor** prin care o

ființă dragă, **mama** în baladă și **soția** în roman, **reconstituie portretul celui dispărut**, încât indirect, pe această cale acest personaj va fi **prezent** în roman pe tot parcursul acțiunii.

4. Romanul are doar ca **pretext intriga** din baladă, pentru că acea capodoperă a literaturii populare este în mod substanțial o **baladă lirică**, având în prim-plan *filosofia populară* asupra morții văzute metaforic drept o **nuntă cosmică**, prin care viața umană efemeră în planul terestru dobândește eternitate în planul cosmic, dincolo de moartea fizică. Balada are doar **expozițiune epică** și o **intrigă posibilă**, iar **romanul** este o **creație epică** prin excelență.

Baltagul este un **roman** în care **acțiunea** în desfășurarea momentelor subiectului dezvoltă drama dispariției lui Nechifor Lipan, oier din ținuturile Tarcăului, și procesul complex de căutare a rămășițelor acestuia și a locului unde a avut loc întreruperea vieții și a transhumanței, stabilirea cauzelor care au dus la moartea lui și înfăptuirea dreptății. Prin urmare, *Baltagul* aparține **realismului** prin **detaliile acumulative** în plan social, tradițional, ocupații, obiceiuri, ale mediului, ale momentului în care a avut loc transhumanța și întreruperea devenirii ei. Este o **replică** dată *Mioriței*, de esență lirico-filosofică, devenind un **roman al transhumanței**, al eposului mioritic. Scriitorul ne transpune din **liric** în **epic**, din posibila moarte, în lumea reală unde a avut loc moartea, lumea faptelor și a procesului de căutare a adevărului și a înfăptuirii dreptății, prin legea baltagului, după faptă și răsplată.

5. *Baltagul* dezvoltă o **acțiune concisă**, structurată pe **trei momente** legate de destinul lui Nechifor Lipan, arhetip al ciobanului, **oierului** proprietar de turme de oi, aflat sub legea transumanței.

• În **momentul inițial**, ca o variantă insolită de **prolog**, scriitorul creează o **atmosferă mitică**, parcă ancestrală, surprinzând într-o **parabolă** viața munteanului. După ce Dumnezeu a alcătuit lumea, „a pus rânduială și semn fiecărui neam”. După o enumerație metaforizată a individualizării acestora, la urmă de tot au venit și **muntенii**. Dumnezeu i-a întrebat: „Dar voi necăjiților, de ce ați întârziat?”. Aceștia s-au motivat prin parcurgerea drumului greu, anevoios prin pustietățile muntelui, printre puhoaiile apelor. Dumnezeu mărturisește că „dragi îmi sunteți, dar n-am ce vă face” și le dorește să aibă „o inimă ușoară ca din soare ruptă și să vă bucurați de ce-i al vostru (...), să vă pară toate bune”. Nechifor Lipan sintetiza această **viziune asupra destinului** în formularea incifrată „*nimeni nu poate sări peste umbra lui*”.

• Vitoria Lipan era conștientă de faptul că „**viața munteanului e grea**”, mai ales a femeilor care rămâneau văduve înainte de vreme, prin riscurile vieții dramatice pe care o trăiau. Munteanul venea acasă numai iarna, dar avea „rădăcini la locul lui, ca bradul”.

Pe **firul momentelor subiectului** se individualizează **trei etape** ale reconstituirii drumului lui Nechifor Lipan în ipostaza sa de oier supus transumanței: 1. **așteptarea întoarcerii** cu turmele de oi cumpărate la Dorna; 2. **hotărârea** Vitoriei Lipan de a porni pe urmele soțului ei și investigațiile făcute în numele adevărului; 3. **descoperirea rămășițelor pământești** ale acestuia și înfăptuirea dreptății.

Nechifor Lipan a plecat la Dorna să cumpere oi și să le aducă în bălțile Jijiei pentru iernat, după obiceiul lor. Dar limita de timp, Sfântul Andrei (30 noiembrie) a trecut și Lipan

nu s-a întors, n-a dat nici un semn de viață, provocând neliniște în familie, în sufletul lor, în mod deosebit al soției lui, Vitoria Lipan.

• **Vitoria își asumă răspunderea** de a prelua obligațiile gospodărești și familiale, de a supraveghea destinul celor doi copii: **Gheorghiță**, implicat în organizarea turmelor de oi, și a **Minodorei**, tânără și frumoasă, dar îndrăgostită de feciorul dăscăliței Topor, deschis spre societatea și viața modernă pe care o respingea Vitoria Lipan. A ajuns chiar s-o amenințe pe fată pentru că își demonstrează preferința pentru lumea „domnișoarelor”: „îți arăt coc, valț și bluză, (...) în legea noastră trebuie să trăiești și tu (...), altfel îți leg o piatră de gât și te arunc în apele Tarcăului”. Mai mult chiar decât atât, pentru Vitoria Lipan **legile naturii au valoare sacră**, iar soarele e un mit divin, astfel încât o ceartă pe Minodora pentru ce a aruncat gunoiul în fața soarelui.

• Vitoria, crescută în lumea unei spiritualități arhaice, mitice, **interpreta și semnele naturii, și visele**, de la care descifra mesaje. Într-unul din visele sale l-a văzut pe Nechifor Lipan trecând **călare peste o apă întunecoasă, cu fața întoarsă spre asfințit**. Pentru ea aceasta însemna că soțul ei a făcut trecerea de la viață spre moarte. Visul acesta a urmărit-o până la înfăptuirea dreptății.

Vitoria Lipan este convinsă de moartea soțului ei și printr-un alt **mesaj** tradițional: **cocoșul** din gospodărie a cântat lung, cu fața întoarsă spre drum, semn că ea trebuie să plece în căutarea lui Nechifor. Femeia dovedește **înțelepciune** prin experiența vieții, **previziune** asupra unor încercări deosebite în acțiunile ei. Ia **măsuri speciale**: prin baciul Alexa, repartizează răspunderile asupra turmelor de oi; vinde produse specifice oieritului, brânză și piei, ca să se asigure cu banii necesari. Și mai mult decât atât, lasă banii în noaptea respectivă altcuiva, temându-se de atacul hoților, ceea ce s-a și întâmplat. Pe Minodora o duce la Mănăstirea Agapia, pentru a fi protejată de o rudă de a ei aflată acolo. Îl roagă pe fierarul din sat să-i confecționeze **un baltag** și îi impune feciorului său **Gheorghiță** s-o însoțească, conștientă de rolul acestuia: „**mintea mea să lucreze și brațul lui să lovească**”. E conștientă că drumul va fi lung și anevoios. Deși era la începutul lui martie când la munte era încă zăpadă, pornesc la drum nu cu sania, ci cu căruța.

• În **drumul străbătut** prin pustietățile muntelui, **soarele, vântul și ploaia** vor fi elementele naturii ce-i vor însoți cu manifestări protectoare și prevestitoare.

Momentul al doilea dezvăluie **etapele** drumului parcurs. În **reconstituirea aceluiași drum al lui Lipan**, Vitoria și Gheorghiță uneori merg călare prin pustietățile prăpăstioase. Participă la **evenimente rituale** cu individualizări simbolice. În mod ciudat, primul este un **botez**, al doilea o **nuntă** – etape decisive ale drumului logic al vieții, dar ciudat, ordinea este inversată, semn că și ceea ce vor întâlni mai departe se află sub semnul îndoielii, al neliniștii. Ajung **la Dorna**, unde Vitoria informează autoritățile de neîntoarcerea soțului său după legile tradiționale ale transumanței. Ea este conștientă că **singură trebuie să afle adevărul și să facă dreptate**. Prin **motivul întrebărilor**, „Cine a văzut un bărbat înalt cu o căciulă brumărie pe cap, călare pe un cal alb țintat în frunte?”, reușește să **reconstituie drumul** soțului său cu ajutorul unor gospodari, cârciumari, preoți, negustori. Femeia ajunge într-un **moment culminant**, când semnele vântului și ale ploii oprite o avertizează că e în locul unde poate

găsi răspuns. Află că **Nechifor Lipan** călătorise noaptea, că la Dorna a cumpărat trei sute de oi, vânzând o sută la doi ciobani din ținuturile Rarăului, care l-au însoțit pe drumul de întoarcere spre casă.

Momentul al treilea se concentrează asupra acestui loc situat între localitățile **Suha** și **Sabasa**, având în centrul lor un reper al drumului înalt, **Crucea Talienilor**. Află că cei doi tovarăși ai lui Nechifor se numeau **Calistrat Bogza**, poreclit și Buză Ruptă, căci avea buză de iepure, și **Ilie Cuțui**. Prin **investigațiile făcute de Vitoria Lipan** prin arta disimulării, a cunoașterii psihologiei umane, prin voință și perseverență, va reuși să-și limpezească în logica și viziunea ei adevărul. Aici constată că Lipan lipsea din grupul oierilor ce s-au întors cu turmele de oi. Deși a apelat la autorități, era conștientă că acestea nu vor finaliza investigațiile privitoare la absența lui Nechifor Lipan; „să facă dumnealor ce pot, eu voi face ce știu”, își zise în gândul său.

• Din curtea unui gospodar apare spontan în preajma lor **câinele Lupu**, ce-l însoțise pe Nechifor. Acesta va avea un rol decisiv în descoperirea într-o prăpastie a rămășițelor pământești ale lui Nechifor și ale calului său. Și, astfel, se va atinge **punctul culminant** al romanului, când se constată că Nechifor Lipan fusese **ucis** printr-o **lovitură de baltag** în frunte. Vitoria pare a-și redobândi o anume liniște, continuându-și însă investigațiile prin întrebări, detalii ale reconstituirii, asemenea unor **căutări justițiare, polițienești**, încât romanul dobândește și această variantă, de **roman polițist**. Vitoria luptă mai departe să împlinească legea nescrisă a aflării adevărului și a înfăptuirii dreptății. După **ceremonialul tradițional al înhumării** trupului lui Nechifor Lipan, tot în spiritul tradiției are loc **praznicul** dedicat acestuia. Aici, Vitoria Lipan, prin mijloacele proprii de investigație psihologică, etică, morală, prin experiența vieții legată de acel mediu al singurătăților drumurilor de munte, unde puteau fi crime și jafuri ce rămâneau necunoscute, realizează un **scenariu**. Prin acesta **reconstituie logic și realist moartea prin crimă a lui Nechifor Lipan**. Cei doi suspecți de crimă, prezenți la praznic, se dezvăluie prin tensiune și agresivitate, dar sunt răpuși de câinele Lupu și de baltag, prin care se face dreptate. Și astfel romanul se încheie cu un **deznodământ dramatic**, dar **justițiar**.

• Vitoria consideră că și-a împlinit rostul și obligația sa în această mare încercare a vieții. Acceptă **legile vieții** și își asumă protecția copiilor pentru viitorul lor, **Gheorghiță s-a maturizat** în această unică și teribilă încercare, cunoscând un **proces inițiativ** prin **probe ale labirintului**, între viață și moarte. Vitoria consideră că „ne-om întoarce iar la Măgura ca să luăm de coadă toate câte am lăsat (...), iar pe Minodora nu o dau după feciorul dascălului lui Topor”.

6. Pe lângă **mitul mioritic**, romanul mai valorifică și **mitul antic**, egiptean al lui **Osiris**, zeul Soarelui, al cărui destin era legat de afluența și fluenta **fluviului Nil**, după anotimpuri. Acesta a fost răpus și ascuns în adâncurile Infernului, ale întunericului, de unde a fost salvat și adus la lumină de **Isis**, soția sa, însoțită de fiul ei și de un **câine credincios**. Momentul reîntoarcerii la lumină a fost **primăvara**, odată cu revărsarea apelor Nilului. Și în *Baltagul* adevărul triumfă prin dreptate tot **primăvara**, când prin transhumanță **se deschid ciclurile naturii**, ale vieții și ale legilor nescrise, dar decisive ale oierilor.

7) **Personajele** sunt puține, cele cu **semnificație simbolică** și generatoare de acțiune. Chiar prin **numele** lor, uneori cu rezonanță mitologică își definesc destinul și rolul în viață și în roman. **Vitoria** sugerează triumful adevărului și lupta pentru dreptate, pentru apărarea demnității, a echilibrului vieții. A fost supranumită „**Antigona noastră**”, după numele unui personaj din trilogia lui Sofocle închinată lui Oedip.

Gheorghită, fiul ei, cunoaște un proces de inițiere, devenind bărbat cu răspundere, contribuind la aflarea adevărului și înfăptuirea dreptății, aflat mereu în umbra mamei sale, dar fără de el Vitoria n-ar fi putut învinge răul. Gheorghită este o întrupare a **mitului creștin** al Sfântului Gheorghe ce luptă cu balaurul. În prăpastia unde l-a găsit pe tatăl său mort, descoperă legile vieții și ale morții și marea încercare prin întunericul Infernului. Prin intermediul acestui personaj, se descoperă și **mitul mării călătorii** a tatălui său, de la viață la moarte. Cele trei etape ale existenței s-au regăsit în cele trei **momente rituale**: **nuntă**, **botez** și **înmoartare**. Sunt prezente și alte ipostaze mitice, precum **mitul soarelui**, **mitul drumului** asociat cu al **labirintului**. Numele lui **Nechifor** Lipan are de asemenea o rezonanță mitică, Nechifor în greacă înseamnă **învingător**, numele lui inițial fiind tot Gheorghită. **Asocierea** acestor nume conduce spre **esența epico-dramatică a romanului**, lupta pentru adevăr și dreptate.

Semnificațiile titlului sunt bogate, motivate în roman. Astfel, **baltag** înseamnă: a) obiect al muncii, având două componente tehnice: secure și topor, instrument de muncă a tăietorilor de lemne; b) obiect de apărare în fața animalelor sălbatice și al altor pericole în singurătățile muntelui; c) instrument de crimă prin care jefuitorii îi răpuneau pe adversari; d) obiect cu rol justițiar, răzbunător, înfăptuitor de dreptate în final.

HANU ANCUȚEI

1. Volumul de povestiri **Hanu Ancuței** a apărut în 1928 și a fost pregătit cu șapte ani înainte, prin prima povestire, *Iapa lui Vodă*. **Hanu Ancuței** este un **ciclu de 9 povestiri**, fiind o culegere de texte epice structurată pe principiul **narativ povestire în povestire sau povestire în ramă**. Această originală artă a povestirii are o tradiție veche deopotrivă în literatura persană și în literatura europeană. Au rămas în cultura universală numeroase creații literare având la bază acest principiu narativ. Amintim ciclul de povestiri **Sindipa**, povestiri persane prelucrate de Sadoveanu în romanul *Divanul persan*. Tot din acest spațiu cultural, este și ciclul **Halima** sau **O mie și una de nopți**, prin care s-a valorificat acest principiu narativ și în Europa, prin ciclul narativ **Poveștile Șeherezadei**. În literatura Renașterii, procedeul narativ a fost afirmat în **Decameronul** lui Boccaccio. Ceva mai târziu, Margareta de Navarra va promova aceeași tehnică narativă în **Heptameron**. Această cuceritoare formulă narativă s-a regăsit și în alte creații literare pe firul timpului până astăzi. Astfel, în literatura rusă este celebru ciclul **Taras Bulba** al scriitorului rus Nicolai Gogol, precum și **Poveștirile unui vânător** de M.P. Cehov.

2. În **literatura română**, arta narațiunii în nuanțele ei sub pecetea oralității a definit stilul lui Ion Neculce, mai ales în ciclul de legende *O samă de cuvinte*. Particularități ale artei

narative de tip popular, în formă versificată s-au remarcat la **Anton Pann** în ciclurile *O șezătoare la țară*, *Povestea vorbeii*. Chiar **Ion Creangă** se afirmă în propria-i creație *Amintiri din copilărie* ca autor-povestitor.

3. Această formulă narativă, a **povestirii în ramă** presupune:

a) existența unui autor-povestitor (autor-narator) care creează **atmosfera** de povestire, fixează **locul** povestirii, **momentul** derulării acesteia, anotimpul, momentul zilei. Aici, locul este **hanul** de la răscrucea unor drumuri comerciale, unde călători din diferite straturi sociale (haiduci, boieri, negustori, chiar și domnitorul) poposesc pentru o noapte și se bucură de un moment de destindere, de detașare față de problemele dramatice ale vieții. Scriitorul Mihail Sadoveanu a cunoscut nemijlocit, în drumurile sale, în tinerețe, Hanu Ancuței, al cărui nume l-a preluat și l-a impus în literatură.

b) După ce scriitorul a realizat **rama povestirii**, urmează **povestirea în povestire**, ce presupune o succesiune de **povestitori** stimulați de **ascultători**, prin care se acumulează ciclul de povestiri, fiecare fiind stimulativă și provocatoare pentru viitorul povestitor.

c) **Arta povestirii** este aflată sub semnul unei **compoziții** acumulative, ce presupune o trăire afectivă profundă, chiar coparticipativă, excelând în arta evocării. Într-o narațiune de tip **oral** cum este povestirea, este remarcabilă **relația directă** dintre **povestitor** și **ascultător**. Un rol **compozițional** important îl are **personajul dublu**, **Ancuța cea tânără**, ce aparține prezentului, momentului povestirii, „tot ca mă-sa de sprâncenată și de vicleană”, care simbolic e așezată pe prag cu o față luminată de soarele ce apunea și cu cealaltă parte a obrazului umbrată, întoarsă spre trecut. Mama ei, **cealaltă Ancuță**, tot stăpână a hanului, a fost martoră la întâmplările trecutului reactualizate în prezentul povestirii.

d) **Atmosfera** are o anume proiecție mitică, deschisă spre un **timp vag**, imprecis, „într-o depărtată vreme, de demult”. **Fenomenele naturii** în complexitatea lor capătă funcții premonitorii, magice, cunoscute și interpretate de unul dintre martori și povestitori, Moș Leonte Zoderul. **Timpul mitic** nedeterminat are și anumite particularități de **legendă**: la apusul soarelui, „într-o toamnă aurie”, când se putea aprecia belșugul viei, al câmpului, dar și experiența vieții povestitorilor, când drumeții au poposit la Hanul Ancuței. Aici **lăutarii** stimulau atmosfera de voie bună și de belșug de mâncare. Aici se servea „*vin vechi în oale nouă*”. La Hanu Ancuței, **petrecerile de proporții homerice stimulau poveștile**.

e) **Hanul**, **locul** povestirii are un **rol dublu**, de **interferență** a întâmplărilor din timpul trecut, spațiu al reîntâlnirii personajelor și al momentului povestirii, dobândind astfel durată, valoare, deopotrivă ca **martor** al evenimentelor, **stimulator** al povestirilor și **păstrător** al tradițiilor. De aceea, hanul este privit și ca **loc de popas** și **protecție** și este văzut ca o **cetate**, cu ziduri puternice, înalte, cu porți ferecate. **Autorul-narator se retrage în umbră** și dă cuvântul povestitorilor, care scot în prim-plan **ce** povestesc și **cum** povestesc, **cine** povestește, dând **unitate** ciclului.

Succesiunea povestirilor și originalitatea tipologică și tematică

Primul povestitor, din **Iapa lui Vodă**, este **comisul Ioniță**, răzeș de felul său. A ajuns la han călărind pe un **cal răpciugos**, ce părea desprins din poveste, dar dinainte de a fi mâncat ja-

rul de pe tavă. **Umorul** senin se nuanțează treptat, din detalii ale limbajului, ale comportamentului personajelor, detalii privind descrierea lumii prin care au trecut. Comisul îi avertizează pe ascultători că acest cal e „de viță nobilă”, fiind **urmașul iepei** cu care el „s-a fudulit” în anii tinereții, când s-a dus la Vodă Mihalache Sturza să-i facă dreptate împotriva abuzurilor justiției și a boierilor care au pus stăpânire pe pământul său. Comisul Ioniță evocă cu o anumită **nostalgie** vremurile trecute, când s-au întâmplat ca el să-și ceară dreptate la Vodă. **Oamenii de atunci** sunt „oale și ulcele”, marcați de trecerea timpului „ca și frunzele de toamnă”. Comisul Ioniță **se lasă rugat să povestească** scena întâlnirii cu un boier ce poposise la han în acele vremuri trecute. Îi povestește boierului **motivația** hotărârii de a-i cere lui Vodă să-i facă dreptate. Boierul, cuprins de voia bună, îl întreabă pe Ioniță ce ar face, dacă Vodă nu i-ar face dreptate. Răspunsul lui i-a surprins pe toți: i-ar cere lui Vodă „să-i pupe iapa nu departe de coadă”. Comisul Ioniță relatează drumul parcurs până la Iași și întâlnirea cu Vodă după ritualul oficial specific. Uimit, constată că boierul întâlnit la han este Vodă însuși. Acesta a hotărât să i se facă dreptate prin slujitorii lui. În final, îl întreabă pe răzeșul Ioniță ce-ar fi zis dacă nu i-ar fi făcut dreptate, iar replica este deopotrivă umoristică, dar și expresie a unui caracter puternic: „eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum”. Răzeșul Ioniță, având **darul povestirii**, promite ascultătorilor „o altă istorisire, mai strașnică și mai minunată”. Dar nu va reuși s-o facă, întrucât ascultătorii devin rând pe rând povestitori, în narațiuni se succed personaje variate, povestitorii făcând apel fie la elemente autobiografice, fie la date cunoscute din experiența vieții.

În povestirea **Haralambie**, povestitorul este **călugărul Gherman de la Rarău**, care a stat izolat între ascultători până în acel moment și brusc „a slobozit cuvânt”. Personajul evocat este **tatăl său**, ajuns **căpetenie de hoți** în scopul de a le face dreptate celor săraci. **Haiducul** a fost prins, din porunca domnească, tocmai de fratele său, în timpul domnitorului Ipsilant. Fratele ucigaș, chinuit sufletește de sentimentul vinovăției uciderii fratelui său, ridică o **mănăstire la Iași** care va purta numele celui ucis, Haralambie. Călugărul se afla în drum spre acel locaș sfânt și în această ipostază a poposit la han.

În a treia povestire, **Balaurul**, povestitorul este **Moș Leonte Zoderul**, care moștenise de la tatăl său harul de a descifra tainele cerului. **Personajul** principal evocat, **boierul Năstase Bolumir**, vestit pentru cruzimea sa față de primele două soții, va cunoaște justiția divină, materializată printr-un balaur în timpul căsătoriei cu cea de **a treia soție a sa Irinuța**, o adolescentă cu voință neobișnuită în a-l sfida și de a-l pedepsi pe boierul grec. Natura dezlănțuită ia forma unui balaur prin care îl salvează „pe drăcușorul cel bălan” (Irinuța), dar îl va uide pe bătrânul boier, soțul ei.

A patra povestire, **Fântâna dintre plop**i, este datorată **căpitanului de mazili Nicolae Isac**. El *va retrăi* cu emoție o **poveste romantică de iubire** pe care a trăit-o în tinerețe cu o frumoasă țigancă, Marga. Această iubire va avea un deznodământ tragic provocat de clanul țigănesc. Întâlnirile dintre cei doi îndrăgostiți aveau loc noaptea în apropierea hanului, unde erau protejați de patru plop*i* lângă care era o fântână. Povestirea are particularități de **baladă**: fântâna a dispărut asemenea plopilor și Margdei. În inima căpitanului, a rămas vie o poveste romantică, o **iubire neîmplinită**.

În **Cealaltă Ancuță**, titlul povestirii următoare, se dezvăluie o altă **poveste de iubire** în care **prejudecățile sociale** au rol decisiv. Povestitorul **Enache Coropcarul** relatează povestea unui răzeș, **Toderiță Cătană**, care a îndrăznit să se îndrăgostească de o tânără, Varvara, soră a vornicului Bobeică. Pentru aceasta, ea a fost trimisă la mănăstirea Agapia, iar răzeșul a fost închis în Turnul Goliei. A reușit să evadeze, fiind vestit pentru curajul și istețimea lui de a lupta cu dușmanii. În cele din urmă, Toderiță o recuperează pe Varvara, înfruntându-l pe căpetenia de arnăuți Costea Căruntu. Întâmplarea s-a petrecut **în timpul celeilalte Ancuțe**, care l-a protejat și l-a încurajat pe Toderiță Cătană.

Județ al sărmanilor e o povestire de referință în întreaga creație sadoveniană. Povestitorul **Constantin Moțoc**, prin **arta dedublării**, relatează propria sa experiență dramatică de viață, pretextând că redă o întâmplare **trăită de un prieten**. Fugar în munți, devenit haiduc, a fost ajutat de căpetenia haiducilor, Vasile cel Mare, să-și facă singur dreptate, torturându-l pe boierul abuziv după propriile metode.

În povestirea **Negustor Lipsan**, jupân **Damian Cristișor** este naratorul în ipostaza unui **negustor** ce aducea marfă nemțească și poloneză în micile târguri moldovenești. Accentul se pune pe relatarea detaliată a unor aspecte sociale, culturale, etnografice ale țărilor pe unde a negustorit, precum Germania, Polonia, Rusia, și contrastul uluitor dintre cele descoperite în acele țări și realitățile de acasă din acele vremi. Ascultătorii sunt uimiți de cele aflate, chiar ușor speriați și neîncrezători. **Călătoria** obișnuită cu **trenul** părea pentru ei ireală, iar trenul însuși „o casuță ce umblă singură cu foc pe șine”. Auditoriul află că în alte locuri ulițele erau pietruite, că existau băutori de bere – „o leșie amară” –, că în tot satul se găsea **școală** și dascăli, că femeile de la oraș umblau cu **pălărie**. Dar ei rămân devotați tradițiilor și obiceiurilor vechi, moldovenești, mai ales că străinii nu gătesc sarmale și borș, pește la proțap. Uimirea lor era legată și de lipsa în străinătate a unor tradiții românești, pastorale: „dar oile cine le păzește?”. Opoziția dintre lumea modernă, citadină, occidentală și cea moldovenească, tradițională e concentrată astfel: „atunci ei să rămână cu trenul lor și noi cu Țara Moldovei”.

În povestirea **Orb sărac, un moșneag orb** însoțit de o babă, mătușa Solomie, s-au alăturat negustorului lipsan în drumul parcurs. **Bătrânul orb** în aparență un cerșetor, un **cântăreț** din cimpoi, va cânta o variantă a **Mioriței** cunoscută din drumurile lui dincolo de Prut, ce i s-a impus într-un „**legământ-blestem**”, ca **să nu uite acest cântec niciodată**. **Povestitorul orb** relatează și o veche legendă privitoare la Duca Vodă, într-un episod legat de fuga lui de la domnie; episodul este regăsit și în legendele lui Ion Neculce.

Ultima povestire, **Istorisirea Zahariei Fântânaru**, pune în prim-plan altă poveste de **iubire salvată** de la un deznodământ tragic de **Vodă Călimah** la care a contribuit și constructorul de fântâni Zaharia, supranumit și Fântânaru.

Din partea tuturor povestitorilor vibrează o **trăire afectivă** deosebită, pe măsura evoluției narrative, chiar dacă întâmplările povestite au un caracter dramatic. Memorabilă rămâne afirmația încărcată de un lirism dramatic a lui Niculai Isac: „*Săracă Țara Moldovei, erai mai frumoasă în tinerețile mele!...*”.

LIVIU REBREANU (27.XI.1885 – 1.IX.1944)

Liviu Rebreanu este considerat creatorul romanului românesc modern.

I. Personalitatea scriitorului

1) **S-a născut** la 27 noiembrie 1885, în satul Târlișua, de lângă Năsăud, fiind primul fiu din familia numeroasă a învățătorului Vasile Rebreanu, devenit în romanul *Ion* blajinul și concesivul învățător Zaharia Herdelea. Viitorul scriitor va deveni în acest roman tânărul Titu Herdelea, aflat temporar acasă în căutarea drumului în viață și în literatură, sugestiv fiind titlul primului volum de nuvele a lui Liviu Rebreanu, *Frământări*, (Orăștie, 1912). Titu va reveni în creația sa romanească ca **personaj martor**, liant între medii sociale și culturale românești din Ardeal și din Vechiul Regat și în romanele *Răscoala* (1932) și *Gorila* (1938).

2) Începe **școala** primară la Maieru, unde era tatăl său învățător, apoi urmează Liceul maghiar din Năsăud, dar absolvă Liceul german din Bistrița. Neavând posibilitățile materiale pentru a urma studiul Medicinii, cum și-a dorit, va face Școala de Ofițeri de la Sopron (Ungaria), apoi Academia Militară de la Budapesta (2 ani), obținând gradul de sublocotenent de honvezi. De aici demisionează și se retrage acasă la Prislop, fiind ajutor de notar în comuna Măgura. După repetate încercări, dezertează, trece granița în România și ajunge la București, dar în calitate de cetățean și ofițer austro-ungar. Este arestat, închis la Văcărești, apoi extrădat și închis la Gyula (Ungaria), în 1910. Sugestiv este **portretul** scriitorului făcut de istoricul literar Ion Rotaru: „statură athletică, trăsăturile energetice ale fizionomiei severe în frumusețea lor bărbătească (...) îl arată ca pe un descendent de legionar roman (...), un adevărat baci ardelen”, care depășește resemnarea mioritică, tăcut și dârz, un luptător neînfricat pentru afirmarea personalității sale umane și artistice. S-a impus printr-o putere rarisimă de muncă, promovând „o **direcție nouă**” în romanul românesc al veacului al XX-lea, la momentul deciziei de a se stabili în Vechiul Regat. Memorabilă rămâne urarea încurajatoare a tatălui său: „*Să te întorci cât Coșbuc de mare!*”. Evoluția și afirmarea sa ca romancier dovedește **geniul creator al literaturii române**, devenind un reper înalt în plan național și european.

3) Reîntors la București, **a intrat în viața publicistică și cultural-literară** de mare prestigiu a momentului, ce se manifesta în trei direcții, deschise în „Viața Românească” (condusă de Garabet Ibrăileanu – **tradiționalismul**), „Convorbiri critice” (a lui Mihail Dragomirescu – **estetismul**), „Sburătorul” (revista și cenaclul literar conduse de Eugen Lovinescu – **modernismul**). Liviu Rebreanu va deține diferite funcții în cultură și publicistică, precum aceea de director al Teatrului Național din Craiova, promovat de Emil Gârleanu. Aici o va cunoaște pe viitoarea sa soție, Fanny Rădulescu (Rebreanu). A fost director al

Teatrului Național din București. În 1939, devine membru al Academiei Române, la recepția de primire rostind un discurs celebru, *Laudă țărânului român*.

Rebreanu moare la 1 septembrie 1944 la Valea Mare, răpus de cancer pulmonar.

II. Creația literară

Creația literară rebreniană este bogată, dominând **genul epic**, exersat prin nuvele, povestiri, memorialistică și romane. Simultan, în anumite momente ale vieții va realiza și creație **dramatică**, în special **comedii** (*Cadrilul*, 1919, *Plicul*, 1923, și *Apostolii*, 1926).

a) Ca majoritatea prozatorilor români, Liviu Rebreanu își deschide activitatea literară prin **nuvele**, prin care anticipează problematica socială, psihologică, istorică a romanelor sale, societate pentru explorarea căreia se folosește de *bogate izvoare documentare*, trăsătură specifică literaturii lui Liviu Rebreanu. Amintim volumele *Frământări* (1912), în care se aduce în prim-plan destinul scriitorului aflat în căutarea drumului în viață și artă, *Golanii* (1916), prin care lărgeste perspectiva socială și etică în lumea periferiei capitalei, *Răfuiala* (1919), ce prefigurează o parte a conflictului din *Ion*. Fiecare din cele trei capodopere românești ale sale au fost **anticipate de nuvele**, promovând o anume tipologie umană, mediul social, etic, psihologic și utilizând **formula narativă a obiectivării**, a observației lucide a realității, a documentului, a detaliului încărcat de valori sugestive, estetice.

b) Ca **romancier**, Liviu Rebreanu a debutat cu o capodoperă, *Ion* (1920). Au urmat *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva (Povestea celor șapte vieți)* (1925), *Ciuleandra* (1927, roman psihologic prin tema psihopatologia congenitală sub forma geloziei și calea regenerării biologice prin căsătoria cu un partener provenit dintr-un mediu social sănătos, cel țăranesc, din care să rezulte urmași regenerați). În romanul *Crăișorul* (1929), ne dezvăluie destinul tragic al lui Horia, erou național din Munții Apuseni, remarcabil fiind ultimul capitol, intitulat *Roata*). Urmează romanele *Răscoala* (1932), *Jar* (1934, roman cu intrigă erotică), *Gorila* (1934, în care se prezintă un fapt real din viața și moartea unui ziarist din preajma celui de Al Doilea Război Mondial). Ultima sa creație românească a fost *Amândoi* (1940), un roman polițist.

III. Trăsăturile definitorii ale modernismului romanului românesc promovate prin Liviu Rebreanu

Această apreciere valorică, emblematică, prin care Rebreanu era considerat **creator al romanului românesc modern** i-a aparținut inițial lui **Eugen Lovinescu**, apreciere care s-a consolidat prin opiniile altor critici literari de excepție, precum George Călinescu, Tudor Vianu, Ovid Crohmălniceanu, Ion Rotaru, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu ș.a. Din ansamblul aprecierilor critice s-au individualizat câteva opinii argumentate.

a) În cadrul evoluției romanului românesc, s-au realizat și câteva creații valoroase izolate, dar s-a prelungit o anumită reticență a prozatorilor români pentru această specie literară complexă a realismului, rămânând dominantă **epica genului scurt**: schița, nuvela, povestirea, în care literatura română se consolidase. Din istoricul romanului românesc, se rețin doar câteva încercări nefinalizate, precum și anumite împliniri de roman. Amintim *Istoria*

ieroglifică, roman alegoric și politic al lui Dimitrie Cantemir, *Manoil* și *Elena* de Dimitrie Bolintineanu, două romane cu tematică erotică și culturală, *Ciocoii vechi și noi*, primul nostru roman social, de Nicolae Filimon (1863), *Mara*, de Ioan Slavici (1906), *Ciclul Comăneștenilor*, de Duiliu Zamfirescu. Remarcabil, apropiat de saltul valoric pe care-l va realiza Rebreanu este romanul *Arhanghelii* (1914) al lui Ion Agârbiceanu.

b) Rebreanu depășește **idilismul sămănătorist** și deschide o **viziune nouă** asupra particularităților definitorii ale **specificului național** privit prin complexitatea sa din perspectivă socială a mediilor diversificate preponderent rămânând **satul românesc**, dar sub forța transformărilor impuse de împrejurările istorice, sociale, culturale. Este o altă imagine asupra **satului și țăranului român** în corelație vitală istorică cu pământul. În acest sens, **viziunea estetică-literară** a lui Rebreanu este total diferită de imaginea țăranului în **literatura europeană**. La toți marii scriitori europeni ai realismului, ancorați în **problematica satului și a țăranului**, acesta era văzut **unilateral**, precum în romane cu titluri aproape identice: *Țăranii*, de Lev Tolstoi, *Pământul*, de Émile Zola, în care țăranul e văzut ca o brută violentă, într-o degradare comportamentală, dezumanizantă, dominat doar de instincte primare. În romanul *Pământ blestemat* al scriitorului spaniol Blasco Ibañez se accentuează condiția dramatică a țăranului, **pământul** devine o **povară**, o nedreptate perpetuată de generații, ca o neșansă a împlinirii unui destin uman superior. O viziune **eroică** și **patriotică** promovează scriitorul polonez Raymond, în romanul *Țăranii*, pentru care în 1920 a luat Premiul Nobel pentru literatură. La **Rebreanu**, țăranul în ipostază individuală, e privit în **complexitatea sa umană, socială, spirituală**, în care devenirea sa este marcată de mediu, de timpul în care trăiește, de prejudecăți care generează conflicte puternice cu deznodământ dramatic.

c) Liviu Rebreanu este **prozatorul momentelor de cotitură** ale vieții din perspectivă istorică, socială, națională, ceea ce va realiza peste decenii deopotrivă ca o continuare și ca o replică la creația rebreniană Marin Preda în **ciclul moromețian**.

d) Cea de-a **doua** mare **temă** a literaturii moderne a secolului al XX-lea, în plan național și european, este dezvăluirea **consecințelor dramatice** ale Primului Război Mondial din perspectivă istorică, socială, culturală, printr-o **tipologie umană** ridicată deasupra satului tradițional și a țăranului, raportată la **destinul intelectualului**. Războiul e evocat nu doar prin scene tragice de luptă, ci prin **consecințele** acestora, prin motivațiile lor în **planul conștiinței**. Astfel, Liviu Rebreanu face deschiderea unei ipostaze noi, moderne a romanului, cel de **analiză psihologică**, în *Pădurea spânzuraților*. Modalitatea de reflectare a **dramei războiului** se realizează prin **analiza stărilor sufletești** realizată prin procedee multiple, precum: notații de senzații fiziologice, prin introspecție în trăirile intime, în impresiile subiective ale personajului, prin luciditatea descoperirii **conflictelor ascunse** ale dramaticului, prin dialoguri și monologuri interioare. Rebreanu îi anticipează pe Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și pe Cezar Petrescu în **evocarea dramei Primului Război Mondial**, prin experiența trăită dezvăluită direct de autorul narator, devenit personaj principal al romanului. În *Pădurea spânzuraților* experiența dramatică este reflectată prin intermediul personajului Apostol Bologa. Ultima variantă a romanului a fost realizată după moartea fratelui său, Emil Rebreanu, condamnat la moarte prin spânzurare pentru dezertare (1917). Liviu Rebreanu măr-

turisește că Apostol Bologa nu este Emil Rebreanu, ci reprezintă **drama intelectualului român** din Transilvania pus într-o **situație-limită**: să aleagă între acceptarea condamnării la moarte a românilor transilvăneni din diferite motive, de un stat asupritor, sau să se solidarizeze cu destinul tragic al românilor, chiar cu prețul propriei vieți. Și Apostol Bologa a trăit această dilemă, care se transformă treptat în **dramă de conștiință** insurmontabilă. La început, Apostol a fost mândru că a făcut parte din Curtea Marțială ce l-a condamnat la moarte pe Svoboda, al cărui nume înseamnă „libertate”. Privirea condamnatului aflat sub ștreang, marcată de lumină îi părea un reproș disprețuitor care îl va urmări pe Bologa ca o muștrare dureroasă până la sfârșitul vieții. Aceasta stimulează redeşptarea conștiinței naționale de român și își aduce aminte de mesajul educativ al tatălui său: „Ca bărbat să-ți faci datoria, gândul să-ți fie ca vorba și vorba ca fapta și să nu uiți niciodată că ești român!”. Prin urmare Apostol se afla „într-o imposibilitate morală”, cum s-a confesat generalului Karg, cu speranța iluzorie că va fi înțeles și nu-l va trimite pe frontul românesc.

Rebreanu a intrat în **competiție valorică** în plan național și european, și în această variantă a romanului european modern impunându-se ca valoare exemplară, de referință, privind drama războiului și a izbândit și prin această problematică și tipologie literară, fiind considerat unul dintre marii romancieri ai secolului al XX-lea, *Pădurea spânzuraților* situându-se alături de creații de valoare deosebită precum *Pe frontul de vest nimic nou* de Eric Maria Remarque și volumul al treilea din ciclul romanesc *Familia Thibault* a lui R.M. du Gard.

e) Din perspectiva **viziunii asupra vieții** reflectate în **arta narativă**, Rebreanu se afirmă prin originalitate în cadrul realismului contemporan. El face **trecerea** de la proza evocativă, de multe ori lirică și nostalgică, de factură romantică și sămănătoristă, la proza realismului, în care documentul, experiența nemijlocită, viziunea și atitudinea obiectivă, detașată, fără intervenția autorului impune o proză rece, impersonală. Această variantă a realismului în stilul narativ a fost numită **realismul dur** al lui Liviu Rebreanu. În eseu *Amalgam*, scriitorul își autodefiniea această trăsătură stilistică astfel: „prefer expresia dură și bolovănoasă în locul stilului estetizant”. Prin această particularitate estetică, se asociază **anticalofilismului** (concept promovat și de Camil Petrescu în sprijinul viziunii moderne estetizante a prozei de analiză, sub marca **autenticității**).

f) Privind **viziunea asupra destinului uman** condiționat obiectiv de locul și timpul în care se manifestă, Rebreanu promovează o nouă proiecție estetică în *Literatura și viața*. Prozatorul consideră că **omul intră în viață (și în artă)** într-o anume ipostază, cu un anume destin, în care se conjugă realitatea exterioară obiectivă cu realitatea interioară a sufletului, a conștiinței, a motivațiilor personale de acțiune. **Ieșirea din viață**, sfârșitul, îl situează într-o ipostază diferită față de cea prin care a intrat în viață. El a cunoscut o **devenire**, de aici metafora **drumului** parcurs, iar **mutațiile** ce au loc nu se datorează fatalității, ci eului însuși și mediului de adaptare sau inadaptare, de limitele accesibilității și de depășirea acestora. Promovează o **tipologie** socio-istorică, etico-morală mai complexă, **personaje problematice**, provocatoare de conflicte variate, complexe, atitudini generatoare de deznodământ-limită. Această viziune artistică este demonstrată în toate romanele sale prin destinul personajelor.

g) **Originalitatea filosofico-estetică** se concretizează la Liviu Rebreanu în **arta compozițională**. Rebreanu creează un **model original** structural-compozițional, acela de **circuit închis**, prin numeroase **motive simbolice**, chiar și prin **titlurile** structurale. Astfel, în romanul *Ion* primul capitol este *Începutul*, ultimul fiind *Sfârșitul*. În *Pădurea spânzuraților*, **prima scenă** redă momentul execuției ofițerului ceh Svoboda prin **spânzurare**, condamnat la moarte pentru dezertare, fiind în Primul Război Mondial ofițer în armata austro-ungară, ce lupta și împotriva țării și poporului său din Imperiului Austro-Ungar. **Scena** prin care se **încheie** romanul este spânzurarea lui Apostol Bologa, tânăr intelectual român din Ardeal, ofițer în aceeași armată, condamnat la moarte pentru dezertare. A fost pus într-o situație-limită, să aleagă între condamnarea unor țărani români nevinovați și viața proprie. **Prima scenă** de execuție are loc **toamna târziu**, la **începutul nopții**, simbolizând tragedia războiului nedrept, închis, fără șanse de libertate. **Ultima scenă** a execuției are loc **primăvara**, la **răsăritul soarelui**, semnificând speranța că acei sacrificați și condamnați de istorie pe nedrept au șansa dobândirii libertății. Nu a încercat să se salveze, mărturisindu-i ofițerului ceh Klapka că nu poate accepta viața dobândită prin „minciună”.

Romanul *Răscoala*, format din două părți, se deschide cu *Răsăritul*, ultimul capitol fiind *Apusul*. **Prima scenă** descrisă este **călătoria cu trenul** a lui Titu Herdelea împreună cu fiul moșierului Miron Iuga, Grigore Iuga, din Amara, din sudul țării, în prezența cărora se află arendașul Rogojinaru, agresiv și disprețuitor privind destinul țăranului și relația acestuia cu pământul, problemă-cheie în viața politică a momentului, numită „*chestia țărănească*”, respingând dreptul țăranului asupra pământului muncit de el. **Ultima scenă** a romanului, de după înfrângerea răscoalei, este tot o călătorie cu trenul, cu aceleași personaje, ce se întorceau la București. Chiar dacă țăranii au fost învinși prin crimă, abuzuri, ultima frază formulată de un supraviețuitor, Luca Talabă, transmite speranța de libertate, de adevăr, „căci lume fără dreptate nu poate să fie”.

h) **Prezența naturii** în romanele lui Liviu Rebreanu are altă funcție estetică și altă perspectivă descriptivă decât în proza romantică sau cea cu accente lirice, evocative. Natura rebreniană este **rece, impersonală**, prevestitoare uneori de furtuni, de conflicte, de suferințe în viața umană. O particularitate distinctivă a **stilului narativ** al lui Liviu Rebreanu este o **insolită ipostază a comparației** în care elementul naturii, al lumii înconjurătoare sugerează drama, conflictul. Ion, când se află singur în fața pământului pe care-l adora și-l diviniza, culminând cu scena sărutului gliei, se simțea în fața acestuia „ca un vierme strivit de un uriaș”. Tatăl său, Alexandru Pop Glanetașul, ce a devenit un paria în mediul social al satului, stratificat prin avere, pentru că și-a pierdut pământul din cauza beției și a lenei, era privit cu dispreț. Când se adunau duminica la horă, fruntașii satului își etalau aroganța, mândria, Glanetașul „părea un câine de pripas la ușa bucătăriei”.

Groapa pregătită pentru condamnatul Svoboda din *Pădurea spânzuraților* concentrează în ea tragismul războiului, „pare o rană deschisă a pământului”. În romanul *Răscoala*, **haosul**, involburarea și conflictele deschise între țărani și autorități „pare o baltă întunecată răscolită de grindină”.

ION

Romanul *Ion* este considerat cea mai importantă creație a romanului românesc modern, după cum aprecia Eugen Lovinescu la momentul apariției acestuia, în 1920.

1. Ca și în cazul celorlalte două capodopere ale romanului rebrenian, scrierea este **precedată** și pregătită de câteva nuvele în care reflectă satul românesc tradițional din Ardeal, tipologia principală fiind țăranul și raportul acestuia cu pământul. Prestigiul și demnitatea erau argumentate prin dreptul de proprietate asupra pământului, prin complexitatea și bogăția bunurilor din gospodărie. Cu atât mai accentuată era această viziune asupra valorii omului, cu cât țăranul român din Ardeal avea foarte limitate șansele de a fi proprietar de pământ. Secole de-a rândul, legile absolutismului feudal unguresc limitau acest drept. **Căsătoria** era o cale de a prospera, de a se ridica în plan valoric apreciativ, în ierarhizarea socială a satului. În câteva nuvele, Liviu Rebreanu a deschis problematica și tipologia din romanul *Ion*, precum *Zestrea*, *Răfuiala*, *Nevasta* ș.a.

2. **Geneza**. La baza romanului *Ion* stau izvoare documentare directe, experiența de viață a autorului, a familiei sale și a mediului în care a trăit.

a) O **întâmplare dramatică** din satul său a fost povestită de sora sa, Livia (Laura, în romanul *Ion*). O fată bogată, frumoasă, singură la părinți „greșise”, adică păcătuisese cu un flăcău sărac, drept pentru care a fost alungată de acasă. De altfel, în acest mediu, prejudecățile sociale și de avere erau foarte puternice, chiar agresive, iar consecințele lor se manifestau în variate drame.

b) Scriitorul, în ipostaza lui Titu Herdelea, a văzut într-o primăvară (1908), la hotarul satului Prislop, un flăcău ce săruta pământul „ca pe o ibovnică”, pățimaș, trăind o iubire unică, un țel mare în viață. Scriitorul își amintește că atunci s-a deșteptat în el o conștiință lucidă a luptei pentru formarea și împlinirea sa ca scriitor, pentru a realiza o creație literară de valoare exemplară, ca ideal unic și suprem.

c) În tinerețea sa, Liviu Rebreanu, în perioada renunțării la cariera militară maghiară și după ce s-a întors în satul familiei, a avut ca vecin un țăran tânăr frumos, harnic, inteligent, simpatizat de majoritatea oamenilor din sat. El se numea Ion Pop al Glanetașului. Scriitorul i-a păstrat numele în roman, ridicându-l la rangul de personaj principal. Fiind sărac, neavând pământ, acela suferea profund de acest prejudiciu și pronunța „cuvântul *pământ* cu patimă”.

3. **Tema**. Romanul *Ion* dezvăluie lupta țăranului sărac din satul românesc din Transilvania, din preajma Primului Război Mondial, pentru a dobândi pământ și prin acesta prestigiu social. **Căile, mijloacele** de împlinire a acestui scop erau relativ limitate, presupuneau convenții nescrise între cele două familii unite prin **căsătorie**. Ele impuneau respect, cultul familiei, al muncii, al prestigiului, al demnității. Pentru atingerea acestui scop, se declanșau conflicte directe sau indirecte, manifestate prin variate căi.

4. **Compoziția** romanului ilustrează originalitatea viziunii scriitorului asupra vieții și asupra artei. Avem astfel o construcție: a) de **circuit închis**, prin care se impune valoric, original în romanul românesc și european; b) cu acțiunea structurată pe **două planuri**: planul principal, ce susține **tema principală și conflictul principal, lupta dintre Ion și Vasile Baci** pentru a obține pământ prin căsătorie și a-și împlini obsesia stăpânirii pământului, cale de dobândire a prestigiului, a unui statut privilegiat în stratificarea socială a țăranului. Planul al doilea reflectă **destinul intelectualității satului** în tradiția românească, cu referire la învățătorul și preotul din sat, cu familiile și rolul lor în crearea unei culturi naționale accesibile, a unor valori exemplare. Ei înșiși trebuiau să fie modele în spiritul Școlii Ardelene.

Prin **motivele** promovate de scriitor (**drumul, imaginea cristică** la începutul și sfârșitul romanului, **hora** de la început și sfârșit, **anotimpul** de început, vară fierbinte, și în final, toamnă târzie) reflectă evoluția a **două mari iubiri** devenite **patimi**: pământul și dragostea ca sentiment nobil uman. Romanul reflectă și rostul și locul tipologiilor sociale ale satului. c) Cele **două părți** ale romanului au **titluri** semnificative într-o ordine argumentată în evoluția narativă, fiind *Glasul pământului* (6 capitole) și *Glasul iubirii* (7 capitole).

d) Ca **particularitate compozițională**, Rebreanu valorifică într-o formă originală compoziția romanescă a scriitorului rus Lev Tolstoi din romanul *Anna Karenina*. În **momentele-cheie** ale vieții prezentate din planul principal și planul secundar se realizează **interferența**, prin **tehnica contrapunctului**, procedeu preluat din arta muzicii. În capitolul *Începutul* din planul principal, intenția lui Ion ca prin iubire și căsătorie să-și atingă scopul are drept corespondență în planul secundar iluzia Laurei privind iubirea unui medicinist. În capitolul *Nunta* se realizează căsătoria dintre Ion și Ana, respectiv dintre Laura și preotul Pinte.

5. **Momentele subiectului și evoluția conflictului prin destinul personajului principal, Ion**

a) Scriitorul ne introduce în mediul social și național descris, în **satul Pripas** printr-unul dintre motivele simbolice ale romanului, **descrierea drumului ce intră în Pripas**, printr-o asociere cu **râul Someș**, simbol al curgerii timpului și al destinelor evocate, din lumea în care eroii trăiesc. Drumul **trece** când la stânga, când la dreapta Someșului, trece peste un pod bătrân de lemn, iar **verbele** sugerează ritmul curgerii și trecerii apei și vieții: „*spintecă satul (...), aleargă spre Bistrița, ca viața însăși urcă, dar și coboară, cotește brusc, (...) în final dă buzna în Pripas*”.

b) **La marginea satului** și a drumului descris, se află **o cruce** strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu **flori veștede**, cu trupul de tinichea **ruginită**, pe un lemn mâncat de **molii** și de vremuri. **Crucea** poate sugera îndepărtarea de învățătura creștină, de esența și mesajul ei: **Isus însuși, cu privirea plecată**, pare conștient de aceasta și de ceea ce cititorul va descoperi în destinul personajelor prezentate, în comportamentul lor, în relațiile interumane, în idealurile de viață.

c) Momentul intrării în Pripas este în anotimpul **vara**, sub forța căldurii dogoritoare, ce simbolizează intensitatea, forța și manifestarea **patimilor** umane. Ca într-un scenariu, prin enunțuri condensate, scriitorul ne prezintă **momentul culminant al vieții satului tradițional**

într-o zi de **duminică**: „Satul e la **horă**. Și hora e pe ulița din dos la Teodosia, văduva lui Maxim Oprea”. Nicolae Manolescu aprecia acest moment simbolic al romanului prin motivul horei ca fiind decisiv pentru tipologia evocată, numind hora **hora destinului**. După tradiție, lăutarii cântă „să-și rupă arcușurile”, **jocul** „Someșanei” este pătimaș, „se hurducă pământul”. Se declanșează cele **două patimi**: **patima erotică** și **patima pământului**. Tineretul e cuprins de prima dintre ele, dar este marcat și de cea de-a doua patimă, a pământului, prin **Ion** în mod deosebit și adversarul său, **George Bulbuc**. În acel moment, autoritățile satului, țăranii sunt **stratificați**, după poziția față de pământ, față de avere. Primarul satului își mângâia burta, vorbind tare și dominându-i cu privirea pe cei din jur. Ion încearcă să se apropie de Ana pentru a-și împlini intenția de parvenire, se izolează cu ea într-un colț din grădină confesându-se, dezvăluindu-și **aleanul din suflet**. Ana, naivă, crede că Ion o iubește și suferă din cauza opoziției tatălui ei, Vasile Baciuc. **Savesta oloaga**, o persoană periferică, are un **rol premonitoriu**, prevestind oarecum **fatalitatea** acestui posibil cuplu și face cunoscut celor din jur izolarea celor doi. Această situație, neacceptată de Vasile Baciuc, care își propusese s-o mărite pe unica lui fiică cu George Bulbuc, unul dintre bogătanii satului, provoacă un **conflict deschis**, în care Ion este umilit, admonestat: „Ce ți-am spus eu, măi **sărăntocule**, să-mi lași fata în pace? Mie îmi trebuie ginere om cumsecade, **nu fleandură**”.

Conflictul de intenții și atitudini dintre cei doi se deschide în public și va continua în nuanțe și situații variate până la sfârșit cu împăcări scurte, dominate de viclenie reciprocă. **Seara**, flăcăii adunați **la cârciumă**, se grupează în funcție de simpatia pentru cei doi adversari, George și Ion.

În capitolul *Zvârcolirea*, Ion e copleșit de neliniște, de tensiune interioară, manifestată și în exterior prin gesturi și vorbe, mai ales de supărare și reproș împotriva părinților care au risipit prin vânzare pământurile avute ca zestre a Zenobiei, mama lui Ion. Glanetașul, tatăl său, era poreclit astfel pentru că avea vocația de a interpreta jocuri și cântece populare, iubitor de petreceri, dar iresponsabil față de familie și pământ. **Ion** în schimb, opus temperamental și ca atitudine tatălui său, încă de copil **iubea pământul** cu multă patimă. Visa să aibă pământ mult cu orice preț, „*pământul i-a fost mai drag ca o mamă*”. Deși a învățat foarte bine, a renunțat să urmeze școala, atras de munca pământului, „i-a fost mai drag să țină coarnele plugului, să ară, să cosească, decât orice altceva”. De câte ori **privea fostul pământ al familiei** trăia cu intensitate **suferința pierderii** acestuia și exclama: „*Locul nostru, săracul!...*”. El „se zvârcolește”, se frământă, **oscilează** între cele două posibilități de realizare a **căsătoriei**, cu **Florica**, cea mai frumoasă fată din sat, dar săracă, sau cu **Ana**, pe care o vedea „cât de slăbuță și de urâtică-i săraca... cum să-ți fie dragă”. Semnificativă este scena când Ion se afla pe câmp deschis, la cosit. Pe drumeagul din apropiere au trecut pe rând Ana, cu mâncare pentru lucrători, apoi Florica. Aceasta îi retrezește pasiunea iubirii pentru ea și îi face o declarație de dragoste: „în inima mea tot tu ai rămas *crăiasă*”. Cu toate acestea, iubirea pentru pământ pune stăpânire absolută pe el și hotărăște s-o cucerească pe Ana și, prin ea, pe Vasile Baciuc: „*lasă-i bună și Anuța! Aș fi un nătărău să dau cu piciorul norocului acesta*”. Spre deosebire de **mitul iubirii**, de viziunea oarecum luminoasă și statornică a acestui sentiment dominant în

viața umană, dar și în literatură uneori, eroul lui Rebreanu **s-a îndepărtat de filosofia fericirii** omului simplu, dezvăluită și în *Moara cu noroc* a lui Slavici. „Dacă e vorba, nu bogăția te face fericit... ci liniștea colibeii tale”. Pentru Ion fericirea și-a pierdut aceste valori superioare, „**nu iubirea** trebuie să stea la temelia vieții, ci *altceva*”. Acel **altceva** era pământul. Se chinuia să găsească soluția împlinirii acestui scop, întrebarea-cheie era: **ce să fac?**, ce să fac?, „trebuie s-o iau pe Ana!” Nu putea să accepte faptul că pământurile lui Vasile Baciuc ar putea spori belșugul lui George, iar el ar rămâne tot calic, mai rău decât o slugă. Își impunea **să între „în rândul oamenilor”**, ca să demonstreze că „nu-i pasă de nimeni în lume”. Acum consideră că „**dragostea e numai adaosul**” pe lângă fericirea stăpânirii pământului.

Ion **i se plânge lui Titu Herdelea**, vecinul, de refuzul de a-l accepta ca ginere a lui Vasile Baciuc. Titu îi **sugerează** soluția: „**da' silește-l să ți-o dea!**”. Ion are o adevărată revelație, se deschide într-un zâmbet sfidător, hotărât, să-și împlinească scopul „De amu las' pe mine, domnișorul, știu eu ce să fac!”. **Seducția** a fost soluția împlinită în capitolul *Noaptea*. Când s-a convins că Ana e gravidă, n-a mai vizitat-o, a ocolit-o. Vasile Baciuc, descoperind situația Anei, *Rușinea* în fața satului, îl suspectează la început pe George, ca în cele din urmă să afle că Ion este cel vinovat. Ion, într-o răceală diabolică, cu stăpânire de sine, provocator și răzbunător, este **indiferent la suferința Anei**, bătută și alungată de la casă de tatăl ei, trimisă la Ion să hotărască această căsătorie, ea fiind în așteptarea unui copil. Ion se comportă ca o **brută dezumanizată**, într-o scenă memorabilă, când sfidează suferința Anei și își continuă ritualul mâncării slăninii cu ceapă fără a o privi măcar. Îi spune că el nu acceptă nimic, nu-i pasă de drama ei. Pentru **acumularea de fapte dezumanizante**, diabolice, agresive, George Călinescu a văzut în acest personaj imaginea absolută a instinctului dezlănțuit, a violenței, al primitivității agresive. Treptat, tot satul a ajuns de partea Anei, învinuindu-l pe Ion de comportament distructiv. **Patima pentru pământ** se manifestă și prin alte situații provocatoare. Ion intră cu plugul, trăgând brazde de cel puțin un metru în plus, în fostul lor pământ vândut vecinului, **Simion Lungu**.

Acum, din **planul al doilea** se implică în viața lui Ion **învățătorul Herdelea** și familia lui, precum și **preotul Belciug**, de pe poziții opuse. Rivalitățile dintre ei generează conflicte secundare, dar și cu consecințe în timp. Belciug ia apărarea lui Simion Lungu, stimulând conflictul și sub formă de proces. Peste timp, consecințele acestui conflict vor determina condamnarea **lui Ion la închisoare** pentru o lună. Preotul Belciug încearcă să amelioreze conflictul dintre Ion și Vasile Baciuc și îi convoacă cu familiile lor pentru a realiza o **învoială**, un fel de târg convențional pentru căsătoria celor doi. **Ana**, deși de față, este total ignorată, plângându-și **nenorocul vieții**. Ion, cu aroganță sfidătoare, cu perseverență, susține că „*eu vreau să știu ce mi se dă și ce iau*”. Deși primește câteva pogoane de pământ, el aspiră la toată averea lui Vasile Baciuc. Constată cu uimire și regret că, odată cu pământul, trebuie să o ia și pe Ana. Astfel fac *Nunta*, care a ținut trei zile, respectând ritualul tradițional, naș fiindu-le familia învățătorului Herdelea. Ana fiind gravidă, **jocul miresei** l-a jucat Ion cu Florica, pe post de *drușcă*. Ana redescoperă pasiunea iubirii lui Ion pentru Florica, plângându-și încă o dată nefericirea: „*norocul meu, norocul meu*”. Ion o privește pe Ana cu răceală și cu ură,

reproșându-i tristețea: „amu ce te bocești, că doar nu mergi la spânzurătoare”. În schimb, Floricăi îi face încă o declarație de dragoste: „numai tu-mi ești dragă în lume”.

În **partea a doua** a romanului, *Glasul iubirii*, personajul principal e reflectat printr-o viziune de **umanizare prin iubire**. Nu-l mai satisface împlinirea prin *Glasul pământului* („ce folos de pământ, dacă ce ți-e drag nu-i al tău”), ridicând astfel personajul din terifiantul instinctual spre o trăire afectivă, emoțională, prin **umanizare**. Dar **calea aleasă** este tot cea **reprobabilă**, întrucât Florica se căsătorise cu George Bulbuc. Ion după ce își demonstrase inteligența, perseverența, voința uriașă, pusă în slujba parvenitismului, a patimii pământului (vezi E. Lovinescu), cade într-o **vinovăție asumată**: „ori totul ori nimic”. Astfel, el îi face vizite secrete seara târziu Floricăi. Între timp, Ana născuse copilul, numit Petrică, și constată că această bucurie a vieții nu a limpezit și luminat viața de cuplu cu Ion, devenind conștientă că ea nu-și va putea construi fericirea niciodată alături de acesta. Din nou alungată, de soțul tată și invers, **Ana** este copleșită de gândul morții. Un fapt dramatic petrecut în acest moment a fost sinuciderea prin spânzurare a cârciumarului Avrum. Întâmplarea îi sugerează Anei calea ieșirii din suferința vieții și se spânzură. Copilul rămâne singurul motiv al păstrării pământului de către Ion. Dar în timpul cât a fost la închisoare, copilul a murit și astfel **conflictul** dintre el și Vasile Baciș se redeschide, tot în problema posesiunii pământului. Preotul Belciug îi convinge să lase pământul bisericii, pentru ca viața lor să nu mai fie umbrată de gânduri și fapte satanice.

Între timp **Savesta oloaga**, verișoara Floricăi, care locuia la aceasta, descoperă întâlnirile erotice dintre Ion și Florica. Îl avertizează pe George, care construiește anumite scenarii răzbunătoare. Astfel, Ion crede că George e plecat la pădure după lemne și reapare noaptea în ograda lui. Este lovit cu sapa în cap, ceea ce îi va provoca moartea, George recunoaște atacul și este condamnat pentru crimă. Moartea lui Ion nu a mirat pe nimeni, „*deși nu s-a mai pomenit omucidere în Pripas*”, prin urmare **logica estetică** a învins și a dezvăluit **logica etică**.

Planul secundar al destinului și evoluției intelectualilor din familiile învățătorului Herdelea și a preotului Belciug, în partea a doua, vor avea tot mai extins spațiu de reflectare. În plină perioadă de luptă din preajma Primului Război Mondial pentru redobândirea dreptului istoric asupra pământului țării Ardealului, Ion și patima pământului nu au nici o referire, la momentul istoric tensionat, conflictual, al luptei pentru libertate, unitate și demnitate națională. Pentru alte categorii sociale, aceste idealuri istorice naționale devin tot mai acute, mai manifeste. În acest context de ansamblu, **presa, arta, cultura, viața politică** se concentrează, se implică activ, mobilizator, patriotic în acest moment istoric culminant. Un loc aparte îl va avea Titu Herdelea, dar și familia învățătorului, prin soțul Laurei, preotul Pinteș și familia acestuia, în ipostaze de intelectuali patrioți din Transilvania și Vechiul Regat. Preotul Belciug reușește să construiască o biserică nouă, prilej și pretext pentru o manifestare festivă, religioasă, culturală. La **sfârșit de toamnă**, în acest moment festiv, într-o zi de duminică, se organizează și o **horă**, prin care se încheie **romanul simetric și ciclic**, o horă mai potolită, fără pațimi, în care experiența acumulată încărcată de tensiuni se finalizează cu înțelepciune, într-o

lumină autumnală. La marginea satului se vedea crucea de lemn, Hristosul de tinichea avea fața poleită de o rază întârziată, în adierea înserării de toamnă. **Drumul ce iese din Pripas** e diferit de cel ce intrase în Pripas, în focul patimilor, acum se întinde drept ca o panglică cenușie. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, patimile se pierd într-un uragan uriaș. Drumul trece prin Jidovița, peste alt pod de lemn acoperit, de pe Someș și **se pierde** „în șoseaua cea mare și fără de sfârșit”, așa precum **drama individuală**, personală se pierde în drama general-umană pe firul nesfârșit și ireversibil al timpului.

Romanul **Ion** este un reper artistic de valoare supremă în evoluția romanului românesc și a romanului european. A fost tradus în zeci de limbi pe toate continentele. Personajul Ion este, de asemenea, un arhetip și impune **o ipostază nouă, insolită a țăranului român** și în literatura europeană, ca un parvenit, inteligent, complex, alternând între **două mari pasiuni**, dar, în contextul lumii în care a trăit și a căilor de împlinire, a încălcat legile vieții acceptate ca valori morale și etice, de aceea moartea lui a avut și o anumită funcție justițiară a destinului.

CAMIL PETRESCU

(22.IV.1894 – 14.V.1957)

I. Personalitatea scriitorului

Prin întreaga sa creație literară, manifestată în cele **trei genuri literare**, Camil Petrescu a atins un punct culminant, de referință în evoluția valorică în plan estetic a literaturii române moderne a secolului al XX-lea din perioada interbelică.

1. În creația sa, Camil Petrescu ilustrează **ipostaza intelectualului** de formație filosofică implicat nemijlocit în **direcțiile culturii** momentului, în plan instituțional și profesional (ca profesor de Filosofie) A cunoscut, prin experiență proprie, fiind combatant în Primul Război Mondial, drama acestui moment istoric, în viața socială, politică și a reflectat experiența aceasta în propria-i creație literară. A fost un exponent activ și înnoitor în **formarea opiniilor moderne** în plan **estetic, artistic, literar**. A fost direct implicat în programul modernismului lovinescian de la revista și Cenaclul „Sburătorul“, dar și la alte reviste culturale de prestigiu ale momentului.

2. Camil Petrescu a impus în problematica estetico-literară o anumită **viziune originală, modernă**, valorificând tendințe, opinii și atitudini din perspectivă **națională și europeană**, abordând câteva probleme majore.

a) **Respinge excesul de tradiționalism** al unor tendințe estetico-ideologice și reviste de profil. În eseu *Teze și antiteze*, apreciază că „sufletul național” nu înseamnă doar plugușor și cântecul lăutarilor, portul opincilor. A polemizat deschis și cu direcțiile sămănătoristă și poporanistă, ancorate excesiv în lumea satului.

b) În același timp, deși apropiat în substanță de modernism, manifestă **rezerve** față de **principiul imitației** în sincronismul lovinescian. Prin ironie acidă argumentează că nu trebuie să cădem în simplism și să considerăm că trebuie „să avem și noi faliții noștri”, după viziunea lui Cațavencu. În schimb, Camil Petrescu **promovează** conceptul de **sincronism** în literatură, în artă în general, prin deschiderea spre o viziune modernă a vieții, a societății, a tipologiei umane în literatură în particular și, în același timp, o **interferență între filosofie și psihologie** în literatură, având drept model **direcția proustiană în formarea romanului modern european**. Aceasta a presupus și valorificarea originală a filosofiei moderne a secolul al XX-lea, a **subiectivismului asupra timpului** ca durată, ca fundal al existenței individului în devenirea destinului său. Toate acestea presupun interiorizare, **introspecție** și **retrospecție** în propria-i experiență de viață, de cunoaștere, de conștiință. Acestea au fost preluate din filosofia lui Hurssel și Bergson.

c) O atitudine rezervată a manifestat Camil Petrescu și față de **simbolism**, apreciind că uneori acest curent a devenit „un romantism degenerat”.

d) În plan estetic, Camil Petrescu respinge **excesul de estetism**, de accentuare a frumuseții stilului în dauna profunzimii, a autenticității și sincerității conținutului. Apreciază că

adevărații scriitori ai lumii au pus accent pe **conținut**, iar **forma** a dobândit note particulare, inerente unui talent artistic. De aceea impune conceptul de **anticalofilism**; remarcabilă este în acest sens argumentația ironică a scriitorului: „Maimuța calofilă aruncă miezul nucii și mănâncă coaja”. Acestei orientări stilistice noi i s-a alăturat și Liviu Rebreanu.

e) Un alt principiu estetic promovat de Camil Petrescu este **autenticitatea**, ce presupune o realitate trăită, prezentă în planul conștiinței, aceasta fiind esența adevărului, a vieții însăși. În eseu *Mare emoție în lumea prozatorilor de război*, motivează aplecarea asupra conștiinței ca esență a cunoașterii: „După război s-au demodat piesele de alcov, poezia simbolistă și marșul eroic (...). Cei întorși din tranșee au (...) descoperit o **nouă realitate: sufletul** (...), s-a văzut că viața nu poate fi decât interioară și a început revizuirea valorilor”.

II. Opera literară

Creația literară camilpetresciană este împlinită prin opere: a) **lirice**, în cicluri de *Versuri* (1923) și *Transcendentalia* (1931); b) **dramatice**: *Jocul ielelor*, *Act venețian*, *Suflete tari*, *Danton*, *Mitică Popescu*, *Bălcescu*, *Caragiale în vremea lui* (piese scrise între 1916 și 1957); c) **epice**: eseuri de factură filosofico-estetică: *Teze și antiteze*, *Despre noocrația socială*, *Modalitatea estetică a teatrului*; *Husserl – introducere în filosofia fenomenală*; **romane**: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930); *Patul lui Procust* (1933); *Un om între oameni* (1957).

Trăsăturile generale ale creației sale literare:

a) **caracter obiectiv** în toate trei genurile, ceea ce presupune luciditate analitică ca mijloc de cunoaștere ce duce la **autenticitate**. Domină narațiunea la **persoana întâi**, fie eul liric, fie eul narativ, autorul; se pune accent pe **tehnica detaliului** și **valoarea documentară**. Chiar partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste...* a fost considerat de George Călinescu drept „jurnalul de front al autorului”.

b) **problematica** creației literare camilpetresciene este dominată de **două direcții** ale societății și vieții contemporane, ale experienței trăite nemijlocit de eroii săi.

Prima mare **temă** este destinul **intelectualului** de formație, supus unei existențe conflictuale, dramatice, de **incompatibilitate** cu societatea în care trăiește. **Tipologia** creației sale sub această particularitate se individualizează prin personaje precum Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Ștefan Gheorghidiu, Ladima, care sunt „**cei care plătesc cu viața**” metaforic, **genii izolate**, incompatibile cu lumea coruptă, învinși de societate, prin izolare și prin alte personaje similare intelectual. Autorul argumentează **viciile** lumii în care trăiește, opusă idealurilor înalte de dreptate, iubire, adevăr, cunoaștere absolută etc., în spiritul cărora vor fi sacrificați. E semnificativă o formulare a lui Ștefan Gheorghidiu, de formație filosofică, ca și autorul, care a parafrazat în sens opus, realist, viziunea filosofică a lui Leibnitz, ce vedea universul construit în structuri desăvârșite, numite **monade**. Eroul lui Camil Petrescu constată că „**Lumea aceasta nu e cea mai bună cu putință**”. Pentru intelectualul desăvârșit, oarecum mitizat, realitatea socială este distructivă, limitându-i orice șansă de cunoaștere înaltă, de absolut. Este metaforic marcat de *Patul lui Procust*. Societatea impune compromisuri degradante și umiltoare, după cum ne motivează **Gelu Ruscanu** din *Jocul ielelor*: „pe unde a trecut guzga-

nul poate trece și șoricelul”. Cine nu rezistă acestei încercări dramatice plătește cu viața, chiar prin sinucidere (vezi cazul lui Ladima).

A doua mare temă este **drama Primului Război Mondial** și încercările-limită atât în planul exterior, cât și în plan interior, de la faptă la conștiință, prin care trec eroii, în mod deosebit Ștefan Gheorghidiu. Unii înving, devin „suflete tari”, se detașează și privesc analitic și critic viața și societatea, precum Andrei Pietraru din drama *Suflete tari*, sau Ștefan Gheorghidiu.

c) Astfel se impune o viziune și o **atitudine critică** față de societate, față de decadența morală, intelectuală, politică, dominând corupția, fărâdelegea, in justiția. De aici o **tipologie socială** specifică literaturii lui Camil Petrescu, și anume **îmbogățitul de război**, opus intelectualului, precum Nae Gheorghidiu, Vasilescu Lumânăraru (analfabet care-și masca această carență cu ochelari de soare), indivizi care făceau afaceri cu dușmanii țării în timpul războiului. Această atitudine se dezvăluie și prin prezentarea **evoluției destinului personajelor**, astfel încât se ajunge de la **mitizare** la **demitizare**, la coborârea în lumea defectelor distructive.

d) Dominantă este și o anumită **viziune polemică** privind problematica complexă a literaturii, a societății. Aici avem în vedere **tema războiului** evocat în literatură. Spre deosebire de proiecția exclusiv eroică și patriotică prezentă în literatura noastră de la Eminescu, Alecsandri, Coșbuc, Zamfirescu ș.a., Camil Petrescu proiectează și argumentează prin propria-i experiență de combatant o **viziune dramatică și tragică**. Luptătorul anonim, pus în situație-limită între viață și moarte, fie individualizat, fie personaj colectiv, se află sub semnul singurătății și a neșanselor salvatoare, a scenelor de groază și delir. Personajul e copleșit de frica delirantă a propriei morți și în ipostaza lui Ștefan Gheorghidiu. Polemica ia forme satirice, atacuri directe împotriva politicianilor pentru discursurile patriotarde în parlament (Delavrancea), dar în realitate neîmplinindu-și obligațiile față de Armata Română, contrastul între declarațiile oficiale și realitatea trăită de combatanți.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNȚĂIA NOAPTE DE RĂZBOI

1. Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* apare în 1930, impunând o direcție nouă, o „**nouă structură**”, o formulă modernă de roman, promovată de Marcel Proust, în creația de referință *În căutarea timpului pierdut*. Proustianismul presupune reflectarea realității obiective în mod **subiectiv**, prin prisma **conștiinței eroului narator**. Aceasta impunea o **introspecție** în stările sufletești, în experiența eului acumulată în timp și o **retrospecție** prin readucerea experienței trăite în prezent pe calea **amintirii**. Se manifesta și prin **spontaneitatea** amintirii, provocată de analogii de situații, de rețineri subiective, emoționale, afective, din trecut în prezent. Experiența eului, dezvăluită **direct**, la **persoana întâi**, se nuanțează și prin analiza stărilor sufletești. Proust a valorificat filosofia fenomenologică a lui Husserl și intuiționismul lui Bergson.

Camil Petrescu își argumentează **viziunea asupra romanului** în eseu *Noua structură și romanul lui Marcel Proust*, devenind adeptul acestei formule de roman sub conceptul de autenticitate, pe **fluxul memoriei afective**, pe principiul bulgărelui de zăpadă. Camil Petrescu apreciază că această formulă de roman corespunde societății moderne, marilor întrebări legate de relația individului cu societatea, prin destinul intelectualului. De altfel, încă de la începutul secolului al XX-lea, **Garabet Ibrăileanu**, în eseu *Creație și analiză*, consideră că dintre cele două formule de roman, romanul obiectiv, social, ancorat în mediu și timp, în detalii impunând tipologii sociale, chiar caractere bine individualizate, în formula balzaciană și formula proustiană, a doua ipostază a romanului modern, aceasta din urmă e superioară celei dintâi. De ce? Pentru că se poate face creație tipologică fără analiză psihologică, dar invers nu. Analiza psihologică se poate face doar pe o individualizare tipologică, de creație.

2. Camil Petrescu este adeptul unei **formule narrative** de roman, exprimat prin **confesiunea** naratorului la **persoana întâi**, care conferă nota de **autenticitate**, prin investigație psihologică, prin spontaneitatea asociativă a memoriei, prin tehnica acumulării. Prin urmare nu acceptă omnisciența și omniprezența autorului care privește detașat, obiectiv, lumea pe care o dezvăluie la persoana a treia.

3. În plan **compozițional**, Camil Petrescu **respinge formula balzaciană**, aflată sub rigora cronologiei faptelor în planul realității obiective exterioare prin momentele subiectului.

Prin formula narativă de tip **subiectiv**, sinceritatea e mai profundă, manifestată uneori prin **monologuri** interioare, prin **opinii personale** despre cele reflectate, printr-o proiecție filosofică, morală, estetică proprie în numeroase **eseuri**. Acest gen de narațiune confesivă nu respectă cronologia faptelor, ci **memoria logică, afectivă**, generează cursul narativ. Și în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, personajul principal, **Ștefan Gheorghidiu**, devine **autor narator** și în același timp recurge la **analiză** în plan psihologic, moral și etic al tipologiilor create. **Luciditatea** are substanța sa stimulativ-apreciativă. Acest principiu e constant în întreaga operă literară camilpetresciană, întrucât în prim-plan se află jocul sau **problematica de idei**, de concepte filosofico-morale, un „**joc al ielelor**” care fascinează, deschid aspirația spre absolut, provoacă „**teze și antiteze**” în scopul autenticității și al adevărului absolut: „*câtă luciditate, atâta conștiință, câtă conștiință, atâta dramă*” (Gelu Ruscanu, în *Jocul ielelor*). Și Ștefan Gheorghidiu intuiește că luciditatea sporește voluptatea cunoașterii.

4. **Planul subiectiv** este substanța romanului, iar cel **obiectiv al faptelor** este fundul, **pretextul**, punctul de pornire și de finalizare al introspecției și retrospecției analitice. Din punctul de vedere al **temei iubirii**, al analizei stărilor de conștiință ale eroului se deschide cu **motivul îndoielii**, al incertitudinii privind trădarea iubirii de către soție: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală”. După ce trăiește drama luptei pentru certitudine, pentru adevăr, după ce este marcat de o altă experiență existențială, pus în situație limită între viață și moarte, experiența războiului, Gheorghidiu se detașează, dar rămâne îndoiala: „dar dacă nu este adevărat că m-a înșelat?”. Acum Ștefan nu mai e sub semnul nefericirii absolute și se desparte de trecut.

Compozițional, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este alcătuit din **două părți**, sugerate de titlu, prima fiind dominată de **tema iubirii**, a doua, experiența **dramei războiului**. **Cele două nopți nu se suprapun, ci se succed** și schimbă astfel unghiul de referință al experienței de viață al **aceluiași personaj**, prin conștiința căruia se **narează la persoana întâi**. **În prima parte** a romanului sunt **șase capitole**, în partea a doua **șapte**, cel din urmă având un anume rol de **epilog**, de sinteză și concluzie a experienței eului narator, Ștefan Gheorghidiu, trecut prin cele două ipostaze ale vieții – cea **intimă**, a iubirii și cea **istorică** a războiului, socială, adevărata dramă cu implicații colective, drama națională, prin care se maturizează și își schimbă unghiul de evaluare a vieții, lăsând în urmă „tot trecutul”.

5. **Tema iubirii** e reflectată din perspectiva **destinului unui cuplu de tineri îndrăgostiți** și a **devenirii** acestuia sub influența mediului social, familial, profesional, dar și istoric, războiul care i-a marcat. Din primul capitol al romanului, **suntem ancorați în prezent**, în preziua intrării României în Primul Război Mondial, în capitolul *La Piatra Craiului, în munte*. Tânărul sublocotenent Ștefan Gheorghidiu la popota ofițerilor, este martor al unor discuții despre **fidelitate** sau infidelitate **în dragoste**, mai ales în împrejurări deosebite, generatoare de infidelitate, precum e războiul. Ștefan este obsedat de infidelitatea soției sale, **Ela**, aflată provizoriu la Câmpulung, pentru a fi mai aproape de locul în care soțul ei își făcea datoria de militar. Gheorghidiu i-a uimit pe cei implicați în polemica temei, cu bogată experiență familială și de viață când li s-a adresat cu un ton aspru: „discuțați mai bine ceea ce vă pricepeți” și astfel își promovează **opinia sa mitizată** despre **iubire**, conform căreia dragostea înseamnă implicare totală și timp al experienței alături de celălalt. E nevoie de complicitate ca cei doi să se obișnuiască și iubirea să devină treptat o necesitate vitală: „iubești mai întâi din milă, din îndatorire... Orice iubire e un **monoideism** voluntar la început, patologic pe urmă”. În viziunea sa, iubirea își are riscurile ei, căci „cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt”. Gheorghidiu este obsedat de îndoială, de **nevoia certitudinii** fidelității sau infidelității soției și pentru aceasta este în stare să-și riște viața, să dezerteze. Stârnește uimire și compasiune, încât camaradul său, tânărul subofițer Opreșan, îl întreabă: „Suferi, Gheorghidiule?”.

Din capitolul al doilea, *Diagonalele unui testament*, se face trecerea de la prezent la trecut pe **calea amintirii**, ca la Marcel Proust. **Narațiunea** devine o amplă **confesiune** la persoana întâi, prin tehnica **memoriei asociative** acumulative. În spirit proustian se realizează un **microroman de dragoste**, numit de Călinescu „monografia unei gelozii”. Scurta biografie a cuplului este următoarea: sunt doi studenți, ea la Franceză, el la Filosofie, atrași de abstracțiunile cunoașterii. Ștefan consideră că a fost la început o iubire mai mult din orgoliu, pentru că îl iubea una dintre cele mai frumoase studente. Se construiește astfel un **cuplu romantic**, pe principiul iubirii absolute, necondiționate. Ea devine **monada mea**, adică un arhetip al perfecțiunii, metaforă preluată din filosofia lui Leibnitz.

Un eveniment familial, **o cină la unchiul Tache**, a stricat echilibrul. Fratele tatălui lui Gheorghidiu a hotărât să adune întreaga familie, în scopul cunoașterii și a motivației testamentului ce urma să-l lase. Aici se descoperă detalii din biografia familiei lui Ștefan. Tatăl

său, fost profesor universitar de Filosofie, căsătorit din dragoste și rămas sub șansa unei situații materiale modeste. Unchiul constată cu amărăciune: „acum văd că și tu te-ai căsătorit tot din dragoste”. Ca o surpriză testamentară a fost moștenirea mult mai bogată pe care i-a lăsat-o unchiul său față de ceilalți moștenitori, fapt ce a stârnit discuții în familie, dar și neplăcuta implicare a soției în disputele despre moștenire. Ar fi vrut ca ea să rămână în sferele înalte ale frumuseții și iubirii ideale. Constată în scurtă vreme că intelectualul nu este nici dorit, nici apreciat în acel mediu dominat de parvenitism și snobism, în acea lume a banului și a corupției, căci Ștefan este un inadaptabil. Este un învins. De altfel, politicianul Nae Gheorghidiu, unchi al lui Ștefan, prezent la cina familială amintită, protector al drepturilor lui de moștenire, se va dovedi un jefuitor și l-a portretizat astfel pe tânărul student: „cu filosofia ta, nu faci doi bani, cu Kant și Schopenhauer nu faci nicio brânză”.

Schimbarea statutului material duce la intrarea soților **Ela și Ștefan** în societatea mondenă a Capitalei, a **aventurosului**, a spectaculozităților teatrale, a artificiei vieții, a contrastelor. Memorabile au rămas **plimbările la șosea** cu paradă de modă și de lux, prin spectacolul **luptei cu flori** aruncate în evenimente contrafăcute. Ștefan Gheorghidiu își întrerupe studenția și constată **schimbarea psihologică, comportamentală a soției**. Un moment decisiv este în episodul din capitolul *Drum cu ocol la Odobești*, cu un grup de tineri aventurieri, mondeni, „ceata noastră”. Eroul constată interesul afișat direct al soției pentru un individ dubios, un avocat, gazetar, din lumea mondenă, **un anume G.**, care va deveni personajul **anonim**, dar **constant prezent** în destinul duplicitar al Elei. Scriitorul descrie o scenă de coșmar prin care soția lui, îndrăgostită de acest aventurier monden, fără discreție, îl umilește în fața celor prezenți prin gesturi și atitudini provocatoare de iubire trădată. După câteva încercări de divorț și reveniri în cuplu, se accentuează **starea de îndoială**, de incertitudine, **de gelozie** chiar, mărturisindu-și în numeroasele **monologuri interioare** c-ar fi fost în stare să facă chiar și crimă pentru apărarea cuplului.

Suntem readuși după evocarea trecutului **în prezent**, când Gheorghidiu este în ipostaza de sublocotenent într-un regiment aflat pe Valea Prahovei. Acum **continuă drama cunoașterii adevărului, nevoia de certitudine** privind fidelitatea sau infidelitatea soției. Lui Ștefan i se face o concesie discretă, primind **două zile libere** pentru a-și vizita soția aflată la Câmpulung, mai ales că fusese provocat de o **scrisoare** primită de la ea. Pe căi ocolite, ajunge inopinat la ea și constată o **schimbare radicală**: de la înfățișare la gestică, limbaj, în tot ce-o definea pe ea. Aceasta fusese **inițial „fată dragă”**, fără nume, o iubită ideală. Treptat, când se instalează îndoiala, ea primește nume: **Ela**. Acum, în momentul evocat al acestui episod, Ștefan vede în ea mai degrabă o **cocotă vulgară**, sigură pe ea, ce părea că ascunde ceva. Află că l-a chemat la ea prin scrisoare ca să-i asigure protecția materială prin **testament**, în caz că el va muri pe front. Mai mult chiar, ea pare deținătoare a unor informații necunoscute de el, precum că a doua zi urma să aibă loc Consiliul de Coroană, ce decidea intrarea în război a României. Reîntors pe front cu trăsura colonelului, superiorul său, Ștefan află că acel G. ziarist, avocat, apropiat de politicieni, era la Câmpulung. Asociațiile informative conduc spre convingerea că soția sa i-a fost infidelă. **La un popas**, într-o cârciumă, **cântecul de dragoste** al unui soldat îl face să înțeleagă că drama lui intimă, personală nu este unică în univers și

între oameni, așa cum a văzut-o subiectiv, afectiv, pătimăș, obsesiv până acum. Ba mai mult, într-unul dintre monologurile sale interioare, își zicea că „puțin îmi pasă de războiul cu China, de ciocnirile de aștri...”. Mai important decât orice îi părea suferința lui din dragoste. Acum se schimbă însă unghiul de viziune asupra iubirii și a dramei individuale.

5. După ultima noapte de dragoste, Ștefan Gheorghidiu ajunge **pe front** și află că România a intrat în război. **Valoarea documentară** a romanului și a destinului eroilor săi este susținută și prin *decretul oficial* citit în plen și hotărârea ca regimentul lui să fie **avangarda**, să asigure deschiderea frontului și a războiului. Și astfel are loc „**întâia noapte de război**”. Drama războiului e dezvăluită prin **aceeași conștiință** aflată sub semnul unei noi experiențe de viață. Eroul își mărturisește că este atras de cunoașterea complexității vieții, a experienței intelectualului trecut prin încercări dilematice. **Nu poate accepta să se izoleze în „turnul de fildeș”** și să fie lipsit de **experiența directă a războiului**, fapt ce l-ar umili și coborî în ochii generației sale de intelectuali. E conștient că a eșuat în prima mare iluzie a ideii de fericire, de cunoaștere a absolutului prin iubire. Și acum va fi supus celei de a doua mari **încercări**: „*am crezut într-o iubire mare și m-am înșelat, sper să am ocazia unei noi cunoașteri unice*”. Dacă n-ar fi luat parte la această **cunoaștere a dramei colective a războiului**, s-ar fi simțit micșorat în fața generației sale și de aceea a acceptat să participe la un mare conflict istoric cu implicații individuale și colective naționale. Accentul se pune pe **trăirile sufletești**, pe **obsesia morții**, pe scene insolite tragice, de la cele individuale, la cele colective. **Autenticitatea** reflectării dramei războiului se particularizează și prin notații de detaliu privind lipsa de pregătire a Armatei Române, de la îmbrăcăminte, alimente și tehnică, la organizare, toate generate de drame inevitabile. **Punctul culminant** al romanului este în capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*. În această viziune asupra dramei Primului Război Mondial, cu substanța sa tragică, îl situează pe scriitor în galeria marilor evocatori ai acestui eveniment istoric din literatura română (precum Cezar Petrescu în romanul *Întunecare*). În capitolul *Acolo șezum și plânsem* e surprins tragismul, sacrificiul colectiv și anonim al combatanților, prin prisma experienței eroului Radu Comșa. O altă împlinire de excepție a romanului românesc modern, inspirat din același moment istoric, este *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu.

În romanul lui Camil Petrescu, spiritul **polemic** și **critic** asupra politicienilor corupți și irresponsabili motivează amplificarea tragismului real din război.

Personajul central al romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ștefan Gheorghidiu după experiența celor două ipostaze ale destinului său, **iubirea și războiul**, se maturizează și respinge ideea că drama personală este mai presus de drama colectivității. De aceea decide definitiv, irevocabil **să divorțeze**, văzând în soția lui pe „**femeia aceea**”, îndepărtată, fără identitate, străină, fără valoare. Vede în ea mediocritatea, ca formă a demitizării iubirii, care „vorbește mult, platitudini încălecate”. Îi lasă la partaj o avere, case și bani, împreună cu toate amintirile de altădată, „cu *tot trecutul*”.

GEORGE CĂLINESCU (19.VI.1899 – 12.III.1965)

Personalitate enciclopedică a culturii române moderne.

I. Personalitatea complexă a lui George Călinescu

După anii de școală finalizați prin studii universitare și împliniți prin statutul de profesor universitar și academician, George Călinescu s-a impus în cultura și literatura română în perioada interbelică și până la sfârșitul vieții ca personalitate de excepție a culturii naționale, deschisă spre cultura universală. Călinescu este situat între personalitățile enciclopedice ale culturii românești ce au intrat în circuitul european, precum Dimitrie Cantemir, B.P. Hasdeu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga și Mircea Eliade.

II. Opera lui George Călinescu

Opera lui George Călinescu este bogată și structurată pe două mari direcții:

a) aceea de estetician, critic și istoric literar;

b) de scriitor împlinit în toate genurile literare, dar prin genul epic, ca romancier, a atins un nivel valoric înalt, de referință în evoluția romanului românesc modern.

Cele două direcții ale personalității sale creatoare se află sub semnul comun al **estetismului**, încât vocația de creator, de înnoitor, de deschizător de direcții a lui George Călinescu se împlinește și prin interferența dintre cele două direcții creatoare, științifică și artistică.

III. Personalitatea științifică a lui Călinescu

Ca **personalitate științifică** în domeniul esteticii literare, ca istoric și critic literar, Călinescu a deschis direcții și viziuni, metode de investigare și de evaluare a originalității scriitorilor și a locului acestora în literatura română și după caz, în literatura europeană.

1. George Călinescu a realizat **biografiile** ale unor scriitori, precum *Viața lui Mihai Eminescu*, *Viața lui Ion Creangă*, *Vasile Alecsandri*, cărora le adaugă **monografiile** în care creează o **sinteză** a vieții și operei scriitorului pe principii analitice și documentare, estetice, devenind un etalon în evaluarea contribuției scriitorilor în literatură. Chiar monumentală *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941) este structurată ca o culegere de monografii ale scriitorilor cuprinși în acea sinteză istorico-critică a literaturii române. Se rețin monografiile *Nicolae Filimon* și *Grigore Alexandrescu*.

Opiniile estetice ce definesc originalitatea creațiilor lui George Călinescu în acest domeniu sunt subliniate de autor în variate **eseuri**. El consideră că **într-o biografie** se realizează implicit și explicit o cronologie a operei scriitorului. A aplicat acest principiu la *Viața lui Mihai Eminescu*, în care fiecare referință la etapele biografice este nuanțată, argumentată prin creația poetului. Aceasta presupune **îmbinarea** dintre document și creație, ce conduce spre o

biografie spirituală. Cel mai important document este **opera însăși.** Uneori, Călinescu recurge la o altă modalitate documentară, **indirectă,** pentru prezentarea biografiei scriitorului. La Ion Creangă, descrie **mediul geografic, etnografic, spiritual** al satului Humulești, iar la Octavian Goga realizează o succintă **etnografie** a satului Rășinari. În actul de **exegeză** a originalității stilului unui scriitor, Călinescu **adaptează stilul criticului literar la cel al scriitorului.** El **este împotriva biografiei romanțate,** punând **accent pe valoarea creației,** nu pe detaliile minore. Acest principiu este evident în *Opera lui Mihai Eminescu* (cinci volume), cea mai amplă și profundă cercetare științifică asupra operei lui Eminescu.

Geniul științific călinescian în domeniul istoriei și criticii literare a constituit o adevărată **școală** în acest domeniu și toate afirmațiile sale **conclusive,** definiții asupra unor scriitori s-au dovedit a fi de o autenticitate, originalitate și valoare permanentă. Bunăoară, „Creangă este expresia monumentală a naturii umane, e poporul român însuși surprins într-un moment de genială expansiune” s-a impus în critica românească și a rămas o afirmație de netăgăduit până azi.

Punctul culminant al activității științifice în domeniul literaturii a lui George Călinescu îl reprezintă *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Până la Călinescu, doar Eugen Lovinescu și Nicolae Iorga au încercat să scrie o sinteză a literaturii române până în actualitate, însă la Iorga proiectul a rămas neterminat, realizându-se doar prezentarea literaturii vechi, aflată abia în faza inițială, încât autorul a pus în prim-plan fenomenul cultural de ansamblu, iar Lovinescu a avut ca obiectiv analiza creații literare moderne. Călinescu face **distincție** între fenomenul cultural și literar, cel dintâi fiind doar fundalul, contextul, nu literatura propriu-zisă. El consideră că *Istoria literaturii...* trebuie să fie **o sinteză de valori,** ceea ce presupune o **selecție** a lor pe **criterii estetice,** îmbinate cu **principiul cronologiei.** În această monumentală lucrare, el **grupează** generațiile de scriitori și pe anumite **afinități estetice, ideologice,** bunăoară, capitole sugestive cum ar fi: *Fabuliștii, Tuberculoșii, Gândirismul ortodoxist,* sau având în vedere mediul geografic, psihologic și social în care au trăit și creat respectivii scriitori, precum este capitolul *Generația ruralilor.* Scriitorii sunt priviți deopotrivă în plan social, spiritual, creativ, Călinescu realizând o adevărată **portretistică, scriitorii devin personaje ale istoriei literaturii,** în care se îmbină documentarismul științific cu viziunea artistică de romancier, **scriitorii devenind personaje ale unui amplu roman.** Uneori, în formulări lapidare, fixează **memorabile portrete** ale scriitorilor. De pildă, Dimitrie Cantemir este pentru el un „Lorenzo de Medici al nostru”, Iorga, „Macarie și Azarie compilând pomelnice”, Hogaș, „un minor mare (...), un țăran școlit”, iar Minulescu este „un Mitică al liricii”.

George Călinescu promovează în mod substanțial valorile literaturii naționale prin care aceasta face **saltul din provincial,** anonimat, către valorile reprezentative, competitive, afirmate în plan european și impune un principiu istorico-literar și critic ca **selecție de valori** sub semnul relației dintre **național și universal.** În cazul portretului lui D. Cantemir ca reprezentant al Renașterii europene, pentru a-l surprinde și ca reprezentant al culturii române, recurge la o afirmație apreciativă celebră a lui Miron Costin: „nasc și în Moldova oameni”.

Prin monumentalitatea și originalitatea acestei lucrări, unice în cultura noastră, *Istoria literaturii...* lui Călinescu este comparabilă cu alte două istorii literare valoroase din Europa: cea despre literatura franceză a lui Sainte-Beuve și cea din literatura italiană a lui De Sanctis.

IV. Activitatea literară a lui George Călinescu

Opera literară călinesciană este exprimată în toate trei genurile literare, acesta făcând și în această ipostază o excepție ca personalitate enciclopedică.

Creația sa lirică este restrânsă, fiind cuprinsă în special în volumul *Laudă lucrurilor*, în care vibrații romantice se interferează cu observația lucidă, parnasiană, intelectualistă.

Creația dramatică se ancorează într-o tipologie istorică (*Napoleon I, Ludovic al XIX-lea*), dar și în universul mitic (*Șun sau Calea netulburată – mit mongol*, o dramă morală în care personajul, simbol al armoniei și al echilibrului, ca formă superioară a spiritului, promovează voința de a învinge răul prin înțelepciune și cumpătare).

Creația epică a lui George Călinescu este împlinită prin **roman**, care îl situează printre creatorii romanului românesc modern, atras de o anumită estetică pe care o cristalizează în numeroase **eseuri** de teorie asupra romanului și a literaturii în ansamblu, precum *Principii de estetică* și *Sensul clasicismului*. Aceste opinii sunt aplicate în romanele: *Cartea nunții* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960).

Se remarcă, în cazul romanelor călinesciene, profunda **interferență dintre criticul și istoricul literar și scriitor**, romancier. Autorul considera că orice critic literar trebuie să aibă și o vocație creatoare, pentru că nu poate fi critic și nu poate realiza aprecieri estetice, valorice asupra unei opere literare acela care nu are harul creatorului. Călinescu a respins, prin propria-i creație, teoria lui **Maioreescu** privind **incompatibilitatea** criticului cu artistul. Între critică și creație nu există deosebire de substanță, ci **de metodă**: criticul pornește din afară spre interiorul operei analizate, fiind un cunoscător profund al esteticii, iar creatorul pornește din interior prin vocație, prin temperamentul artistic. George Călinescu a considerat că orice critic literar trebuie să fie și creator de literatură sau cel puțin să încerce să creeze într-un gen literar, chiar dacă ratează. Călinescu le-a încercat pe toate trei și a performat în genul epic, ca romancier. Astfel, s-a impus în cultura noastră ca „**scriitor total**”. Opera sa în ansamblu are caracter unitar prin procedee stilistice, compoziționale, prin diversitatea eseurilor, printr-o anume vocație estetizantă.

ENIGMA OTILIEI

1. *Enigma Otiliei* reprezintă **capodopera** romanescă a lui Călinescu. Se regăsesc în această operă elemente comune de interferență, de continuitate în plan stilistic, tipologic, tematic, estetic cu romanele *Cartea nunții* și *Scrinul negru*, încât pentru unii critici literari aceste trei romane ar putea fi considerate **roman-ciclu**.

Autorul a respins opinia lui **Eugen Lovinescu** privind **sincronismul romanului românesc cu romanul european** de factură psihologică sau cu o problematică și o tipologie

modernă. Aceeași atitudine a avut-o și față de opiniile lui Camil Petrescu cu privire la romanul modern, proustian și gidian care alcătuiește așa-numita „noua structură” (reprezentată de scriitorii francezi Marcel Proust și André Gide). În eseu *Sensul clasicismului*, Călinescu își manifestă preferința argumentată pentru formula de **roman balzacian**. El apreciază că „literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu **sufletul uman** care e veșnic același. Chiar dacă știința avansează în psihologie și în filosofie, sufletul uman **rămâne același**”. Romancierul, în **formula balzaciană de roman**, păstrează cronologia faptelor și consideră că este real, firesc, obiectiv să fie reflectat tot ceea ce se întâmplă într-un timp și spațiu bine definit. Călinescu pledează pentru un **clasicism** îmbinat cu **realismul** pentru a reprezenta tot ceea ce este general uman și universal, dar adaptat la un timp și un mediu contemporan bine individualizat. Prin **caractere** ale clasicismului, se trece la o **tipologie** a realismului, la o mai bogată prezentare umană, individualizată. Romanul *Cartea nunții* poate fi văzut drept o **uvertură** a romanului *Enigma Otiliei* prin *tematică* (căsătoria, iubirea, **tipologie**, tânărul, **orfanul** ș.a.), prin detaliile de mediu social, cultural, spiritual generate de automatism, de intrigi, rivalități, invidii din „*casa cu molii*” în familia lui Costache Giurgiuveanu. În ambele romane, domină poziția și atitudinea față de tinerii orfani aflați într-o familie fără orizont, fără șanse de împlinire.

2. **Caracterul balzacian** al romanului se motivează și prin **teme**, precum lupta pentru moștenire într-o familie mic burgheză dominată de relații familiale fără sentimente, dar determinate de interese, încât **goana după bani** și pentru **moștenire** devine o obsesie și un mijloc de parvenire. O a doua temă balzaciană este **căsătoria**, mijloc de a păstra sau dobândi un statut social respectabil, chiar de a **parveni**. În jurul acestor repere familiale și materiale se structurează romanul *Enigma Otiliei*, ce are o **compoziție** riguroasă, strânsă, **pe principiul cronologiei**. În prim-plan se situează și tema **relației dintre părinți și copii**, de responsabilitate și de influențare a destinului, ceea ce la Balzac s-a reflectat în romanul *Moș Goriot*. De aceea **lupta pentru moștenire** pe bază de drepturi juridice sau abuzive s-a dat **între două familii**: a lui moș Costache, fost negustor, afacerist în tranzacții dubioase imobiliare, pretins susținător al fiicei fostei sale soții decedate, Otilia. Aceasta devenise **pupila** lui Moș Costache. Cea de-a doua familie era a surorii bătrânului Costache, **familia Tulea**, alcătuită din coana Aglae, soțul ei, Simion, și cei trei copii ai lor: Olimpia, Aurica și Titi. Lupta dintre cele două familii pentru moștenirea averii lui Moș Costache străbate întregul roman printr-un **conflict unitar**.

3. **Titlul** romanului a fost inițial cel dat de autor, *Părinții Otiliei*, prin care se sugerea existența în prim-plan a **temei paternității**, a răspunderii familiei față de copii în asigurarea unui statut social protejat și onorabil. Toate personajele reprezentative ale romanului se erijează în protectori ai Otiliei. Această temă se corelează cu o altă temă balzaciană: **destinul orfanilor**. În roman, orfanii apar în ipostaza lui **Felix** și a **Otiliei**. Editorul a schimbat titlul romanului, fixându-l în *Enigma Otiliei*, adăugând o perspectivă mai complexă, mai nuanțată, cu **elemente romantice** și **moderne** asupra destinului Otiliei. Un **anume mister**, o anumită inexplicabilă motivație a evoluției destinului Otiliei este vremelnic **trăit de Felix**. În final, întrebarea pe care și-o pune el este dacă Otilia a fost sau nu un personaj misterios. Răspunsul

pare a fi al unui adult ce a înțeles că viața acestei tinere a fost determinată de lumea în care a trăit, „nu doar Otilia era o enigmă, ci și destinul însuși”.

4. **Viziunea scenică** asupra desfășurării momentelor subiectului, a lumii pe care o prezintă scriitorul în plan social, familial, cultural, promovează un anume **caracter dramatic, conflictual**, cu suspiciuni, rivalități, invidii, gelozii, ce nuanțează și îmbogățește **caracterele** personajelor romanului. Scriitorul, în spiritul balzacianismului, încă din primul capitol ne fixează **locul și timpul** declanșării acțiunii. Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, un tânăr cu uniformă de licean a descins în București pe strada Antim, fiind în căutarea locuinței tutorelui său, Moș Costache. Tânărul era fiul răposatului medic militar **Iosif Sima**, a cărui soră fusese a doua soție a lui Moș Costache, mama Otiliei (decedată și ea). El venea de la Iași, era orfan de ambii părinți și dorea să urmeze facultatea în Capitală. Moș Costache devenise **tutorele** averii tânărului până la majoratul acestuia. **Cei doi tineri aflați sub ocrotirea bătrânului Giurgiuveanu** erau apropiați afectiv, devenind, odată cu mutarea tânărului în casă, **verișoara Otilia și vărul Felix**. Ajuns la poarta locuinței căutate, Felix este întâmpinat de Moș Costache într-o atmosferă întunecoasă, într-o ambianță interioară vetustă, nepriemitoare. Bătrânul se manifestă suspicios și, deși știa că trebuie să sosească Felix, bâlbâindu-se, își neagă identitatea: „Nu, nu, nu, nu știu... nu stă nimeni aici... nu cunosc”. Tânărul, derutat, rătăcește în împrejurimi, dar se reîntoarce și încearcă pentru a doua oară. Acum apare Otilia în capul scării. Ea își manifestă **bucuria întâlnirii** cu Felix, **sinceritatea și afectiunea** și cu un anume aer protector. Împreună intră într-o odaie întunecoasă în care are loc o **scenă** memorabilă, în care este semnalată prezența personajelor reprezentative ale romanului în diversitatea tematică a acestuia. În casă are loc un **joc de table**, la care participă **coana Aglae**, moșierul și intelectualul **Pascalopol**, **Aurica**, fata Aglaei și, firește, Moș Costache. Atmosfera este rece, ostilă, învăluită de suspiciune. În felul acesta, **se dezvăluie** subtil **conflictul ascuns** și intențiile adverse ale celor prezenți în raport cu **averea lui Moș Costache** și cu destinul Otiliei. **Coana Aglae**, al cărei portret este dominant depreciativ, ea manifestându-se prin aroganță, autoritate excesivă, pretenție, susținută de un limbaj agresiv și ultimativ. Un medicinist o numește „**baba absolută fără cusur în rău**”. Aglae apreciază ironic și disprețuitor prezența lui Felix, considerând că Moș Costache face „**azil de orfani**”, dar și „pensiune” pentru distracție, provocându-l pe moșier: „Ce zici Pascalopol?”. Acesta a devenit discret protectorul Otiliei, pe care o știa de copil, simțind pericolul și dușmănia ce plana asupra ei din partea familiei lui Tulea.

5. Scriitorul introduce prin această modalitate **personajele** în plină desfășurare, **caractere clasice**, constante în trăsăturile lor negative, intrate în competiție și generatoare de intrigă. Aceste tipologii sunt nuanțate și îmbogățite prin **estetica realismului**, ca de pildă detalii privitoare la înfățișare, îmbrăcăminte, gestică, mimică, replici dialogate, în atmosfera contextuală. O descoperim pe **coana Aglae** rece, agresivă, „fără cusur în rău”, **Pascalopol** este moșierul cultivat, necăsătorit, aparținând unei anume aristocrații, cunoscut și cunoscător al acesteia, un sfătuitor discret al lui Costache pentru a nu se rătăci întru totul în dezumanizare prin zgârcenie patologică și lăcomie. El urmărește din umbră destinul Otiliei, șansele și neșan-

sele ei de a dobândi un statut stabil și onorabil în **societatea burgheză** a momentului, societate dominată de goana după înavuțire, de parvenitism, în care **căsătoria** era un mijloc de împlinire. Pascalopol devine un **părinte posibil**, dar și un partener pentru căsătorie al Otiliei. În această **dublă și ambiguă ipostază** o protejează de riscuri mari pe Otilia, înțelegând că adevărata protecție nu se poate împlini decât prin căsătorie. Mai târziu, într-un episod trăit la moșia sa din Bărăgan, unde au fost invitați Felix și Otilia, el îi mărturisește tânărului că nu a stat prea mult să discearnă dacă iubirea pentru Otilia este cea pe care o simte ca bărbat sau ca părinte. În aceeași scenă inițială, în umbra camerei, izolat, Felix descoperă imaginea unui bărbat în vârstă, îmbrobodit cu năframă, ce cosea, bolborosind întruna, respingând paternitatea față de Olimpia. Acesta era Simion, soțul Aglaei, marcat de degenerescență.

În descrierea personajelor scriitorul se remarcă și prin **arta regiei**, a construcțiilor scenetelor și a introducerii tipologiilor.

6. În **arta narativ-descriptivă și a portretisticii**, George Călinescu s-a remarcat și prin alternanța dintre maliție și vulgaritate, dintre patos, sinceritate și trăire intensă directă și dedublare, încât fiecare personaj are și o anumită notă de **mister**. Între cele două familii, Giurgiuveanu și Tulea, personajele sunt create prin **anumite analogii**: câte un membru al familiei are o situație incertă privind **paternitatea** – Otilia și Olimpia; câte un membru al familiei are patima **avarității** – Aglae și Costache; toate insinuările depreciative ale Aglaei cu privire la societate și la cei din jurul ei se potrivesc propriei familii; tot ceea ce a împiedicat Aglae să se împlinească pentru Otilia s-a întors împotriva fiicelor ei, ba mai mult, ea își dezavantajează fiicele în favoarea fiului, Titi. Premisele rivalității dintre Aurica și Otilia sunt legate de căsătorie, de aici și atitudinea față de Pascalopol. Personajele dominante ale romanului sunt **caractere negative**, prin care autorul realizează o veritabilă **comedie umană**, grotescă a societății burgheze din Capitală.

În aceeași sferă a tipologiilor negative, se impune **Stănică Rațiu**. Cu multiple manifestări reprobabile, se dorește a fi unul dintre stâlpii puterii locale. Este avocat fără procese, caracterizat a fi drept un Cațavencu al ideii de paternitate pentru care „țărișoara lui” este familia. El manifestă o demagogie copleșitoare în tot ceea ce reprezintă societatea și familia. Reclamă o dotă din partea familiei Tulea pentru Olimpia în numele copilului lor, dar nu-l îngrijesc pe cel mic și-l lasă să moară. Într-o scenă ridicolă, ce frizează absurdul, Stănică simulează suferința generată de moartea lui Relișor. Tipologic, el aparține unei serii de aventurieri, veleitari ai **parvenitismului** și **arivismului** din galeria lui Dinu Păturică și Gore Pirgu, ultimul din *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale. Stănică Rațiu aruncă vorbe avocățești ca să-i cucerească pe cei din jur, este omniprezent, fiind în orice moment dificil, suspicios, decisiv, acolo unde nu era dorit. Îi suspectează pe toți, îi înregistrează pe toți ce spun și ce fac, își caută asociați prin care află detalii, fie compromițătoare, fie instrumente de atac la nevoie. E hotărât să **parvină** prin toate mijloacele: șantaj, promisiuni, erijarea în cunoașterea căilor de soluționare avocățească. El însuși se autodefineste la superlativ „Stănică are geniu”, drept urmare trebuie să facă carieră politică și să recurgă printr-o altă căsătorie la obținerea avantajelor de parvenire. Mai mult chiar, crede că acest mediu familial pe care îl

construiește și îl afirmă va fi punctul culminant al societății: „Să dăm și noi, ceara mă-sii, un Eminescu”.

7) Romanul răspunde, prin universul tipologic și al manifestărilor acestora, la întrebarea **cine sunt părinții Otiliei?**

Cel îndreptățit a se considera tatăl Otiliei era **Moș Costache**, care și-a construit o bună parte a averii sale pe banii mamei Otiliei. El pretinde că „am eu grijă de fe-fetica mea”, dar în realitate numai la insistențele lui Pascalopol, promite că îi va pune la bancă bani pe numele ei. Surpriza este că a adunat o adevărată avere, pe care o ține ascunsă, amânând însă oficializarea acestei protecții, suspectat de familia Tulea și urmărit atent de Stănică Rațiu. Acesta îi va fura banii când bătrânul avar va fi bolnav, fapt ce îi provoacă moartea. **Avariția** lui Costache Giurgiuveanu stârnea dispreț și suspiciune, prin **gesturi și situații penibile**: a cerut bani de la Felix, împrumuta mereu bani, își vindea lucrurile mărunte, ne semnificative, până și cărămizile de la o casă veche dăruită și seringă doctorului care l-a îngrijit când a fost bolnav. Se temea să nu fie solicitat să ofere bani, de aceea unul din ticurile lui verbale era „*N-n-n-am bani... n-am nimic*”. Se temea de posibili jefuitori, de hoții care l-ar fi putut ataca, așa se și motivează **izolarea** lui în anonimat, să nu-l știe nimeni, dovadă fiind chiar răspunsul dat lui Felix când acesta a descins de la Iași. Costache s-a temut în mod deosebit de propria-i familie, de familia surorii sale Aglae, dar prin manifestări, prin cupiditate și zgârcenie, a ajuns, ca și aceasta, **în pragul dezumanizării**. Cei doi frați au mai avut o soră care la sfârșitul vieții a rămas singură, săracă și bolnavă, părăsită și de Aglae, și Costache, care au negat relația familială, nerecunoscând-o.

Pentru celelalte personaje, Otilia apărea într-o ipostază ambiguă, depreciativă pentru **coana Aglaie**, care o vedea „o dezmățată, bună pentru aventuri erotice pentru băieții de familie bună, precum degeneratul ei fiu, **Titi**. Pentru **Aurica** era o rivală la o posibilă căsătorie; pentru **Stănică Rațiu** era o variantă maritală de luat în considerare, căci i-ar fi adus averea lui moș Costache; pentru Felix, ea era iubita ideală, romantică, irealizabilă.

8) Cât despre **personajul Otilia**, s-au acumulat opinii apreciative și depreciative, încât autorul i-a creionat un **portret complex**, mereu sub **semnul devenirii** de la o adolescentă frumoasă, inteligentă, activă, dinamică, spre o femeie adultă, maturizată pretimpuriu, oscilând între mister, incertitudini, deziluzii și resemnări. Era conștientă că în societatea în care trăia „noi femeile avem o viață scurtă” în sensul etalării feminității. De aici survine acea decizie matură pe care a luat-o privind căsătoria. Indirect, a respins propunerea lui Felix de a se căsători, de a-și împlini iubirea. **Lucidă**, conștientiza că i-ar fi sacrificat viitorul profesional, social. Îi mărturisește că ea îl iubește, dar tocmai pentru aceasta nu-l poate sacrifica și îl îndeamnă să-și îplinească vocația științifică și să devină „un doctor mare”, ceea ce s-a și realizat. Otilia a fost **salvată de Pascalopol**, care, prin căsătorie, a desprins-o din mediul familial distructiv în care trăia și, după ani de viață în lumea mondenă de la Paris, se desparte de el și se recăsătorește cu un argentinian. După experiența vieții prin care a trecut, se întoarce în țară. Peste ani, Pascalopol se reîntâlnește cu Felix, într-o călătorie cu trenul. Felix contemplă o fotografie oferită de Pascalopol: Otilia părea o femeie „frumoasă, gen actriță, întreținută de un

bărbat exotic”. Dar nu era Otilia cea nebunatică din tinerețe. Pentru Felix a rămas pe mai departe o enigmă.

9) Din perspectiva **curentelor literare**, acest roman, pe lângă fuziunea dintre clasicism și realism, dominante și demonstrate prin universul tematic, tipologic, al artei narative, se individualizează și prin prezența altor elemente estetice. În *Enigma Otiliei* se regăsesc particularități ale **romantismului**, precum **tema iubirii** construită pe **antiteza romantică** dintre o viziune realistă (motivată de interes, de poziție socială și finalizată printr-o căsătorie de interes) și o **iubire sinceră posibilă** (dintre Felix și Otilia. Aceștia formează un **cuplu romantic** de îndrăgostiți ce nu își pot împlini visul de iubire, incompatibil cu lumea ahtiată după avere și poziție socială). Otilia însăși îl vede pe Felix drept „un Luceafăr”. **Misterul feminin**, precum și intensitatea emoțională, afectivă, vagul, imprecisul, perspectiva **evadării** din realitate, generozitatea, sinceritatea trăirii, exuberanța Otiliei și melancolia din sufletul lui Felix creează un anume filon romantic.

George Călinescu considera că acest personaj feminin este un **simbol al creației sale literare**. În plan poetic, „Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Ca și Flaubert, aș putea spune și eu *Otilia c'est moi*, e fondul meu de ingenuitate și copilărie... *Otilia este oglinda mea de argint*... Ea e o victimă a mediului unde nu se poate împlini”.

Romantismul nuanțat și diversificat în roman e sugerat și prin **descrierea lirică** a Câmpiei Bărăganului, în scena în care tinerii se află la moșia lui Pascalopol. Procedul de antiteză specific romantismului e afirmat și prin **opoziția simetrică** dintre personaje: Otilia și Aurica, Felix și Titi, Pascalopol și Stănică Rațiu, opoziția dintre rafinament, cultură și subcultură, abjecție.

Din perspectiva **prozei moderne**, a caracterizării tipologice, a subiectivității unghiului de reflectare a realității și a personajelor, Călinescu a fost receptiv la un **procedeu modern: tehnica jocului de oglinzi**, procedeu aplicat la **personajul principal, Otilia**. Fiecare a văzut-o altfel: Pascalopol îi vede frumusețea, delicatețea, cultura, înclinația spre artă; Aurica, personaj tipologic preluat din *Verișoara Bette* de Balzac, o vede ca fiind o zvăpăiată, o ușuratică, o rivală a ei; Aglae o privește pe Otilia disprețuitor, depreciativ, o „stricăță”; Moș Costache o vede o adolescentă eternă.

Călinescu a valorificat și particularități ale **naturalismului**, prin personaje precum Simion Tulea și fiul său Titi, care se dovedesc subordonați forței distructive a **degenerescenței cu obsesii patologice**. Memorabile sunt gesturile lor: unul coase, celălalt se leagănă; Titi e dominat de obsesia sexuală, de mania copiatului ilustratelor, erijându-se în talentat pictor, tatăl său este obsedat de falsitatea paternității Olimpiei.

În concluzie, creația romanească *Enigma Otiliei* a lui George Călinescu rămâne un moment deosebit în evoluția romanului românesc.

MIRCEA ELIADE

(13.III.1907 – 22.IV.1986)

Este cel mai cunoscut om de știință și scriitor român în lume.

I. Personalitatea lui Mircea Eliade – savant și prozator

Mircea Eliade este considerat de către istoria și critica românească un punct culminant atins din generația scriitorilor și a oamenilor de știință din perioada interbelică, moment irepetabil până acum în cultura română, prin diversitatea domeniilor științifice și artistice prin care cultura română s-a impus în conștiința universală.

1. **Biografia** scriitorului este sub semnul devenirii în plan social și cultural. S-a născut la 9 (13) martie 1907 în București. Tatăl său, Gheorghe Ieremia, militar de profesie, a fost și autorul unui dicționar francez-român apreciat în epocă, un moldovean din Tecuci. Și-a schimbat numele din Ieremia în Eliade ca dovadă a admirației deosebite pentru cărturarul pașoptist Ion Heliade-Rădulescu.

Viitorul scriitor Mircea Eliade și-a trăit copilăria la București, cu vacanțe la Tecuci și în sudul țării. Se revendică, din partea mamei, descendentul unor răzeși, „din talpa țării”. Încă din anii copilăriei, Eliade s-a impus ca temperament activ, studios, uneori contradictoriu, constant aplecat spre lectură, atras de o varietate de domenii de cunoaștere, deși suferea de miopie, cum va evoca mai târziu în romanul *Amintirile unui adolescent miop*. S-a remarcat și prin **înclinații artistice diverse**, prin pasiunea pentru muzică, mai ales pentru interpretarea pianistică ca primă formă de afirmare a personalității sale adolescente. A fost în același timp favorizat de o **memorie neobișnuită**, ceea ce l-a deschis spre diverse domenii de cunoaștere, de la cele artistice, literare, filosofie, științele naturii.

2. Ca elev la Liceul „Spiru Haret”, Mircea Eliade s-a impus în atenția colegilor și a profesorilor prin atitudini creative, remarcându-se în diverse domenii de cunoaștere. Studia excesiv de mult, odihnindu-se noaptea doar 3-4 ore. În 1925, la 18 ani, devine student la Facultatea de Litere și Filosofie, unde a avut profesori de excepție, personalități ale momentului universitar, fiind apropiat în mod deosebit de Nae Ionescu, profesorul de Filosofie, care ținea cursul *Faust și problema salvării*. În facultate s-a cristalizat un grup de tineri studenți, viitori oameni de știință și scriitori ce s-au solidarizat treptat în așa-numita generație de la „Criterion” și a Societății „Curentul”. Perioada anilor studenției și a experienței spirituale și culturale a fost evocată de Eliade în al doilea roman al său, *Gaudeamus*.

3. Atras spre **diversitatea și profunzimea culturii**, de la cea antică la cea modernă, Mircea Eliade face călătorii de studiu în Italia, cunoscând la Roma personalități ale culturii, îndeosebi în domeniul filosofiei religiilor. Își ia licența cu o lucrare dedicată unor personalități ale Renașterii italiene. A scris **12 foiletoane** intitulate *Itinerar spiritual*, dedicate generației

tinere de intelectuali, pentru a argumenta rolul acesteia în devenirea culturii naționale și afirmarea ei în lume. Eliade a impus astfel conceptul de **generație**, promovând opinii noi privind **filosofia culturii**, în studiul *Oameni din cărți*. Profund angajat în solidaritatea generației tinere de intelectuali pentru promovarea și implicarea acesteia în mari idealuri naționale, într-un ciclu de *Scrisori către un provincial*, stimulează tânăra generație din toate provinciile românești.

Eliade se afirmă și ca **tânăr scriitor**, la început cu eseuri, apoi cu unele creații mai ample. **Debutează** cu povestea fantastică *Cum am găsit Piatra Filosofală (secretul alchimiei)*, prilejuită obsesia de științelor Evului Mediu, lucrare premiată de una dintre revistele vremii. A intenționat să realizeze un roman în mai multe volume, sub genericul **Memoriile unui soldat de plumb**, pornind de la o situație reală: moartea unui soldat într-un accident de tren, soldat ce își băgase capul în sacul de campanie, unde avea păstrat din anii copilăriei un cap uman de plumb. Astfel, Eliade, printr-o succesiune de destine umane, de la Cleopatra, Isus, Mahomed, până la eroul anonim de la Mărășești, promovează ideea filosofică a perpetuării tragismului uman, care rezistă pe firul devenirii condiției umane precum plumbul în chimia naturii. Ca reprezentant al spiritului activ al generației sale, Mircea Eliade a scris eseuri diverse, precum *Apologia virilității și Împotriva Moldovei*. În acesta din urmă, se opune desemnării în fața istoriei nedrepte a poporului român, motivată în celebra formulare a lui Miron Costin, „oamenii sunt sub vremi”. El solicită, impulsionează spiritul activ, creativ, care să învingă **teroaarea istoriei**. Prin creație și implicare, prin răspundere asumată, risc, chiar sacrificiu, trebuie să se transfigureze această teroare în izbândă, încât „vremurile să fie sub oameni”. Din generația lui, apropiați viziunii și spiritului filosofico-național al lui Eliade au făcut parte Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Constantin Noica, Mihail Sebastian, Marcel Iancu, Dan Bota, Eugen Ionescu, Petre Țuțea ș.a.

4. Pasionat de **cultura și spiritualitatea indiană**, Mircea Eliade aspira să se perfecționeze în acest domeniu în mod nemijlocit. Se adresează maharajahului de Kazinbazar pentru a obține o bursă de studiu și va studia direct filosofia și spiritualitatea indică cu cel mai cunoscut și mai important filosof contemporan al Indiei, **Surendranath Dasgupta**. Personalitatea acestui savant va fi reflectată în personajul Nharandra Sen, șeful profesional al tânărului inginer englez Allan din romanul *Maitreyi*. În India, Eliade va sta o perioadă în gazdă la acest savant, cale prin care va cunoaște mai profund tradițiile spirituale ale Indiei, prin experiența trăită și în plan erotic, evocată în romanul amintit. Începând cu toamna lui 1928 și până în 1931 inclusiv, va studia în India, unde va învăța limbile sanscrită și tibetană. Aici a început romanul *Isabel și apele Diavolului* și îl va cunoaște direct pe scriitorul cel mai reprezentativ al Indiei secolul al XX-lea, **Rabindranath Tagore**.

5. Întors în țară, Eliade se afirmă deopotrivă în plan științific și artistic. În anii 1933-1936, va scrie romanele *Întoarcerea din Rai*, *Lumina ce se stinge*, *Nuntă în Cer* și nuvele precum *Secretul doctorului Honigberger* ș.a. Va elabora și lucrări de **filosofie indică**, într-un ciclu intitulat *Yoga*. În 1940, este atașat cultural pe lângă Ambasada Română din

Londra, apoi din Lisabona. Imediat după Al Doilea Război Mondial, Mircea Eliade activează ca profesor universitar la Paris.

Creația literară și filosofică se îmbină cu științele din domeniul filosofiei, mitologiei, folclorului, studiul religiilor, antropologiei ș.a. Creațiile literare iau forme variate, documentul se combină cu imaginarul, cu subiectivismul interpretării. Eliade creează **eseuri** pe variate teme, dar și în **literatura memorialistică**, precum în volumele *Memorii*, *Jurnal*.

6. După 1950, Mircea Eliade **se expatriază**, lucrând în domeniul științific în Europa mai întâi, la Paris, unde devine o personalitate cunoscută și apreciată, colaborând îndeaproape la universitatea de aici. Se stabilește la Chicago ca profesor universitar și apoi profesor titular în domeniul științelor spirituale, a religiilor, care îi poartă numele și astăzi. Simultan cu activitatea științifică, Mircea Eliade se va împlini și prin creații literare, precum **nuvelele** *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *La țiğănci*, dar și prin ultimul său **roman**, *Noaptea de Sânziene* (1955). În 1976, începe publicarea în trei volume a celebrei lucrări *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ultimul volum apărând în 1983.

7. **Personalitatea sa cultural-științifică** a fost recunoscută și apreciată în țară și străinătate, opera sa fiind **tradusă** în numeroase limbi europene și asiatice. Autorul a fost onorat cu **titluri academice**, precum acela de **Doctor Honoris Causa** și de membru al **Academiei de Științe** (Americană, Britanică, Austriacă, Belgiană, Italiană, Franceză etc.). **Opera** lui Mircea Eliade este **studiată în numeroase universități** și comentată de personalități de vârf din domeniul culturii în numeroase limbi. Viața i-a oferit lui Eliade șansa de a fi astăzi recunoscut drept un **geniu al culturii naționale și universale**, o afirmare valorică înaltă a poporului român prin cultură. Înainte de a muri, a avut parte de o surpriză unică: apariția replicii literare la *Maitreyi*, roman scris de persoana care i-a inspirat lui Eliade personajul titular al romanului, prin romanul-replică al acesteia, *Dragostea nu moare*, semnat de Maitreyi Devi. Scriitorul a murit la Chicago în 1986 și opera lui rămâne o valoare națională și universală.

Atras în anii tinereții de personalitatea enciclopedică a savantului B.P. Hasdeu, a lăsat posterității un portret memorabil al acestuia, pe care exegeții operei lui Eliade îl apreciază drept un **autoportret**: „Mintea lui uriașă a străbătut toată întinderea cunoașterii omenești într-un secol bântuit de pozitivism și de searbăda specialitate. (...) a avut destul geniu și destulă putere de muncă pentru a nu se mulțumi să rămână numai un literat sau un istoric, un filolog sau un folclorist. El a vrut să cunoască totul și să cunoască bine”.

II. Activitatea științifică a lui Mircea Eliade

Este neobișnuit de bogată cantitativ și înnoitoare în problematică dominând cea de natură filosofică, mitică, religioasă, din ancestral în contemporaneitate.

1. Un loc aparte în investigațiile lui Eliade în planul problematicii amintite îl are **indianismul** în toată complexitatea sa culturală. În 1933, Mircea Eliade își ia doctoratul la Universitatea din București cu teza *Psihologia meditației indiene*, tipărită și îmbogățită informativ în 1936 sub titlul *Yoga. Eseu asupra originii misticismului indian*. Despre yoga va fi și lucrarea *Tehnicile yoga*. Acestei problematice i se adaugă eseu *Șamanismul*, tot sub

semnul practicilor spirituale asiatice. În literatură, filosofia yoghistă stă la baza nuvelei *Secretul doctorului Honegger* și a romanului *Nouăsprezece trandafiri*, ce abordează **tantrismul** – dematerializarea trupului și spiritualizarea absolută, cale de trecere prin lumea materială, **dedublarea** în timp și spațiu, **saltul** în timp.

2. Din idei, teze filosofice fundamentale privind studiul religiilor în care s-a condensat hermeneutica sa se impune conceptul **fenomenologia sacrului**, asociată cu alt concept filosofic, *coincidentia oppositorum*. Eliade promovează o viziune originală privind relația dintre **sacru** și **profan**. Acestea două sunt în opoziție, dar și în coexistență simultană. Ele au marcat condiția umană pe firul existenței, de la ancestral până astăzi. Eliade impune și definește **conceptul de hierofanie**, ca formă de manifestare a sacrului în planul existenței umane. Acesta se manifestă în realul cotidian, obișnuit, prin semne, prin tipologii umane purtătoare ale mesajului sacru sau nu.

3. Asociată conceptului de sacru apare proiecția asupra **mitului**, particularitate a sacrului prin care ni se transmit concepții, atitudini umane existențiale din perioada inițială, **paradisiacă** până în actualitate. Această sinteză a existenței spirituale a omenirii, îmbogățită, diversificată se manifestă până astăzi în mod încifrat. Eliade, în câteva lucrări de mare valoare, impune ideea redescoperirii și reinterpretării mitului și a credințelor străvechi particularizate în mituri. De reținut lucrările: *Aspecte ale mitului*, *Mitul eternei reînțoarceri*, *Sacru și profan*, *De la Zalmoxis la Gengis Han*, *Meșterul Manole* ș.a.

În viziunea lui Eliade, mitul este o poveste, o istorie sacră dintr-un timp fabulos al începuturilor existenței conștiente a omenirii. El distinge **trei etape ale istoriei religiilor** prin prisma miturilor: a) etapa ancestrală, cea legată de mitul paradisiac (pierderea paradisului, de aici nostalgia pentru vârsta paradisiacă a luminii, a fericirii și armoniei, prin mitul eternei reînțoarceri); b) mitologia greacă (care a golit mitul de filonul religios și metafizic; mitul a furnizat modele pentru conduita umană și dă o anumită valoare existenței lumii concrete) și c) etapa creștinismului. Etapa a treia din viața mitului, conform *Istoriei credințelor și ideilor religioase*, este cea a creștinismului, cu filosofia sa religioasă specifică, dar în contextul **scientismului**: omul modern s-a îndepărtat de sacru și a creat „**mitul morții lui Dumnezeu**”. Arta în general și în particular **literatura** au menirea de a repune în planul spiritualității moderne mitul ca formă de manifestare a sacrului. În esul *Oceanografie*, apreciază că **genul epic** al literaturii are această funcție spirituală majoră prin redescoperirea și reafirmarea **artei povestirii**, a narațiunii prin care imaginarul se dezvoltă, se amplifică (mitul Șeherezadei, mitul eternei reînțoarceri). Această viziune estetică-filosofică o regăsim în creația literară, precum în *La țigănci*, unde profesorul Gavrilescu e tentat să povestească experiența eșuată a mării sale iubiri cu Hildegard. **Fiecare personaj este purtător de mituri**, creator de situații mitice.

III. Literatul Mircea Eliade

Tot atât de bogată și diversă ca și cea științifică, activitatea literară a lui Eliade este ilustrată prin **proză memorialistică, nuvele, eseuri și romane**.

1. Se situează într-o ipostază singulară în peisajul literaturii române din perioada interbelică și până astăzi. Scriitorul însuși este conștient de unicitatea sa în literatura română a momentului. Apreciază că specia preferată, **romanul**, „este singurul gen literar care convine talentului meu”. În opiniile sale estetice, Eliade definește **literatura** ca fiind „o fiică a **mitologiei**”, pentru că trebuie să aibă vocația autenticității, a sincerității exprimate prin confesiune, prin interiorizare, autocunoaștere. Aceasta s-a împlinit prin numeroase elemente memorialistice și de jurnal. Prin literatură, spiritul creator înfruntă timpul, efemeritatea, moartea, îi dă omului demnitate metafizică, cosmică și sacră. Eliade consideră că **romanul modern** este un **antiroman**, pentru că este lipsit de propria-i introspecție, fiind aplecat asupra lumii raționale și profane. Cu toate acestea, Eliade apreciază proza modernă a lui Joyce (*Ulyse*), Huxley, Italo Svevo, André Gide. El se revendică din **estetica autenticității**, a interiorizării, a confesiunii **eului** în raport cu sine și cu lumea în care trăiește. Manifestă preferința pentru o **tipologie** modernă a **intelectualului**, asemenea lui Camil Petrescu, prin care problematica existențială ancorată în contemporaneitate trebuie să-i promoveze spiritul activ, înnoitor. Se regăsesc concepțiile privind **teroarea istoriei**, **filosofia disperării**, dar și aventura **regăsirii sacralului** în care eroticul își are vibrațiile lui.

2. **Creația literară** a lui Eliade s-a împlinit pe o perioadă de 60 de ani, în care personalitatea sa umană și cea literar-științifică **s-a identificat cu țara**, chiar dacă a trăit și a murit departe de ea: „Destinul României s-a confundat întotdeauna în biografia lui M. Eliade cu destinul său” – după cum apreciază biograful Constantin Popescu-Cadem. Eliade a trecut prin încercări și împliniri, dezamăgiri și reveniri asupra vocației sale duble, o adevărată probă a labirintului. El mărturisește că retragerea sa în Himalaya și Tibet, după eșecul dramatic al iubirii cu Maitreyi, nu-i împlinea chemarea și impulsul creator. Acestea se puteau realiza doar prin reîntrare în lumea social-culturală, în primul rând „în **lumea limbii și culturii românești**”. Numai după ce „mi-aș fi făcut datoria față de ea, s-ar fi istovit”, s-ar fi putut retrage. „Ar fi trebuit să știu că nu ai dreptul să arzi etapele.” Eseurile sale asupra destinului culturii române au fost adunate și publicate postum sub un titlu generic, **Profetism românesc** (*Oceanografie, Fragmentarium, Împotriva deznădejzii, România în eternitate* ș.a.). În acest volum, își axează opiniile estetice, cultural-științifice pe două axe: **național** și **universal**. Consideră că trebuie învins **nenorocul** în istorie prin cultură. Marile personalități ale culturii Europei, ale lumii, și-au ridicat neamul lor în **eternitate prin cultură** (de la Homer, Eschil, Dante, Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Tolstoi ș.a.). Mircea Eliade apreciază că noua generație a culturii române moderne, al cărui reprezentant de frunte a fost, are rol decisiv în această viziune națională: „Eu cred în viitorul culturii românești mai mult decât în viitorul culturii europene”. Speră într-o sincronizare a investigațiilor științifice din culturile euro-asiatice, în care a sesizat și argumentat analogii și interferențe între cultura traco-dacică

și cea indică, **rolul poporului român în formarea culturii universale** de la ancestral, din timpuri imemorabile până astăzi. El distinge o **triplă spiritualitate românească**: nerăbdarea creativă și învingerea timpului; dorința de construcție durativă, enciclopedică, alături de spiritul critic.

Creația științifică în cea mai mare parte a fost scrisă în **engleză și franceză**, iar cea literară în **limba română**: „Eu nu pot să scriu decât în limba în care visez: limba română”.

3. În creația literară a lui Eliade se disting câteva **particularități**, precum: a) valorificarea și promovarea conceptelor filosofico-religioase (relația sacru-profan; mitul); b) preferința pentru **realism** în asociere cu **fantasticul**, prin ancorarea în social, în cotidian, în complexitatea conflictuală de ordin moral, etic și spiritual al tipologiilor proprii, specifică primelor sale romane. Un exemplu este romanul *Huliganii*, în două volume, în care prin destinul celor doi frați, Pavel și Petru Anicet, reflectă **conflictul dintre generații** și contextul etico-moral al prăbușirii tragice; c) prezența **fantasticului** în cele mai multe nuvele și romane ale scriitorului. Fantasticul a fost promovat intensiv și spectaculos în romantism, precum la E.A. Poe, Hoffmann, Eminescu ș.a. și presupunea evadarea din realitate într-o lume ireală abstractă, imaginată, pe calea visului, a oniricului. În schimb, la M. Eliade **fantasticul** e proiectat într-o viziune și manifestare **opusă** celei romantice. Acesta coboară, **se dedublează în real**, ce presupune apoi descifrarea lui într-o **dublă ipostază: sacru și demonic**. Din fantasticul **autohton** reține practici magice cum ar fi cultul *Șarpelui*, demonismul în imaginea **strigoiului** din nuvela *Domnișoara Cristina*. Fantasticul din **mitologia indică** este exploatat în nuvela *Nopti la Serampore* și în romanul *Isabel și apele Diavolului*. Fantasticul se individualizează prin elemente de mitologie, filosofie, specifice vechilor credințe și practici magice în legătură cu timpul, spațiul: **saltul în timp și spațiu**, evadarea, mai ales în trecut și în viitor (*Tinerețe fără tinerețe*), **ruptura timpului**; **oprirea timpului**, **revenirea în timp**; o exemplificare poate fi nuvela *La țigănci*. Aici întâmplarea, experimentul trăit de profesorul Gavrilăscu se află sub semnul ipostazelor multiple ale timpului. **Cele trei fete** ce-i cer să ghicească ceva (divinația, **motivul ghicitului** neîmplinit) nu-l pot salva de la trecere spre moarte, în **cele trei culturi** și civilizații universale.

Trecerea vieții spre moarte este o lege a timpului existențial, a devenirii implacabile: cele trei fete amintesc de personajele mitice **Parcele**: fiecare om își are firul tors al timpului său. Fetele reprezintă simbolic **cultura greacă, indiană și ebraică** (fetele sunt o grecoaică, o țigăncă și o evreică). Leitmotivul încifrat al destinului sub forma implacabilă a trecerii era repetat obsesiv: „*Vai cum trece timpul!*”. În fantastic domină ambiguitatea.

Ipostaze ale fantasticului în proza lui Eliade se manifestă sub forma unor: **practici magice**, credințe și superstiții, sub forma magiei negre, vrăji, strigoi, mister terifiant, luminiș benefic. Prin fantastic se particularizează și unele mituri, ca de pildă **mitul lui Orfeu și al lui Euridice**, Orfeu cel pornit în căutarea iubitei dispărute, salvate prin cântec. Gavrilăscu este cuprins de nostalgia iubirii eșuate și a iubitei învăluite în mister, salvată prin povestirea evocativă; mitul Șeherezadei. Uneori apare **mitul coborârii în Infern**, **mitul labirintului**, al

tregerii prin încercări problematice; gigantismul, în nuvela *Un om mare*. Pe lângă **fantasticul folcloric**, este prezent în opera lui Eliade **fantasticul livresc**, susținut de concepții filosofice și mitologice privind misterul cunoașterii, al existenței, **relativitatea spațiului și timpului**; **de-dublarea**; lumi paralele. Sunt prezente și concepții culturale **indice**: **yoghismul** și **tantrismul**; rolul minții și al cugetului, dematerializarea.

MAITREYI

1. Este apreciat în critica literară ca fiind un moment **insolit** în diversitatea formulelor de roman din perioada interbelică. George Călinescu îl definește drept primul roman de **formulă gidiană**, marcată de autenticitatea substanței narative sub formă de **jurnal**. Această variantă modernă de roman a împlinit-o Eliade și în *Șantier* (numit de autor și *Jurnal*.) În planul autenticității, ca expresie a modernismului, se apropie de formula romanului analitic și psihologic a lui Camil Petrescu, dar punând un accent deosebit pe detalii ale **experimentului** naratorului-personaj accentuând **trăirismul**, o adevărată obsesie a fidelității dezvăluirii faptului de viață prezentat.

Paul Constantinescu, în volumul *Scrieri* consideră acest roman „una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații”. Se va cita acest roman în istoria literaturii române drept un moment de grație a autorului, viitorul creativ al acestuia fiind posibil pe măsura unicității acestui roman. *Maitreyi* a fost precedat de romanul *Isabel și apele Diavolului*, deopotrivă având drept filon spiritual, cultural, cel de factură indică.

Finalizarea romanului a fost stimulată de un concurs literar, unde a fost considerat **cel mai exotic roman**, Eliade obținând premiul întâi. Romanul a apărut în 1933.

2. Prin *problematică și tipologie*, *Maitreyi* este un **roman de dragoste**, dar într-o viziune și într-un cadru spiritual neobișnuit pentru literatura europeană, fiind o poveste de dragoste, un **roman exotic**, de un exotism oriental, indic **în plan spiritual**, cultural, mitic, și nu din perspectiva romantică a unui exotism peisagistic.

Maitreyi este povestea unui **cuplu de tineri îndrăgostiți**, cu un final oarecum dramatic, chiar tragic, generat de prejudecăți rasiale, spirituale, religioase, chiar mitice ale indianismului, necunoscute și în esență incompatibile cu viziunea modernă occidentală asupra iubirii și căsătoriei și a ipostazei femeii în destinul uman.

3. De aici s-a conturat treptat, acumulativ, **conflictul** dintre cele două culturi, europeană și asiatică, din perspectiva iubirii. Principiul **incompatibilității** a generat alte drame ale cuplurilor celebre din literatura universală, precum în romanele *Manon Lescaut*, *Paul și Virginia* și *Tristan și Isolda*.

4. **Narațiunea** se definește printr-o simplitate cuceritoare. **Naratorul**, personajul principal, Allan, un tânăr inginer englez, se dezvăluie confesiv printr-o sinceritate dominantă, mărturisindu-și chiar intenția de a reda detalii din experiența trăită într-un anume moment al vieții sale și care l-a marcat pentru totdeauna. Se îmbină în narațiune documentarul cu trăirile

subiective, emoționale ale **eului narativ**, oscilant între curiozitate, îndoială, dezamăgire și iluzie ale **experimentului propriu** într-o poveste neobișnuită de iubire. Este un roman foarte condensat, cu aproximativ 150 de pagini și cu personaje memorabile puține.

5. **Locul și timpul acțiunii** coincid cu perioada dintre 1929-1933, când autorul a reușit să obțină o bursă pentru studiul culturii și spiritualității în complexitatea ei din India, de care a fost atras constant toată viața. A avut ca profesor și inițiator spiritual pe cel mai mare indianist din cultura indică a secolului, pe **Serandranath Dasgupta**, care locuia în Calcutta, centru al spiritualității brahmane. Locuind în casa magistrului său, a avut posibilitatea să cunoască pe această cale directă esența spiritualității indiene de la mituri, credințe și practici religioase, ritualuri legate de obiceiuri, tot ceea ce va fi receptat, experimentat direct și reflectat în *Maitreyi*. **Unicitatea** romanului se desprinde și din faptul că **personajele** principale sunt **persoane reale** transfigurate simbolic în personaje literare cărora autorul le-a schimbat doar unora numele, contextul social și câteva detalii ale deznodământului. Povestea exotica de iubire în contradicție cu principiile mediului spiritual privind căsătoria, iubirea, poziția socială este plasată în **Calcutta**. Savantul Dasgupta din realitate devine în roman inginerul **Narendra Sen**, iar tânărul **inginer englez Allan este alter-egoul scriitorului**. Maitreyi își păstrează numele, devenind în carte un simbol al feminității, al iubirii pure, ingenue, al prieteniei.

6. **Subiectul romanului**. *Maitreyi* se deschide printr-o notație de **tip jurnalistic** a personajului Allan. Dublat în ipostaza autorului-narator, își mărturisește oarecum îndoiala sa privind ziua când a cunoscut-o pe Maitreyi și când a intrat în casa inginerului Narendra-Sen (1929). Regretă absența detaliilor portretistice ale fetei, reținând doar faptul că avea „ochii negri, prea mari, buze cărnoase, sâni puternici de fecioară bengaleză”. L-a șocat culoarea pielii ei, brună, de un brun nemaiîntâlnit. Allan **rememorează în stil jurnalistic** statutul său de european între euro-asiaticii indieni (europeni născuți în India), care disprețuiau cultura și tradițiile indiene și aveau o atitudine de libertinaj. Prin intermediul unui ziarist francez (ce a fost primit și el de stăpânul familiei în casă pentru o vreme, spre a afla detalii legate de tradiționalismul indian), Allan este recomandat familiei Sen și astfel este atras spre cunoașterea ritualurilor mitico-filosofice legate de familie și relații interumane. După ce fusese trecut prin experiența bolii (malaria), inginerul, șef al trustului unde lucra, îi propune lui Allan să locuiască în casa lui, dorind să se înfăptuiască „o operă de civilizare a familiei mele” spre occidentalizare. Tânărul Allan o vede rar pe Maitreyi și de fiecare dată consemna impresii privind imaginea schimbătoare a fetei: uneori părea urâtă, iar alteori „frumoasă de nu mă puteam sătura privind-o”, când copilăroasă ca o primăvară, când distantă, reticentă. Încurajată de familie, Maitreyi își asumă rolul mărturisit de **a-l salva pe tânăr de obsesia singurătății**. Discuțiile dintre ei se acumulează și dezvăluie sinceritatea fetei și a familiei cu un anume aer protector, matern și patern, potrivit mentalității mediului de castă, de religie al aristocrației locale față de cel primit în familie cu un anume statut, ca un **act de înfiere spirituală**.

Allan este impresionat de faptul că Maitreyi era bine introdusă în mediul aristocratic și intelectual al Calcuttei, fiind apreciată pentru **vocația poetică și filosofică**. În familie era văzută drept un copil-minune. **Portretizarea eroinei** se definește prin **notații de detaliu** și de

impresii subiective privind anumite particularități, precum: ochii și nuanțele privirii, râsul, mișcarea, pasul, ritmul, gestică salutului cu mâinile împreunate pe frunte ș.a. Ea îi dezvăluie treptat lui Allan credințele, miturile ca esență a existenței din perspectiva indică și cu sinceritate își dezvăluie iubirea pentru **Robitacur (Rabindranath Tagore)**, cel mai mare poet din secolul al XX-lea al Indiei, pentru care era dominată până la extaz de iubirea pentru sexagenarul poet. Unul dintre **miturile** mediului indian era cel al **iubirii pentru un arbore**, care se manifesta în viața lor încă din anii copilăriei, **ritual magic** pe care l-a trăit ea și în prezent îl trăia sora ei mai mică, Chabu. Aceasta ilustra **filosofia panteistică** a contopirii omului cu natura vegetală sau cu pământul, mitul indian al **mamei-pământ**.

Allan își mărturisește că a fost atras de la început de civilizația, obiceiuri și filosofia indică și că nu s-a gândit la un sentiment de dragoste pentru Maitreyi. Ea i se părea și miraculoasă, ideală, o sinteză a acestui „*vis indian*”. Relația dintre ei se nuanțează și se îmbogățește prin preocupări culturale, de **inițiere**, Maitreyi îl învață limba bengaleză, în schimbul lecțiilor de franceză oferite de Allan. Astfel, acesta are stări de fericire izvorâte din „delicii intelectuale”. Treptat, Maitreyi îl **provoacă prin gesturi simbolice**, precum oferirea unei flori roșii, în care fixase discret un fir din părul ei (așa testează interesul tânărului pentru ea). A impresionat și prin interesul pentru cultură manifestat și conferința despre „esența frumosului” suferind de absența lui Tagore, fiind apreciată în lumea castei aristocratice din Calcutta.

Familia se mărește și prin prezența unor **rude apropiate**, precum Mantu, a cărui căsătorie s-a reținut prin detalii ritualice necunoscute pentru europeni. Maitreyi îi dezvăluie lui Allan **filosofia asupra căsătoriei** înțelese ca o datorie și apoi ca fericire; ea presupunea copii, urmași, pentru că altfel păcatele vor fi continuate și împlinite prin **karma**. Allan se simte străin și incompatibil cu o astfel de filosofie și se întreabă „O iubesc?”. Maitreyi i se pare „neînchipuit de sensuală, deși pură ca o sfântă”. El se află sub **semnul îndoielii și al neliniștii**; se întreabă „ce vor cu mine?”, suspectându-i de intenția de căsătorie, dar el se simțea „vrăjit, nu îndrăgostit... învăluit într-o **dragoste mistică experimentală**”. Scurtele accese de gelozie pentru dragostea ei față de Tagore sunt spulberate. Cu toate acestea îi face o declarație de dragoste, iar Maitreyi vede un **alt sens al iubirii**: „Te iubesc ca pe un prieten foarte scump. Altfel nu pot, nu vreau”. Un alt gest șocant pentru Allan a fost acela al încrucișării pulpelor dintre două persoane, gest făcut și de Maitreyi pentru el, văzut drept prietenie, afectivitate, fără sens senzual, erotic. Un gest de asemenea șocant a fost să-i ofere lui Allan o cutie în care deținea câteva detalii ale relației ei cu Tagore, precum o șuviță de păr alb, un simbol al dragostei dincolo de moarte. Ea s-a despărțit de această iubire sacră, abstractă, mitizată. **Palmele încrucișate** deasupra ochilor de asemenea simbolizează un salut încărcat de respect, pe care-l fac doar femeile. Treptat, Allan mai descoperă **simbolul logodnei** printr-o coroană de flori. În sfârșit, simțea că „o iubeam nebunește”, iar ea însăși îi mărturisește „acum te iubesc numai pe tine”. De acum înainte **povestea lor de iubire** capătă o altă manifestare, intensitate și semnificație. Maitreyi își face iluzia că, dacă se căsătorește, vor avea șansa ca împreună cu toată familia, peste câțiva ani, să se stabilească în Anglia. Ea își proiectează sacrificiul suprem în numele iubirii; au citit împreună și au comentat

semnificațiile filosofice, religioase din celebrele creații indiene **Kalidasa** și **Shakuntala**; în centrul acestora se condensează tradiționalismul din perspectiva iubirii prin dogme, mituri, ritualuri de adâncimi metafizice. În viziunea indică iubirea presupunea unire, cuplu, trebuiau adaptate la condiția lor, dar mai presus de orice era totuși tradiția imuabilă, ca și în ciclul liric **Upanișade**.

Momentul istoric obiectiv al acestei povești de cunoaștere prin iubire în India era sub semnul unor tensiuni politice, sociale, spirituale în lupta pentru independență față de dominația engleză, ce s-a împlinit prin revoluția lui Gandhi. În relațiile umane exterioare din Calcutta în momentul dat, se manifestau reacții împotriva a tot ce era Occidentul european. **Povestea cuplului erotic** încerca să-și împlinească destinul, un simbol al acestuia a fost **un inel** alcătuit din două fire metalice de fier și aur, negru și verde, respectiv, principiul masculin și cel feminin, împletite, imaginând doi șerpi încolăciți în jurul unei pietre prețioase. Memorabilă rămâne **scena** de o **solemnitate ritualică, sacră, a logodnei secrete** a celor doi într-un spațiu natural și deschiderea **jurământului**, un legământ pentru tot restul vieții, de iubire și supunere. **Mitul fundamental** este al **pământului** corelat cu cerul: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan”, iar în final are loc o invocație protectoare a mitului pământului, simbolul creației, a vieții, a perpetuării ei: „tu mă auzi, mamă pământ”.

În familia inginerului Neranda-Sen se produc **situații dramatice** prevestitoare de nefericire fatală: inginerul este bolnav de ochi, iar Chabu avea o stare de boală inexplicabilă, având comportamente contradictorii, chiar tentația sinuciderii, exact în ziua de naștere a lui Maitreyi. Tot **Chabu** este aceea care îi dezvăluie doamnei Sen iubirea senzuală dintre Allan și Maitreyi, când se aflau într-o excursie la lacuri. **Ritmul narativ** și evenimentele **se precipită** și familia hotărăște **alungarea tânărului din familie**, pentru a preîntâmpina prăbușirea socială, familială, prăbușirea prestigiului lor, societatea bengaleză neacceptând căsătoria celor doi. Narendra Sen hotărăște să comunice **această decizie** printr-o **scrisoare** de la „un necunoscut către un necunoscut”. Allan se mută provizoriu la o pensiune, alături de prietenul său Harold. Află de la o rudă săracă a familiei dramele prin care trecea Maitreyi. E el însuși după zile de hoinăreală, de epuizare halucinantă, de singurătate, vrea să se îndepărteze de societatea indiană, de lumea în care a trăit acolo. A primit o **scrisoare de la Maitreyi** în care, pe o ramură mică de oleandru înflorit ce avea o frunză, era scris: „Allan, ultimul dar de la mine”; ea îi mărturisea credința în **iubirea veșnică**: „în viața viitoare ne vom întâlni, dragule. Ai să mă recunoști? Așteaptă-mă”.

Allan află că Chabu a murit, iar Maitreyi s-ar fi dat unui vânzător de ziare pentru a fi alungată de acasă, ca să-și poată trăi iubirea mitică cu Allan.

Allan, copleșit de **singurătate**, trecând prin Singapore, călătorind zile în șir, s-a izolat în Himalaya din octombrie până în februarie, unde **a văzut un singur om**, paznicul bungaloului. Trăia drama de conștiință prin sentimentul vinovăției pentru tragismul trăit de Maitreyi și familia ei. Tânjea după libertatea spirituală și liniștea sufletească. În acest moment, apare **Jenia Isac din Capetown**, Africa de Sud, o tânără muzicantă, aflată după o experiență de dezamăgire exaltată, hotărâtă să găsească absolutul. Acest episod erotic a eșuat și, sărăcit în

suflet și de bani, izolat de prietenii de altădată, Allan se adâncește într-o **luciditate analitică** vizavi de rostul său în viață, în lume. Prin ruda săracă a familiei Sen, îi transmite lui Maitreyi un mesaj de iremediabilă uitare și despărțire „**Spune-i să mă uite. Allan a murit**”. Reîntors în India, e conștient că locul său nu este într-o mănăstire din Himalaya, că **vocația** lui nu este asceza, ci **creația, literatura**.

7. **Ipostaza tipologică** din roman este sub semnul **mitizării** privind iubirea ca formă a cunoașterii, dar și a manifestării sacralului. Iubirea ilustrează mitul feminității altfel de cum se prezenta la romantici, deși sacralizată și ea, fie ca fecioară bengaleză, fie ca mit al prieteniei și al relației armonioase în cuplu. **Maitreyi** devine imaginea unei **frumuseți statuare** ce învinge timpul, iar lui Allan îi părea la început construită din lut și ceară.

8. Prin destinul acestui cuplu, se asociază câteva **mituri fundamentale: mitul păcatului original**, prin ieșirea din sacralitate, din tipar, static și etern, ieșind din normele morale și etico-filosofice ale culturii indice, dar învinsă de acestea. Maitreyi aspira mereu spre regăsirea și împlinirea iubirii cu Allan, prin **miturile paradisului pierdut și al eternei reîntoarceri**. Acestea sunt dezvăluite prin cele două planuri ale narațiunii, timpul trecut, al iubirii, re trăit pe calea amintirii și timpul prezent, al povestirii, al detaliilor jurnalistice reluate și interpretate, deschise spre mitizare și sacralizare. **Allan** trăiește o experiență unică, desprins parcă din lumea **adamică**, inițială și descoperă apoi prin propria experiență **desacralizarea**, pierderea paradisului.

9. Persoana după care a fost construită **eroina romanului**, Maitreyi, a trăit **în realitate un deznodământ diferit** de cel prezentat în roman: n-a fost alungată de la casă și s-a supus legilor, tradiției, civilizației și spiritualității indice, căsătorindu-se după principiile acelei societăți. Peste ani, a dat o replică romanului lui Eliade, în ***Dragostea nu moare***, roman original în care autoarea și-a etalat virtuți artistice, după mai bine de o jumătate de secol de la apariția scrierii lui Eliade (1991). Ea se identifică ca autoare drept **Maitreyi Devi**. Mircea Eliade apare ca personaj sub numele **Mircea Euclid**. Autoarea dezvăluie și întâlnirea neobișnuită dintre ei din **Chicago**, în biroul celebrului istoric al religiilor, care a refuzat și la ultima întâlnire a lor să o privească. A fost convins că se vor reîntâlni în spațiul abstract spiritual, dincolo de moarte, în ***Nuntă în cer***, titlu simbolic al unui roman al său.

În literatura română, acest roman are o valoare unică, deopotrivă în plan narativ, structural, tipologic și mitico-filosofic.

TUDOR ARGHEZI (21.V.1880 – 14.VII.1967)

MIRACOLUL ARGHEZIAN

I. Personalitate complexă, bogată, diversă în domeniul culturii și literaturii române din perioada interbelică și după cel de Al Doilea Război Mondial, Tudor Arghezi a realizat în plan literar o operă inconfundabilă, având un rol decisiv, înalt privind evoluția literaturii române moderne.

I. Formarea personalității umane și artistice

1. Tudor Arghezi s-a născut la București la 21 mai 1880. Tatăl său a fost originar din Cărbunești – Gorj din mediul dominant rural oltenesc. Numele viitorului poet genial a fost **Ioan N. Teodorescu**. Ca scriitor, va adopta numele mamei sale, Rozalia Arghezi, luându-și pseudonimul literar Tudor Arghezi, deși au fost variate explicații ale originii acestui pseudonim, fie de la numele râului Argeș, fie de la un bunic care „argăsea”, adică prelucra piei de animale pentru confecționarea de obiecte de îmbrăcăminte.

La 11 ani, Arghezi fuge de acasă, ca o reacție împotriva autorității dure a tatălui său și va trăi apoi ca adolescent și tânăr sub forța greutăților vieții, lucrând ca ucenic și practicant în variate meserii. În timpul cât a fost elev la Liceul „Sfântul Sava”, el va lucra în timpul liber ca ucenic la un meșter cioplitor în piatră, a dat și meditații pentru elevi. La 17 ani se angajează ca laborant la Fabrica de Zahăr din Chitila. Experiența acestui episod de viață va fi substanța romanului sau *Lina* (1943).

2. Tudor Arghezi se deschide spre domeniul culturii și literaturii prin debutul publicistic, în 1896, cu poezia *Tatălui meu*, semnată Ion Theo, în revista „Liga ortodoxă”, condusă de Alexandru Macedonski. Tot aici va publica și alte poezii cu o anume vibrație simbolistă privind muzicalitatea versului în „armonii imitative”. A fost apreciat și **încurajat de Macedonski** în acest debut, printr-o formulare celebră: „Mai știi de unde sare iepurele?”.

Creația sa poetică se afirmă și în alte publicații literare ale momentului, fiind încurajat și de colegii de liceu precum: Gala Galaction (Grigore Pișculescu), N.D. Cocea ș.a., care îl considerau „luceafărul generației tinere”.

3. Pentru toți a părut inexplicabil gestul tânărului poet Tudor Arghezi **de a se călugări**, în 1899, la 19 ani, devenind „ierodiaconul Iosif” la **Mănăstirea Cernica**. Motivațiile gestului de adâncire în meditație religioasă erau și în spiritul unei direcții a poeziei simboliste, dar probabil exista și un motiv intim, personal, privitor la moartea primei iubiri adolescente, evocate și în ciclul liric *Agate negre*. Atracția și adâncirea în spiritul poeziei moderne spre meditația filosofico-religioasă va fi o trăsătură fundamentală a liricii argheziene în toate etapele formării și îmbogățirii acesteia, vreme de câteva decenii. După trei ani,

Arghezi revine în viața literară și publicistică a vremii, publicând în diferite reviste poezii susținute de simboluri materiale nobile, precum în ciclul *Agate negre*.

4. În 1905, din nou surprinzător, Arghezi se retrage în **lumea monahală, în Elveția**, într-o mănăstire catolică, unde va sta un an, după care revine în lumea laică călătorind și lucrând în diferite meserii prin Elveția, Franța și Italia, atras și în domeniul ceasornicăriei. Între timp, se dovedește a fi **un poet autentic și prolific** afirmându-se în generația sa din preajma Primului Război Mondial. În 1910 publică în revista „**Viața socială**” a lui N.D. Cocea poezia *Ruga de seară*, acesta fiind primul său manifest literar (arta poetică), din seria zecilor de poezii cu acest statut. Arghezi a realizat în bogata sa creație literară, în numeroase volume publicate în zeci de ani, cele mai multe poezii cu caracter de **artă poetică** din literatură română. Acum se conturează profilul său temperamental, uman și artistic de protestatar, de vizionar, de luptător pentru mari idealuri naționale și sociale, general-umane, de înnoitor în poezia românească: „Să-mi fie verbul limba/ De flăcări ce distrug.../ Cuvântul meu să fie plug,/ Tu fața solului o schimbă,/ Lăsând în urma lui belșug”.

5. **Lirica protestatară** deschizătoare de direcții moderne va fi continuată în numeroase poezii, precum: *Nehotărâre*, *Caligula*, *Binecuvântare* ș.a. Tot în 1910 se afirmă ca **publicist protestatar**, virulent privind o problemă socială, morală, politica contemporană, uimind prin **limbaj și originalitatea stilistică**, prin expresia corosivă în revistele „**Cronica**”, „**Seara**” ș.a. Prin activitatea sa de **poet și pamfletar** se impune în conștiința contemporană ca un **deschizător de atitudine**, ca un vizionar, ca un radical înnoitor în **direcțiile poeziei românești** și, în plan secundar, *al prozei*. Astfel, devine cel mai **acerb polemist**, confruntându-se direct cu mari personalități ale momentului în planul opiniilor și atitudinilor politice, morale și estetice. Cel mai înverșunat adversar i-a fost Nicolae Iorga.

6. După **Primul Război Mondial**, are loc „procesul ziariștilor” în care este acuzat și Arghezi de colaborare cu inamicul și condamnat la doi ani de închisoare. Dar peste câteva luni adversarul său politic, Nicolae Iorga, va interveni pentru grațiere. Arghezi își va continua **activitatea publicistică** în numeroase reviste, alături de alți intelectuali și scriitori de prestigiu. Scoate revistele „**Națiunea**” și „**Adevărul literar și artistic**”. Se afirmă printr-o nouă specie epică creată de el, și anume **tableta**, proză scurtă, într-un stil critic și cu un limbaj satiric ce-l individualizează. Va publica și romanul *Poarta Neagră*, cuprinzând amintiri din anii de închisoare de la Văcărești.

7. Este foarte receptiv și **înnoitor în toate direcțiile poeziei românești** din acest moment, apreciind deopotrivă lirica tradiționalistă a lui Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, dar și a moderniştilor, precum Ion Vinea și a avangardiștilor prin creația lui Urmuz – creatorul umorului negru. Reprezentanții acestor **direcții estetice diverse** l-au apreciat și chiar l-au revendicat. Tudor Arghezi însă **nu a acceptat integrarea decisivă** în niciuna din aceste direcții estetico-lirice și le-a replicat prin poezia *Plugule*, aceasta pentru că, prin geniul sau poetic complex, armonios și înnoitor a realizat o **sinteză valorică înaltă**, un salt calitativ în lirica românească din perioada interbelică. A depășit provincialismul, dar și direcțiile exclusiviste, realizând o **armonie originală între tradiționalism și modernism, între național și**

universal, printr-o creație unică, ce i-a uimit pe contemporanii români și europeni. Arghezi a creat ceea ce este cunoscut în cultura și literatura românească drept „**miracolul arghezian**”. Eugen Lovinescu, criticul literar modern care a avut rezerve la începutul activității lui artistice, îi recunoaște meritul și rolul de excepție în lirica momentului și îl **situează** „**în fruntea poeziei noi**”. Foarte târziu și în plină maturitate poetică, publică primul volum de poezii, în 1927, *Cuvinte potrivite*.

8. **Critica literară** în ansamblul ei, prin personalități marcante precum: George Călinescu, Șerban Cioculescu, Ovid Crohmălniceanu, Eugen Lovinescu, Mihai Ralea ș.a. a subliniat cotitura, **saltul valoric decisiv** pe care lirica argheziană îl realizează în toate direcțiile moderniste, deopotrivă în **conținut** și **formă**, comparabil prin această realizare cu Mihai Eminescu. Astfel, Tudor Arghezi este considerat al doilea mare moment al liricii românești în plan național și universal alături de Lucian Blaga.

Își continuă activitatea literară, dominant **în lirică**, dar și **în proză** și **publicistică**. A avut în același timp admiratori și adversari. În plan publicistic, scoate revista „**Bilete de papagal**”, în 1928, într-un format unic, foarte restrâns, o revistă de buzunar, unde publică proză scurtă, pamflete asupra unei adevărate menajerii politico-sociale a României interbelice. Revista a fost suspendată câțiva ani și reeditată în 1942. Arghezi – coordonator și director al revistei – semna cu numele *Coco*, numele papagalului său.

În 1930, îi apar lui Arghezi două romane, *Icoane de lemn* (reflectând experiența sa de viață din anii din mănăstire) și *Poarta neagră*. În 1931 apare volumul de poezii *Flori de mucigai*, în care promovează o nouă ipostaza a liricii moderne europene, și anume **estetica urâtului**, cu rădăcini în poezia franceză a poetului vagabond din secolul al XVI-lea, François Villon, și, peste veacuri, din simbolismul francez prin poezia lui Charles Baudelaire în ciclul *Florile răului*. Fondul social-uman al acestui ciclu liric, ca și în romanul *Poarta neagră*, îl formează lumea declasaților vieții, a unora care au ispășit „o crimă ori un vis”.

În această perioadă, Tudor Arghezi își va construi o **familie** și un mic chalet elvețian cu livadă și grădina la **Mărțișor**, în apropiere de închisoarea Văcărești. Aici consolidează un univers familial semirustic, cu atmosferă tradițională, unde i se nasc cei doi copii: Mitzura și Barutu. Lor le dedică volumele de poezii *Cartea cu jucării*, precum și *Cărticica de seară*, supranumit fiind pentru acestea drept „poet al boabei și al fărâmei”. Acestui univers familial tradițional îi va dedica și scurte schițe în ciclul *Ce-ai cu mine vântule?* Proza satirică, și prin specia de tabletă, se îmbogățește prin ciclul *Tablete din țara de Kutu* (1933) și în două romane: *Ochii Maicii Domnului* (1934) și *Cimitirul Buna-Vestire* (1936). În 1939, publică volumul de poezii *Hore*.

În timpul celui de Al Doilea Război Mondial, cu ecouri din viața personală, apare ciclul liric *Spital*. Arghezi promovează o atitudine directă, satirică față de ocupanții germani și în ciclul liric *Letopisești*, dar și în pamflete precum memorabilul *Baroane!* Aceasta a determinat deportarea sa în lagărul de la Târgu Jiu. Aici va scrie un **ciclu de doine** de jale publicate mai târziu sub titlul *Una sută una poeme*. Își va încerca vocația artistico-literară și în comedia satirică *Siringa*.

9. După 1948, se cuvenea ca cel mai mare poet român după Eminescu, Arghezi, să aibă parte de prețuire și recunoaștere. Dar a fost presat de nerecunoștința oficială din perioada „obsedantului deceniu” – anii ’50 –, în care a dominat orientarea politică proletcultistă antiromânească. Un obscur personaj politic cu veleități poetice, Sorin Toma, l-a atacat și l-a îndepărtat din planul culturii și poeziei românești contemporane prin articolul *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*, declarându-l pe Arghezi poet „decadent”. În acești ani, Tudor Arghezi publică doar tălmăcirii de fabule din scriitorul rus Krâlov (1952) și poezii pentru copii, *Prisaca* (1954).

După 1955, a fost reabilitat și a reintrat în circuitul literar-valoric contemporan, fiind foarte productiv, prolific chiar, totalizând o creație de zeci de volume. Remarcabile sunt, din ultima etapă a vieții, volumele *Cântare omului* (1955), *1907*, mai târziu *Stihuri pestrițe* (1957), *Frunze* (1961), *Cadențe*.

Din bogata și variata lirică argheziană, din numeroasele poezii cu caracter filosofic, meditativ asupra cunoașterii, a creației, a condiției umane, dar și a propriului său destin ca om și ca artist, a privit retrospectiv împlinirile și rostul existenței în poezia *De ce-aș fi trist?*: „De ce-aș fi trist, că toamna târzie mi-e frumoasă?/ Pridvoarele-mi sunt coșuri cu flori, ca de mireasă. [...] Nu mi-e clădită casa de șita peste Troțuș./ În pajiștea cu crânguri? De ce-aș fi trist?/ Și totuși...”.

10. Tudor Arghezi moare la București în 1967, lăsând o operă literară prodigioasă, unică în planul originalității și al saltului valoric a liricii românești în circuitul liricii universale. A fost tradus în peste 30 de limbi, cuprins în zeci de lucrări de sinteză și analiză a liricii românești și europene pentru originalitatea limbajului poetic, de factură metaforică, pentru conciziunea exprimării, pentru diversitatea și originalitatea unei viziuni asupra **universului tematic extraordinar de variat și de bogat**, de la lirica filosofică existențialista la cea filosofico-religioasă, la poezia protestatară, la filonul național și universal al condiției umane. *Coșul cu flori și de lumină* este o metaforă a propriului său destin uman și artistic.

Direcțiile creației lirice argheziene

1. Tudor Arghezi a apărut în literatura și cultura românească la o răscruce de veacuri, deschizând secolul al XX-lea printr-o originală, uluitoare viziune creatoare asupra poeziei, total diferită de direcțiile contemporane, asemănător creațiilor marilor spirite artistice ale tuturor timpurilor. Deși a debutat editorial târziu, în 1927, cu volumul *Cuvinte potrivite*, se afirmase treptat, cu aproximativ două decenii în urmă, provocând atitudini contradictorii ale contemporanilor în critică literară, dominând însă aprecierile deosebite, văzut drept un miracol al literaturii române contemporane.

Așa după cum Eminescu a făcut saltul poeziei de la pașoptism spre culminația roman-tismului european, prin forța geniului său, promovând lirica românească în circuitul valorilor universale, astfel și Arghezi a realizat o cotitură benefică de la poezia idilică ruralistă, sămăn-

toristă și a altor tendințe minore, spre o **înnoire rapidă, complexă, în conținut și formă**, prin **sincronizarea** cu direcțiile estetice ale veacului, dar păstrând substanța scânteietoare a geniului artistic național. El a realizat adevărate **mutații de expresivitate poetică**, de limbaj, de structuri sintactice, stilistice și metaforice, remarcându-se printr-o simbolistică filosofico-estetică națională și printr-o bogăție metaforică a concretului ce exprimă abstractizări esențiale, idei, concepte.

Prin contribuția sa înnoitoare, încurajatoare pentru noua generație, s-a realizat un punct culminant al liricii românești moderne de valoare europeană, situându-se alături de Fr. James, R.M. Rilke, Paul Valéry, G. Trakl, Esenin, A. Breton, P. Eluard, Fr.G. Lorca ș.a.

2. **T. Arghezi, asemenea lui L. Blaga**, salvează poezia românească modernă de platitudine, provincialism, promovând poezia meditativă cu tematică social-națională și istorică, deschisă spre un **univers de cunoaștere** specific condiției umane și spiritului modern. Acestea se regăsesc în **toate tendințele estetico-literare**, de aceea unele dintre acestea, precum gândirismul, avangardismul, suprarealismul, modernismul ș.a. l-au revendicat sau respins cu violență. Arghezi a evitat sistematic această atitudine, **conștient de geniul său înnoitor** și ca urmare uneori în contradicție cu unii contemporani.

3. Din **perspectiva creatoare, temperamentală și artistică**, Arghezi își structurează gândirea și viziunea artistică pe principiul **bipolarității**, aflându-se permanent la intersecția a **două tendințe** care se neagă una pe alta, tendința de implicare sau de retragere/ resemnare, de restrângere a universului artistic sau de deschidere spre un univers de cunoaștere infinit, de oscilație **între sacru și profan**, între teluric și cosmic, între social și filosofic, între bucuria clipei și neliniștea în fața trecerii timpului, între odă și blestem, între substanța folclorică națională și modernismul avangardist.

În **numeroase arte poetice**, Arghezi se autodefinește sub marca acestui principiu filosofico-estetic. Bunăoară, în poezia *Portret* se confesează: „M-am zămislit ca-n basme cu șapte frunți și șapte/ Grumazi cu șapte țeste/ Cu o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte/ Și fiecare este și nu este.../ **Sunt înger sunt și diavol și fiară și alte asemeni...**”. Artistul creator este uneori *Prințul*, unde se vede „*biruitor și biruit*”, „poetul e întreg, dar gândurile-l dor”.

4. Arghezi este **poetul neliniștii existențiale**, un poet modern, apropiat de **expresionism** prin problematică și atitudine, prin viziune filosofică asupra cunoașterii. În poezia *Pe ploaie*, concentrează această aspirație și viziune: „mai sus, mai sus!/ spre ce/ spre unde?... mi-e frig din creștet la călcâie”, trăind drama neputinței cunoașterii Absolutului, dar în același timp rămânând atras constant de acesta: „*Mi-e sufletul bolnav de râie*”. Uneori poetul are iluzia, speranța că va găsi calea spre cunoaștere profundă chiar spre divinitate, ca în poezia *Vraciul*: „Am chei pe toate ușile-ncuiate”. Dar această sete de cunoaștere și drama conștientizată a limitelor cunoașterii se dezvăluie și în poezia *Nehotărâre*, prin alternanța dintre iluzie și deziluzie în planul cunoașterii: „Să rabd și eu în mine, povară, două vieți?”. În *Rugă de vecernie*, în formulări metaforice insolite reia această dramă existențială a literaturii moderne: „În mine se deșteaptă o întreagă omenire?... Cu mine omenirea, Părinte, se va stinge?/ Dă-mi pacea și răbdarea s-o caut și s-o cânt”. Poetul este conștient de **dualitatea**

temperamentului și viziunii sale artistice, ca a existenței însăși, de alternanța dintre sacru și profan, social – filosofic etc. În *Miez de noapte*, se vede „**Cu toate-n veac nepotrivit** (...) / Și aripile fiindu-i veșnic călătoare”. Într-o altă poezie meditativ-filosofică, marcată de același motiv liric, *Rugăciunea*, precum în *Rugă de seară*, Arghezi promovează o **viziune titanică** a poetului în lupta pentru construcția unui nou univers existențial uman stăpânit de principiile adevărului și ale frumosului: „O, dă-mi puterea să scufund/ O lume vagă lâncezândă/ Și să tâșnească-apoi din fund/ O altă, limpede și blândă”. Chiar în *Psalmul* (2) într-un **dialog imaginar cu divinitatea** eul liric se arată conștient de drama condiției umane a poetului de geniu în cunoașterea Absolutului: „Sunt vinovat că am râvnit/ Mereu numai la bun oprit”. Într-un alt **psalm**, se definește drept „tâlhar de ceruri îmi făcui solia”. **Metaforele** dramei cunoașterii Absolutului se materializează într-un limbaj rustic, precum **lacăte, chei, lanțuri**.

Eugen Lovinescu îl definește drept un „**suflet faustian** în care se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern”. Poetul însuși se autodefinește metaforic a fi un „căutător de frumuseți și prețuri noi”.

5. Asemenea lui Eminescu, Arghezi este un mare **romantic** prin bipolaritate, dar spre deosebire de poetul nepereche, aspirația spre cunoașterea absolută la Arghezi are un **proces invers**, nu de la real spre vis, spre transcendent, spre cosmic, ca la Eminescu, ci de la universal la teluric, privind condiția umană, particularitate fundamentală a **expresionismului modern**, spre microcosmos, spre teluric, spre universul social, istoric, moral, substanțial național.

6. Asemenea lui Eminescu, care „a turnat în formă nouă limbă veche și-nțeleaptă”, drept implicare creatoare sub semnul **specificului național**, Arghezi, în poezia *Testament*, cea mai importantă artă poetică din literatură română, prin care deschide primul volum de poezii, **Cuvinte potrivite**, își asumă menirea artistică de a repune în arta limba națională fixată în tradiționalism spiritual, cultural, social și istoric: „Din graiul lor cu îndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite”.

Așa cum sesiza Garabet Ibrăileanu la apariția primului volum de poezii, *Cuvinte potrivite* (1927), nimeni în poezia românească nu s-a mișcat atât de nuanțat pe **cel mai larg registru lingvistic** al limbii române precum Arghezi, fundamentat pe filonul folcloric național. Din acest punct de vedere, este în opoziție cu George Bacovia care și-a creat un univers liric de factură simbolistă, pe cel mai restrâns registru lingvistic al limbii române.

7. Tot în **spiritul poeziei moderne**, în care Arghezi valorifică original direcțiile tradiționaliste, dar în același timp impune și o ipostază nouă a liricii moderne prin simbolism, și anume **estetica urâtului**, particularizată într-un nou limbaj poetic considerat până la simboliști, prin Baudelaire, drept inestetic, trivial, necorespunzător artei și sensibilității lirice. Tudor Arghezi argumentează aceasta înnoire prin armonia dintre conținut și formă, dintre universul problematic al vieții și expresivitatea artistică a acestuia. Astfel „Din bube, mucigaiuri și noroi,/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi” (*Testament*).

Universul tematic al liricii argheziene

Universul tematic al poetului Tudor Arghezi este **foarte bogat, variat**, nuanțat, marcat de îmbinarea și alternanța dintre tradiționalism și modernism. Se disting: florul religios, poezia vizionară, poezia primitivității, a universului domestic, a revoltei sociale, poezia căutătorului de absolut, a absurdului, poezia jocului, a ingenuității copilăriei ș.a.

Din perspectiva **opiniilor criticii literare**, poezia argheziană se poate **structura sintetic** prin câteva direcții sugerate prin **metafore memorabile**, definitorii. Astfel, Arghezi poate fi considerat: poetul plugului, al florilor de mucegai, al piscurilor de piatră, poet al neliniștii existențiale, al trecerii, poet al credinței și tăgădei, al iubirii și al universului casnic, poet al boabei și fărâmei, poet al omului.

1. **Poetul plugului** este o ipostază lirică dominantă în numeroase volume argheziene, din care se promovează constant elogiul înaintașilor în plan social, național, al truditorului gliei străbune, al tradițiilor românești, precum în poeziile: *Plugule*, *Belșug* și în ciclurile *Inscripții*, *Letopiseț* ș.a. Arghezi face **elogiul muncii** și al sacrificiilor țaranului român făuritor de civilizație materială. Poezia *Plugule* devine metaforă poetică a acestei direcții lirice argheziene. Într-un dialog imaginar între poet și **plugul personificat**, instrumentul decisiv al truditorului pământului, în metafore ale concretului lumii rustice, se sugerează sacrificiul țaranului dintotdeauna și în particular al românului făuritor de bunuri materiale, triumfător în lupta cu forțele naturii: „Plugule, cin’ te-a născocit/ Ca să frământă a șesurilor coaje? (...)/ Cine ți-a pus cuțitul în pământ (...)/ Cine a purces în ploaie și furtuni/ Cu blesteme, nădejdi și rugăciuni?”. La aceste întrebări existențiale privind condiția umană pe firul timpului, din ancestral în prezent, poetul concluzionează admirativ, apreciativ pornind de la blestemul divin prin alungarea omului din grădina raiului și condiția umană dramatică, impusă: „S-a îndătinat copilul cel pitic/ Să are și să strângă avuție./ Osânda și-a schimbat-o-n bucurie,/ Clădindu-și slăvi și veacuri cu nimic”. Chiar în *Testament*, poetul lăsa generațiilor următoare mesajul de recunoștință și respect pentru țaran: „Ca să schimbăm acum întâia oară/ Brazda-n condei și sapa-n călimară./ Bătrânii au adunat printre plăvani/ Sudoarea muncii sutelor de ani”. Țăranul, truditor al gliei străbune, a fost creator al *Belșugului* material ca împlinire a trudei și sacrificiului în confruntarea cu legile naturii: „*El, singuratic*, duce către cer/ Brazda pornită-n țară de la vatră./ Când îi privești împiedicați în fier,/ Par el de bronz și vitele de piatră”, o **proiecție statuară învingătoare** cu natura și cu timpul.

2. Arghezi a fost numit **poet al florilor de mucegai** după apariția volumului cu titlu sugestiv *Flori de mucigai*. **Titlul** este construit pe un **oximoron**, transmitându-se ideea de fragilitate și frumusețe spectaculară a unei **flori** și **mucigaiul**, simbol al degradării naturii, a vieții. **Universul social**, uman al acestui ciclu liric e desprins din lumea decलाsaților, a periferiei socio-morale, fiind „cartea unei umanități ferecate” în care pulsează suferința fizică și sufletească a celor căzuți în lumea tenebrelor. Sunt poezii în care se impune o **portretistică** a degenerescenței morale, etice și sociale: baba ocrotitoare de hoți (*Pui de găi*), „Sunt zgomote de lanțuri multe”, prin care creează o atmosferă a conflictelor din grupurile condamnaților,

precum în *Cina*, *La popice*. Titlurile sugerează și lumea anonimă în conflict cu legile vieții: *Tinca*, *Lache*, *Șatra*.

Volumul se deschide cu poezia cu același titlu, *Flori de mucegai*, o **artă poetică**. Creația poetică aici nu este rodul revelației divine, a harului creator, ci a unei opoziții, a unui efort deosebit. Poetul se confesează, mărturisind că este creatorul unei poezii a întunericului, a suferinței, a dezumanizării ce creează **oroare și frică**: „Le-am scris cu unghia pe tencuială (...)/ Pe întuneric în singurătate/ Cu puterile neajutate”. Este lipsit de sprijinul și protecția divină, invocându-i pe Apostolii lui Isus, Luca, Marcu și Ioan, cu simbolurile lor: taurul, leul și vulturul. Poezia este o **meditație asupra decadentei** condiției umane, **opusă viziunii romantice**, al mitizării și frumuseții și opusă speciei de psalm, de imn închinat divinității. **Versul liber**, cu măsură variabilă și cu o succesiune de metafore definitorii ale degradării, ale suferinței, ale întunericului fac din această artă poetică un unicat din lirica românească, o **sinteză** a limbajului trivial ridicat la valoare sugestivă poetică printr-o **corelație desăvârșită între conținut și formă**.

3. Arghezi este considerat **poetul piscurilor mari de piatră**. Se impune ca poet de **meditație filosofică** existențialistă privind **drama cunoașterii**, a **căutătorului de Absolut**, în numeroase poezii, cele mai multe din ciclul *Psalmi*: „Sunt vinovat că am râvnit mereu numai la bun oprit” (*Psalm 2*). Chiar dacă „Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate”, poetul își continuă sacrificiul în numele cunoașterii misterului existențial, spre „Alt Nepătruns/ Alt Presupus”.

4. Drama existențială a omului e marcată de **trecerea timpului**. La Eminescu, metafora acestuia era „vremea”, iar la Arghezi sunt trei metafore: **noaptea**, **ora rece** și **toamna în suflet**.

5. Tudor Arghezi a fost numit și **poet al neliniștii existențiale**. Neliniștea generată de **presentimentul morții** implacabile capătă **accente tragice**, precum în poezia *Între două nopți*. Căutarea misterului morții și al vieții prin **săparea pământului din odaie** (metafora existenței umane limitate) și ridicarea acestuia spre lumină sugerează efortul zadarnic al cunoașterii legii trecerii vieții spre moarte. În vârful pământului săpat, „**plângea Isus**”, aceasta fiind metafora tragismului uman, al legilor implacabile. Viziunea este reiterată și în poezia *Duhovnicească*. Peisajul apocaliptic în care „Toți au murit de tot” se manifestă doar în prezența unui suflet tulburător, însingurat și tragic, **Isus însuși**, mărturisind: „Am fugit de pe cruce,/ Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine”. Arghezi imaginează o **ipostază metaforică** unică în lirica românească privind **presentimentul morții** și împlinirea acesteia ca lege a destinului implacabil uman în poezia *De-a v-ați ascuns*. Creația a fost considerată *Miorița* argheziană. Printr-un **discurs liric de vibrație testamentară**, poetul prefigurează necesitatea acceptării morții ca lege a destinului uman. Nunta cosmică mioritică prin moarte se transfigurează într-un **joc al înstrăinării și dispariției**, ca un joc al copilărie: „E un joc viclean de bătrâni/ Cu copiii (...)/ Joc de slugi și joc de stăpâni (...)/ Și fiecare-l joacă bine (...) E jocul Sfintelor Scripturi (...) Așa e jocul, începe cu moarte (...) Îl joci în câte câți vrei”, dar neliniștea în fața

misterului morții nu poate fi totuși anulată, încât reacția de **protest** împotriva datului acestei legi a firii se concentrează într-un **blestem** asupra acestui joc: „*Arde-l-ar focul!*”.

6. **Poetul credinței și tăgadei** este numit Tudor Arghezi datorită creațiilor prin care transmite sentimentele contradictorii ale **eului în relație cu divinitatea**, îndeosebi în ciclul de *Psalmi*, în care promovează meditația cu accente elegiace de **filosofie religioasă**, printr-un **dialog simbolic cu divinitatea**. Aceasta este o temă constantă în lirica argheziană, poetul însuși autodefinindu-se drept „*psalmistul singuratic*”. Poetul **invocă** divinitatea în variate ipostaze, precum sursă de creație poetică și de căutare a absolutului existențial: „Doamne, izvorul meu și cântecele mele,/ Nădejdea mea și truda mea”. În relația omului cu divinitatea, la Arghezi se conturează câteva **ipostaze alternative**. În poezia *Denie*, eul liric simte liniștea protectoare divină prin comunicare directă panteistică: „Seara stau cu Dumnezeu/ De vorbă-n pridvorul meu”. De aici se înstrăinează treptat și își manifestă revolta, neputința, pentru că „O neliniștită patimă cerească/ Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde” (*Psalmul 1*). E copleșit de **drama singurătății** condiției umane în universul inaccesibil și de neputința comunicării cu divinitatea: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș,/ Copac pribeag uitat în câmpie”. (*Psalmul 3*) Întrebările omului modern, la care nu primește răspuns, generează îndoieli, revoltă, neliniște: „Și te slujesc, dar, Doamne, până când?”. Omul e părăsit de divinitate: „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării” (*Psalmul 3*). Așteaptă mesaje divine salvatoare și încurajatoare pentru destinul său dramatic de om: „Vreau să vorbești cu robul tău mai des” (*Psalmul 5*). De la speranță, eul liric alunecă spre reproșul adresat divinității: „Pentru credință sau pentru tăgadă/ Te caut dârz și fără de folos”. Este o aspirație protestatară, pentru a obține certitudinea existenței divine: „Vreau să te pipăi și să urlu: este!”. În ipostaza sa umană, poetul se impune prin demnitatea în fața sacrificiului necesar pentru cunoaștere, refuzând umilința și resemnarea: „Ispitele ușoare și blajine/ N-au fost și nu sunt pentru mine”. Își asumă sacrificiul pentru cunoaștere și comunicarea cu divinitatea: „Mă scald în gheață și mă culc pe stei (...)/ Unde-i tăcere scutur cătușa,/ Dobor cu lanțurile ușa” (*Psalmul 2*). Cu toate acestea, drama căutării absolutului și a comunicării cu divinitatea creatoare și protectoare a condiției umane rămâne o constantă a liricii sale. „Ești visul meu din toate cel frumos/ Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă”.

7. Arghezi a fost considerat de critica literară și **poetul iubirii și al universului casnic**. El demitizează femeia romantică, ideală din lirica eminesciană, unde era surprinsă în ipostaze antinomice de *Veneră și Madonă*, și realizează o lirică a **iubirii trăite în universul familial**, în care relația cuplului e împlinită de bucuria prezenței copiilor. Remarcabile sunt ciclurile lirice *Creion*, *Inscripții*. În *Psalmul de taină*, Tudor Arghezi portretizează femeia ca o necesitate existențială a vieții, în ipostaza de element esențial al cuplului: „Femeie răspândită-n mine ca o mireasmă într-o pădure,/ Scrisă-n visare ca o slovă, înfiptă-n trunchiul meu: secure”. Invocația femeii iubite este sugerată prin alternanța dintre sacru și profan, dintre iluzie și deziluzie, ca o necesitate a legii existenței. Ea este metaforizată: „Brățară la mâna casnică a gândirii,/ Pur trandafir bătut în cuie de diamant pe crucea mea (...)/ Tu te-ai pierdut din drumul lumii ca o săgeată fără țintă”. În poezia *Oseminte pierdute*, scriitorul invocă iubirea prin **motivul amintirii**: „Știți voi ce vorbă este vorba ieri?”. Amintirea este salvatoare

a iubirii de altădată: „Fântâna curge ca și atunci mereu./ Tu curgi. Fântână, pe trecutul meu”. Arghezi acordă o atenție deosebită iubirii maritale, universului casnic, familial, al bucuriilor, adică universului împlinirii prin iubire și familie (ciclul *Inscripții*). În *Inscripție pe o casă de țară*, poetul mitizează în spirit tradiționalist acest univers familial, văzut drept „Cuib fermecat ca de cocori albaștri”. În *Inscripție pe un inel*, se face apel la motivul amintirii: „Am scris-o mic, ai s-o citești mereu”. Sunt numeroase astfel de creații, precum: *Inscripție pe pantoful logodnicei*, *Inscripție de femeie*.

8. Tudor Arghezi a fost numit **poetul boabei și al fărâmei** pentru că în unele creații ale sale descrie un univers miniatural, al microcosmosului, al gazelor și păsărilor, al vegetației din grădină, din ograda casei familiale, în ciclurile lirice *Mărțișoare* și *Buruieni*. Universul acestei lumi se armonizează într-un spectacol, într-un joc, în *Hore*, în care îndemnul este: „Fă-te, suflete, copil!”. În *Cartea cu jucării*, acest univers se întregeste armonios, dezvăluie un paradis arhaic, luminos, rustic, în care sunt implicate toate ființele într-o **horă alegorică**, fantastică, a unei „școli a gălăgiei” cu toți cei „ce au fost mai buni de gură”. Este o **horă alegorică, cu accente sarcastice** ce sugerează **nonvalorile lumii moderne** a celor ce au trecut prin școală „ca găscă prin apă” și cărora li se potrivesc versurile: „Am o minte, vai de mine,/ Ce mă face de rușine”. În *Țara piticilor*, toți absolvenții acestei hore a școlii pot spune: „Eu, cum vezi, încet, încet,/ M-am făcut analfabet”. Prin urmare acest **spectacol grotesc și caricatural fantastic** al lumii miniaturale exprimă atitudinea, critică, satirică a poetului față de nonvalori, față de incultură, atitudine cu care ar trebui sancționată și de societatea de azi.

9. Tudor Arghezi a fost definit, de către Tudor Vianu, ca **poet al omului**, pe motiv că în unele creații ale sale își conturează propria filozofie privind condiția umană aflată sub semnul **luptei dramatice** pentru existență, pentru **progres și civilizație superioară**, o luptă deschisă deopotrivă cu forțele naturii, dar și cu defectele și abuzurile omului în plan social, istoric, cultural și spiritual. Întreaga creație argheziană, fie în poezie fie în proză, e sub semnul acestui **mesaj**, al acestei viziuni asupra vieții și existenței. **Omul este reflectat ca ființă superioară**, în variate ipostaze sociale, fie ca truditore al pământului, făuritor al **belșugului material**, va fi și un luptător pentru **belșug spiritual** și un căutător al cunoașterii a absolutului, adevărului și divinității. Tudor Arghezi este **Născocitorul** din ciclul liric *Cântare omului*. **Mitul prometeic**, al sacrificiului pentru cunoaștere, a împlinit, peste veacuri, o **cunoaștere superioară de sine și a lumii**, a universului. Astfel, omul, prin muncă, jertfă asumată, creație și sacrificiu, devine „Cel ce gândește singur”. Mesajul este de continuare a luptei pentru progres, pentru idealuri înalte ale condiției umane: „E timpul slugă veche și robul celui rău/ Tu, omule și frate, să-ți fii stăpânul tău!”.

Poetul, în ipostaza umană superioară, devine el însuși un *Născocitor* al unei noi proiecții lirico-filosofice estetice a poeziei românești moderne și a afirmării acesteia în lirica universală

TESTAMENT

Poezia este așezată în fruntea primului volum de poezii, *Cuvinte potrivite* (1927), cea mai cunoscută artă poetică argheziană din numeroasele poezii cu acest statut, risipite în zecile de volume cu titluri precum: *Rugă de seară*, *Flori de mucigai*, *Iată suflete*, *Har*, *Vraciul*, *Nehotărâre*, *Portret*.

1. *Testament* se încadrează în poezia meditativ-filosofică, deopotrivă și în **poezia tradițională, socială**, fiind una dintre caracteristicile liricii argheziene.

2. **Titlul** nu are **caracter juridic, oficial**, ci **rol estetic**, spiritual, artistic este un mesaj adresat generațiilor viitoare de cărturari, de poeți, vorbind despre rolul acestora și al creației lor în devenirea istorică, socială și culturală a poporului român. Titlul amintește de prima poezie din literatură română, a lui Enăchiță Văcărescu, intitulată *Testament* (un singur catren), cu un mesaj patriotic-național memorabil, de referință în formarea literaturii române moderne („Urmașilor mei Văcărești,/ Las vouă moștenire/ Creșterea limbii românești/ Și a patriei cinstire”).

Chiar dacă unii scriitori contemporani n-au intuit originalitatea și mesajul acestei poezii, peste ani, ea a dobândit o recunoaștere absolută, fiind cea mai importantă artă poetică românească din poezia secolului al XX-lea. (Ion Barbu, la început, aprecia poezia argheziană tradițională, de inspirație socială, rustică, ca fiind o „poezie pășunistă”).

3. Prin problematica filosofică, în această poezie, Arghezi, promovează împlinirea esențială a uneia dintre cele trei legi fundamentale ale existenței, aplicată la cultura poporului nostru și a rolului literaturii în promovarea acesteia: „Acumulările cantitative duc la schimbări calitative” și realizează astfel **saltul valoric** de la un moment istoric la altul, de la o civilizație la alta, de la inferior la superior.

Poetul aplică această viziune filosofică existențialistă asupra culturii noastre, a societății românești, prin **trecerea de la civilizația plugului la civilizația cărții**. Prin fiecare din aceste două ipostaze, s-a realizat un *Belșug* de la cel material, treptat, la cel spiritual: „Ca să schimbăm acum întâia oară/ Sapa-n condei și brazda-n călimară, /Bătrânii au adunat printre plăvani/ Sudoarea muncii sutelor de ani”.

George Călinescu aprecia că *Testament* este o poezie „plină de probleme și de puncte”. Una dintre aceste „probleme” se referă la **calea** realizării progresului, a saltului calitativ în cultură, în cunoaștere, iar aceasta este **munca**, soluție decisivă pentru orice formă de creație superioară, de la civilizația materială la cea spirituală.

Urcușul spre progres și spre împlinire în creație este dramatic, presupune sacrificii, perseverență, durată. Această idee este sugerată de poet prin **imagini vizuale sculpturale, statuare**, în linii și forme aspre. Din adâncul timpului, devenirea națională, socială se caracterizează drept „sara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine,/ Prin răpi și gropi adânci/ Suite de străbunii mei pe brânci”.

Prin **cultul înaintașilor**, al truditărilor străbuni, Arghezi se încadrează în tendința **tradiționalistă**. Din universul material și lingvistic al satului românesc, poetul își constru-

iește metafore definitorii, dar cu sugestii abstracte privind cele **două civilizații**. Pentru **civilizația plugului**, valorifică termeni precum: **sapă, brazdă, plăvani**, iar pentru **civilizația spiritual-culturală**, metafora-cheie este **carte**, căreia îi asociază altele, precum: **călimară, condei, hrisov** s.a. Aceste serii de metafore, prin enumerații, promovează una dintre trăsăturile limbajului poetic arghezian, iar poezia **devine artă poetică**: „Din graiul lor cu îndemnuri pentru vite,/ Eu am ivit cuvinte potrivite”, de aici și semnificația titlului primului volum de poezii.

Compozițional, poezia *Testament* este alcătuită dintr-o succesiune de **tablouri**, de idei estetico-filosofice, prin tehnica acumulării și a unui **dialog imaginar** între **eul liric** (poetul) și generația viitoare, în ipostaza **fiului**, a urmașului. Cu acest **ton testamentar** se deschide poezia și se argumentează treptat **mesajul** transmis generațiilor viitoare, de respect și valorificare a trecutului și de ridicare pe noi trepte de civilizație a neamului românesc pe firul istoriei: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte/ Decât **un nume adunat pe-o carte**”, sugerând astfel superioritatea și rolul decisiv al civilizației spirituale în individualizarea importanței unui popor care dăinuie peste timp.

A doua parte a problematicii poeziei se condensează în filosofia artei, **a esteticii poeziei** – a conținutului și forme sale și a rostului și locului creatorului în raport cu cititorul. Ca **artă poetică**, ipostaza poetului este de **intermediar** între cele două generații, două civilizații, cea tradițională a plugului și cea modernă a cărții, între străbuni și generația tânără.

Atitudinea față de înaintași, făuritorii belșugului material, dar și tradițional, arhaic, este de **admirație**, dragoste, de **respect și recunoștință**, sentimente ce conduc spre o **sacralizare** a trecutului: „Am luat **cenușa** morților din vatră/ Și am făcut-o **Dumnezeu** de piatră, / **Hotar** înalt cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale”. Aceeași atitudine și viziune față de străbuni Arghezi o particularizează artistic și în poezia *Arheologie*. Eforturile, sacrificiile și împlinirile generațiilor trecute obligă la continuarea și valorificarea creatoare realizărilor și la asumarea răspunderii pentru viitorul spiritual, cultural, național: „Eu priveghez pe ultima lor treaptă”.

Momentul cultural-spiritual de trecere de „belșugul” plugului spre belșugul spiritual al cărții este decisiv pentru noua generație, idee sugerată de asemenea prin metafore ale concretului: **hrisov, căpătâi, hotar înalt**: „Ea e hrisovul vostru cel dintâi,/ așaz-o cu credință căpătâi”.

Actul de creație poetică, artistică presupune o simbioză între **efort**, perseverență și **har**, înclinație artistică, dar poetic: „**Slova de foc și slova făurită**/ Împerecheate-n carte se mărită”.

Funcția fundamentală a artei, cea estetică, sugerată de originalitatea creativă, sensibilizează cititorul prin harul poetului de a valorifica limbajul concret, definitoriu al unui mediu, al unui fond național, cu forțe metaforice sugestive, unice. Ca poet al tradiționalismului din perspectivă socială, națională, în fond, Arghezi devine un creator deschizător de direcții înnoitoare, ale **modernismului** național și european în formă. Prin arta **con-**

ciziunii, Arghezi condensează forța sugestivă a cuvântului, precum: realitatea din care creează metafora „zdrențe, mucegaiuri și noroi”, „venin” (conținutul poeziei). Acesta este **transfigurat** în „frumuseți și prețuri noi”. **Sursa limbajului** său poetic este, pe de o parte, cea tradițională, dar în același timp cea înnoitoare, aici, în **estetica urâtului** (și în volumul *Flori de mucegai*).

Transfigurarea realității prin arta cuvântului, la Arghezi, este susținută cu verbe la perfectul simplu, al căror sens sugerează actul creator unic, **spontan**: „Din bube, mucegaiuri și noroi,/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi”, „Veninul strâns l-am preschimbat în miere”, „Făcui din zdrențe muguri și icoane”, „Durerea noastră surdă și amară/ O-ngră-mădii pe-o singură vioară”, într-o enumerație de serii metaforice: **venin, miere, zdrențe, muguri și icoane**.

Funcției estetice a artei poetul îi asociază și funcția **militantă**, protestatară socială, stimulator a **formării conștiinței** de la individ la colectivitate, a drepturilor fundamentale ale omului: libertate, dreptate, cunoaștere. Artă în general dezvăluie un destin uman particularizat, aflat sub semnul luptei pentru adevăr și dreptate. În conținutul său, poetul consideră că „zace mânia bunilor mei”.

Orice creație artistică **se adresează** cuiva, are un **cititor**. Pornind de la mesajul de cultură, de civilizație națională, de dreptate în afirmarea valorică a omului, poetul se adresează celor mulți și anonimi, ce se înalță pe scara valorică umană prin cunoaștere: „E-n dreptățirea ramurei obscure/ Ieșită la lumina din pădure”. **Cartea** are un rol esențial, de metaforă pentru cultura spirituală. **Poetul, creatorul**, are rolul de a forma conștiințe superioare, valori spirituale ale neamului sau, pe care-l **înnobilează** prin cultură: „Robul a scris-o, Domnul o citește”.

Artă poetică *Testament* sintetizează, într-o viziune și un limbaj original, *rolul artei și al artistului* în formarea și promovarea spiritului național. Această creație argheziană a rămas un reper valoric deosebit în evoluția literaturii române moderne.

GEORGE BACOVIA

(4/17.IX.1881 – 22.V.1957)

I. Personalitatea poetului

George Andone Vasiliu și-a semnat opera cu pseudonimul George Bacovia, după numele orașului unde s-a născut (Bacău), este cel mai reprezentativ poet al simbolismului românesc. S-a afirmat în perioada interbelică, continuându-și creația lirică în această direcție estetică până la sfârșitul vieții. A publicat câteva volume de poezii, debutând cu *Plumb* (1916), continuând cu *Scântei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Stanțe burgheze* (1946) ș.a. A deschis lirica momentului spre modernism, deopotrivă prin simbolism și expresionism.

Bacovia – reprezentant al simbolismului

În cadrul simbolismului românesc, Bacovia a valorificat particularități ale simbolismului european din creația lui Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire ș.a. Prin propria-i creație, **individualizează simbolismul românesc**, ridicându-l la performanța liricii moderne a secolul al XX-lea. În **opiniile sale estetice**, George Bacovia apreciază că preferința pentru estetica simbolistă nu este mimetism (imitație), ci o **exprimare particulară, originală**, în funcție de sensibilitate și viziune lirică, întrucât aceeași **problematică și estetică** „înseamnă pentru fiecare altceva”. Pe Bacovia lirica de factură simbolistă l-a definit drept **un poet de atmosferă tristă, autumnală**, generatoare de melancolie, de izolare. El însuși mărturisește că „Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, *stau de vorbă cu mine însumi*”. Ca poet simbolist, Bacovia a avut conștiința individualizării și unicității sale în raport cu lirica europeană: „Alt neam, altă vârstă. *Noi trebuie să ne străduim pentru originalitatea noastră*”.

II. Creația lirică bacoviană

Originalitatea liricii bacoviene presupune o reînnoire a **viziunii** asupra universului reflectat, al **motivelor** și **temelor** ce-l particularizează. Bacovia evocă drama spirituală, afectivă, interiorizată a **târgului de provincie**, cu străzi izolate, preferând **anotimpul degradării și trecerii**, predominant fiind anotimpul **toamnei**, iar momentul zilei este **amurgul**, uneori chiar noaptea. Este creatorul unei **atmosfere lirice** de tristețe, de descompunere a materiei, de presentiment al morții, de singurătate, de neliniște. Acestea formează așa-numita **atmosferă bacoviană**.

1. **Eul liric** este dominant sub semnul izolării, interiorizării și neputinței comunicării cu lumea exterioară, percependu-se pe sine ca pe un individ aflat într-un loc **fără orizont** spațial, iar temporal, fără o deschidere spre viitor.

2. Deși în lirica bacoviană se găsesc **teme romantice**, acestea sunt reflectate într-o **proiecție sumbră, devitalizantă**, precum **natura**, peisajul **toamnei târzii**, al **parcurilor**

pustii, al trecerii de la toamnă spre iarnă, precum în versurile: „Și toamna, și iarna/ Coboară-a-mândouă;/ Și plouă și ninge/ Și ninge și plouă” (*Moină*). Se detașează la George Bacovia anumite **motive specifice**, precum motivul **plopilor** singuratici, al *corbilor*, promovate în lirica noastră de Traian Demetrescu (Tradem), al **ploilor nesfârșite**, al **amurgurilor triste**, al **noptilor** singuraticice.

3. **Iubirea** în creația bacoviană este adâncită în tristețe, în izolare. Chipul iubitei și-a pierdut aura mitică, romantică, fiind copleșită de tristețe, ea consolându-se cu cântece melancolice, interpretate la clavier (vezi poezia *Decembre*).

4. Din perspectiva simbolismului, Bacovia particularizează **tema nevrozelor**, ce amplifică drama singurătății, neliniștea existențială, proiectată într-o viziune a liricii moderne a secolului al XX-lea, în motivul **spleenului**, anticipând expresionismul prin condiția tragică a omului, al cărui destin este implacabil, supus neantului, misterului, zădărniceii, trecerii.

5. **Mijloacele stilistice** ale lirismului bacovian se remarcă prin elementele definitorii ale simbolismului **interferat** cu particularități **prozodice clasice și moderne**. Astfel, George Bacovia se exprimă în **poeme concise**, uneori chiar din două strofe, în structură clasică, alteori, în prozodie modernă, cu vers liber și cu vers independent sau chiar cu **refren** specific simbolismului. E frecventă **structura simetrică**, prin reluarea unor versuri sau a unor strofe, pe principiul deschidere – închidere. Bacovia cultivă **specii lirice** corespunzătoare esenței sentimentelor dezvăluite, trăite, cum ar fi: *elegia intimă, filosofică, meditația*.

Deși *natura* este o prezență constantă în lirica sa, Bacovia **nu este un pastelist**, peisajul fiind doar încărcat de **funcții simbolice**, metaforice, privind **mesajul** și viziunea asupra celor reflectate, neavând un scop în sine, ca pastelist.

Proiecția cromatică a peisajului este foarte riguroasă și restrânsă, în care fiecare culoare sugerează o stare emoțională, un sentiment, o trăire intensă, dramatică. Astfel, **culoarea neagră**, care pentru pictorul Tintoretto era „regina tuturor culorilor”, la Bacovia simbolizează trecerea vieții spre moarte, a luminii spre întuneric, a prăbușirii în neant. **Albul** apare rar și, asociat cu negrul, generează prăbușire, lipsă de orizont, o viață chinuită, nefericire, impunând o culoare specifică lui Bacovia, și anume, culoarea **gri** (*Gri*), lipsind optimismul, seninătatea, bucuria vieții. Lipsește lumina deschisă, cea solară, a vitalității și a optimismului. Chiar primăvara evocată uneori și prin culoarea **verde**, sugerează tensiune și neliniște (în *Nervi de primăvară*: „...O nouă primăvară pe vechile dureri”). Culoarea violet amplifică neliniștea în fața neșanselor cunoașterii și a fericirii, accentuând singurătatea dramatică: „Amurg de toamnă violet (...)/ orașul tot e violet”.

Dacă la Macedonski **rozele** reprezintă simbolul nobleței sufletești, a sentimentelor, a sensului existenței, cum este evident în ciclul *Rondelul rozelor*, Bacovia proiectează asupra rozelor aceeași stare de tristețe și de nefericire specifică liricii sale: „La un geam, într-un pahar,/ O roză galbenă se uită-n jos”.

6. Cele mai multe poezii din lirica bacoviană poartă un **titlu concis**, foarte scurt, **simbolic**, definind universul stărilor sufletești și a destinului uman, chiar prin titlurile acestora: *Nocturnă, Nevroză, Amurg, Seară tristă, Plumb, Singur*. Condiția dramatică a singurătății

eului liric, aflat în **incompatibilitate iremediabilă** cu lumea în care trăiește, se repetă în diferite ipostaze lirice, ce pot fi sintetizate prin versurile cu valoare de **leit-motiv** a liricii sale: „**Singur**, singur, singur (...)/ Străzile-s deșarte (...) **Plouă**, plouă, plouă (...)/ **Nimeni**, nimeni, nimeni/ Nu știe de mine (...)/ **Veșnic**, veșnic, veșnic (...)/ Rătăcirii de-acuma” (*Rar*).

La sfârșitul creației sale lirice, printre ultimele poezii pe care le-a semnat George Bacovia, se află *Epitaf*: „Aici sunt eu,/ Un solitar/ Ce-a râs amar/ Și-a plâns mereu”.

7. **Din perspectiva esteticii simboliste**, Bacovia realizează **principiul corespondenței**, ce presupune o **îmbinare sincronică a sugestiei muzicale**, uneori și prin prezența instrumentelor muzicale (*clavir, pian, fanfară*), toate acestea conducând spre o stare de melancolie, de tristețe mortuară, cu sugestia **olfactivă, cromatică** ș.a., care să creeze o impresie emoțională, afectivă puternică. Dar **muzicalitatea** este sugerată și de **particularități lingvistice**, cum ar fi stratul **fonetic** – dominat de vocale și consoane închise, care creează o stare de tristețe, izolare, nu de afirmare –, apoi stratul **lexical** – prin prezența unor **cuvinte-cheie**, devenite metafore-simbol, sugerând, de asemenea, devitalizarea, prăbușirea, nefericirea, precum procedează în volumul *Plumb*.

Critica literară a sesizat faptul că Bacovia deține universul lingvistic cel mai restrâns din literatura noastră, în opoziție cu Arghezi, care a valorificat cel mai larg, mai nuanțat și diversificat limbaj poetic din limba română.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

PLUMB

1. Poezia *Plumb* deschide primul volum de poezii al lui George Bacovia, purtând același titlu, din 1916.

2. Ca specie, *Plumb* este o **elegie filosofică** pe tema presentimentului morții, prin prezența unui univers exterior, material, devitalizat, aparținând unui moment ritualic al morții.

Eul liric este surprins în ipostază reflexivă, confesivă. Discursul este la persoana I, eul dezvăluindu-și astfel stările sufletești, de neliniște și de conștiință a morții inevitabile.

3. **Compozițional**, poezia este structurată pe un **simbol central**, fixat în titlul poeziei, încărcat cu multiple sugestii ce amplifică neliniștea în fața inevitabilei morți.

4. Acest **cuvânt-cheie**, *plumb*, este o constantă metaforizată în cele două catrene ale poeziei. Astfel, din punct de vedere **lexical**, plumbul definește un metal greu, care în contact cu apa presupune cădere, iar cu aerul – oxidare, pierzându-și astfel strălucirea, cromatic dobândind culoarea cenușie, gri. Privind stratul **morfologic**, cuvântul *plumb* este substantiv și conduce spre ideea unei lumi concrete, statice, lipsite de viață și de mișcare, de devenire. În stratul **fonetic**, cuvântul „plumb” este alcătuit din 4 consoane labiale, deci presupune o pronunție închisă, având doar o singură vocală (*u*), care este tot închisă. Toate aceste elemente componente ale cuvântului-simbol sugerează o existență limitată, închisă, strivită, fără șansă, fără viață.

Din punct de vedere **prozodic**, cuvântul „plumb” este esența a **cinci metafore**, în **șase ipostaze**: un spațiu închis, mortuar „sicriele de plumb”, „flori de plumb” – artificiu decorativ al ritualului înmormântării, opus universului floral, al vitalității și frumuseții naturii, „coroane de plumb”. În acest univers al morții, iubirea însăși, ca sentiment nobil al vieții, e sub semnul legii morții: „Dormea întors amorul meu de plumb”. **Ipostaza eului liric** este aceea a singurătății și izolării, susținut prin **simetrie compozițională**, fiind al treilea vers al celor două catrene, în care **verbul stării** este la imperfect, ceea ce presupune un trecut continuu, o ipostază a morții dominante, nelimitată: „*Stam singur în cavou... și era vânt*”. Elementele concrete ale morții gravitează în jurul cuvântului „cavou”, cheia morții. Neliniștea în fața acestei legi implacabile a existenței este sugerată printr-un element exterior al naturii: „și era *vânt*”, „și era *frig*”. **Căderea în neant**, în neființă este sugerată de o altă metaforă: „Și-i atârnav *aripile de plumb*”, contrar legii naturii vii, aripile nu se înalță, ci atârnă. Tot din perspectivă prozodică, cuvântul „plumb” intră *de 4 ori* în construcția **rimei îmbrățișate**, închizând iremediabil viața sub puterea morții, în ambele strofe, pe principiul simetriei.

Aproape toate **verbele** acestui concis poem filosofic sunt la **imperfectul durativ** (ca timp verbal): „dormeau”, „scârțâiau”, „atârnav”, dar la imperfect durativ este și verbul existenței în sine: „stam”.

Însăși **sintaxa poetică** accentuează această stare existențială a neființei, a căderii: se remarcă **inversiunea**, prin dominantă predicatului ca element decisiv (predicat, complement, subiect, atribut). **Adverbele modale** au semnificație sugestivă bogată, pentru a amplifica staticul, neființa, moartea: „adânc”, „întors”.

În concluzie, această poezie poate fi considerată o sinteză a liricii elegiace bacoviene.

DECOR

1. **Titlul** poeziei alcătuit din **3 catrene** și **3 versuri libere** *Decor* sugerează o **atmosferă** bacoviană determinată de **natura exterioară**, fără să aibă însă vibrațiile emoționale ale pastelului romantic. Bacovia valorifică și dezvăluie simbolistic **natura citadină** a parcurilor, a spațiilor izolate, într-un moment critic de **trecere** de la toamna târzie spre iarnă. Regăsim și aici **motive ale simbolisticii** specifice poetului: copacii însingurați, corbii, o liniște apăsătoare, generatoare de neliniște, de melancolie. Peisajul creează un decor trist, fără șanse de lumină și bucurie. Aici, **epitetul** domină ca figură de stil, iar **cromatica** e structurată pe **antiteză**: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar,/ Decor de **doliu funerar...**/ Copacii albi, copacii negri”. Cele două culori au o încărcătură simbolistică mortuară, ambele culori fiind ale doliului, în două civilizații și ritualuri diferite. De altfel, poetul însuși ne deschide spre această interpretare. În versul liber, exprimat în 3 situații, particularizează motivul *parcului*, al unei atmosfere triste, al unei naturi lipsite de viață. De aici esența poeziei de **elegie meditativă, filosofică**.

2. **Ritmul discursului liric** este lent, cu deschidere spre individualizările peisajului, fără stridență, într-un ton de *melopee*, de muzicalitate lină, continuă, ușoară. **Eul liric** este **contemplativ**, meditativ, dar **detașat**, necunoscând vibrații emoționale, contrastante. Motivul *corbilor*, al păsării autumnale, amplifică starea de singurătate și de prefigurare a morții, având aceeași cromatică a penelor: „Cu pene albe, pene negre”. Imaginația eului liric se deschide spre o viziune ușor fantastică, a tenebrosului, a căderii în neființă: „În parc fantomele apar”.

3. Ca **procedeu prozodic**, se reține **refrenul** în nuanțe și ipostaze variate, specific simbolismului. Acesta accentuează decorul sumbru, funerar, al iluziilor pierdute, dar nu se simte și prezența morții, ci doar **iluziile pierdute**, învăluite în decorul hibernal: „În parc ninsoarea cade rar”.

LACUSTRĂ

1. *Lacustră* este o capodoperă a liricii bacoviene, aparținând primului volum de poezii, **Plumb** (1916).

2. Ca specie literară, *Lacustră* este o **elegie filosofică** pe tema singurătății tragice a omului, a destinului său existențial, în ansamblu generat de izolare, de neliniștea în fața misterului înconjurător, existențial, **alienarea eului** fiind datorată neputinței de a comunica. Prin această temă și viziune, Bacovia **deschide lirica** spre un nou curent literar, de substanță filosofică existențialistă, și anume **expresionismul**, în care condiția umană stă sub semnul tragismului.

3. Spre deosebire de Eminescu, în poezia căruia meditația asupra timpului, în ipostazele sale diferite, era realizată de geniu, de eul liric care se adâncea în misterul genezei, al creației, al devenirii, la Bacovia, tema timpului nu cunoaște devenire, ci are o condiție statică.

Cele **trei dimensiuni ale timpului** – trecut, prezent și viitor – se află sub forța curgerii, **devenirii** la Eminescu. În poezia bacoviană, sunt identice, **statice**, iar omul este fixat definitiv în izolare și risc existențial: „Un gol istoric se întinde./ Pe-aceleași vremuri mă găsesc”. Universul cosmic, existența materială a acestuia poate influența trecerea în neființă a omului, ce nu are șansa mutației în timp sau spațiu: „Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc”.

4. **Titlul** poeziei este o metaforă-simbol a poetului, prin care planul obiectiv, real, al existenței este mereu sub **legea descompunerii**, a căderii, al cărei motiv dominant este **ploaia**, prezent în numeroase poezii. Titlul *Lacustră* duce cu gândul la o existență umană **primordială**, ancestrală, în care singurătatea și izolarea erau un mod existențial, natural, firesc, stare pe care, și în prezent, poetul o resimte, dar din perspectiva **eului liric**, contemplativ și meditativ: „Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”.

Viziunea dramatică asupra perpetuării condiției tragice a omului este sugerată prin **verbe** ale supoziției și prin adverbe predicative: „Și **parcă** dorm pe scânduri ude,/ (...) **mi se pare**/ Că n-am tras podul de la mal”, făcându-se astfel trecerea de la real la imaginar, prin

sugestia **vagului**. Spre deosebire de motivul **somnului**, care la romantici deschidea calea spre cosmic, ideal, infinit, aici somnul generează o stare de coșmar, de neliniște, în care poetul se identifică cu specificul condiției umane: teama, neliniștea în fața destinului, a legilor naturii ș.a. „*Podul*” sugerează condiția primordială a izolării omului în natură și șansele limitate de apărare în fața dezlănțuirii acesteia: „Și 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”.

Neliniștea în fața dramei existențiale este dominată de **perpetuarea neșanselor**, a riscurilor fundamentale, încât devine o stare de suferință, de izolare și conștientizare lucidă a perpetuării dramei umane. **Adverbele de mod/timp** repetitive întăresc, amplifică această meditație elegiacă: „**De-atâtea** nopți aud plouând/ **Tot** tresărind, **tot** așteptând...”. Prin frecvența verbelor la **gerunziu**, se proiectează viziunea tragică asupra condiției umane, într-un timp nedeterminat și posibil etern: „plouând”, „plângând”, „tresărind”, „așteptând”.

Printr-o **compoziție simetrică**, se reiau versurile-cheie din prima strofă, prin care se închide poezia: „Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”.

Lacustră întrunește toate caracteristicile liricii bacoviene, de aceea rămâne una dintre cele mai importante creații subordonate esteticii simboliste.

LUCIAN BLAGA (9.V.1895 – 6.V.1961)

Filosof și scriitor român modern de valoare europeană.

„9 mai 1895

*Sat al meu, ce porți în nume
sunetele lacrimii, ...
Spre tine cine m-a ndrumat
În tine cine m-a chemat
Fie binecuvântat
Sat de lacrimi fără leac”*

I. Personalitatea umană și culturală a lui Lucian Blaga

1. **Date biografice.** Însuși poetul și filosoful Lucian Blaga ne-a transmis informații asupra formării sale umane și a devenirii sale spirituale într-un mediu familial, cultural și istoric ardelenesc, în lucrarea memorialistică *Hronicul și cântecul vârstelor*, precum și în poezia *9 mai 1895*.

Lucian Blaga face parte dintr-o familie de preoți ortodocși cu o bogată tradiție în viața culturală a Ardealului. A urmat școala primară în satul natal, gimnaziul la școala germană din Sebeș, liceul la Brașov. După absolvirea liceului, pentru a evita efectuarea stagiului militar în armata austro-ungară, în 1914 începe studii teologice la Sibiu. Între 1917-1920, urmează Facultatea de Filosofie de la Viena, absolvind-o cu lucrarea de licență și de doctorat *Cultură și cunoaștere* (publicată în 1922).

În perioada următoare, intră în viața culturală, publicistică, universitară și diplomatică, simultan cu publicarea unor creații literare lirice și dramatice, precum și a numeroase eseuri filosofice.

2. **În plan cultural și publicistic,** Lucian Blaga s-a implicat substanțial în promovarea unei **viziuni originale noi**, asupra culturii și literaturii române a momentului. Astfel, Blaga contribuie la apariția revistei „**Gândirea**” la Cluj, în 1921, creionând un program și o viziune distinctivă privind tradiționalismul în literatură și artă, diferit de cel sămănătorist. Accentul se pune pe tradiționalism în plan spiritual, și nu pe cel material, exterior, etnografic, de obiceiuri și ritualuri festive, tradiționale. Prin aceste opinii noi, Lucian Blaga realizează deschiderea spre modernismul european, spre noul curent al momentului în plan artistic: **expresionismul**. El însuși devine unul dintre creatorii naționali și europeni ai acestui nou curent estetic, numit de el într-un eseu **Noul stil**. Blaga se evidențiază printr-o bogată și diversă activitate culturală intelectuală, universitară, **în perioada interbelică la Cluj**, unde a creat și a impus catedra de **Filosofie a culturii**. A desfășurat și o bogată activitate culturală în cadrul Ministerului de

Externe ca diplomat, ca atașat de presă, în centre precum: Berna (4 ani), Viena, Praga, iar în 1938-1939 a fost ministru de Externe la Lisabona.

Ca o recunoaștere și apreciere înaltă a activității și creației sale literare, în 1937 Lucian Blaga este ales **membru al Academiei Române**, susținând un memorabil discurs de inaugurare, *Elogiul satului românesc*.

3. După cel de Al Doilea Război Mondial, Lucian Blaga a fost izolat în viața culturală națională din motive politice, drept pentru care autoritățile statului au respins propunerea privind obținerea Premiului Nobel pentru literatură.

Ca poet și filosof „*al tristeții metafizice*” și al condiției umane aflate sub această viziune filosofică, și-a îmbogățit creația literară din perioada interbelică, trecând spre o viziune mai senină în amurgul vieții, descoperind o nouă proiecție a metaforei-cheie a poeziei sale, și anume **lumina**, cea care, prin forța harului divin, urma să sugereze misterul existențial. Lucian Blaga re trăiește emoțiile și sensibilitatea iubirii în *Vara de noiembrie*, precum și forța creatoare a „**Stihuitorului**” poet, ce-și încarcă bucuria de a trăi, descoperind în *Mirabila sămânță* neîntrerupta germinație a creației divine și umane. Și-a regăsit forța creatoare așadar, încă o dată reîntors *La curțile dorului*.

Aplecat asupra destinului condiției umane, prin substanța filosofică a existențialismului, curent modern impus inițial în cultura germană a secolului al XX-lea, extins și în celelalte culturi europene, Lucian Blaga **se resemnează** în fața implacabilului, pentru că „**Sufletul s-apleacă soartei**”. În *Glas de seară*, își presimte sfârșitul vieții în ipostaza de „numai trup și numai lut” a celui ce a fost marcat de drama condiției umane aflate sub semnul limitelor cunoașterii: „Un gând încearcă a se rosti/ veni-va zi, veni-va zi”...

Lucian Blaga **moare la 6 mai 1961 la Cluj** și a fost înmormântat în 9 mai 1961 în comuna Lancrăm, jud. Alba.

Pornind de la poezia *Izvorul*, am putea considera că întreaga creație filosofică și literar-artistică a lui Lucian Blaga, de o valoare de excepție în cultura română și europeană, va fi un reper și un izvor inepuizabil de creație și gândire modernă pentru cultura română și universală: „Împărații s-au prăbușit,/ Războaie mari ne-au pustiit,/ Numai la Lancrăm sub răzor/ Rămas-a firav un izvor”.

II. Direcții ale personalității artistice a lui Lucian Blaga

1. Prin întreaga sa activitate culturală, publicistică, filosofică și literară, Lucian Blaga a contribuit substanțial la realizarea unui **salt valoric înnoitor al culturii și literaturii române moderne** și al deschiderii și integrării sincronice a acesteia în cultura și literatura europeană.

a) Este primul scriitor ardelean care **se detașează ca viziune**, stil și creație în esență de predecesorii săi, făuritorii literaturii ardelenice și naționale precum: Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu și, mai ales, George Coșbuc și Octavian Goga. Astfel, pentru Blaga, specificul național va fi abordat din **perspectiva filosofică și spirituală**, eludând particularizarea socială, istorică, etnografică a satului, a idealurilor naționale, patriotice, mesianice angajante, militante, sau chiar tendințe educative, moralizatoare.

b) Și pentru Blaga, **satul românesc**, și nu doar ardelenesc, este un reper, un izvor de cunoaștere, de creație, dar din perspectiva spiritualității materializate în credințe, în mituri, în viziunea asupra lumii și existenței. Această substanță etnică, concentrată în **spiritualitatea arhaică, ancestrală**, acumulată și îmbogățită în timp, devine „o **matrice stilistică**” a identității românești și ea are forța rezistenței dincolo de trecerea timpului. Aceasta viziune este susținută filosofic și estetic atât în discursul de recepție în Academie, cât și în numeroase creații filosofice, lirice și dramatice, ca de exemplu poezia *Sufletul satului*, în care se concentrează ideea în celebrul vers „**Eu cred că veșnicia s-a născut la sat**”. De altfel, Lucian Blaga își regăsește forța creatoare în spiritualitatea mitică a satului românesc, în variate încercări ale vieții și creației, precum în poezia *Întoarcere*: „Lângă sat, iată-mă iarăși/ prins cu umbrele tovarăș./ Regăsesc-mă pe drumul/ începutului, străbunul”.

c) **În perioada interbelică**, în cultura și literatura română s-a afirmat un adevărat Olimp de personalități geniale, care au realizat cea de-a doua generație de clasici ai culturii și literaturii române, ce au făcut un salt valoric și sincronic între național și universal, ca o sinteză **între tradiționalism și modernism**. Reținem nume precum: Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Călinescu, Camil Petrescu, Emil Cioran, Mircea Eliade ș.a. Tot în acest moment cultural de referință, s-a manifestat și o dispută, o **polemică** de viziune și opinii privind **conceptul de cultură**. S-au conturat două direcții, **două opinii**: *cultura majoră* – considerată cea modernă, dominantă citadină, de factură intelectuală – și *cultura minoră* – cea tradițională, veche, arhaică, rurală, „inferioară”. Lucian Blaga, deopotrivă din perspectivă filosofică și estetică, promovează o **viziune originală**, ce s-a dovedit stimulativă, înnoitoare pentru cultura modernă. Aceasta presupune că așa-zisa cultură majoră nu poate avea substanță și valoare, dacă rămâne în sfera citadinismului, a rupturii de izvoarele spirituale identitare ale popoarelor, **culturi originale** pentru fiecare popor, **inconfundabile**, așa-numitele *matrice stilistice*. O cultură rezistă și se înnoiește pe un fond spiritual inconfundabil, de mituri și credințe, viziuni asupra lumii, proiecții etc.

d) Prin formația sa culturală, Lucian Blaga promovează **al doilea moment al sincronismului** culturii naționale românești în ansamblul **culturii germane**, după momentul „Junimii” lui Maiorescu și Eminescu. Blaga a fost constant și profund atras și marcat de filosofia și literatura germană, în mod special de **Kant**, dar și cea modernă a lui **Nietzsche**, îndeosebi prin lucrarea *Nașterea tragediei*, precum și de gândirea filosofică a lui **Spengler** conturată în *Declinul Occidentului*. Nu i-a fost străină nici filosofia engleză, a lui **Bergson**, a cărui viziune era determinată de rolul intuiției în cunoaștere, nici fenomenologia lui **Husserl**. Cât privește literatura germană, Blaga a cunoscut-o în profunzime, remarcându-se preferința pentru **Schiller**, **R.M. Rilke**, de la care preia filosofia potrivit căreia **moartea** nu este doar un moment final al vieții, ci ea **coexistă cu viața** însăși din clipa nașterii, „cu fiecare clipa care trece” (*Gorunul*). Atracția cea mai profundă și constantă a simțit-o Blaga pentru creația lui **Goethe**, îndeosebi poemul filosofico-dramatic *Faust*, pe care l-a tradus în limba română. Pentru complexitatea creației sale literare și pentru fundalul filosofic al acesteia, pentru

problematica existențială filosofică, unii critici literari români l-au numit pe Blaga „**Goethe al românilor**”.

e) **În concluzie**, întreaga creație a lui Lucian Blaga contribuie la construcția unei direcții moderne în filosofia și literatura europeană a secolului al XX-lea. El este în spațiul cultural românesc **primul filosof** care a construit **un sistem filosofic original**, prin care contribuie substanțial nu doar în plan național, ci și european, la cristalizarea și afirmarea curentului filosofic modern, **existențialismul**. Acest curent pune în prim-planul problematicei filosofice cunoașterea **condiției umane**. Aceasta se află sub semnul dramaticului și al tragicului, deoarece conștiința umană, prin luciditate și rațiune, aspiră la cunoaștere absolută. Însă **omul experimentează** neputința cunoașterii Absolutului și limitele cunoașterii, neliniștea în fața misterului existențial, inaccesibil cunoașterii.

Întreaga creație a lui Lucian Blaga poate fi structurată pe **două coordonate: creație filosofică și creație literar-artistică** (în genul **liric, epic și dramatic**). În domeniul filosofic, numeroase lucrări în ipostaza de eseuri. Unele sunt structurate în trilogii ce abordează domenii specifice filosofiei.

III. Creația filosofică blagiană

Blaga este primul filosof român care a impus într-o viziune proprie un sistem filosofic original, construit pe domenii fundamentale ale filosofiei, acestea fiind structurate în trilogii.

1. Prima este **Trilogia cunoașterii**, alcătuită din *Eoul dogmatic*, *Cunoașterea luciferică* și *Cenzura transcendențială*;

2. **Trilogia culturii**, formată din: *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* și *Geneza metaforei și sensul culturii*;

3. **Trilogia valorilor**, articulată din: *Știință și creație*, *Gândire magică și religie*, *Artă și valoare*;

4. **Trilogie cosmologică** (neterminată), deschisă cu *Diferențiale divine*.

Alte creații eseistico-filosofice îmbogățesc și consolidează creația filosofică blagiană.

La baza sistemului filosofic al lui Lucian Blaga stă o bogată informație din diferite direcții filosofice europene și universale, manifestând predilecție pentru filosofia germană, îndeosebi a lui Kant, Nietzsche, Spengler, Simmel și pentru psihologia lui Freud. Blaga a cunoscut îndeaproape și filosofia antică greacă, filosofia iluministă, filosofia franceză și engleză, influențat fiind și de intuiționismul lui Bergson și de fenomenologia lui Husserl. Totodată, a fost atras constant și profund de spiritualitatea autohtonă arhaică, manifestată în mituri, credințe și treptat s-a simțit atras de anumite idei ale ortodoxismului.

În esul **Cultură și cunoaștere**, Blaga își cristalizează opinia originală asupra celor două concepte. În opinia sa, cultura se manifestă în **trei momente** ale devenirii ei, prin care se definește forța și originalitatea creatoare a unei identități etnice devenite popor, națiune, pe firul timpului, începând cu momente ancestrale. Prima este **copilăria**, începutul, ce presupune sinceritate, puritate, viziune originală asupra lumii, asupra existenței, fixate în credințe și mituri. Mediul socio-uman creator este fixat de Blaga într-un **spațiu geografic** individualizat,

ce-l influențează structural și nativ. În sinteza lor, se creează o esență individualizată, inconfundabilă, de gândire, de creație. A doua etapă este **dezvoltarea**, maturizarea, ce presupune acumulare cantitativă și calitativă până la limitele posibile creației originale. Consecința este a treia etapă, închiderea, **finalizarea** originalității creatoare într-un tipar, într-o **matrice stilistică**, care presupune închiderea, epuizarea. Consecința acestui ciclu al **culturii** este transformarea acesteia într-o etapă închisă a devenirii, și anume **civilizație**.

Blaga este atras de prima etapă a culturii, și anume copilăria, faza cea mai pură, mai ingenuă și mai creatoare, mai originală, etapa miturilor și credințelor care se perpetuează în timp. Identitatea spirituală a unui popor și dăinuirea ei în timp este decisivă în conturarea rolului acestuia în formarea civilizației și culturii omenirii. Lucian Blaga apreciază că și culturile moderne ale citadinismului și industrialismului sunt efemere, iar esența culturii unui popor se află în originalitatea spiritual-arhaică. **Noul stil**, expresionismul, curent artistic al secolului al XX-lea, a redescoperit după romantici acest univers spiritual, dar încărcat cu o **nouă concepție** filosofică și estetică – existențialismul.

Privind **filosofia cunoașterii** din prima trilogie blagiană, *Trilogia cunoașterii*, se conturează în prim-plan condiția umană în raport cu divinitatea, cu **Marele Anonim**, misterul existențial, drama condiției umane marcate de aspirația spre cunoașterea totală a misterului – dramă generată de neputința cunoașterii. Limitele cunoașterii sunt impuse de divinitate prin așa-numita **cenzură transcendențială**. Drama limitelor cunoașterii presupune opoziția dintre rațional și irațional, dintre logic și illogic, fantezie, imaginație, ca forme subiective ale cunoașterii. Acestea pot fi obiectul filosofiei, poeziei, religiei, însă tot sub marca limitelor. Astfel, Lucian Blaga pledează pentru instaurarea unui **eon dogmatic** ca intermediar între rațiune, cunoașterea științifică și irațional, imaginar, al intuiției, care adâncesc misterul existențial în așa-numita **minuscunoaștere**, opusă **pluscunoașterii**. Această proiecție asupra cunoașterii o regăsim și în creația poetică blagiană, în primul volum, *Poemele luminii*, deschis cu poezia programatică (artă poetică) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*.

În viziunea blagiană asupra cunoașterii, ca primă etapă a acesteia este **cunoașterea paradisiacă**, corespunzând mitului paradisului, o cunoaștere nemijlocită, directă, prin armonie cu natura. Cea de-a doua etapă a cunoașterii, cea **luciferică**, este corespunzătoare mitului paradisului pierdut, consecință a impulsului stimulat de **șarpe**, care l-a împins pe om spre cunoașterea misterului existențial prin simbolul mărului inaccesibil din Grădina Raiului. Cunoașterea luciferică este rațională, provocatoare de drama limitelor cunoașterii.

În *Trilogia culturii*, în prim-plan se află **problema stilului** ca expresie esențială a unei identități umane creatoare, a unei colectivități legate de un anume **spațiu geografic**, spiritual identitar. **Condițiile identității stilului sunt apriorice** (Kant), **spațiul și timpul**, de pildă, sunt **anterioare** oricărei experiențe umane. Ele sunt **abisale** și generează o spiritualitate originală, inconfundabilă, numită de Blaga **matrice stilistică**. El particularizează anumite stiluri generate de acești factori. De exemplu, **cultura antică** este **apolinică**, alcătuită din corpuri palpabile, dintr-o lume materială vizibilă și dominată de echilibru, lumină etc. **Matricea faustiană** se caracterizează prin aspirația spre infinit, spre absolut, spre totalitate. Matricea

arabo-islamică este definită spațial prin **boltă**. Cât privește categoria abisală a **timpului**, în cultura iudaică este reprezentat de un **havuz** ce sugerează viitorul și mesianismul. **Timpul elenic** este metaforic o **cascadă**, adică o întoarcere spre trecutul mitizat în vârsta de aur. În epoca modernă, se conturează **timpul-fluviu**. În cultura popoarelor, se remarcă „o *năzuință formativă*” de materializare și individualizare a imaginii lumii și existenței. Pentru Leibniz, universul e creat în **monade** – esențe inconfundabile și irepetabile, precum iubirea, natura etc. La Platon, universul e imaginat ca o copie palidă în umbra reflectată a unei lumânări dintr-o peșteră (relația dintre aparență și esență). **Spațiul mioritic românesc** e marcat de **alternanța deal – vale** și generează o spiritualitate și temperament uman, o viziune spirituală și artistică în alternanța dintre bucurie și tristețe, sentimente ilustrate prin doină și dor și de jale.

Divinitatea a creat universuri existențiale în interdependență și armonie, sub marca eternității divinității individualizate și accesibile în natură – viața în varietatea ei, cu ipostaza sa supremă: omul. Aceste ipostaze în armonia și desăvârșirea lor sunt numite **diferențiale divine**.

IV. Creația lirică a lui Lucian Blaga

Lucian Blaga, alături de Tudor Arghezi și Ion Barbu, realizează din perspectiva estetică un salt valoric important de la poezia momentului, dominant tradiționalistă spre o poezie modernistă, printr-o benefică **sincronizare** creatoare **cu direcțiile estetice europene**. Se poate aprecia că Blaga, Arghezi și Barbu realizează o valorificare spectaculoasă și insolită a tradiționalismului prin abordarea direcțiilor moderne precum expresionismul (Blaga și Arghezi) și ermetismul (Barbu).

Lucian Blaga impune o bogată creație poetică de o încărcătură filosofică de factură existențialistă, prin prisma unor proiecții și viziuni originale și în opiniile legate de creația filosofică înnoitoare și în planul expresivității estetice.

1. Ca și Arghezi, Blaga promovează o **estetică a modernismului**, exprimată formal în **versul liber** regăsit în creația sa într-o varietate cuceritoare, poetul oscilând între acest tip de versificația (în primele volume) și **versificația de tip clasicizant sau folcloric** (în partea a doua a activității sale poetice). Măsura variabilă a versului și lipsa ritmului exterior al versificației favorizează nuanțarea substanței ideatice filosofice și condensarea ipostazei eului liric în confesiunea lirică.

2. **Fiecare volum** semnat de Lucian Blaga este structurat pe **motive și simboluri mitice** existențiale cultural-filosofice. În primul volum, *Poemele luminii*, *lumina*, simbolul central, este văzută ca impuls primordial generator de viață. Este izvorul iubirii divine revărsate în condiția umană: „Lumina ce o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate ca ultimul stop/ din lumina creată în ziua dintâi” (*Lumina*). **Iubirea** presupune o trăire intensă senzorială și imaginativă, frenetică a tinereții. *Bucuria clipei* este trăită prin **motivul jocului** ca revărsare a tinereții: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță încătușat” (*Vreau să joc!*) **Vitalismul dionisiac**, preluat din filosofia lui Nietzsche, exprimă trăirea totală a contopirii omului cu natura frenetică,

precum în poezia *Noi și pământul*, iar *Pământul* îl face să simtă prin energetismul vieții pulsațiile universului. Treptat, **liniștea exterioară** strecoară în suflet fiori de **neliniște** (*Liniște*), așadar încă o metaforă blagiană deschide lirica sa de la dionisianism spre meditație metafizică, spre îndoieli, întrebări încărcate de incertitudini. În poezia *Gorunul*, poetul preia un motiv din lirica germană modernă a lui Reiner Maria Rilke, și anume moartea este văzută nu doar ca un moment final al vieții, ci ca stare. Ea coexistă cu viața din clipa nașterii și se adâncește, se amplifică „cu fiecare clipă care trece”. De aceea, poetul, aflat sub forța întrebărilor existențiale, simte îndepărtarea de vitalitatea vieții, spre marginea acesteia, asemenea gorunului „din margine de codru”. E învăluit în presentimentul morții, marcat de trecere, rămânând întrebarea: „**O, cine știe?** – Poate că/ din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul/ și liniștea,/ ce voi gusta-o între scândurile lui,/ o simt pesemne de acum”. **Presentimentul morții** marchează trăirile sufletești ale poetului tot mai profund și mai dramatic. Astfel, în *Frumoase mâini*, căldura afectivă a mâinilor mângâietoare ale iubitei îl conduce spre gândul morții: „așa îmi veți ține odată/ și urna cu cenușa mea”.

3. Într-o **viziune originală**, Blaga meditează asupra relației antinomice dintre bine și rău, dintre sacru și profan, dintre **divin și satanic**, care se manifestă în destinul uman. În poezia *Pax magna*, metaforizează aceasta viziune: „Pesemne – învrăjbiți/ de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare,/ dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/ în mine...”. Mai mult chiar, *Lumina raiului* izvorăște din flăcările iadului care-l luminează. În astfel de condiție existențială umană, bucuria clipei pare a fi o recompensă pentru nesfârșita neliniște existențială: „Spre soare râd!.../ sunt beat de lume și-s păgân”.

4. În varietatea limbajului metaforic blagian, între metafore, se reține **metafora nopții**. În *Izvorul nopții*, oda închinată iubitei, se realizează o portretizare abstractă a iubitei, construită între două vocative: „frumoaso” și „lumina mea”. Ochii negri, „adâncii”, devin izvorul nopții ce acoperă pământul cu o mare de întuneric, idee sugerată printr-o **comparație cosmică de amplitudine**, procedeu poetic specific liricii bliagene. De altfel, Blaga e supranumit **poetul adâncurilor**, opus viziunii romantic-eminesciene, unde geniul este atras de mister, spre divinitatea raportată la transcendent, în universul cosmic abstract și infinit. Mihai Eminescu și Ion Barbu își deschid imaginarul spre cosmic, transcendental; opus acestora, Blaga se întoarce „adâncimi de întuneric”.

5. În cel de-al doilea volum, *Pașii profetului* (1921), simbolul central este **zeul Pan**, expresie a forțelor telurice ale pământului, ale germinației, ale luminii solare, prin anotimpul culminant al acestora, **vara**. Zeul este bătrân, aflat într-o somnolență semivegetală, de toropeală oarbă (*Zeul așteaptă*). Poetul însuși, încă tânăr, se află învăluit și copleșit de forța teluricului estival, prin care se contopește cu pământul (*În lan*). Starea emoțională și senzorială se manifestă prin vitalitate, energetism, ce stimulează forțe ale **eului** dominate de „**numai trup și numai lut**”. Cântecele fetei din lan îi trezește eului liric neliniștea ce se va amplifica treptat ca stare de dramă existențială marcată de neputința cunoașterii. Pe buzele calde ale fetei „mi se naște sufletul”. Exuberanța contopirii cu natura și cu universul ia la un moment dat dimensiuni hiperbolice, cosmice. În *Dați-mi un trup, voi munților*, forța teluricului o simte mai

copleşitoare și totuși insuficientă „pentru strașnicul suflet/ ce-l port”. Acest **trăirism** de amplitudine îl face să invoce o altă condiție fizică: „dați-mi un trup,/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!”. **Dualitatea existențială** presupune și **opoziția** dintre efemeritatea **ipostazei fizice** a omului și cea sufletească, dintre bucurie și tristețe, dintre iluzie și deziluzie etc. Poetul sugerează imagistic că „durerile nu sunt adânci decât atunci când râd” (*Veniți după mine, tovarăși!*) – o alternanță între diosionism și neliniștea existențială.

Din această perspectivă, în spectaculozitatea florilor de mac se poate intui sacrificiul cristic prin sângele vărsat: „aprinșii, mării stropi de sânge, ce-au căzut/ pe stânci/ și pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus...” (*În lan*).

6. Astfel, se face deschiderea și adâncirea într-o direcție definitorie a liricii blagiene, cunoscută drept **poezia tristeții metafizice**, din următoarele trei volume: *În marea trecere* (1924), *Laudă somnului* (1929) și *La cumpăna apelor* (1933). Este o poezie de meditație filosofică, metafizică, marcată de **întrebări și neliniștile existențiale** ale condiției umane. În centru se situează **misterul existențial** și conștiința neputinței cunoașterii destinului, ceea ce duce spre o viziune tragică a existenței. **Spre deosebire de Arghezi**, Blaga nu invocă divinitatea spre a se apropia de misterul existențial al condiției umane. El are o viziune opusă, potrivit căreia **cenșura transcendențială** a divinității face parte din datul existențial al condiției umane prin care divinitatea se refuză cunoașterii și comunicării. De aceea „Orice ridicare a mâinii/ Nu e decât o îndoaială mai mult” (*Heraclit lângă lac*). Blaga trăiește drama timpului care, prin „**marea trecere**”, duce inexorabil spre moarte. Poetul **invocă divinitatea spre a opri** această lege existențială, universală a condiției umane: „*Oprește trecerea! Știi că unde nu e moarte nu e nici iubire – și totuși te rog oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsurăm destrămarea!*”. Universul în esență sa este inaccesibil: „e noapte fără ferestre afară”. De aceea, condiția umană se află sub semnul tragismului inexorabil, de neînlăturat, „Între răsăritul de soare și apusul de soare/ sunt numai tină și rană” (*Psalm*).

Semne apocaliptice accentuează scepticismul, singurătatea, izolarea condiției umane, precum în poezia *Din cer a venit un cântec de lebedă*. Ipostaza umană e marcată de suferința existențială, de *Boală*, pentru că „Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac”, având destiul izolării și neputinței, fiind precum *Noi, cântăreții leproși*. Se simte coplesit de condiția umană învăluită de tragism, de neputința schimbării destinului dat, de *marea trecere*. De aceea, în *Scrisoare*, adresată mamei, **eul liric** se întreabă care e motivul intrării lui în lume: „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină”. Se consideră un interiorizat, învins de conștiința neputinței cunoașterii, dar mereu coplesit de aceasta: „adus puțin din umeri/ și aplecat peste întrebările lumii”. Eul se autodefinește ca un spirit reflexiv, și nu al bucuriei și creației lumii materiale, exterioare, *Fiu al faptei nu sunt*, ci „Prieten al adâncului/ tovarăș al liniștii”. Trăiește intens starea de **tristețe metafizică** sub pecetea ireversibilității timpului și a vieții, întrucât „Înapoi nici un drum nu mai duce” (*Epilog*).

În volumul *Laudă somnului*, Blaga elogiază **inconștientul colectiv**. Aceasta este una din laturile **matricei stilistice**, calea prin care colective umane comunică dincolo de timp,

comunicare impusă și de legile necunoscute ale firii, ale destinului. „Dăinuie un suflet în adieri,/ fără azi,/ fără ieri” (*Somn*). Totul este sub semnul implacabil al limitelor existențiale.

Emblematică este poezia *Paradis în destrămare*, al cărei titlu sugerează opoziția dintre vârsta paradisiacă, sacră, a creației și căderea în păcatul ireparabil al condiției umane. Imaginile apocaliptice ale peisajului copleșesc prin multitudinea. Orice speranță de regăsire a paradisiului este învinsă, pentru că „apele din fântâni/ refuză gălețile lor”, „arhanghelii se plâng de greutatea aripelor”. Poezia este construită pe un **oximoron** al paradisiului – paradisiul și apocalipsa. Cât privește **geneza** poeziei, se pornește de la un verset din Biblie referitor la un episod în care se evocă izgonirea lui Adam din Paradis. Divinitatea a protejat misterul vieții și al propriei creații, iar acele personaje simbolice ce apar în poezie sunt exponenți ai voinței divine **de a refuza cunoașterea** (serafimi, porumbelul, portarul). Mitul paradisiului pierdut, precum și nostalgia Paradisiului, a speranței omului de a cunoaște misterul existenței și de a regăsi armonia comunicativă cu Dumnezeu pentru Blaga par definitiv pierdute. Acest mit al regăsirii Paradisiului se leagă și de unul dintre basmele românești prin motivele *apă vie, apă moartă și tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. În filosofia și arta modernă existențialistă și expresionistă omul apare înstrăinat de Dumnezeu, impunându-se **mitul morții lui Dumnezeu**, încât paradisul este inaccesibil, în destrămare din cauza înstrăinării omului de divinitate. În esență, *Paradis în destrămare* este o **elegie filosofică**, realizată într-o compoziție și structură simplă, sub forma unui **discurs liric** în care se succed secvențe și **imagini vizuale** ce sugerează **apocalipsa**, consecință a paradisiului pierdut ireversibil, aflat în destrămare. Motivul **fântânii** la Blaga exprimă adâncul, **misterul** asupra căruia se apleacă în ipostază imaginativă ființa umană spre cunoaștere. Aproximarea de mister reprezintă un sacrificiu asumat: „Sapă, sapă, frate, sapă/ până dai de stele-n apă” (*Fântânile*). Aici însă se refuză încercarea de cunoaștere. Limbajul poetic este dominat de metafore definitorii pentru conceptele filosofice și existențiale puse în circulație de Blaga.

7. **Condiția umană**, situată constant în centrul creației sale filosofico-literare, e învăluită în misterul indescifrabil, ca în *Rune* din volumul *La cumpăna apelor*. Condiția umană se conturează în toată creația blagiană și se află la un moment dat în **echilibru** între bucuria vieții și neliniștea existențială (*La cumpăna apelor*). Pragul de mijloc al existenței îl constituie un popas scurt pe o muchie de munte, într-un moment de trecere a verii spre toamnă, de la frenezia clipei la înțelepciunea vârstei. Starea meditativă a poetului se află sub semnul **unei împăcări cu marea trecere**, regăsind energia vitalistă și creatoare în satul tradițional, spiritual, arhaic, autohton. Ca o constantă a liricii lui Blaga este sentimentul **apartenenței** la un univers spiritual, la o matrice stilistică, anistorică specifică satului românesc. Astfel, se face trecerea spre o poezie în care vibrează stări emoționale ale **reîntoarcerii la specificul spiritual și etnografic național**, precum în poezia *Țara*.

8. Volumul următor, intitulat *La curțile dorului* (1938), redescoperă metafore și structuri spirituale românești, precum **conceptul de dor** în complexitatea sa sugestivă. Poetul își regăsește forța și izvorul creator în murmurul apelor, *În preajma strămoșilor*, concentrate și dănuite în timp în *Satul minunilor*.

Și în plan stilistic Blaga promovează o **trecere de la versul liber**, în care a excelat prin puterea sugestivă a varietății metrice, a diversității ritmurilor interioare, a comparațiilor hiperbolizante, cosmice, **spre versificația clasică și folclorică autohtonă**, cu bogăția de metafore și sugestii paremiologice într-o lumină binefăcătoare. De remarcă este poezia *Belșug*.

În volumul *Nebănuitele trepte* (1943), Lucian Blaga reia unele **teme și motive fundamentale** ale liricii sale, dar se cristalizează și unele mici poeme ce definesc structura temperamental meditativ-filosofică a poetului în *Autoportret*: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă/ (...) el caută apa din care bea curcubeul”. Eul este conștient de o schimbare esențială în propriul destin de poet și om de cultură. Sugestiv este și titlul poeziei *Schimbarea zodiei*.

9. **Creația poetică postumă** a lui Lucian Blaga este concentrată într-un singur volum, *Poezii* (1962), în care s-au structurat câteva **cicluri lirice**, precum *Mirabila sămânță*, *Vară de noiembrie*, *Stihuitorul* și *Alte poezii*. Se dezvoltă în toate ciclurile mai sus amintite o regăsire a eului liric, a sinelui aflat într-o stare emoțională senină, armonioasă, cu o problematică existențială și tradițională, reînnoită de o logică și motivație înaltă a rostului vieții, a destinului uman. Dominantă este **lirica iubirii**, însă sub vraja echilibrului și înțelepciunii vârstei din *Vară de noiembrie*. **Iubirea** este reflectată în **ipostazele feminității** în numeroase poezii, precum *Catrenele fetei frumoase*, *Întâlniri*. Regăsim **motivul amintirii**, purificator, mitizant, al iubirii, „singur triumf al vieții/ asupra morții și ceții”. **Peisajul natural** este redescoperit în **imaginile florale** ale unei naturi vitaliste, de o **simplitate insolită** în poezia tradițională. Exemplificăm prin *Oda simplisimei flori* (dedicate pădăiei). În câteva catrene, Blaga face elogiul iubirii și al muncii generatoare de frumuseți eterne, în *Întrebare și răspuns*: „Ce ne va ține totdeauna tineri?! Adu o jertfa zi cu zi/ zeiței mari, păgânei Vineri!/ Hrănește cald, oricare-ar fi,/ un vis ce nu se va-mplini!”.

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* deschide primul volum de poezii al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii* (1919). **Simbolul central** al acestui volum este **lumina**, metaforă ce sugerează cunoașterea, creația, iubirea, simbol recognoscibil în poeziile *Lumina* și *Lumina raiului*. Acest motiv lirico-filosofic a fost introdus în poezie de romantism, fiind expresia antitezei dintre două ipostaze existențiale, lumină și întuneric, iar motivele luminii au redat diversitatea acestuia în condiția universală a spațiului și timpului, a cunoașterii (*lună, stea, luceafăr, noapte*).

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este o **artă poetică insolită** în lirica românească modernă, prin care Blaga face deschiderea spre **noul stil**, spre **arta expresionistă** a secolului al XX-lea, ce are un **fundament filosofic** existențialist. Blaga a contribuit substanțial la afirmarea în plan național și european a expresionismului estetic și a existențialismului filosofic.

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* are **caracter meditativ-filosofic** asupra **cunoașterii** și a căilor, mijloacelor de cunoaștere și de deschidere spre existența universală. Din perspectivă problematică, filosofică, estetică, **poezia anticipează** o anumită concepție și viziune filosofică a poetului și filosofului Lucian Blaga, și anume **teoria misterelor adâncite**. Se cristalizează ipostaza de **program poetic-filosofic** privind relația și diferența dintre două concepții filosofice blagiene asupra cunoașterii:

- a. cunoașterea rațională – cea luciferică, științifică, adică pluscunoașterea;
- b. cunoașterea imaginativă, estatică, meditativă, subiectivă, adică minuscunoașterea.

Cele două viziuni filosofice asupra cunoașterii pot fi simultane, dar au **scopuri diferite** și **mijloace diferite de expresie**. Ceea ce le **unește** este existența universală în complexitatea ei, în inaccesibilitatea ei pentru om, marcat de limitele cunoașterii. **Obiectul cunoașterii** este comun: **misterul** existențial, universal.

Titlul poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este construit pe o **metaforă-simbol**, „corola de minuni a lumii” de factură floral-vegetală, simbolizând creația absolută, desăvârșită, a Marelui Tot (divinitatea din filosofia indică) sau a Marelui Anonim (metafora blagiană a divinității). Corola florală e alcătuită din petale care simbolizează acele universuri individualizante ale creației, ale universului, numite de Blaga tot metaforic *diferențiale divine*.

Poetul consideră că descifrarea misterului existențial este inaccesibilă omului, întrucât divinitatea își protejează vocația creatoare unică prin „cenzura transcendentă”, viziune filosofică pe care o va dezvolta mai târziu în creația filosofică (în *Trilogia cunoașterii*). Ca urmare, scopul cunoașterii raționale, a pluscunoașterii nu poate atinge absolutul. De aceea, Blaga consideră că anumite forme ale cunoașterii umane, cea estatică (arta, filosofia și religia) au drept **scop a adânci misterul**, și nu de a-l epuiza, neputându-l pătrunde în esență, de aici și **teoria misterelor adâncite**, care are drept scop salvarea și protejarea misterului.

Compozițional, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este alcătuită din **două sintagme poetice** ce dezvoltă obiectul și mijloacele celor două forme de cunoaștere. Acestea sunt puse în **opoziție**. Ideea este susținută sugestiv prin enumerarea unor verbe la prezentul etern, trecând de la afirmativ la negativ și invers. Caracterul de program, artă poetică a creației, de viziune originală asupra cunoașterii este fixat încă din **titlu**. În succesiunea **verbelor** se rețin: *nu strivesc, nu ucid, (nu) sugrum*. Aceste individualizări aparțin cunoașterii luciferice, pluscunoașterii, adică reprezintă „*lumina altora*”, iar viziunea eului liric este exprimată metaforic în sintagma „*lumina mea*”.

Partea a doua a poeziei, prin opoziție, promovează cunoașterea estatică, imaginativă, adică minuscunoașterea. Cele două structuri ale poeziei se leagă prin **cel mai scurt vers** al ei, cu sens adversativ, coexistent: „**dar eu**”. Secvența a doua, prin **primul vers, cel mai lung** al poeziei, condensează esența cunoașterii estatică: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”. Pentru a argumenta stilistic aceasta viziune filosofico-estetică, poetul recurge la o **comparație** amplă, cosmică, susținută prin adverbe comparative. Se invocă misterul nopții adâncit prin prezența lunii, a luminii. **Comparația cosmică** este accentuată prin adverbul comparativ, prin care condensează rolul cunoașterii poetice: „*așa* îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi

fiori de sfânt mister/ și tot ce-i ne-nțeles se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari”. Cele două ipostaze ale cunoașterii, surprinse **în opoziție ca scop și mijloace**, se raportează la obiectul cunoașterii: **misterul**. Acestui simbol poetul i-a asociat numeroase substantive sinonime metaforice, cărora le sunt asociate **epitete** menite să amplifice valențele misterului precum: *adâncimi, tainele, nepătrunsul – ascuns, ne-nțelesuri, întunecata zare, taina nopții, largi fiori, sfânt mister*.

Opoziția dintre cele două ipostaze ale cunoașterii e structurată și pe relația adversativă între „*Eu – cu lumina mea*” și „*lumina altora*”. Pronumele personal „eu”, reluat în anaforă, accentuează caracterul confesiv, afirmativ al viziunii filosofico-estetice asupra esenței existenței: misterul.

Din punctul de vedere al **versificației**, Blaga promovează prozodia modernă, prin versul liber cu măsura variabilă, structurând esența viziunii adversative în două versuri-cheie: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, „Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”. Versul cel mai scurt are rolul compozițional de trecere de la *lumina altora* la *lumina mea*.

Corola de minuni a lumii este alcătuită din individualizări ale creației divine: *natură, flori, ochi, spiritualitate, buze, cuvânt, iubire, moarte* – toate sub semnul misterului. Acesta va fi **esența liricii blagiene**, acest mister, trecând de la concret, teluric, chiar dionisianism, la tristețea metafizică, conștiința neputinței cunoașterii, dar **eul liric** este desemnat și acceptă legile existenței universale, voința divină. Ultimele versuri au **caracter conclusiv**: „*Căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte*”.

V. Creația dramatică a lui Lucian Blaga

Ca personalitate complexă a culturii și literaturii române moderne a secolului al XX-lea, creația dramatică a lui Lucian Blaga ocupă un loc distinctiv, înnoitor, original și deschizător de direcții moderniste. Alături de Camil Petrescu, Blaga este creatorul **dramei de idei**, însă de pe poziții estetice și filosofice diferite. La Camil Petrescu întâlnim drama intelectualului modern într-o societate a conflictelor complexe, pe principiul „Câtă luciditate, atâta conștiință și câtă conștiință atâta dramă”. Lucian Blaga realizează **o dramă de idei** cu o problematică existențialistă modernă a condiției umane, a aspirației spre cunoaștere, spre absolut. Pentru Blaga, ca în întreaga sa creație filosofico-literară, în teatru, **izvorul** de abordare a destinului uman sub semnul cunoașterii este **mitul** sub semnul **autohtonismului**, al spiritualității particulare românești. De pe aceste poziții estetice moderne, Blaga realizează al doilea mare moment al dramaturgiei românești după Ion Luca Caragiale – fiecare din proiecții estetice diferite, impunându-se ca valoare națională permanentă în circuitul valorilor universale.

Lucian Blaga și în creația dramatică sondează filosofic și estetic original „**gândirea magică**”, spiritualitate ancestrală autohtonă. De altfel, el considera că „**Fără gândire mitică nu se naște nicio poezie**”. Creația sa dramatică este bogată, conține numeroase lucrări cu titluri simbolice, precum: *Zamolxe (mit păgân)* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934), *Arca lui Noe* (1944), *Anton Pann* (postum) (1965).

MEȘTERUL MANOLE

Considerată capodoperă a dramaturgiei blagiene, piesa de teatru *Meșterul Manole* întrunește toate caracteristicile genului dramatic în **varianta expresionismului** exersat de Lucian Blaga și dus la cel mai înalt nivel în literatura noastră.

Piesa a fost jucată pe scene teatrale din Cernăuți, Craiova, București, Cluj imediat după apariție și a fost tradusă în câteva limbi și interpretată dramatic și în străinătate, în Elveția (Berna) și în Polonia (Liov).

În *Meșterul Manole*, Blaga prelucrează într-un mod original unul din **miturile fundamentale** ale spiritualității românești (Călinescu susține că miturile definitorii ale culturii române sunt: mitul etnogenezei poporului român, mitul mioritic, mitul zburătorului și mitul jertfei supreme, al creatorului de geniu, al creației frumosului, al valorilor superioare permanente – *Meșterul Manole*).

Mitul Meșterului Manole a fost prelucrat de către numeroși cărturari, scriitori din literatura română, toți pornind de la balada *Meșterul Manole*, legată de zidirea Mănăstirii de la Curtea de Argeș. Printre personalitățile ce au prelucrat acest mit se află: Carmen Sylva, Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Octavian Goga, Victor Eftimiu ș.m.a.

Mircea Eliade, în eseu filosofic *Meșterul Manole*, consideră că acest mit este mai vechi decât balada românească amintită. De altfel, mitul are în prim-plan motivul jertfei creației superioare, de durată, care se regăsește și în alte **mituri universale**, mituri cosmogonice. S-a promovat, astfel, **necesitatea jertfei** unei ființe iubite pentru a salva creația de la trecerea timpului. În Balcani acest mit este frecvent întâlnit și la celelalte popoare, dar balada românească este cea mai izbutită în plan artistic. În **mitologia indică**, foarte bogată, de altfel, creația divină, cosmogonia, e văzută prin metafora-simbol a **jocului**, motiv reluat și în drama lui Lucian Blaga.

În drama cunoașterii, păcatul originar presupune și o jertfire salvatoare pentru cunoaștere prin creație.

Se disting câteva **trăsături** ce particularizează **dramele** lui Lucian Blaga, regăsibile, evident, în *Meșterul Manole*:

a. ancorarea în **izvoarele folclorice românești**, din care particularizează o tipologie mitică românească, impregnată cu valențe ale titanismului, ale specificului național din perspectivă mitică, eroică, ce implica **sacrificiul asumat**, ca în *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*;

b. promovează o altă caracteristică a **expresionismului** european și românesc, construcția prezentând **concepte și idei ale condiției umane** în ipostaze variate, într-un **spațiu spiritual, istoric definitoriu** național precum: zei, mituri, eroi, geniu. Sunt evidente și individualități anonime ca exponenți ai unei identități socio-spirituale (exemplu: cei nouă meșteri din *Meșterul Manole*);

c. **conflictul** nu are cauze politice, istorice și sociale, ci o motivație complexă, vagă, indefinită, pe un fond obscur, vechi, spiritual, religios, de credințe, eresuri și mituri;

d. **relația omului cu natura** și cu universul se află sub semnul misterului, al magiei, al premoniției, a relației antinomice uneori dintre **rațional și irațional**, dintre logic și illogic, sacru și profan, dintre divin și satanic – toate generatoare de neliniști în fața cunoașterii destinului uman;

e. **limbajul** este **metaforic**, structurat în **simboluri tipologice, umane**, ca în cazul unor personaje precum: **Găman** – expresie a pământului, a teluricului, a forțelor naturii care se opun intervenției omului în legile și destinul ei. Acesta se revoltă prin gestică și limbaj arhaic, îninteligibil în fața dorinței obsesive a lui Manole de **a construi biserica**, simbolul divinității creatoare. La fel este personajul **Bogumil**, care simbolizează o viziune a spiritualității timpurii în spațiul bulgar privind necesitatea jertfei umane pentru o creație superioară. Iată pentru ce **conflictul de idei, de concepte, de viziuni** asupra destinului creatorului de geniu în ipostaza Meșterului Manole se află în **antinomii ireconciliabile** în plan logic. Aceasta este și una din sursele revoltei lui Manole, care constată zădărnicia eforturilor construcției bisericii fără să găsească o motivație rațională, logică. **Întrebarea-cheie**, sursă a tragismului uman conștientizat, este pusă de erou în mod firesc: *Cine îmi cere jertfa umană? Dumnezeu nu poate, pentru că are principiul „să nu ucizi”. Atunci cine? Satana?* Regăsim și în această dramă acea antinomie dintre divin și satanic, precum în *Pax magna*: „Pesemne, Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare./ dacă-și întind de pace mâna/ și s-au împăcat în mine”.

f. Din punctul de vedere al **expresivității**, se distinge **discursul dramatic** pe principii etice, morale, filosofice exteriorizate sub marca îndoielii, neliniștii, revoltei.

Drama se deschide cu un moment de luciditate și întrebări fără răspuns ridicate de către meșterul Manole în odaia sa, având în față proiectele construcției monumentale a bisericii care, simbolic, a cunoscut o *repetată prăbușire* inexplicabilă, dar dominată de o atmosferă a **iraționalului**, a neliniștii tulburătoare a mediului: sicrie cu plutesc pe apă, nou-născuții nu mai pot supraviețui, totul este sub semnul neantului. Se conturează un simbol, metafora-cheie, și anume **cifra 7**, în combinații precum: de 7 ani se surpă zidirea, prăbușirea s-a multiplicat de 77 de ori, dar în același timp geniul creator are 7 ani de căsnicie cu Mira, expresie a iubirii terestre, umană, ideală, mitică.

Ritmul desfășurării dramei se accelerează sub forța revoltei meșterilor zidari și nerăbdarea amenințătoare a curții voievodale, a ultimatumului impus de Vodă. Manole își manifestă revolta în fața soluției promovate de Bogumil: jertfa umană a ființei celei mai iubite. Găman se oferă pe sine pentru a fi jertfit în zid, dar Manole îl refuză, pentru că nu reprezintă jertfa supremă. Manole o asociază pe soția sa, **Mira**, cu **biserica**, amândouă având valori supreme: „Între voi două nicio deosebire nu fac. Pentru mine sunteți una”. Mira are **viziuni premonitorii** privind cei 7 ani ai căsniciei lor marcată de iubire. Ea prevede o posibilă dispariție a ei și astfel se vor ridica „turlele bisericii, în veșnica frumusețe”. Ea le reproșează meșterilor că zidirea lor nu rezistă pentru că ei nu creează din pasiune și din iubire, nu lucrează râzând.

Se dorește a fi prezent pe șantier **Vodă**, ca să constate manifestarea stihială a naturii care se opune zidirii bisericii. **Solului voievodal** i se cere ca Vodă să accepte schimbarea locului zidirii, un loc blestemat, al forțelor răului. Vodă refuză și impune un ultimatum. Meșterii sunt nevoiți să realizeze **un jurământ** pentru zidirea primei ființe dragi care va veni pe șantier. **Pasiunea zidirii** se transformă în **patimă**, iar Manole acceptă acest sacrificiu, și-l asumă, conștient de nevoia de a învinge întunericul pământului răzvrătit prin Găman. Astfel, Manole, asemenea lui **Oedip**, simte că este învins de **destin**, de ceea ce este dat să împlinească ca jertfă supremă pentru o creație superioară: „nenorocul a învins”. Toți cei nouă meșteri se roagă să nu apară vreo ființă dragă unuia dintre ei. Apariția Mirei împlinește destinul „fără putința de a ne împotrivi”.

Manole definește **valoarea simbolică a Mirei** cu predestinarea ei jertfelnică astfel: „De atâtea ori ai fost căprioară când veneai spre noi... izvor de munte când coborai... acum ești încă o dată... dar ca *altar viu* între blestem și jurământul cu care l-am învins”. Mira vrea să tragă clopotul mic, ce se va auzi în cer, iar Manole să tragă **clopotul mare, al sacrificiului creației**. Manole impune un ritm alert al zidirii, văzută drept **joc** „de albă vrajă și întunecată magie”. **Iubirea** este jocul de-a viața, iar **zidirea** devine jocul de-a moartea: „Jocul e scurt, dar lungă și fără sfârșit e minunea”. În șapte zile s-a făcut zidirea Mirei și înălțarea mănăstirii, fiind „*un cântec de iubire și un cântec de moarte*”. Manole îndeamnă la zidire rapidă, frenetică, răzbunătoare, marcată de conștiința **sacrificiului uman suprem, asumat, nu impus**. El rămâne un revoltat, pentru că divinitatea a creat o condiție tragică geniului creator: „Dumnezeu când a zidit lumea nu a jertfit nimic. A zis și s-a făcut. Mie mi-a cerut tot.”

Sfatul boieresc îl acuză pe Manole de crimă. **Vodă** îi apreciază frumusețea creației și jertfa făcută și poruncește ca acesta să fie lăsat să trăiască. Manole, asemenea lui **Icar**, își simte sfârșitul, asumat, și trage clopotul cel mare, „parcă s-ar certa cu cerul”, și se aruncă în gol. Meșterii conștientizează sacrificiul lui Manole, necesar pentru o creație unică, dedicată eternității divine: „Doamne, ce strălucire e aici și ce întuneric e în noi!”.

Opera de valoare supremă învinge timpul, iar creatorul, prin creație realizează acel **catharsis** de care vorbeau anticii și clasicii. Se înnobilează și dobândește eternitatea, chiar dacă a cunoscut și ipostaza lui **Sisif**, a devenit un **titan** cuceritor asemenea lui **Prometeu** ce s-a jertfit pentru omenire. Creatorul din opera blagiană a refuzat însă pactul cu diavolul făcut de **Faust**, însă a fost marcat de setea de absolut al acestuia.

Și prin destinul personajului central, meșterul Manole, în dramă se afirmă o concepție filosofică, estetică cu privire la destinul artei și culturii, idee pusă în circulație de toți marii creatori, de la antici la moderni: **nimic** nu se dobândește fără sacrificiu și implicare înaltă, absolută, pentru idealuri supreme, căci „Ușor nu e nici cântecul. Zi/ și noapte nimic nu e ușor pe pământ./ căci roua e sudoarea privighetorilor/ ce s-au ostenit toată noaptea cântând” (*Catren*).

Lucian Blaga și ca poet sugerează aceeași viziune filosofică asupra legii implacabile a creației ce presupune sacrificiul.

ION BARBU (18.III.1895 – 11.VIII.1961)

Poet și matematician

Personalitatea poetului

1. Ion Barbu este un caz singular în cultura și literatura română, printr-o apropiere a două domenii de creație opuse în logica cunoașterii și a afirmării originalității: **poezia** și **matematica**. Ca poet, Barbu a stârnit cele mai multe opinii critice asupra creației sale, ce n-a putut fi încorporată în niciun curent sau direcție estetică la modul fundamental, dar a impus o lirică nouă, insolită și a rămas un reper singular, valoric înalt în evoluția poeziei românești moderne.

2. Ion Barbu s-a născut la Câmpulung Muscel în 1895, cu numele de Dan Barbilian. Tatăl său a fost judecător, activând în mai multe orașe ale țării, bunicul său a fost Ion Barbu, iar numele lui va deveni **pseudonimul literar** al poetului, dar nu și al matematicianului. Barbu va fi legat etnic și spiritual de balcanismul grecesc, pe care-l va evoca viitorul poet ca filon tradițional. BCU Cluj / Central University Library Cluj

În anii de liceu, s-a afirmat printr-un temperament activ, plin de contradicții, pasionat constant de studiul matematicii, stimulat și apreciat de celebrul său profesor, savantul Ion Țițeica. Barbu a fost coleg și prieten în perioada liceului cu **Tudor Vianu**, cu care se va reîntâlni în studiile pentru doctorat, fiecare în domeniul lui, efectuate în Germania. Acesta i-a făcut primul portret literar, dar și prima monografie și analiză a creației poetice, sub titlul ***Ion Barbu***.

3. Se deschide cu interes pentru cultură și poezie, prin colaborarea la anumite reviste de prestigiu ale momentului, începând cu 1921, când debutează ca publicist la revista „Sburătorul”. În primele sale poezii, **Eugen Lovinescu** intuiește originalitatea lui Barbu, situându-l în noua generație de poeți moderni. După studiile de specialitate în domeniul matematicii, Ion Barbu se întoarce în țară și își continuă **activitatea în publicistică și poezie** în cercurile modernismului. **Spirit polemic**, nu acceptă nicio integrare esențială în vreun curent sau tendință poetică, atacând rând pe rând toate direcțiile acestea, precum gândirismul, avangardismul, sămănătorismul, chiar teoria sincronismului a lui Lovinescu este respinsă de Barbu.

Față de Tudor Arghezi a manifestat atitudine critică, neînțelegându-i esența modernă a liricii, înnoitoare, din primul volum de poezii, ***Cuvinte potrivite***, definindu-i lirica drept „o poezie pășunistă”.

II. Creația poetică a lui Ion Barbu

Pe cât este de restrânsă cantitativ opera sa poetică, este extinsă, diversă calitativ, abordarea studiului analitic al acesteia fiind realizată de cei mai importanți istorici și critici literari (George Călinescu, Ovid Crohmălniceanu, Tudor Vianu, Nicolae Manolescu, Ion Rotaru, Eugen Simion), care au emis opinii, impunând această *creație lirică singulară* în poezia românească drept un reper înalt al unui geniu revărsat în arta cuvântului.

Activitatea științifică a lui Ion Barbu a fost în domeniul **geometriei și algebrei**, fiind un înnoitor în aceste domenii, recunoscut pe plan național și universal, individualizată fiind teoria geometrică „spațiile barbilian”.

Creația poetică realizează o etapă din viața culturală a lui Barbu, când a fost atras spre cultură și, în particular, spre poezie. Ea a fost condensată într-un **singur volum**, apărut în 1930, sub titlul *Joc secund*. O parte dintre poeziile sale n-au fost cuprinse în acest ciclu, întrucât autorul nu le considera reprezentative. Cele neincluse în volum s-au dovedit a fi sub marca originalității, au întregit și rotunjit creația sa poetică. Distanțat de creația sa poetică, el mărturisește: „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicilor și mai puțin ca poet, și aceasta numai atât cât poezia se întâlnește într-un spațiu înalt cu geometria”.

În ultima parte a vieții, Barbu a mai vibrat o dată în spațiul liricii, prin poezia *Bălcescu trăind*.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Etaple creației poetice

În cel mai echilibrat studiu dedicat poeziei barbiene, primul în același timp, realizat de **Tudor Vianu**, criticul structurează poezia acestuia în trei direcții estetice: a) lirica (parnasiană) **pseudoparnasiană**; b) **etapa baladescă și orientală**; c) **etapa ermetică**.

a) **Etapa pseudoparnasiană** e numită astfel de Tudor Vianu pentru anumite motive literare specifice parnasianismului, precum ancorarea în istorie, în geologic, în legende. **Eul liric** se obiectivează față de lirismul interiorizat, punând accent doar pe **cultul formei**, poetul exprimându-se în specia de *sonet*. Titlurile unor poezii, precum *Munții*, *Copacul*, *Lava*, metaforizează un univers grandios, static, fără substanța devenirii, a creației. Ion Barbu depășește viziunea parnasiană și încarcă emoțional și sugestiv filosofic acest univers existențial cu efluvii grandioase, vibrează „de un dor fără de sațiu”, ce prefigurează devenirea grandioasă pe firul timpului, un **proces de cosmicizare**, „Tentacule lichide îți adâncești în spațiu” (*Lava*). Atras spre civilizația greacă și viziunea grandioasă a acesteia asupra creației, Barbu evocă această **proiecție mitologică**, într-un cântec de fervoare, de neliniște, de sacră nostalgie, în largi și dureroase acorduri în poezia *Pentru Marile Eleusinii*. Ca și în panteism, aduce elogiul **dionisianismului**, al bucuriei vieții, prin contopirea cu natura, Barbu a fost atras și influențat de viziunea modernă asupra civilizației și spiritualității grecești, motivată filosofic și de Nietzsche, filosof modern german, în lucrarea *Nașterea tragediei*. Dionisianismul e reflectat și în poezia *Panteism* („Vom merge spre fierbinte, frenetică viață”).

După întâlnirea cu **miracolul grecesc**, poetul optează spre o lirică încărcată de emoție, de trăire intensă, depășind și prin aceasta parnasianismul, precum în poezia *Umanizare*. Părăsind „castelul de gheață al gândirii”, al frigului polar, „Am mers și am mers spre caldul pământ de miazăzi”. De altfel, în întreaga poezie meditativ-filosofică barbiană, încărcată de metafore-simbol se conturează o viziune a cunoașterii prin drumul, urcușul de la frig spre căldură, de la întuneric spre soare, care pe **spirala devenirii universale** e simbolul absolut al divinității și eternității, al spiritualității superioare lumii materiei, chiar și a gândirii.

b) A doua etapă a liricii barbiene este cea **baladescă, orientală**.

În această etapă de creație, Ion Barbu realizează un ciclu **lirico-epic**, cu poeme ample, de **substanță mitico-filosofică**, cu o anumită deschidere spre **fantastic**. Acest ciclu este alcătuit din **poeme** ce pun accent pe drama cunoașterii prin relația **om – natură** și etapele devenirii pe scara existenței universale a ființei umane, prin cunoaștere și superioritate spirituală. **Regnurile** vegetale și animale dobândesc **funcții filosofice** existențiale ce presupun **legi ale naturii** decisive, ce nu pot fi depășite. O ipostază reprezentativă în acest sens este poemul *După melci*, **apărut în 1921**, cu o interpretare publicistică eronată, înțeles ca o poezie dedicată universului copilăriei în preajma sărbătorilor Crăciunului. În esență, poemul exprimă **drama cunoașterii** prin experiența directă, dar reflectată **alegoric**. Ipostaza umană se află în **faza ingenuității, a unui copil** care în mod natural și firesc se simțea atras spre natura primăvăratecă de Paresimi. Simțea atracția spre ieșirea dintr-un univers închis, izolat, spre lumină, spre natura reînviată. Al doilea element al poemului este **melcul**, simbol al **increatului**, al fazei preinițiale, statice, a existenței neintrate în ciclicitatea devenirii, respectiv naștere, dezvoltare și moarte. **Motivul melcului**, ca simbol al liricii sale, apare și în ciclul *Uvedenrode*, acel univers al gestaropodelor. În acest ciclu, melcul reprezintă **instinctul erotic**, etern, în spiritul psihanalizei lui Freud.

În *După melci*, Barbu valorifică **funcțiile magice ale descântecului** din practicile tradiționale arhaice, prin care omul comunică cu tainele naturii. Copilul, prin ritualul descântecului, provoacă ieșirea melcului din găoace, din lumea lui izolată, inițială, statică de **increat**. Melcul „nătâng”, ingenuu, neinițiat, neexperimentat, va încerca să treacă într-un alt plan existențial, supus altei legi, dar trecerea îi va fi fatală, pentru că peste noapte s-a reinstalat ninsoarea și viforul, iar schimbările acestea îi vor provoca moartea. Copilul descoperă a doua zi **drama** provocată de el și înțelege logica de netrecut a firii, a naturii, **se maturizează** prin provocarea suferinței melcului. Firul narativ al baladei pune în corelație **trei planuri existențiale**: uman, natural și subuman – increatul, melcul. **Descântecul** se transformă în **bocet**, prin care copilul maturizat deplânge drama provocată melcului, pe care l-a luat și l-a păstrat lângă sine ca o memorie vie: „ca să-i cânt din când în când/ Fie tare,/ Fie în gând”.

Tot din acest ciclu baladic fac parte și poeziile *Nastratin Hoge* la *Isarlák*, *Domnișoara Hus*, în care Ion Barbu exprimă o viziune filosofico-lirică asupra unei spiritualități greco-balcanice situate **între Rău și Bun, între ludic și tragic**.

Acest univers al **Levantului** a fost evocat în literatura noastră și de **Anton Pann** și **Mateiu Caragiale**, cărora poetul le aduce un omagiu recunoscător: „Spre o mai dreaptă cinstire a lumii lui Anton Pann”. *Domnișoara Hus* este o ipostază a feminității acelei lumi exotice, în care o cadână orientală, Pena Corcodușa, stârnise multe patimi erotice în Bucureștiul fanariot de altădată, figură evocată în *Craii de Curtea-Veche* al romancierului amintit. Denumirea *Isarlâk* e împrumutată de la un sat din Asia Mică și simbolizează substanța greco-balcanică de la Giurgiu, fiind o chintesență al acelei spiritualității orientale grecești. **Viziunea poetului** este între mitic, fabulos, folcloric și tragic, totul e reflectat din perspectiva mirajului visului, într-o lume atemporală, dar mereu prezentă, nostalgic, în spiritualitatea grecească, balcanică. Se încheagă o atmosferă halucinantă, specifică oniricului. *Nastratin Hoge* la *Isarlâk* apare **altfel** decât cel promovat de Anton Pann, nu mai este un personaj pitoresc, jovial, atras de aventurosul scenariilor, ci este surprins într-o variantă **spiritualizată**, izolat la malul apei, respingând lumea conflictuală și trivială, adâncit în **asceză**, în sfințirea prin suferință mușcând din trupul său.

c) **Cea de-a treia etapă** a creației barbiene o reprezintă **poezia ermetică**, din ciclul *Joc secund*, o lirică condensată, în structuri prozodice clasice, în catrene puține. Aceasta a presupus reîntoarcerea la perfecțiunea prozodică din etapa parnasiană și la abstractizarea mesajului în care **simbolistica** este prelucrată din **universul matematicii**. Poezia reprezentativă a acestui ciclu este *Din ceas dedus...*

DIN CEAS DEDUS...

1. Poezia este alcătuită din **două catrene**, în care se concentrează viziunea lui Barbu privind **estetica poeziei**.

2. Se regăsește aici **viziunea platoniciană** asupra artei și a relației dintre esență și aparență a realității, dintre lumea concretă și cea abstractă, dintre idee și materie. La Platon, această viziune era susținută de metafora luminii din interiorul unei peșteri, lumină ce se reflecta pe un ecran exterior, în **lumea fenomenală exterioară**, ca o copie palidă a esenței interioare. La Barbu, se promovează conceptul de **poezie – joc**, jocul fiind înțeles ca formă a manifestării spirituale în lumea exterioară a **contingentului**. Poezia este scoasă din lumea realității și este ancorată în **lumea esențelor**. Realitatea metaforizată prin „cirezile agreste” se răsfrânge prin **motivul oglinzii** scoase de sub forța trecerii timpului „din ceas de dus” și este intrată în „mântuit azur”. Găsim aici o altă realitate, a **jocului imaginației**, dar superioară lumii concrete, este „*un joc secund, mai pur*”.

3. **Prima strofă** este o amplă frază în care se concentrează metaforele definitorii ale poeziei. Recurgând la o simbolistică matematică, geometrică, Ion Barbu construiește o relație logică între concret și abstract, între accesibil și inaccesibil, între aparență și esență. **Zenitul** este punctul culminant al luminii solare, al accesibilității din contingent. Opusul acestuia este

nadirul, zonă abstractă ce răsfrânge zenitul, așa precum lumea reflectată în poezie se răsfrânge „în zbor invers”, în „harfe răsfirate”, abstractizate, ce sugerează esența cunoașterii. Printr-o *amplă comparație*, se sugerează această forță creatoare, interiorizată a poeziei, „... cum numai marea/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”.

4. Poezia pare a fi **codificată** cu privire la semnificațiile simbolurilor definitorii și cu privire la **viziunea asupra artei poeziei** și a relației acesteia cu lumea reală, a contingentului.

Poezia *Din ceas dedus...* a fost considerată o artă poetică a **ermetismului**, un fel de ipostază individualizată a modernismului. **Ermetismul** presupune o **condensare maximă a ideii** și mesajului poetic. Deși se exprimă într-o structură **metrică clasică**, în două catrene cu măsura de 13-14 silabe și cu un ritm iambic, fiecare strofă se condensează într-o **frază arborescentă**, rimă încrucișată, în esență fiind o poezie inaccesibilă, cu un caracter **intelectualist**. Poetul însuși definea **poezia** „ca o **dificilă libertate**”.

Esența poeziei, a universului liric barbian, de substanță ideatică, e condensat în cuvântul-cheie **adâncul**, provenit dintr-un adjectiv substantivizat, acesta fiind **subiectul** propoziției. Se remarcă termeni abstracți familiari poetului matematician, precum: *calme creste, mântuit azur, însumarea*. E o inedită asociere dintre metafora universului real, „cirezile agreste”, cu „mântuit azur”.

Compozițional, stilistic, se reține principiul **simetriei**, prin plasarea dramei umane între înălțimi și adâncuri, între calma creastă și grupurile apei.

Poezia este un **joc al inteligenței**, al imaginarului, structurat pe un principiu matematic și logic, al cunoașterii, al devenirii. Ea presupune o **logică** proprie, **reguli** particularizate ale creației. Nu este un **joc al hazardului**, ci **al creației de excepție**. Conceptul de poezie – joc a fost impus în simbolism, mai ales de Paul Valéry și Mallarmé (acesta fiind și matematician, asemenea lui Barbu).

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

1. *Riga Crypro și lapona Enigel* aparține **ciclului Uvedenrode**, prin care Ion Barbu promovează **fantasticul** în variante insolite, cu o simbolistică reprezentativă pentru conceptul barbian de **increat**.

2. Este subintitulată de poet drept baladă, adăugându-i și o particularitate estetico-filosofică drept „**Luceafăr întors**”. Este o **poezie de cunoaștere**, cu problematică existențială privind **relația dintre două regnuri existențiale** în lumea terestră – cel vegetal și cel uman – și consecințele legii naturii cu referire la trecerea, **urcușul** pe scara devenirii de la inferior spre superior, de la materie la spirit, de la condiția materială, biologică a omului, la condiția superioară spirituală. De altfel, această **problematică** este reflectată în lirica barbiană și în poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare*, prin motivul literar filosofic al **nunții**, promovat începând cu balada populară *Miorița*, unde metafora nunții ilustra integrarea ființei umane în veșnicie prin-

tr-o nuntire cu universul. La Barbu, nunta sugerează **trei trepte ale spiralei devenirii** spirituale superioare a omului: **roata Venerii** – a Inimii, **roata capului Mercur** – respectiv iubirea și rațiunea. Abia în **Roata Soarelui Marelui** se realizează nunta: Soarele simbolizează forma cea mai înaltă a spiritualității, divinitatea, creația absolută, eternitatea, aspirația permanentă a omenirii prin cunoașterea acelui univers sacru, abstract al **transcendentului**, **opus contingentului**.

3. **Compozițional**, poemul *Riga Crypro și lapona Enigel* presupune o îmbinare dintre genurile **liric și epic**, cu o structură de **baladă fantastică**, cu încărcătură simbolico-filosofică și cu o **tipologie** sub semnul acestor particularități, memorabilă. Unii critici literari, precum Ovid Crohmălniceanu în *Istoria literaturii române dintre cele două războaie mondiale* o consideră o poveste naturistă, „o legendă explicativă” cu privire la originea ciupercilor otrăvitoare cu pete roșii. În cea mai mare parte, critica literară a impus caracterul de **poem filosofic** pentru această creație.

4. În mod simbolic, *Riga Crypto și lapona Enigel* aduce în atenție **soarta geniului** și are mare încărcătură filosofică cu trimeri la *Luceafărul* eminescian. Povestea fantastică de iubire, de atracție dintre două personaje ce aparțin a două universuri existențiale diferite promovează **conflictul incompatibilității** dintre cele două lumi existențiale, fiecare având legi existențiale particulare (ale naturii în opoziție). În acest poem, Riga Crypto reprezintă **universul vegetal** la scara inferioară a acestuia, a ciupercilor, iar Enigel aparține nivelului evolutiv superior pe spirala devenirii lumii vii, reprezentând **condiția umană**. Fiecare sugerează o identitate a lumii lui, a universului lui: Crypto este **rigă**, adică rege în sfera vegetală a ciupercilor, el trăiește izolat, singur, este un **inadaptabil**, iar lapona Enigel în lumea ei, a Polului Nord, în lumea frigului, ilustrează o **condiție umană comună**, dar sub semnul rațiunii, al aspirațiilor spre spiritualitate, spre perfecțiune, prin **drumul devenirii** de la nord spre sud, spre Soare – simbolul suprem al existenței spirituale.

Poezia este alcătuită din **patru tablouri**, patru secvențe lirico-epice.

În **primul tablou**, se creează o atmosferă de poveste, regizată și deschisă de un povestitor numit **menestrel** – personaj-narator specific baladelor romantice ale Nordului. Povestirea aparține unui **timp vag**, nedeterminat, având în centrul ei o **poveste de dragoste unică, neobișnuită**, ce s-a perpetuat în timp pe calea povestirii și a fascinat ascultătorii prin *arta zicerii*. **Momentul povestirii** este desprins din lumea reală, când s-a petrecut o **nuntă** în care iubirea s-a împlinit. Dar, după tradiție, o parte dintre nuntași se izolează și re trăiesc impresii, amintiri, povești de altădată. Ascultătorii îi cer menestrelului povestitor „să zică povestea lui Enigel și Riga Crypto”, văzută drept „un cântec larg”, o **saga nordică** a unei istorii fantastice, cu multiple semnificații. Interpretarea se particularizează și printr-un **cântec de lume** cu un povestitor bătrân, cu experiențe de viață, dar și în arta povestirii. În **regia povestirii** se reține și rugămintea insistentă a ascultătorilor adresată menestrelului pentru a-i fascina cu darul povestirii și a-i desprinde de lumea reală. **Arta povestirii** cunoaște nuanțe

interpretative, fie „**cu foc**”, fie „**încetinel**”, pentru că faptele și destinele evocate au un sfârșit dramatic.

Tabloul al doilea ne prezintă prin **imperfectul povestirii**, o atmosferă de **fantastic** coborât în lumea vegetală a stratului primar al acesteia, al ciupercilor. Personajul inițial, principal este Crai Crypto. inimă ascunsă. El împărătea peste bureți, dar era neînțeleș și nefericit în izolarea sa. Era copleșit de o **predestinare în lumea increatului**, a întunericului, a frigului și a umidității, „la vecinic tron de rouă parcă”. Era supus unui *blestem* de nefericire realizat de o *vrăjitoare* mânătarcă. Prin acest **destin al increatului**, el era lipsit de legea devenirii, a urcușului pe scara lumii vegetale, a lumii vii, astfel nu putea să se împlinească printr-o nuntă a procreării: „Sterp îl făceau și nărăvaș că nu vroia să înflorească”.

În **tabloul al treilea**, Barbu introduce al doilea personaj al **cuplului imaginar** al poveștii, „Laponă mică liniștită... pre nume **Enigel**”. Ea poartă numele tătaresc al râului **Ingul**, afluent al Bugului, din emisfera nordică. **Fata aparține lumii comune**, obișnuite, a cărei existență e determinată de **transhumanța** turmelor de reni – animale nobile ale Polului Nord – spre Sud, la iernat. Ea poposește „pe mușchiul crud,/ La Crypto mirele poienii”. În **somn**, prin vis, se deschide o fantastică poveste de atracție a lui Crypto spre Enigel, se particularizează analogia cu *Luceafărul* eminescian. **Invocația magică** prin repetarea numelui fetei de către Crypto deschide spectaculozitatea dramatică a unui **dialog imaginar**. Crypto îi oferă bucuriile efemere, specifice mediului natural: „uite fragi ție dragi”. Enigel respinge oferta, lucidă și conștientă în drumul ei spre Sud are șansa bucuriilor oferite. Crypto, perseverent, îndrăgostit spontan de Enigel, îi propune să devină partenerul ei pe drumul cunoașterii, spre Sud, „dacă începi să culegi/ începi, rogu-te, cu mine”. Ca ființă umană, fata este marcată de conștiința **fericirii posibile sub magia norocului**. Este tentată să accepte oferta, dar în același timp e conștientă de **incompatibilitatea** dintre ei, de insuficienta evoluție spre valorile spirituale înalte, umane: „**Lasă,-așteaptă de te coace**”. Și regele Crypto simte că legile naturii specifice universului său vegetal inferior, neevoluat îi sunt potrivnice. Ca și Cătălin din *Luceafărul*, îi oferă Laponei destinul și bucuriile efemere ale lumii lui, „în acel somn fraged de răcoare”.

Enigel conștientizează că această ipostază oferită ar determina frângerea iremediabilă a **înălțării** prin cunoaștere spre lumea Soarelui: „vorba-n inimă-ai înfipt-o,/ Eu de umbră mult mă tem/ (...) mă-nchin la Soarele înțelept”. Aceasta este **esența logicii** sensului vieții ei, implicit a condiției umane. Prin **reluare**, aceluiasi vers subliniază substanța condiției umane, exprimată ca stare sufletească, emoțională, spirituală, ce individualizează destinul uman, „**că sufletu-i fântână-n piept**”. Cele două manifestări ale omului, prin metafora **roții** ce se-nvârt sunt **natura senzorială și cea spirituală** alternând între **instinct** și **spirit**, ca formă înaltă spre care tinde omul, „*La soare roata se mărește,/ La umbră numai carnea crește*”.

Dar încercarea lui Crypto de a-și depăși datul existențial prin legile naturii specifice, de a trece din increat în legea devenirii și a ciclicității vieții i-a fost **fatală**, filosofic sugerându-se că legile vieții ale planurilor existențiale nu pot fi învinse, depășite. Soarele „se

oglinzi adânc în el” și astfel **legile cosmice**, ale sistemului solar, ce definesc și decid ipostazele vieții în lumea terestră își perpetuează rolul și consecințele lor la modul **implacabil**. Întregul **sistem solar** este armonios și unitar prin **cele zece planete ale sale**. Numai ființa superioară din planul terestru poate aspira spre depășirea legilor terestre, celelalte ipostaze ale vieții pămâtenă n-au parcurs toate cele trei etape ale spiralei cunoașterii, „**că sufletul nu e fântână/ decât la om, fiară bătrână,**” iar la făptură mai firavă/ pahar e gândul cu otravă”. Riga Crypto cunoaște un sfârșit tragic prin împlinirea blestemului vrăjitoarei de a nu-și putea depăși condiția. Se realizează **o nuntă tragică, a fatalității**, „Cu măselărița mireasă/ să-i fie de împărăteasă”.

În final, vocea poetului se substituie menestrelului, concluzionând cu privire la **destinul tragic al geniului** coborât pe treptele existențiale pentru riscul de a fi încercat să cunoască devenirea, **urcușul** spre divinitate, **spre absolut**. **Melcul** și **Riga Crypto** au cunoscut tragedia riscului depășirii legilor existenței în care **increatul** trebuie să rămână în forma lui pură, asemenea celui „*bănuț fără icusar*” ieșit din timp din poemul *Oul dogmatic*. Legea divină a existenței universale își are esența în increat, în acea **lume sacră neintrată în devenire**, pentru că „vinovat e tot făcutul/ Și sfânt doar nunta, începutul”, acea nuntă din *Ritmuri pentru munți necesare*.

În mod simbolic, în planul literaturii naționale, acest poem barbian rămâne un reper al geniului liricii românești moderne, compatibil prin anumite particularități înnoitoare cu capodopera creației lui Mihai Eminescu.

LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ

MARIN PREDA

(5.VII.1922 – 16.V.1980)

I. Personalitatea scriitorului

1. E considerat în exegeza de critică și istorie literară drept cel mai important prozator contemporan din literatura română după cel de Al Doilea Război Mondial. Prin creația lui Marin Preda se atinge **al doilea mare moment al evoluției romanului românesc**. În multe direcții ale personalității sale artistice a fost comparat cu Liviu Rebreanu, creatorul romanului românesc modern, prin cele două mari teme și tipologii, satul tradițional și țăranul român, precum și printr-o anumită modalitate de analiză psihologică a **intelectualului inadaptabil** lumii conflictuale din creațiile lui Camil Petrescu.

Asemenea lui Liviu Rebreanu, este prozatorul evenimentelor contemporane aflate sub semnul unor **cotituri istorice esențiale** cu urmări dramatice în plan social, moral, etic, național.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

2. **Biografia** sa în planul devenirii umane are numeroase elemente comune cu biografia multora dintre intelectualii români proveniți din mediul rural, urcând trepte ale formării intelectuale și profesionale prin sacrificii și eforturi în realizarea unor mari aspirații. S-a născut în **5 august 1922 în comuna Siliștea-Gumești**, jud. Teleorman, în familia țăranului Tudor Călărășu. A urmat școala primară în satul natal, apoi Școala Normală din Abrud, continuată în Cristur-Odorhei și apoi la București. Destinul său sub semnul devenirii este evocat literar în ipostaza personajului-copil Niculae din **Moromeții**, apoi adolescent și adult în romanul **Marele singuratic** ca horticultor.

Debutează în 1941 cu schițe, apoi activează în Cenaclul „Sburătorul” lui Eugen Lovinescu. În 1948 publică primul volum de nuvele **Întâlnirea din pământuri**, urmat de alte nuvele cu problematică și tipologie ancorată tot în lumea satului tradițional din sudul țării.

3. **Creația sa literară** se afirmă prin specia de **roman** și în **eseuri** cu o problematică filosofico-morală, etică, politică, culturală a societății românești după cel de Al Doilea Război Mondial, când România se afla sub **teroarea timpului istoric** este profund învăluită în conflicte politice generate de sovietizarea țării în mod forțat, abuziv, distrugându-se valori perene naționale. Această perioadă întunecată și tragică e numită de el **obsedantul deceniu**.

În acest context istoric, cultural-artistice, social, în care s-a impus politic în cultură, artă și literatură „**realismul socialist**”, prin care s-au promovat programatic false valori, intelectualitatea de formație culturală, spirituală națională a fost mereu în umbră supusă marilor

încercări abuzive ale vieții politice. **Scriitorul** s-a impus ca un luptător în planul ideilor, a literaturii, a filosofiei estetice, ca un **inadaptabil**, dar nu un resemnat asemenea eroilor săi.

Este un romancier de cotitură făcând saltul spre revenirea la **autenticitate** în estetica romanului dobândită pe cale documentară, a experienței, nemijlocite a tipologiei sale literare. Este prozatorul a **două mari ipostaze socio-umane** ale momentului istoric, a doua jumătate a secolul al XX-lea, **satul românesc și țăranul român** determină evenimentele istorice, politice, socio-umane ale momentului și a doua direcție: **destinul intelectualului de fond** învins de non-valoare oficializată.

Romanele de referință sunt: *Moromeții*, vol. 1, apărut în 1955, iar vol. 2 abia peste 12 ani, în 1967.

Al doilea roman a fost *Risipitorii* (1962), în care dezvăluie destinul intelectualului de fond (medici) ce și-au risipit eforturile intelectuale și profesionale trăind drama izolării și a sacrificiului ignorat și nerecunoscut.

Urmează apoi romanele *Intrusul* (1968), *Marele singuratic* (1972), *Delirul* (1975). Simultan, a publicat două volume de confesiuni și eseuri estetico-filosofice intitulate *Imposibila întoarcere* (1972) și *Viața ca o pradă* (1977).

În 1980, publică romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, în 3 volume (este și anul morții scriitorului). Acest din urmă roman este ca și *Moromeții* **romanul unei conștiințe captive**, în care personajul principal Victor Petrini, asemenea scriitorului se confruntă în cursul destinului său cu timpul istoric contemporan ce îi marchează tragic, iremediabil, destinul încercat de experiențe ale vieții, dominând cea a iubirii, pretext și fundal al absurdelor încercări. Asemenea lui Călin Surupăceanu din *Intrusul*, Petrini apare ca un personaj de tragedie antică, e „un vinovat fără vină” care trăiește experiențe de viață totale, diverse în **situații-limită** între libertate și închisoare, între viață și moarte, cunoscând variate medii sociale. Eugen Simion în *Scriitori români de azi* îl consideră „**un roman total**”. Personajul realizează o ipostază singulară în literatura noastră dezvăluindu-și destinul dramatic prin aventura conștiinței, reflectată confesiv din perspectiva celor patru experiențe ale iubirii eșuate generând dramă. Astfel **mitul fericirii prin iubire** se dovedește a fi o **iluzie**, un eșec existențial, scriitorul parafrazănd un verset al apostolului Pavel „**Dacă dragoste nu e, nimic nu e**”.

MOROMEȚII

1. Scriitorul fiind un prozator al momentelor istorice cruciale abordează problematica sa și tipologia umană din perspectiva **consecințelor timpului istoric** asupra satului tradițional românesc și a țăranului român, în relația acestuia cu pământul.

2. Aceasta este o **temă tradițională** a literaturii române definitorie pentru destinul nostru istoric, social, spiritual. **Viziunea** asupra satului, țăranului, a pământului, este diferită la M. Preda față de literatura de inspirație rurală precedentă. Este **opusă** proiecției idilice a

sămănătorismului ce presupunea armonie, om, natură, pământ, tradiții, din **Viața la țară** a lui D. Zamfirescu. Este diferită de viziunea didacticistă, educativă, a rostului intelectualului român din lumea satului prin conceptul de apostolat și a cultului familiei construită pe iubire și nu pe avere din proza lui Ioan Slavici. (dacă e vorba nu bogăția te face fericit, ci liniștea colibe tale, iubirea – Moara cu noroc).

În mod constant a fost sub semnul **comparației cu Liviu Rebreanu** privind ipostaza țaranului în raport cu pământul, cu familia, îndeosebi prin romanul **Ion**. Personajul romanului avea o altă viziune asupra fericirii, „nu iubirea, ci altceva trebuie să stea la temelia vieții... și anume pământul”. Ion ilustrează țăranul parvenit în scopul dobândirii poziției sociale înalte, a prestigiului, într-un sat stratificat în care averea era criteriul valoric. Moromete va ilustra o **altă imagine a țăranului român și a mitului pământului**. El va lupta pentru **păstrarea pământului, familiei**, pe care-l avea prin împrumutarea țăranilor după Primul Război Mondial, precum și pământul soției, Catrina, dobândit din prima căsătorie. Viziunea asupra satului și a țăranului român se dovedește a fi ca o siguranță, de protecție, în **cultul familiei**, de demnitate, ilustrează ideea de **libertate** „de a te mai gândi și la altceva”. Toate acestea pe firul timpului istoric presupuneau efort, muncă, tradiție, în raport cu ciclurile naturii și ale vieții.

3. **Volumul I. (1955). Tema romanului** dezvăluie procesul dramatic de destrămare a satului românesc tradițional din Câmpia Română, a familiei tradiționale țărănești prin **relația dilematică cu pământul**, pe fundalul unui timp istoric bine determinat. Această viziune artistică este reflectată prin **destinul familiei** lui Ilie Moromete din satul Siliștea-Gumești din Teleorman, cu câțiva ani înaintea celui de Al Doilea Război Mondial. Aici viața țăranului în raport cu familia și pământul se derula după anumite **legi nescrise, tradiționale**, privind rostul și locul fiecăruia în familie, dominând autoritatea tatălui, precum și tradițiile fie etnografice, fie spirituale, care s-au perpetuat de veacuri. **Filosofia** ce marchează viziunea lui Moromete asupra vieții și familiei e susținută constant de Ilie Moromete: „**Omul e dator să țină de rostul său** măcar că nu se știe până la urmă ce se alege de el”. Această filosofie încearcă s-o imprime și **copiilor săi**, la început celor trei feciori mai mari proveniți din prima căsătorie: **Paraschiv, Nilă și Achim**, mai târziu copilului devenit adolescent, apoi adult, **Niculae**.

4. **Compoziția**. Marin Preda asemenea altor scriitori români a avut **nostalgia clasicismului**. Tudor Vianu în eseul **Idealul clasic al omului** argumentează această vocație a literaturii române în ciuda faptului că acest curent literar nu s-a manifestat decât izolat în literatura română și nu dominant la un moment dat. Astfel e construit pe principiul **simetriei**, al echilibrului unui univers socio-uman în care ne introduce și a problematicii sale. Pare a avea o construcție geometrică, tot sub semnul echilibrului, precum **ipoteza, demonstrația și concluzia**. Astfel romanul se deschide cu o **frază cheie** în care **supratema timpului** coboară din metafizic în istoric, în concret, social și național: „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de Al Doilea Război Mondial, **SE PARE** că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari. „

Această aparentă liniște se dezvoltă treptat prin diferite episoade, adevărate **scenete dramatice** prin care **iluzia** lui Moromete că-și va păstra pământul și unitatea familiei într-o armonie tradițională se va dovedi o **deziluzie**.

Astfel se dezvoltă un **conflict** cu implicații profunde, iremediabile între timpul istoric conflictual și cel social la scară națională până la cea familială și individuală, totul privit din perspectiva familiei țăranului Ilie Moromete. Ceea ce conferă încă o particularitate a clasicismului prin **unitatea de loc, timp, personaje, acțiune**. (regula celor trei unități).

5. Acțiunea se deschide la **începutul verii** urmată de o succesiune de episoade și scene ce au marcat destrămarea familiei lui Moromete, dar și prin prezentarea unor obiceiuri tradiționale, conflicte din lumea satului și se încheie la **sfârșitul verii** prin fuga feciorilor, Paraschiv și Nilă, la București, cu tot ce-au luat cu ei, cu cei doi cai pentru a se uni cu Achim, plecat la începutul verii cu oile într-o utopică dorință de a câștiga bani prin vânzarea laptelui oilor.

Romanul se constituie astfel dintr-o **succesiune de secvențe dramatice**, fiecare cu încărcătura sa tradițională, dar și conflictuală. **Primul episod** este cel legat de întoarcerea de la câmp la sfârșitul săptămânii într-o zi de vară. Fiecare din membrii familiei își manifestă o anumită personalitate. Se detașează cei trei feciori ce așeau ostentativ o oboseală și nemulțumire mocnită, treptat impusă, considerându-se victime ale surorilor și fratelui vitreg: Tita, Ilinca și Niculaie, pretinzând că numai ei muncesc. Conflictul dintre ei se dezvoltă în acest moment tradițional al satului când familia e unită: **cina**.

Tatăl, Ilie Moromete, încearcă să păstreze echilibrul și armonia în familie, deși simțea răbufnirea urii celor trei împotriva mamei vitrege și a celorlalți. Această **atmosferă conflictuală** cu motivațiile ei era susținută și stimulată de sora lui Moromete, Maria, ce locuia în vecini, singură, fără familie, poreclită Guica pentru limbajul agresiv și ura pe care o promova în familie și în împrejurimi. Scriitorul sugerează **conflicte** încă nemanifestate plenar, deschise, între țăranul tradițional, luptător să-și păstreze pământul și familia și cel **adaptabil** la noile realități sociale, politice, dominat de setea de acumulare de bani și pământ. Acesta specula situații favorabile pentru el în scopul cumpărării pământurilor țăranilor nevoiți să-l vândă. Simbolic acesta este **vecinul** lui Moromete, **Tudor Bălosu**, care insista să-i cumpere pământul din spatele casei. Pentru moment, Moromete se simte amenințat de presiunile restanțelor impozitelor neplătite, fie pentru pământ, fie rate la bancă, presat și de alte urgențe financiare familiale. O soluție de moment era **tăierea și vânzarea salcâmului**, al doilea episod al romanului. Aceasta are loc duminică dimineața când satul era liniștit. Momentul în sine creează o stare de neliniște, de **premoniție**, a unor evenimente dramatice ce se vor revărsa asupra satului, a pământului, a familiei. **Prăbușirea salcâmului** sugerează dispariția dramatică a satului tradițional și a țăranului român sub forța distructivă a momentului istoric de răscruce, de aceea notația autorului este emblematică: „Satul părea mic” și oarecum fără grandoarea de altădată. Copiii vecini s-au dovedit a fi ruși de fericirea contemplației spectacolului naturii de la înălțimea salcâmului și supărați **nu înțeleg** gestul lui **Pațanghel** (porecla lui Moromete).

În evoluția acțiunii se acumulează **alte scene** în cadrul cărora Moromete este văzut de cei trei feciorii mai mari ca un nepriceput, ce nu găsește calea spre acumulare de pământ și bani, adică **un inadapabil** la presiunile timpului prezent conflictual. În acest sens este evocată **o scenă**, legată de o particularitate a satului prin care surplusul de cereale de la câmpie era vândut în cremenea munților asigurându-și astfel banii necesari pentru obligațiile „fonciare”, prin economia rurală tradițională. **Episodul drumului făcut de Moromete în tovărășia lui Tudor Bălosu la munte**, cu căruțele pentru a vinde porumb. Moromete este impresionat de insistența unei țărănci văduve de a cumpăra porumb la un anume preț accesibil ei și acceptă propunerea acesteia. Tudor Bălosu, continuându-și drumul, va câștiga mai mult. Acesta era un motiv de supărare a feciorilor care îl acuzau că și-a bătut joc de munca lor. Ca **o lecție dată de Moromete, moralizator**, feciorilor săi, îl trimite pe Paraschiv să facă el vânzări la munte, dar prețurile scăzuseră între timp prin belșugul de cereale. Episodul a avut loc cu câțiva ani în urmă, dar este evocat uneori ca avertisment.

Moromete era respectat în mediul său, fiind un **cititor de presă** și având **darul conversației**, plăcerea comunicării, a socializării și chiar s-a implicat în viața politică, ca liberal, alături de primarul Aristide. Prietenii săi erau dintre cei mai respectați, cu care se întâlnea duminica în **Poiana de la fierăria lui Iocan**, unde se manifesta săptămânal un adevărat **cenacul** public al satului cu lectura și comentarea presei. Evenimentul nu-și deschidea ritualul spectacular până ce nu apărea și Moromete. Dintre variatele probleme politice, financiare discutate s-a detașat o mică **scenă dialogată**, în care **ironia și umorul** accentuau farmecul spectacolului. Una din acestea se referea la „primul agricultor al țării” (regele) întrebarea ironică era dacă merge și el la plug, cu răspunsul tot atât de persuasiv, „da, se duce în curtea palatului”. Întrebarea dacă are și el loturi de pământ, comentariul accentuează ironia și umorul, „are vreun lot și jumătate”... poate și ceva mai mult că trebuie să-l crească pe ăla micu’, pe Mihai”.

Farmecul, destinderea și detașarea vremelnică de drama vieții cotidiene sunt întrerupte brusc de apariția **Ilincăi**, fiica lui Moromete care, alertată, panicată, îi spune tatălui că s-a anunțat „**Jupuitu**” să vină după restanțele foncierii. Moromete se dezvăluie într-o **scenă** în care joacă un rol **disimulant**, de spectacol, între **tragic și comic**. **Ignoră** prezența funcționarilor, în frunte cu „Jupuitu”. Odată intrat în curte strigă la Paraschiv, să facă anumite lucrări gospodărești, deși știa că nu-i acasă, strigă și după Catrina, deși știa că este la biserică și brusc se întoarce spre ei, exclamând „N-am!”. Îi lasă să taie chitanță și chiar să încerce să facă sechestru pe bunuri din casă, amenințat că îi ridică caii și căruța. Abia după toate acestea, le dă 1.000 de lei în loc de 4 000 cerute, considerându-se o victimă a suprasolicitării statului pentru impozite: „Ce credeți că noi fătăm bani?”. Se destinde și își face **iluzia că este învingător** pentru că nu i-a dat chiar toți banii pe care-i avea. Moromete e văzut de autor drept unul din acei țărani ce aveau **iluzia** „că dacă trece pe drum și vede nenorocirile unora, acestea nu-l vor atinge și pe el, îl vor ocoli” (*Viața ca o pradă*). Pentru aceasta a fost văzut de unii comentatori ai operei sale drept un **Don Quijote**, dar autorul în eseurile amintite respinge o astfel de

viziune pentru că Moromete nu a evadat în lumea fabulosului, ci era legat de lumea sa reală, satul, pământul și familia, pe care le dorea salvate și perpetuate în timp ca valoare sigură, națională și socială. Treptat va înțelege legea inexorabilă a timpului istoric și consecințele dramatice ale acestuia.

Punctul culminant al vieții satului tradițional românesc privit din **perspectiva școlii** îl formează **serbarea de sfârșit de an** cu un anume ritual de solemnitate, de respect, și de premiere. **O surpriză**, pentru familie a fost obținerea **premiului I** la băieți de către Niculae la sfârșitul clasei a IV-a. Nu s-au așteptat la o astfel de izbândă pentru faptul că a absentat mult de la școală, obligat fiind să îngrijească o mică turmă de oi a familiei, ceea ce provocase în sufletul copilului o teroare, un adevărat coșmar. Bolnav de friguri, situație ce nu părea periculoasă în acel mediu, cu pălăria tatălui pe cap, dar desculț, se distinge prin premiu neașteptat. Tatăl însuși, participant la serbare, e uluit, impresionat și nevoit să-l ducă acasă în brațe, copilul fiind bolnav. Ilinca îi prefigurează o deschidere, orientare, spre învățătură, spre școală: „Mă țeștosule, ai luat premiu I, mă căpățânosule?”.

Punctul culminant din viața satului și al verii este **secerișul**. Totul se desfășura după un ritual al muncii, al legăturii cu pământul. Scriitorul detaliază pregătirea pentru seceriș, drumul parcurs spre locul secerișului, acel moment ritualic al începutului secerișului și ritmul desfășurării acestuia cu locul fiecăruia bine stabilit. Acest eveniment este asociat altor etape ale acumulării belșugului câmpului, precum **treieratul, măcinatul**.

În mediul acesta existau și anumite **conflicte** deschise, fie în plan familial, fie cel social, administrativ, politic. Astfel în familia lui Bălosu, **Polina**, fiica cea mare, își impune voința de a-și decide viitorul prin iubire pentru un băiat valoros, dar sărac, **Ion Bircă**. Ea a refuzat o căsătorie cu un tânăr cu numeroase pogoane de pământ, sfidându-l pe fratele ei, Victor Bălosu. Acesta avea un comportament arogant, de fals intelectual intrat în viața politică prin mișcarea legionară, ironizat și disprețuit de cei din sat prin sintagma stereotipă utilizată de acesta „după facultăți”, în aprecieri stereotipe asupra problemelor vieții politice, sociale. Polina fuge de acasă cu Bircă. Se căsătoresc fără ritualul tradițional și îl sfidează și îl amenință pe Bălosu pentru drepturile sale asupra pământului, chiar în punctul culminant al secerișului.

Ritmul desfășurării faptelor, vieții satului, devine tot mai **alert**, ca într-o **epopee** după ritmul lent, acumulativ. În familia lui Moromete, **Achim**, care plecase la începutul verii la București cu oile să vândă acolo lapte și să trimită banii acasă, pentru plata datoriilor, **se înstrăinează**, nu respectă înțelegerea, **nu trimite bani**, nu comunică cu familia. Între timp cei doi frați, încurajați de Guica, se pregătesc ca după ce vor vinde grâu să fugă cu tot ce pot lua cu ei, cu caii, la București și toți trei să-și facă acolo un rost în lume. Grâul nu poate fi vândut, prețurile fiind foarte scăzute, belșugul fiind mai mare decât s-au așteptat. Moromete simte presiunea directă a obligațiilor plății restanțelor la bancă și la impozite. Și **în viața politică**, tensiunile s-au accentuat, mai ales după crima asupra primului-ministru (I.C. Duca) ucis la Sinaia de către legionari. Fruntașii satului, Moromete și prietenii săi nu se mai întâlnesc în

Poiana lui Iocan. **Fiecare se concentrează pe drama personală.** Însuși Moromete își **schimbă firea**, copleșit de grijile materiale ale familiei, de orizonturi închise fără șanse de rezolvare.

Conflictul deschis cu cei trei feciori cunoaște un **punct culminant** prin **bătaia** aplicată lui Paraschiv și Nilă pentru scandalurile agresive provocatoare făcute de Paraschiv, cel „bolnav după avere”. După o zi și o noapte de rătăcirii în singurătate, cu profunde frământări de conștiință, Moromete află despre cei doi că au fugit de acasă, luând cu ei caii și obiecte din zestrea fetelor. **Moromete decide să vândă pământul din spatele casei** dorit de Tudor Bălosu. Cu banii luați își plătește datoriile, cumpără doi cai, și păstrează amintirea întâlnirilor din Poiana lui Iocan printr-un portret al său din piatră făcut de Din Vasilescu.

Trei ani mai târziu a început al doilea război mondial, iar scriitorul încheie sintetic și simbolic: „**Timpul nu mai avea răbdare**”.

Volumul al doilea (1967) este scris după 12 ani în care acțiunea se petrece tot în satul Siliștea-Gumești, dar pe o durată mai extinsă de timp, aproximativ 25 de ani. **Cele două volume ale romanului sunt unite** prin loc, timp și personajul principal, Ilie Moromete și ceilalți membri ai familiei care își continuă destinul uman și social, **într-o altă viziune** a lumii evocate.

În plan politic al doilea război mondial a generat **tragedii** naționale, familiale, individuale. Țara, **satul românesc tradițional**, s-a aflat sub forța unor **conflicte** de mari proporții ce au impus mari sacrificii. Autorul face referiri la actul pregătitor al războiului din 1940, prin Dictatul de la Viena și tragedia Ardealului de Nord, **sfârșierea țării** și prin destinul Basarabiei și al Bucovinei. Pe fundalul acestor drame istorice, ce vibrau în adânc și în conștiința contemporană a românilor, se accentuează complexitatea dramatică a țării prin **impunerea comunismului**, a unei „**noi religii**” **politice** care în lumea satului tradițional a provocat pierderea dreptului de proprietate a țăranului asupra pământului prin acel proces dramatic de **colectivizare**. Și astfel **s-a destrămat satul tradițional** cu valorile lui sociale, morale, etice.

Foncierea dinainte de război era **minoră**, mult mai puțin distructivă față de noile forme de exploatare a țăranului prin jaf, prin pretenția de a-și plăti datoria de război prin **cote și impozite** pe tot ce reprezenta gospodăria unui țăran, de la grâu, porumb, viței, lână, brânza, sub planificare și control obligatoriu. **Pe scena politică**, în viața socială, au apărut noi structuri organizatorice, care au impus principiile comunismului prin **răsturnarea de valori**, prin **ruptura de tradiție**, provocând un conflict iremediabil. Apar **personaje noi** care ilustrează ridicolul și absurdul, de exemplu un anume Bilă, analfabet, dar care purta la ureche creioane, cu care semna acte fiind președintele al unei Societăți de Prietenie Româno-Sovietică (ARLUS). Din timpul secetei din Moldova, fuge spre sudul țării unul poreclit Manta Roșie, alte figuri anonime, **individualizate** prin **porecle** sau printr-o **imagine defavorabilă**, cum ar fi Zdruncan, fiul lui Piscică, Isosică ș.a. Tragicul secetei cu efecte vitale era privit cu

iresponsabilitate de unii sau comentat ironic de Moromete, „nu ajunge că plouă în Uniunea Sovietică?”.

În **cadrul familiei Moromete** se produc de asemenea mutații prin **înstrăinare**, Nilă va muri în timpul războiului în bătălia de la Cotul Donului, rămânând în urma lui o soție văduvă și un copil orfan, cu anumite momente de integrare în familie prin numeroase contradicții. Un moment memorabil și decisiv este acela prin care Moromete hotărăște să-i viziteze inopinat pe cei doi feciori supraviețuitori aflați în București. În drumul lui făcut cu căruța, este însoțit de fiul unei rude îndepărtate de la prima soție, a lui Parizianu. Acesta va relata în sat cum a decurs întâlnirea și discuțiile lui Moromete cu fiii săi. Le-a promis acestora că le va da pământul lor salvat și recuperat un lot vândut, cu scopul de a se reîntoarce acasă și de a deveni țărani adică, „să țină de rostul lor” ca țărani. Paraschiv și Achim visau să-și construiască case în București și să nu se mai întoarcă. Această intenție a lui Moromete o va afla și **Catrina**, soția lui, fapt ce va determina manifestarea unei uri profunde și intenția de a se despărți. Ea își va aplica amenințările repetate că „se va duce la aia din vale”, fiica ei, Marița, din prima căsătorie. **Treptat, Moromete devine tot mai izolat**. Tita se va căsători cu un fost soldat, luptător în război, întors bolnav, care va muri într-un accident casnic. Moromete, deși făcuse rost de ceva bani, a refuzat să-i mai plătească lui Niculae studiile liceale, după cei trei ani, ca bursier, dar ajutat și de mama sa care vânduse în acest scop un pogon. Motivația lui Moromete era aceea că **școala pentru Niculae** „nu-i aduce nici un beneficiu”. Astfel treptat, între el și Niculae se instalează o **înstrăinare**. Acesta ca adolescent, și apoi tânăr va accepta un statut de activist de partid, promovând **o nouă religie** ce este impusă noii societăți, satului transformat în profunzime. El încearcă să-și ajute tatăl prin a-l convinge că acesta este sensul vieții satului românesc, că **mitul pământului** și al relației țaranului cu acesta **s-a spulberat**. Cu toate acestea Moromete nu se poate consola. Singur, încearcă să-și impună un statut al demnității și al respectului pentru valorile naționale, tradiționale în care a crezut. **Moartea lui este lentă**, izolat fiind în familie și în sat, dar păstrându-și o conștiință a rostului său ca țaran, ca familist, ca român „eu toată viața am fost un om independent”.

Ca personaj literar, Moromete este sub semnul **clasicismului** fiind matur, gata format, cu o filozofie asupra vieții pe care o păstrează până la sfârșit. Autorul considera că un astfel de **caracter**, de regulă, rămâne stabil și numai schimbări neobișnuite pot să-i modifice esența. Chiar dacă s-au produs schimbări în comportamentul său, devenind mai izolat, nemaietalându-și plăcerea conversației el rămâne în esența sa un **hedonist**, prin motivul clasic **lumea ca teatru**, ca spectacol, în care el devine un **actor**, dar și un **comentator** și prin arta **monologului interior**. În esență a fost un **iluzionist** și un **moralizator** care a crezut în valori imuabile și totuși învinse de timpul istoric, dramatic, conflictual. Înainte de a muri **sapă un șanț în jurul unei șireade de paie** s-o apere de ploaie. Este o ipostază a sacrificiului inutil; învins fiind, o variantă a personajului shakespearian **Regele Lear** ce se iluziona, singur și părăsit, că e totuși rege, dar cu o coroană de paie. Autorul, interpretând opiniile critice asupra

romanului său, apreciază într-o viziune filosofică, eseistică, originală, logica și legica existenței într-un timp istoric dat. Astfel satul tradițional românesc, țăranul român și mitul pământului, cunosc o ***Imposibilă întoarcere***. Destinul complex al neamului nostru, deopotrivă din perspectivă istorică, socială, tradițională a fost marcat de drame profunde, argumentate și în ciclul eseistic ***Viața ca o pradă***.

Este ultimul mare scriitor român care a adâncit în nuanțe filosofice, psihologice, etnografice, sociale, politice, **destinul satului românesc**. Nicolae Manolescu în ***Arca lui Noe*** îl consideră pe Moromete „**ultimul mare țăran**” autentic din literatura română. În același timp, în întreaga critică literară imaginea lui Ilie Moromete impune o ipostază unică a țăranului român și universal: **țăranul filosof**.

Imaginea satului românesc și a țăranului în literatură nu se va mai regăsi într-o astfel de originală, profundă și cuceritoare viziune estetică-filosofică. Scriitorii contemporani de mare anvergură creatoare, precum D. R. Popescu, abordează problema amintită în romanele ***F*** și ***Moise***. Satul din Câmpia Română se regăsește și în proza lui Fănuș Neagu, dar nu se mai manifestă ca o preferință majoră a literaturii române moderne. Rar mai apar opinii, abordări literare a temei satul și țăranul, precum în romanul ***Niște țărani*** de Dinu Săraru, dar fără complexitatea cu care a fost reflectat acest univers național, social la Marin Preda.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

NICHITA STĂNESCU (31.III.1933 – 13.XII.1983)

I. Personalitatea și opera

1. Nichita Stănescu s-a născut la 31 martie la Ploiești. După absolvirea liceului din oraș, urmează studiile Facultății de Filologie de la Universitatea din București. Urmează o perioadă de integrare în viața cultural-literară a momentului. Se impune în conștiința literară contemporană ca o personalitate singulară, de excepție, reprezentând la modul sintetic **punctul cel mai înalt** al creației artistice originale **în domeniul poeziei de după cel de Al Doilea Război Mondial**. Nichita Stănescu a fost și reprezentantul simbolic al **primei generații** de mare amplitudine și realizare **de după război**, dintre anii 1960-1980. Deși a avut o existență umană scurtă, murind în 1983, la doar cincizeci de ani, a lăsat pentru contemporaneitate și posteritate o creație poetică bogată, cuprinsă în numeroase volume, în care realizează un echilibru între poezia modernistă și postmodernistă din esența liricii românești și europene.

2. **Opera.** Nichita Stănescu însuși își evaluează creația lirică, drept „*un pod*” de trecere spre o nouă viziune a poeziei moderne privind **problematica** acesteia și **limbajul poetic**, metaforic, de sugestie. Creația sa lirică în devenirea ei complexă a fost raportată și de critica literară la marile personalități ale liricii românești. Aspirația și avântul profund și constant spre cunoașterea esenței existenței **l-a apropiat de Eminescu**, dar calea, mijloacele estetice de exprimare sunt diferite. Pentru Eminescu, saltul de la real la imaginar se realiza pe calea **visului** romantic, la Stănescu **luciditatea** îi coordonează *o nouă viziune a sentimentelor*. Prin analogie cu **Lucian Blaga**, universul de cunoaștere metaforizat este **misterul**, Absolutul. **Sco- pul** cunoașterii pe calea creației poetice este **diferit**. În viziunea lui Blaga, imaginarul poetic trebuie să adâncească și să protejeze misterul, sacralitatea. Pentru Stănescu, se presupune un **dialog sub forța lucidității** cu ipostazele existențiale. Raportarea la poezia lui **Tudor Arghezi** s-a individualizat în ipostaza unei **sintaxe poetice** particulare, printr-un **limbaj noțional insolit**, conceptual. Asemenea lui **Ion Barbu**, Stănescu consideră că prin **postmodernism** creatorul poet, contemplând din exterior, nu poate intui și descoperi întreaga esență existențială, ci doar dacă **descoperă existența din interior**, aparținând acesteia. Astfel, se realizează o **interferență între esența creației și creator**. Această sinteză existențială se materializează prin **cuvânt**: „Până la urmă cuvintele au trebuit să semene cu mine și cu lumea”.

Nichita Stănescu asimilează creativ și original particularități ale **liricii moderne**, pe care le promovează într-o **viziune** și **expresivitate** metaforică originală, fiind unul din cei mai importanți poeți moderni, deopotrivă din literatura română și europeană. Se valorifică original **vibrația romantică**, **meditativ-filosofică eminesciană**, **întorsătura frazei** și **insolitul limbajului poetic** din Arghezi, muzicalitatea cuvântului din poezia bacoviană și abstractizarea cunoașterii, a transcendentului barbian. El însuși se autodefinește în numeroase **arte poetice**

cu valențe autoportretistice: *Sunt un om viu*. Se individualizează metaforic în variate ipostaze mitologice: Ulisse, Dante, Prometeu, Sisif ș.a. Nichita Stănescu nu este un spontan în expresivitate și viziune, ci un **reflexiv lucid** într-o continuă căutare **printr-o geneză repetată**.

Amintim o parte din **titlurile** numeroaselor sale volume de versuri: *Sensul iubirii* (1960), debutul publicistic, *O viziune a sentimentelor*, *Dreptul la timp*, *Unsprezece elegii*, *Oul și sfera*, *Laus Ptolomaei*, *Un pământ numit România*, *Necuvintele*, *În dulcele stil clasic*, *Epica Magna*, *Noduri și semne* etc.

3. **Tematica** liricii lui Nichita Stănescu reia într-o viziune insolită, proprie, **marile teme ale liricii universale**: iubirea, moartea, destinul, geneza, istoria, jocul, logosul ș.a., uneori chiar din perspective contradictorii. Ca o formă a **originalității** liricii sale este **proteismul**, **înfățișarea mereu schimbătoare a lumii**, într-o mobilitate a viziunii ca într-un fel de caleidoscop cu oglinzi, creând impresia de mișcare continuă, de devenire, de schimbare. **Intenția** poetului nu este de a eterniza clipa, ci de a reda **neconținută schimbare** a universului, încât poezia nu este doar „a fi”, ci viața însăși din geneză spre moarte și în neconținută devenire.

4. Singura posibilitate a omului de a-și asigura nemurirea este **creația**. Aceasta conferă **cuvântului** materializarea și durata abstractizării existențiale. Cuvântul nu mai este doar mijloc de comunicare, ci în mod esențial, **cale de cunoaștere**, ceea ce determină îmbogățirea de sensuri, așa-numita „**limbă poezescă**”, dar în limitele gramaticale. Orice poezie e o adevărată sărbătoare al limbii. **Limbajul** său poetic **nu este ermetic**, ci **abstract**, bazat pe **metaforă** și **parabolă**. În eseu *Cartea de recitare*, Nichita Stănescu consideră că sunt **trei moduri** de a crea poezie: **fonetic** – prin aliterație, muzicalitate; **morfologic** – prin mobilitatea cuvântului, prin schimbarea valorii gramaticale; sintactic – într-o logică a poeziei și a mesajului ei. Stănescu adaugă și **al patrulea mod** al limbajului poetic – prin **lirismul semantic**, manifestat prin simboluri existențiale și parabolă. El caută un statut, un normativ al cuvântului, dincolo de latura materială. „Totul se schimbă în mine/ acum când alerg pe vârfurile de munte ale cuvintelor”. În *Ars poetica* din *Dreptul la timp*, definește funcțiile complexe deschise ale cuvântului: „Îmi învățam cuvintele să iubească/ le arătam inima/ și nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată. Le arătam arborii/ și pe cele care nu voiau să foșnească/ le spânzuram fără milă de ramuri”.

5. **Etapale creației poetice** nichitastănesciene. Chiar dacă sentimentele cunosc o evoluție și schimbare de ton de la un volum la altul, ele au o notă comună structurată pe **trei direcții**:

a) **Lirica sentimentelor**, o vârstă adolescentină în care predomină idealuri romantice. Subiectul cunoașterii este **eul liric** în jurul căruia se circumscrie lumea reală reflectată în primele două volume.

b) **Lirica necuvintelor**, în care poetul descoperă efectele timpului, iar eul liric își începe aventura cunoașterii, deschisă cu volumul *Dreptul la timp*, continuată în volumele: *Măreția frigului*, *Laus Ptolomaei*, *În dulcele stil clasic*. Poetul descoperă **miturile**, încât proiecția asupra timpului și spațiului se schimbă.

c) **Lirica frigului**, în care **supratema timpului** e asociată cu **tema morții** în volumele *Noduri și semne*, *Epica Magna* etc. **Frigul** este expresia lipsei sentimentelor luminoase, încât se sugerează ieșirea din timp; **eul poetic** se substituie din subiect al cunoașterii în obiect al cunoașterii. Prin valorificarea virtuților epicului, ale mitului, ale povestirii, poetul se reîntoarce spre esența genezei, a creației, în care structura muzicală accentuează lirismul interiorizat. **Moartea** ca **temă existențială**, prin reîntoarcerea în mit, se cufundă în ancestral, în mister, în necunoscut. Aceasta **încheie** aventura metaforică a eului poetic în spațiul cunoașterii.

6. **Drama cunoașterii** umane conduce spre **ideea nemuririi spiritului**, a superiorității ființei prin artă, respectiv prin poezie. Stănescu este descoperitorul de noi teritorii ale sufletului uman. Vede viața ca un **spectacol**, structurat între doi poli opuși: **râsu'-plânsu'**, **triumful** este al **luminii** ce domină existența dinaintea creației și după moarte. Miraculosul lui „a fi” e repetabil, jocul legilor existențiale declanșează spontan, imprevizibil o nouă creație, o nouă geneză, prin metafora **întâmplării** exprimate prin **cântec**, metaforă ce este prezentă în numeroase poezii: „E o întâmplare a ființei mele (...)/ Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte(...)/ Du-mă fericire-n sus și izbește-mi tâmpla de stele (...)/ E o întâmplare a minunii că ești, a întâmplării că sunt”. Nichita Stănescu are numeroase poezii cu caracter de **artă poetică** cu titluri asemănătoare: *Ars poetica*, *Arta poeziei*, *Poetul*, *Timbrul*, *Frunză verde de albastru*, *Sunt un om viu*.

Ca și Eminescu între romantici, Nichita Stănescu în lirica postmodernistă, este un poet solar al înălțimilor, nu seamănă cu nimeni. El este creatorul unei viziuni noi a sentimentelor general-umane.

LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA

1. **Tema** poeziei exprimă starea de grație a eului liric într-un moment decisiv al devenirii sale afective prin sentimentul iubirii, sentiment dominant al sufletului uman.

Poezia *Leoaică tânără, iubirea* face parte din primul volum *O viziune a sentimentelor* (1964). În această creație, poetul dezvăluie prin metafore o nouă viziune asupra iubirii, ce determină schimbarea raportului eului cu sine și cu lumea.

2. **Titlul** e o **metaforă** întărită printr-o **apozitie** ce definește **iubirea ca forță hiperbolizantă** a simțurilor și sentimentelor, ce decid destinul uman. Așa precum leul, respectiv leoaica este regină a animalelor, a instinctelor, a vitalității biologice, **iubirea este regina sentimentelor** umane.

3. Din perspectiva **speciei lirice**, poezia asimilează **particularități ale liricii intime** cu cele ale **liricii meditativ-filosofice**. *Leoaică tânără, iubirea* este un **imn** închinat iubirii, posibil un **psalm** sau un cântec dedicat celui mai nobil, mai profund, mai complex sentiment uman, prin prisma unui moment inițiativ decisiv: **întâlnirea cu iubirea**.

Este concentrat în poezie un **mit etern**, al sensului existenței și devenirii spirituale a omului prin iubire.

4. Poezia este **structurată pe trei momente** vorbind despre întâlnirea eului cu iubirea.

În **prima strofă**, versul-metaforă din titlu este reluat în primul vers și se sugerează întâlnirea spontană, imprevizibilă, dar decisivă, vitală dintre tânărul îndrăgostit adolescent și iubire. E sugerată o **parabolă** a relației dintre **vânat și vânător**, ce-i declanșează o relație vitală transfiguratoare a destinului eului. Forța iubirii omniprezente din universul infinit coborâtă în condiția umană îi marchează existența. Spontaneitatea apariției este prefigurată ca o lege a existenței „mă pândise-ncordare/ mai demult”. **Structural**, poezia se exprimă prin gruparea a câte două versuri, încât realizează o **conciziune de versuri enunțiative și conclusive**: „colții albi mi i-a înfipt în față,/ m-a mușcat leoaica azi de față”. **Efectul** întâlnirii spontane aproape agresivă, inevitabilă cu iubirea este **schimbarea** devenirii eului liric din perspectiva sentimentului iubirii. Ideea se susține și prin **repetarea** a trei structuri lirice metaforice: *în față, de față*, asociată cu verbele simbolice *a sărit, mi-a înfipt, m-a mușcat*. **Leoaica** însăși se află sub **legea devenirii**, având inițial doar *colții albi*, iar peste timp evoluând spre complexitate prin acumularea experienței și a rostului iubirii în devenirea eului. Ea însăși e văzută drept o *leoaică arămie*.

În **strofa a doua**, poetul conștientizează rolul transformator al iubirii, o trezire din somn și de trecere într-o altă ordine a lucrurilor și a sentimentelor. Descoperă o nouă naștere, o **nouă geneză**, printr-o narațiune lirică condensată, prin acumularea de metafore ale înălțării spirituale prin iubire și creație. Poetul își imaginează o **nouă cosmogonie**, sub semnul **cercului** devenirii pe scara spirituală, de la concret spre abstract, de la biologic spre spiritual, amintind de lirica lui Ion Barbu, de *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Adevărata nuntire este în lumina solară și în poezia lui Stănescu, „și privirea-n sus țâșni”. **Dualitatea** ființei umane și a existenței universale e reflectată prin metafora „*curcubeu tăiat în două*”. Perceperea legilor existenței, ale naturii, ale cosmicului de către ființa umană în dublul său existențial, trup și spirit, se împlinește și prin alte simțuri și trăiri, prin imagini vizuale și auditive: „și auzul o zări/ tocmai lângă ciocârlii”. Acesta este acel „mântuit azur” barbian. Ciocârlia este pasărea cântecului închinat luminii solare și a vieții, o creație divină.

În **strofa a treia**, foarte concisă, alcătuită doar din **trei versuri**, dezvăluie devenirea sinelui sub semnul timpului trecut prin **vârstele iubirii, ale vieții**. Este o concentrare a **liricii meditative** asupra marilor probleme ale existenței și ale cunoașterii, ale maturității, ale experienței: „mi-am dus mâna la sprânceană/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe”. **Salvarea** esenței ființei umane se realizează prin rămânerea în spațiul spiritual, ocolit de efectele trecerii timpului în strofa a patra.

Leoaica tânără devine o *leoaică arămie*, deschisă spre un viitor în care iubirea decisivă a existenței ființei umane, e învăluită în incertitudini, **îndoilei**, sub semnul **tregerii** timpului „înc-o vreme/ și-ncă-o vreme”. **Tonul liric** trece de la uimire, încântare, treptat spre meditație filosofică.

ÎN DULCELE STIL CLASIC

1. Poezia *În dulcele stil clasic* face parte din volumul cu același titlu apărut în 1970. Argumentează liric **întoarcerea poetului spre poezia clasică** ca un reper valoric permanent. La Nichita Stănescu aici se conturează o **viziune parodică** asupra unor proiecții ritualice, nobile ale unor specii poetice destinate aristocrației, precum *romanța, balada, poemul eroic, madrigalul*, în care anumite forme ale artei realizau **spectaculosul convențional**. Parodiile sale nu sunt cu adresă precum cele ale lui M. Sorescu în primul său volum liric: „Singur printre poeți”.

În poezia lui Nichita Stănescu cu **titlul sintetic și metaforic** se detașează o anume **armonie** între stilul elegant, aristocratic, cu dedicație, al trubadurilor și cu poezia de dragoste tot cu dedicație a poeților Văcărești, primii poeți culți din literatura românească.

2. **Procesul creației lirice** în această poezie este **regresiv**, de la tonul galant regizoral și regenerativ, caricatural la tonul meditativ asupra **relației dintre poet și poezie**, fiind o variantă insolită de **artă poetică**. În această poezie *viziunea asupra sentimentelor* este diferită decât în volumele precedente. Iubirea nu mai este un sentiment regenerativ de lumi, de trăiri intense, nobile ca în *Leoaică tânără... leoaică arămie*, ci este un **pretext de a persifla**, de a parodia, superficialitatea liricii unora în raport cu profunzimea sentimentelor umane.

Compozițional poezia este alcătuită din **cinci catrene** de structură clasică, cu măsură fixă, cu o monorimă, versuri terminate în vocale ce sugerează o anume muzicalitate, deschidere, o anumită armonie dintre conținut și formă. Fiecare strofă se grupează în *distihuri*, simetria versurilor fixe repetate, din care **leitmotivul** este concentrat pe imaginea devenirii, emoției prin vizualizare și mișcare, dinamism ritualic al creației. **Al doilea vers** în primele două strofe este „pasul tău de domnișoară” reluat ca ultimul vers din strofa a doua (în trei situații). Revine în ultimul vers al poeziei, independent, cu semnificație diferită: „pasul trece eu rămân”.

Secvențele textului liric ce în esență sunt o **idilă** la început, treptat devine o ușoară **parodie**, tot într-o proiecție de seninătate și accesibilitate clasică. În prima secvență **domnișoara** ar putea fi simbolul poeziei, iar în refacerea **cuplului** dintre **poet și poezie**, individualizarea acesteia în metafora de **domnișoară** conduce spre un lirism afectiv, cu deschidere **spre erotic**, amintind de cuplul mitic, romantic al poeziei iubirii din lirica eminesciană. La Stănescu imaginea iubitei e convențională, a cărei prezență, apariție se află sub semnul **pasului** ritmic, obligatoriu în dansul madrigal, adică a ritualului poeziei clasice. **Universul poeziei** e inspirat din **lumea materială** ce învinge trecerea timpului la început „dintr-un bolovan coboară/ pasul tău de domnișoară”. Se deschide spre o existență marcată de efemeritate „dintr-o **frunză** verde, pală”, apoi „dintr-o **pasăre** amară”, astfel treptat idila se adâncește în meditație, în neliniște în fața efemerității, a trecerii timpului. **Înserarea** este diferită ca viziune, ca sugestie metaforică decât cea din lirica eminesciană. La Eminescu **seara** era momentul evadării din real în imaginar, în abstract, în mit, în ideal. La Stănescu presupune o finalitate, o epui-

zare a vitalismului. Spiritul poetului nu se mai înalță în abstractizări ale împlinirii, „lângă ciocârlii”, ci coboară într-o epuizare a sentimentului „dintr-o pasăre amară”, într-un zbor deschis spre necunoscut.

Relația dintre **iluzie** și **deziluzie** se condensează pe momentul interferenței lor, al locului de întâlnire dintre poet și poezie, „o secundă, o secundă”. Unda apei se deschide spre motivul **oglinzii**, al reflexiei dintre real și ideal. **Eul poetic** e învăluit în tristețe având revelația neputinței împlinirii *cuplului poet – poezie*: „inima încet mi-afundă”. Condamnat la solitudine, la izolare, eul poetului e marcat de suferință, de neîmplinire „blestemat și semizeu/căci îmi este foarte rău”. **Inspirația** s-a epuizat prin neîmplinire, iar universul iluziilor cunoașterii se restrânge „pe sub soarele pitic”.

În concluzie, poezia „În dulcele stil clasic” cunoaște o mutație de atitudine și de viziune a eului liric asupra esenței poeziei de la o ușoară și senină parodie a convenției clasicizante la o meditație filosofică cu accente elegiace privind relația dintre poezie „domnișoara mai nimic” devenită astfel în final și poet, resemnat sub forța trecerii timpului. Se va regăsi pe sine într-o altă viziune lirică în volumele următoare în care se va împlini iluzia creației superioare a geniului poetic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

MARIN SORESCU (19.II.1936 – 8.XII.1996)

I. Personalitatea scriitorului

Marin Sorescu a visat să fie un scriitor total, ceea ce s-a realizat printr-o bogată creație literară, impusă în zeci de volume și exprimată în toate cele trei genuri literare.

1. **S-a născut** la 19 februarie 1936 în comuna Bulzești, jud. Dolj. A terminat Facultatea de Filologie la Iași. S-a stabilit la București, unde a fost redactor-șef la diferite publicații de prestigiu în domeniul literaturii și culturii. A obținut o bursă de studii din partea Academiei din Berlin. A întreprins călătorii de studii în mai multe țări din Europa, S.U.A. și Mexic. A participat la numeroase congrese internaționale de poezie și artă dramatică. A devenit membru a mai multor academii de profil artistic din Europa și S.U.A. A fost membru al Academiei Române. A primit mai multe titluri academice, artistice, de la diferite academii de profil din Europa, printre care și Premiul „Herder” (1990).

2. **Opera** sa, manifestată în **genul liric** prin peste 20 de volume, dintre care amintim debutul prin parodii, *Singur printre poeți* (1964), *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tineretea lui Don Quijote*, *Suflete bun la toate*, *La lilieci* (patru volume), *Apă vie, apă moartă* etc. A scris și versuri pentru copii.

Creația în proză este împlinită prin **eseuri de critică și teorie literară**: *Ușor cu pianul pe scări* (1986). A scris și **două romane**, *Trei dinți din față* (1977) și *Viziunea viziunii* (1982).

Creația **dramatică** impune o variantă originală a dramaturgiei moderne, ca o **replică** dată în plan artistic dramaturgiei tradiționale. A creat drama de **inspirație istorică** de factură filosofică-existențialistă, în *Răceala* și *A treia țeapă*. Și prin creațiile dramatice, ca și prin cele de factură lirică, Marin Sorescu s-a impus în literatura română modernă și cea europeană ca un creator de excepție, fiind un moment de referință valorică al originalității **teatrului de idei** de esență filosofică, ilustrând **condiția destinului uman** marcat de întrebări, îndoieli și aspirații spre cunoaștere. Și în dramaturgie, ca și în poezie a fost *Singur printre poeți*, după cum ne sugerează titlul primului său volum de poezii.

1. **Dramaturgia românească modernă** din secolul al XX-lea s-a impus și printr-o direcție **înnoitoare** din perspectiva **problematicii, a tipologiei, a compoziției**, a modalității de investigare a dimensiunii existențiale umane în care dialogul exterior s-a transformat frecvent în **solilocviu** și **monologuri** interioare cu substrat etico-filosofic, psihologic. Un rol deosebit l-a avut **Camil Petrescu** cu numeroasele sale piese de teatru, precum *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act venețian*, dar și **Lucian Blaga**, autor al mai multor creații dramatice, dintre care se impune capodopera *Meșterul Manole*.

În secolul al XX-lea s-a promovat și **drama de idei** și drama de substanță **filosofico-mitologică**. În această direcție se deschide și dramaturgia lui Marin Sorescu în care într-un **stil modern, insolit**, substanța epică este înlocuită cu un **corolar de idei** circumscrise în **problematica existențială a vieții și morții**, a relației dintre imaginar și real, dintre limitele cunoașterii și aspirația spre absolut.

2. În eseu *Extemporal despre mine*, Sorescu mărturisește: „Îmi place teatrul... E o doză mare de neliniște în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse și nerezolvate”.

Marin Sorescu intră în dramaturgia românească contemporană cu un teatru grupat în **trilogii** în patru serii: a) *Setea muntelui de sare* (1974) e un **teatru metaforic de esență mitico-filosofică**, din care fac parte dramele: *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*; b) **comicul absurdului**, în spiritul teatrului lui Eugen Ionesco: *Pluta meduzei*, *Lupoaia mea*, *Există nervi*; c) **drame istorice**: *Răceala*, *A treia țepă*; d) **teatru epic** cu scenariu cinematografic: *Vărul Shakespeare*.

Trilogia *Setea muntelui de sare*. În *Paracliserul* reia drama *Meșterului Manole*, care se închide în interiorul unei biserici (o idee, o credință) pe care și-a asumat-o și pentru care luptă să o desăvârșească prin propriul sacrificiu. În *Matca* este prelucrat **mitul potopului** pustiitor ca o justiție divină. Învățătoarea Irina moare cu pruncul ei nou-născut în puhoaiile dezlănțuite. În *Iona*, Marin Sorescu condensează metafora dramei condiției umane marcate de **singurătatea** omului în universul existențial al **misterului** originii și devenirii sale, un destin nedrept, sub semnul legilor existenței, al **predestinării**. Toate cele trei drame au o **problematică și atitudine comună, de factură filosofică**, existențială: lupta omului pe firul timpului său existențial cu fatalitatea propriului său destin. În planul exprimării artistice, domină **solilocviul și monologul filosofic**. **Personajele** sunt simbolice, purtătoare de concepte existențiale, aflate sub marca unei conștiințe lucide și reflexive. **Cadrul acțiunilor** e limitat, închis, șocant, ne sunt prezentate **situații-limită** între viață și moarte. Efortul exprimă ieșirea din **labirint**, din încercările impuse de **fatalitate**, de predestinare. Sunt probe **inițiatice** în treptele cunoașterii, în care se îmbină **tragicul și sublimul**.

IONA (TRAGEDIE ÎN PATRU ACTE)

1. Publicată în 1968, *Iona* are ca punct de plecare (**geneza**) un **mit biblic**, al lui Iona, fiul lui Anitai, care este însărcinat în taină de divinitate să propovăduiască cuvântul Domnului în cetatea Ninive, căci fărădelegile oamenilor ajunseseră până la cer și provocau pedeapsa divină. Dar Iona **se eschivează** de această răspundere și fuge cu o corabie la Tarsis. Dumnezeu îl pedepsește pentru neascultare și provoacă un vânt răscolitor în valurile mării. Corăbierii, pentru a potoli urgia cerească, îl aruncă pe Iona în valuri. Un **monstru marin (un chit)** îl înghite din poruncă divină. În burta monstrului, Iona conștientizează păcatul neascultării

dorinței divine și, prin rugăciuni și pocăință, umilință, cerând iertare divinității, este iertat de Dumnezeu, care îl eliberează din burta balenei, devenind liber în fața nemărginirii mării.

Piesa se constituie ca o **replică parodică** la istorisirea biblică.

2. **Numele** Iona cuprinde în el două elemente cu sens vechi: **Io** = Domnul, stăpânul mării, al infinitului și al misterului; **Na** = a lua, dar și nu; ambele conduc spre **dedublarea** individului între viața dinafară, din spațiul deschis (I și IV) și dinlăuntru (tabloul II și III) și dintre **pescar** și **pescuit**, în amândouă ipostazele **eroul** devenind **pescuit**, **înghițit**. Este dedublarea între om și pește, care **se metamorfozează pentru a trișa destinul**. Iona este opus personajului biblic, el nu este eliberat și nu știe pentru ce este înghițit. Pescarul lui Sorescu se află de la început în fața unui uriaș pește cu gura deschisă ce-l va înghiți repede, devenind un **predestinat claustrării** în fața cunoașterii, a libertății vitale.

3. **Problematica** tragediei și **compoziția** acesteia, văzută drept un amplu **poem dramatic** de neliniște metafizică, poate prefigura destinul lui **Isus**, și el pescar, predestinat să izbăvească fărădelegile omenirii. Dar Isus a renăscut, a înviat după trei zile și trei nopți. În schimb, Iona își salvează esența existențială, cea spirituală, prin sacrificiu. **Relația trup-spirit învinge prin conștiință**, astfel Iona **învinge fatalitatea** prin ultimele sale cuvinte: „Răzbin noi cumva la lumină”. Sorescu nu a urmărit să facă din *Iona* o dramă creștină, mai mult chiar, avem de-a face cu o **desacralizare a mitului**. Prin punerea în prim-plan a condiției tragice și eroice a omului, ca o **replică** dată filosofiei existențialiste moderne din literatura expresionistă, dominată de inexorabilul tragism uman, promovată în filosofia lui Nietzsche, a lui Camus, J.P. Sartre, Martin Heidegger și de la care s-a impus o viziune tragică asupra condiției umane, de un determinism necruțător.

Prin această tragedie modernă, Marin Sorescu **depășește viziunea din teatrul absurdului și existențialist** al lui Eugen Ionescu, Samuel Becket, V. Adamov. *Iona* ridică probleme ale **omului contemporan** și **sincronizează** dramaturgia românească cu cea universală. **Problematica filosofică** se raportează la **relația** dintre individ și societate, dintre libertate și necesitate, logic și illogic, sublim și absurd, relația dintre șansă și neșansă – toate pentru ca omul să poată supraviețui, să-și apere identitatea, unicitatea într-o lume distructivă și fără orizonturi.

4. **Destinul lui Iona** e prezentat printr-o sinteză metaforică, prin tehnica ambiguității. În plan stilistic, drama excelează prin replici spontane, printr-un **solilocviu** susținut de un limbaj comun, scânteietor, specific graiului oltenesc, ca și în lirica lui Arghezi. Numeroase **replici** sunt **mici poeme lirico-filosofice** în care se rețin **avatarurile** lui Iona, un pescar așezat **în fața mării** – simbolul existenței universale, al misterului, al creației, al cunoașterii, dar și al libertății, al iluziei, al orizontului deschis spre cunoaștere.

5. **Structural**, piesa *Iona* este concepută sub semnul **simetriei**, al echilibrului și continuității dintre cele patru tablouri, în spiritul problematicei filosofice și a mesajului tragediei, din plan exterior (I; IV) și din plan interior (II; III). Motivul filosofic central este cel al **labirintului**.

Tabloul I. Eroul se află în fața mării ca pescar. Are însă într-o parte a orizontului închis o gură imensă deschisă, de pește. Ca orice om foarte **singur**, Iona vorbește cu sine, se dedublează. Are în apropierea lui **un mic acvariu** cu pești, unde simulează pescuitul. Într-o replică ironică, el constată nemărginitul existențial: „Ce mare bogată avem!”. Începe să-și strige numele și constată **lipsa ecoului**, simbol al identității nerecunoscute, simte un echilibru fragil între existența sa concretă, prin trecutul și viitorul său. Se simte pe un **pod** peste care trec în rezonanță valurile ce pot fi determinate de furtună, ce pot revărsa apa peste noi. **Condiția umană** este sub semnul **riscului** existențial. Se promovează ideea **răspunderii** omenirii pentru propriul său destin: „**fiecare om trebuie să-și vadă de trebușoara lui**”. Iona reflectează asupra misterului existenței umane și a **nenorocului** acesteia în universul dramatic conflictual, existențial pe care trebuie să-l înfrunte ca o **fatalitate**: „Dar parcă poți să-ți schimbi marea?”. Ca o **ironie** a tragismului este renunțarea la căutarea ecoului, pentru „că-mi sperii norocul”. În fața misterului condiției umane, se deschide doar **moartea ca certitudine a existenței**: „Ce moarte lungă avem”. Prin aceasta, „Ce mare bogată avem”. Iona își amintește de **mitul biblic** privit cu ușoară ironie. Încearcă să **se identifice cu destinul peștelui** din acvariu, simulând pescuitul: „**Noi, peștii**, înotăm atât de repede printre nade, încât părem gălăgioși”. Identificându-se cu peștii, va fi înghițit de monstru, de un pește uriaș, ilustrând filosofia populară potrivit căreia „**Peștele cel mare îl înghite pe cel mic**”. În plan problematic și filosofic, structural, aceasta reflectă **intrarea în labirint**, într-o aventură a cunoașterii, într-un proces **inițiativ**.

Tabloul II. În ciuda faptului că Iona se află în burta peștelui, el se dezvoltă printr-un **solilocviu** în care **logosul** este expresia biruinței sale pentru supraviețuire, șansa de a se salva în fața neantului. Își impune **iluzia** supraviețuirii în marile încercări ale valurilor mării, ale existenței: „**Fac ce vreau**. Vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică”. Între timp, închis în gura peștelui, prin harul logicului și al cuvântului interiorizat, își amintește că are **un cuțit**. Cu acesta **simulează un joc al libertății** de acțiune de a-și decide destinul: „Dacă mă sinucid? Sau aș prefera să mă spânzur?”. Dar acest **simulacru al absurdului** este **pretext** pentru a se confrunța cu limitele cunoașterii, ale vieții însăși impuse de fatalitate, ceea ce îl face să își permită **iluzia** tratării acestora în mod familiar, numind **hazardul** într-o expresie ironică, depreciativă: „Măi mustătea”.

Iona este un **visător**, fiind ispitit constant de visul libertății, al siguranței existențiale a omului în univers. El își imaginează construcția unei **bănci de lemn în mijlocul mării**, „un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”. Această viziune metaforică, simbolică, poate sugera nostalgia omului modern de a se regăsi pe sine și esența sa, de a-și apăra identitatea superioară într-un mediu existențial nesigur, riscant, ce plutește pe valurile mării în misterul existențial. De aceea Iona lui Sorescu nu rămâne doar în ipostază meditativ-contemplativă, el este **un luptător** dramatic ce riscă totul, este un **căutător de adevăr** în numele condiției umane, un **Prometeu** și un **Sisif** ce-și acceptă jertfa de sine în numele urcușului omului pe scara cunoașterii. În acel univers închis, în burta peștelui, omenirea e fără șanse: „E așa de greu să respiri”. Simte nevoia unui nou orizont spre lumină, dar constată

lipsa ferestrelor. E în stare, printr-o voință titanică, să spargă zidurile, opreliștile în calea libertății, a cunoașterii.

Tabloul III. În acest tablou se îmbogățește fondul semnificațiilor mitului lui Iona. Eroul intuiește atitudini și **sentimente adversative** din partea altor pești din burta peștelui cel mare, cu alte cuvinte ceea ce între oameni e „ranchiună pentru o viață întreagă”. **Iluzia refacerii** substanței divine, a binelui din ființa umană în metaforă, precum imaginarea prezenței unei **mori de vânt** în mijlocul mării, este o ipostază efemeră a lui Don Quijote oscilând între iluzie și deziluzie. O materializare metaforică a destinului uman este redată în imaginea a **doi pescari** (p. 1, p. 2) **muți**, fiecare cu câte o **bârnă** în spate, pe care o duc continuu. Acestea definesc destinul oamenilor care rătăcesc, migrează într-un spațiu existențial închis, fără orizont, destin pe care îl suportă cu resemnare ca pe un dat existențial. Piesa capătă caracterul unei **tragedii ontologice** din literatura europeană, sugerând speranța în **perfectibilitatea** condiției umane. Lui Iona îi apar în față **motive simbolice: ochii** cu care dialoghează, descoperind un alt motiv al **gemenilor nenăscuți**, al celor doi copii care vorbesc în burta mamei și care ar fi trebuit „să-și pună viitorul la cale”. **Dualitatea** (2), dedublarea între spirit și trup, rațional-irațional presează asupra singurătății umane, cerându-i să se învingă **pe sine prin sine**: „nu te lăsa, măi tată... nu mă las, tăticule”.

Omul își depășește limitele existențiale prin nevoia unor **nașteri** succesive. Iona i se adresează într-o **scrisoare** mamei sale pentru „a-l naște mereu”, nașterea fiind o cale de purificare, de mitizare și de cunoaștere, de libertate pentru construcția propriului destin. E cu totul opusă viziunea filosofică față de aceea a lui **Lucian Blaga**, care a promovat în *Tristețea metafizică* ideea neșansei omului de a-și depăși destinul, de a ieși prin creație și cunoaștere deasupra labirintului, de a învinge timpul. Blaga, în poezia *Scrisoare*, adresată mamei, regretă nașterea, stare de spirit sugerată ca un vag reproș. Dacă în metaforica blagiană labirintul condiției umane este fără șanse de ieșire, de salvare, se află „într-o lume fără ferestre afară”, fără orizontul speranței, la Sorescu, Iona, aflat în burta peștelui, încearcă să-și taie în coastele acestuia o **fereastră**: „Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate”. Un sprijin al înfruntării limitelor existenței materiale, fizice pentru progresul spiritual al omului sunt metaforele **cuțitului** și a **unghiilor** de la mâna stângă, ce exprimă luciditate și conștiință angajantă în lupta pentru progres și lumină: „Și în loc de păr în cap am unghii. Și în loc de minte sunt tot o unghie... una puternică, neîmblânzită ca de la piciorul lui Dumnezeu”. Din interiorul peștelui doi se trece în interiorul peștelui trei, Sorescu amplificând succesiunea acumulativă a încercărilor labirintului, a oscilației dintre lumină și întuneric. **Omul trebuie să găsească calea spre lumină**, așa precum **furnica** își găsește întotdeauna drumul de întoarcere la punctul de plecare, la cuibul de bază. Marin Sorescu consideră că este necesar un moment al **redeșteptării conștiinței umane**, al regăsirii momentului inițial, sacru, divin, al creației, a cărui metaforă este **mama**. Este momentul în care fiecare într-un timp regresiv, dar și simultan se gândește la mamă, la **naștere**: „Eu cred că există în viața lumii o clipă când toți oamenii se gândesc la mama lor... până când se *ajunge la o singură mamă*”. Aceasta este **calea refacerii** spre bine al drumului devenirii omului printr-o **naștere continuă**. „Omul e

dator să încerce”, pentru a nu repeta eșecurile din devenirea sa. Totul este o **luptă ce implică angajare**, nu pasivitate și resemnare. Trebuie **regăsită relația cu Dumnezeu**, să ne îndepărtăm de fântâna seacă, spre un izvor etern de apă pură și viață.

Tabloul IV. Iona se află în **gura ultimului pește spintecat**, dar are **perspectiva altor burți**, încât consideră că „toate lucrurile sunt pești”. E marcat de întrebări și incertitudini privind depășirea fatalității, a **nenorocului** existențial în univers al omului: „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut” (**fatalitatea**).

În final, soluția găsită de erou este **sinuciderea**, care semnifică **evadarea** din carcera labirintului. Acum Iona își amintește **cine este**, care este numele său, se strigă, **își aude ecoul** și o pornește, dar în **sens invers** drumului parcurs până acum. Moare Iona Tatăl, dar se naște Iona Fiul. Totul se manifestă ca într-un **teatru al speranței**, prin ieșirea din lumea viscerală a supraviețuirii biologice spre **lumea spirituală a luminii**. Se descoperă sensul vieții sub semnul raționalului: „Omul a pornit bine ca ființă creată de Dumnezeu, dar la un moment dat **drumul** a fost greșit”, adică drumul a fost al iraționalului, al instinctului, pentru că el a stat prea mult în burțile peștilor, într-o lume fără ferestre, fără orizont, marcat de spinări nesfârșite de pești. Ieșit afară la lumină, **ca spirit**, Iona **își asumă libertatea prin sacrificiul de sine**, sinuciderea fiind o cale de **salvare a spiritului**, și nu o renunțare a căutării libertății ca în tragismul expresionist modern. Este în acest punct o **viziune** nouă, **opusă** existențialismului tragic, unde sinuciderea este expresia **renunțării** la lupta pentru libertatea spiritului uman, văzută ca o fatalitate de neînvins, iar la Sorescu este soluția salvării spiritului uman de a se impune prin libertate.

Iona, ca personaj simbolic, are nevoie să se recupereze pe sine prin refacerea armoniei dualității, **perfectibilitatea** fiind sugerată prin **naștere continuă**. Nașterea continuă presupune o conștientizare, o implicare, un anume **vizionarism**. Ca **personaj**, Iona nu e un caracter, ci un **simbol-sinteză** între rațional și spiritul activ, **titanic**, al saltului cunoașterii în scopul afirmării unice a condiției umane. Astfel a fost perceput Iona ca personaj al unei drame moderne și apreciat în complexitatea tipologiei dramatice a secolul al XX-lea drept un reper unic, inconfundabil de creație genială a dramaturgiei românești în peisajul dramaturgiei universale: „Vom ieși noi cumva la lumină”.

POSTFAȚĂ

O carte ca o „ducere de mână”, cum se intitulau primele cărți de învățătură „a pruncilor cei românești din școalele populare”.

O asemenea sarcină deosebită, dar cu atât mai valoroasă, și-a asumat profesoara de Limba și literatura română Sinefta Vasile scriind și trudind la această utilă și competentă sinteză a principalelor curente culturale literare care au contribuit la șlefuirea limbii românești, precum și a scriitorilor făuritori ai acestui „fagure de miere”, oferit apoi, generos, tinerelor generații. Iar experiența sa la catedra de Limbă și literatură română, de peste patru decenii, este aici pe deplin valorificată.

Sunt scoase în evidență și subliniate valorile estetice ale operelor prezentate ori (și) analizate, cu admirabile și judicioase încadrări în epocă și în curentul literar respectiv. Un prim obiectiv urmărit de autoare este suscitarea interesului elevilor pentru lectură și aprecierea literaturii române, în evoluția ei istorică și valorică.

Dar principalul merit al acestei „cărți de învățătură” – căci așa trebuie considerată în primul rând –, *O istorie didactică a literaturii române*, este felul în care autoarea propune și subliniază rolul formativ și informativ al cărții în general și în special a literaturii artistice. Prof. Sinefta Vasile oferă cititorilor (elevi și nu numai) analize pertinente ale operelor literare de referință ale scriitorilor români. Pe lângă încântare și plăcerea lecturii, tinerii cititori, elevi ori studenți, sunt îndrumați să înțeleagă și să prețuiască valorile intelectuale și morale, pe lângă cele estetice, specifice literaturii. Prin modul în care sunt analizate operele literare, cititorii cărților, indiferent de vârstă, sunt deschiși către aprecierea marilor valori morale, estetice, educative care stau la baza culturii noastre, din cele mai vechi timpuri și până astăzi.

Intenția autoarei a fost de a demonstra, pornind de la propria experiență profesională și de la rezultatele obținute cu elevii săi, valoarea instructiv-formativă a literaturii, contribuția acesteia la educarea generațiilor tinere.

Modul în care autoarea îmbină discursul didactic și conținutul de idei și sentimente al unei opere este condus cu pricepere, ceea ce recomandă cartea ca fiind un prețios auxiliar al programei didactice obligatorii din liceu și învățământul postliceal.

Acest volum se constituie, deopotrivă, într-un îndrumător absolut necesar liceenilor care se pregătesc cu seriozitate pentru examenul de bacalaureat.

Sperăm ca, la finalul studiului acestei lucrări, cititorii să fie convinși că lectura este „cea mai de folos omului zăbavă”, cum zicea cronicarul Miron Costin.

Felicitări autoarei, iar vouă, dragi tineri studiosi, spor la învățătură!

Valer Popa,
profesor și scriitor

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Balotă, Nicolae – *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, București, Editura Tineretului, 1969.
- Balotă, Nicolae – *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979.
- Bălan, Dodu Ion – *O. Goga, Viața și opera*, Editura București, 1999.
- *** – *Lucian Blaga interpretat de ...*, București, Editura Eminescu, 1991.
- Bote, Lidia – *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966.
- Bulgăr, Gheorghe – *De la cuvânt la metaforă...*, Iași, Editura Junimea, 1975.
- Cartoian, Nicolae – *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1980.
- Cartoian, N. și Mareș, Al. – *Originile scrisului în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.
- Cazimir, Ștefan – *Caragiale și universul comic*, București, E. P. L., 1967.
- Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941.
- Călinescu, George – *Clasicism, romantism și baroc*, București, 1972.
- Călinescu, George – *Principii de estetică*, București, E. P. L., 1968.
- Călinescu, George – *Opera lui M. Eminescu*, București, Editura Minerva, 1979.
- Călinescu, George – *Studii de istorie literară și folclor*, 1956.
- Călinescu, George – *Studii de istoria limbii române literare*, București, E.P.L., 1969.
- Călinescu, George – *Viața lui M. Eminescu*, 1945.
- Călinescu, Matei – *Titanul și geniul în poezia lui M. Eminescu*, București, E.P.L., 1964.
- Călin, L. – *Camil Petrescu, oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976.
- Ciopruga, Constantin – *Literatura română între 1900-1918*, Iași, Editura Junimea, 1970.
- Cioculescu, Șerban – *Introducere în opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Minerva, 1971.
- Cioculescu, Ș., Streinu, Vl., Vianu, T. – *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Academiei, 1968.
- Constantinescu, P. – *Caragiale și începuturile teatrului modern european*, București, Editura Minerva, 1974.
- Crohmălniceanu, Ovid – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I,II, III (Dramaturgia), E. P. L., 1969.
- Crohmălniceanu, Ovid – *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, 1984.
- Culianu, Petre I. – *Mircea Eliade*, București, Editura Minerva, 1995.
- Cubleșan, Constantin – *Opera literară a lui Delavrancea*, București, Editura Minerva, 1982.

- Curticăpeanu, Doina – *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743)*, București, Editura Minerva, 1975.
- Damian, S. – *George Călinescu, romancier*, București, Editura Minerva, 1971.
- *** – *Dicționar de estetică generală*, București, Editura Politică, 1972.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe – *Eminescu și romantismul german*, București, Editura Eminescu, 1986.
- Dușu, Alex. – *Umaniștii români și cultura europeană*, București, Editura Minerva, 1980.
- Elvin, B. – *Modernitatea clasicului: I.L. Caragiale*, București, E. P. L., 1967.
- Gană, G. – *Tudor Vianu și lumea culturii*, București, Editura Minerva, 1998.
- Ibrăileanu, G. – *Studii critice*, Iași, Editura Junimea, 1974.
- Ibrăileanu, G. – *Spiritul critic în literatura română*, Iași, 1909.
- Ibrăileanu, G. – *Istoria literaturii universale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.
- Lovinescu, Eugen – *Istoria literaturii române contemporane*, 1976.
- Lovinescu, Eugen – *Critice*, București, Editura Minerva, 1982.
- Maioreescu, Titu, *Critice* (vol. I-II), Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Marino, Adrian – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
- Marino, Adrian – *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.
- Marino, Adrian – *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1967.
- Manolescu, Nicolae – *Poezi romantici*, 1999.
- Manolescu, Nicolae – *Literatura română postbelică*, Brașov, Editura Aula, 2001.
- Manolescu, Nicolae – *Poezia română modernă*, București, Editura Alfa, 1996.
- Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe (Eseu despre romanul românesc)*, București, Editura Minerva, 1982.
- Manolescu, Nicolae – *Contradicția lui Maioreescu*, București, Editura Cartea Românească, 1979.
- Micu, Dumitru – *Început de secol*, București, Editura Minerva, 1970.
- Mîncu, Marin – *Opera literară a lui Ion Barbu*, București, Editura Cartea românească, 1990.
- Muthu, Mircea – *Liviu Rebreanu, paradoxul organicității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991.
- Munteanu, George – *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, Editura Vest, 1995.
- Negoîtescu, Ion – *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
- Negoîtescu, Ion – *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991.
- Noica, Constantin – *Introducere în miracolul eminescian*, București, Editura Humanitas, 1992.
- Noica, Constantin – *Pagini despre sufletul românesc*, București, Editura Humanitas, 1992.
- Papu, Edgar – *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, 1971.
- Păcuraru, Dumitru – *Clasicism și romantism*, București, Editura Albatros, 1972.
- Piru, Al. – *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981.
- Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
- Poantă, Petru – *Poezia lui George Coșbuc, eseu monografic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.
- Pop, Ion – *Avangardismul poetic românesc*, București, E. P. L., 1969.

- Pop, Ion – *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
- Pop, Ion – *Lucian Blaga, universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
- Popa, Marian – *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972.
- Raicu, Lucian – *Liviu Rebreanu*, București, E. P. L., 1967.
- Regman, Cornel – *Ion Creangă, o biografie a operei*, București, Editura Demiurg, 1995.
- Rotaru, Ion – *Valori expresive – O istorie a literaturii române* (vol. I-II), București, Editura Minerva, 1972.
- Săndulescu, Alexandru – *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, București, Editura Minerva, 1976.
- Scarlat, Mircea – *George Bacovia*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
- Simion, Eugen – *Scriitori români de azi* (I-IV), 1972.
- Simion, Eugen – *Dimineața poezilor*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
- Simion, Eugen – *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*, 1996.
- Simion, Eugen – *Scriitori străini*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Streinu, Vladimir – *Clasicii noștri*, București, Editura Casa Școalelor, 1943.
- Streinu, Vl. – *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983.
- Todoran, E. – *Lucian Blaga, Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1970.
- Todoran, E. – *Lucian Blaga, Teatru*, București, Editura Minerva, 1970.
- Todoran, E. – *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1972.
- Ungureanu, Cornel – *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
- Vianu, Tudor – *Mihai Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1974.
- Vianu, Tudor – *Tudor Arghezi – poet al omului*, București, E. P. L., 1965.
- Vianu, Tudor – *Istoria literaturii române* (cu Ș. Cioculescu, Vl. Streinu).
- Vianu, Tudor – *Ion Barbu, Opere*, vol. 3, București, Editura Minerva, 1973.
- Vianu, Tudor – Tudor Vianu, în *Poezia lui Alexandru Macedonski*, București, Ed. Minerva, 1964.
- Vlad, Ion – *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Zaciu, Mircea – *Dicționar esențial al scriitorilor români*, București, Editura Albatros, 2000 (în colaborare cu alți scriitori).

CUPRINS

Marii scriitori ai literaturii române	6
<i>ARGUMENT</i>	
De ce o sinteză didactică a istoriei literaturii române?	9
Curențe literare	13
Clasicismul	13
Romantismul	16
Realismul	18
Naturalismul	20
Simbolismul	20
Parnasianismul	22
Între tradiționalism și modernism	23
Sămănătorismul	23
Poporanismul	24
Tradiționalismul gândirist	26
Modernismul Lovinescian	27
Expresionismul	29
Avangardismul	31
Cultura și literatura română veche	
Curențe culturale umanismul	32
I. Conceptul cultural de umanism	32
II. Umanismul în țările române	33
Direcțiile de afirmare a umanismului românesc	33
Literatura istoriografică	35
Dimitrie Cantemir	39

LITERATURA ROMÂNĂ PREMODERNĂ ILUMINISMUL ROMÂNESC	43
ȘCOALA ARDELEANĂ	44
ION BUDAI-DELEANU	48
ȚIGANIADA	48
LITERATURA ROMÂNĂ ÎN PERIOADA PREMODERNĂ	52
LITERATURA PAȘOPTISTĂ ȘI PROGRAMUL „DACIEI LITERARE” (1830-1860)	55
VASILE ALECSANDRI	57
COSTACHE NEGRUZZI	61
LITERATURA MARILOR CLASICI TITU MAIORESCU ȘI „JUNIMEA”	67
MIHAI EMINESCU	75
FLOARE ALBASTRĂ	84
SCRISOAREA I	86
LUCEAFĂRUL	90
ION CREANGĂ	96
POVESTEA LUI HARAP-ALB	97
ION LUCA CARAGIALE	104
O SCRISOARE PIERDUTĂ	106
ÎN VREME DE RĂZBOI	110
IOAN SLAVICI	115
MOARA CU NOROC	116
LITERATURA POSTPAȘOPTISTĂ	123
NICOLAE FILIMON	123
CIOCOII VECHI ȘI NOI	124
BOGDAN PETRICEICU HASDEU	129
RĂZVAN ȘI VIDRA	131
LITERATURA ROMÂNĂ LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA	137

ALEXANDRU MACEDONSKI	137
<i>NOAPTE DE DECEMVRIE</i>	140
<i>RONDELUL ROZELOR DE AUGUST</i>	143
GEORGE COȘBUC	144
BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA	149
<i>APUS DE SOARE</i>	150
OCTAVIAN GOGA	154
LITERATURA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ	159
MIHAIL SADOVEANU	159
<i>BALTAGUL</i>	162
<i>HANU ANCUȚEI</i>	166
LIVIU REBREANU	170
<i>ION</i>	175
CAMIL PETRESCU	181
<i>ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI</i>	183
GEORGE CĂLINESCU	188
<i>ENIGMA OTILIEI</i>	190
MIRCEA ELIADE	196
<i>MAITREYI</i>	202
TUDOR ARGHEZI	207
<i>TESTAMENT</i>	217
GEORGE BACOVIA	220
<i>PLUMB</i>	222
<i>DECOR</i>	223
<i>LACUSTRĂ</i>	224
LUCIAN BLAGA	226
<i>EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII</i>	235

<i>MEȘTERUL MANOLE</i>	238
ION BARBU	241
<i>DIN CEAS DEDUS</i>	244
<i>RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL</i>	245
LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ	
MARIN PREDA	249
<i>MOROMETII</i>	250
NICHITA STĂNESCU	258
<i>LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA</i>	260
<i>ÎN DULCELE STIL CLASIC</i>	262
MARIN SORESCU.....	264
<i>IONA (TRAGEDIE ÎN PATRU ACTE)</i>	265
<i>POSTFAȚĂ</i> (de Valer Popa)	270
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	271
CUPRINS	274

