

Alina Maria Nechita

# Literatura română

-suport de curs pentru Pedagogia învățământului primar și preșcolar-



**UTPRESS**  
**Cluj-Napoca, 2022**  
**ISBN 978-606-737-560-2**

**Alina Maria NECHITA**

# *Literatura română*

- suport de curs pentru Pedagogia învățământului primar și preșcolar -



**UTPRESS**

**Cluj - Napoca, 2022**

**ISBN 978-606-737-560-2**



Editura U.T.PRESS  
Str. Observatorului nr. 34  
400775 Cluj-Napoca  
Tel.:0264-401.999  
e-mail: [utpress@biblio.utcluj.ro](mailto:utpress@biblio.utcluj.ro)  
<http://biblioteca.utcluj.ro/editura>

Director: ing. Călin Câmpean

Recenzia: Conf. univ. dr. habil. Carmen Dărăbuș  
Conf. univ.dr. Monica Maier

Copyright © 2022 Editura U.T.PRESS

Reproducerea integrală sau parțială a textului sau ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al editurii U.T.PRESS.

ISBN 978-606-737-560-2

Bun de tipar: 11.02.2022

## Cuvânt înainte

Prezenta lucrare constituie baza pregătirii studenților de la specializarea Pedagogia învățământului primar și preșcolar la disciplina *Literatura română*. Fișa disciplinei și, ca atare, prezentul suport de curs sunt realizate în conformitate cu programa Examenelor naționale de Titularizare, respectiv de Definitivare în învățământul primar și în cel preșcolar. Sunt cuprinse, așadar, prezentări teoretice și sinteze de conținut pentru fiecare autor canonic, într-o ierarhizare cronologică, pe cele două mari segmente: proză (genul epic și dramatic) și poezie.

Abordarea fiecărui material în parte păstrează un anumit tipar, în cadrul căruia sunt surprinse elementele esențiale, reperele fundamentale atunci când vorbim despre un text (încadrarea într-un curent literar, nuanțarea conceptelor specifice: temă, titlu, motive literare, relația incipit-final, particularități stilistice). Clasificarea este realizată în concordanță cu cerințele impuse de examenele pe care studenții le vor susține pentru ocuparea unui post de profesor în învățământul preuniversitar și aplicată, așa cum prevede programa concursurilor, pe câte un text epic sau dramatic, respectiv pe două texte lirice.

La finalul fiecărei prezentări, sunt propuse teme de discuție și aplicații prin care se sedimentează și se sistematizează noțiunile asimilate. Astfel, studenții au ocazia să sesizeze eventualele neclarități și, întorcându-se la materialul sintetizat sau la textele discutate, să și le clarifice. Conținuturile fac trimiteri la diverse surse de critică literară, ceea ce reprezintă un real îndrumar pentru studenți și un punct de sprijin în procesul de documentare individuală.

**Alina Maria Nechita**

## Cuprins

Instanțele comunicării narative.....	3
Ion Creangă, <i>Povestea lui Harap-Alb</i> .....	7
I.L. Caragiale, <i>O scrisoare pierdută</i> .....	18
Ioan Slavici, <i>Moara cu noroc</i> .....	26
Mihail Sadoveanu, <i>Fântâna dintre plopi</i> .....	33
Liviu Rebreanu, <i>Ion</i> .....	42
G. Călinescu, <i>Enigma Otiliei</i> .....	53
Camil Petrescu, <i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> .....	67
Marin Preda, <i>Moromeții</i> .....	77
Marin Sorescu, <i>Iona</i> .....	87
Mihai Eminescu, <i>Luceafărul</i> , <i>Floare albastră</i> .....	96
George Bacovia, <i>Plumb</i> , <i>Lacustră</i> .....	108
Tudor Arghezi, <i>Flori de mucigai</i> , <i>Psalm V</i> .....	117
Lucian Blaga, <i>Eu nu strivesc corola de minuni a lumii</i> , <i>Izvorul nopții</i> .....	124
Nichita Stănescu, <i>Leoaică tânără</i> , <i>iubirea</i> , <i>Poveste sentimentală</i> .....	132

# Instanțele comunicării narative

Textul narativ este cel care prezintă întâmplări, evenimente reale sau fictive, pe baza cărora autorul își exprimă concepția despre lume în mod indirect, prin intermediul personajelor și al acțiunii. Aici regăsim toate modurile de expunere, însă predomină narațiunea.

Instanțele comunicării literare sunt: autorul, naratorul, personajul și cititorul.

1. **Autorul** este persoana reală care concepe o operă artistică, realizând un univers epic concret. Acesta are o identitate anume, este o individualitate și, în literatura cultă, mai poate fi numit scriitor (poet, prozator, dramaturg, după caz). El se detașează de narator, care e doar o voce ce intermediază relația autor-cititor. În literatura populară, autorul, creator al universului ficțional, este anonim.
2. **Naratorul** este vocea textului narativ, un intermediar în relația autorului cu cititorul, cel care relatează întâmplările în operă. Dacă autorul e o entitate reală, putem afirma că naratorul este entitatea fictivă din textul narativ, un purtător de cuvânt al mesajului scriitorului.

## Tipuri de narator:

### a) Narator obiectiv (heterodiegetic):

- narează la persoana a III-a;
- nu este implicat activ în operă, rămânând în spatele acțiunii („viziune dindărăt”);
- este omniscient și omniprezent;

Ex: *Ion* de Liviu Rebreanu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

### b) Naratorul subiectiv (homodiegetic):

- narează la persoana I;
- participă direct la acțiune, e și personaj, așadar e credibil și autentic;
- e implicat afectiv în cele relatate;
- nu mai e omniscient și omniprezent, așadar are cunoașterea limitată, conform propriilor experiențe.

Ex: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

3. **Personajul** este, așa cum îl munește Roland Barthes, „ființa de hârtie”<sup>1</sup>, elementul principal al textului narativ, cel care determină succesiunea întâmplărilor și în jurul căruia se conturează acțiunea. Personajele pot fi ființe umane, animale, păsări, plante, făpturi mitice sau pure plăsmuri ale imaginației autorului.

**Clasificarea personajelor:**

<b>Criteriul</b>	<b>Tipul de personaje</b>	<b>Descriere</b>
după moralitate	-Personaje pozitive	- aprobă și aplică valorile înalte morale și spirituale;
	-Personaje negative	- sunt dominate de vicii, patimi și sunt lipsite de principialitate;
după ocurența în discursul narativ	-Personaje principale	-participă la acțiune, apar în toate contextele, sunt ample caracterizate;
	-Personaje secundare	-apar doar în câteva situații, nu sunt prezentate în detaliu;
	-Personaje episodice	-apar într-un singur episod, nu sunt implicate în conflicte, sunt foarte vag prezentate;
	-Personaje figurative	-sunt doar amintite, menționate cu numele, mai mult ca parte a decorului general;
după interesele pe care le manifestă	-Protagonist	-susține acțiunea, este reprezentantul binelui, domină contextul operei;
	-Antagonist	-are interese opuse protagonistului;
după ancorarea în realitate	-Personaje reale	- realizează acțiuni plauzibile, conforme cu realitatea;
	-Personaje fantastice	-au trăsături imaginare și realizează acțiuni din sfera fabulosului;
după construcție	-Personaj individual	- entitate individuală, caracterizată singular;
	-Personaj colectiv	- grup de oameni, dominat de trăsături comune, cu o mentalitate unitară (românii, ostașii etc.).

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987.

4. **Cititorul** este destinatarul/receptorul textului literar, cel căruia se adresează autorul, prin vocea naratorului, și care are acces la evoluția personajelor și a acțiunii operei. Întrucât misiunea cititorului este de *a lectura* textul, acesta se mai numește și *lector*.

\* În funcție de interesul acordat lecturii parcurse, cititorul poate fi:

- a) Cititor amator – când citește de plăcere, fără a căuta sensuri și explicații, realizează un prim nivel de lectură;
- b) Cititor eficient – când, în urma lecturii, selectează anumite idei și pasaje, le notează pentru a le reține sau pentru a le valorifica ulterior;
- c) Cititor avizat – când, pe lângă parcurgerea în întregime și cu mare atenție a textului, notează idei, realizează pe cont propriu anumite comentarii, emite opinii autorizate, consultând și alte surse de critică literară în acest sens.

\* În funcție de realitatea identitară, cititorul poate fi:

- a) Cititor concret – persoana reală, cu identitate individuală, care parcurge lectura unui autor și care trăiește într-un timp istoric, real (contemporan sau nu cu autorul);
- b) Cititor fictiv sau NARATAR – entitate imaginată, convențională, acel presupus cititor ideal căruia i se adresează naratorul pe parcursul discursului său narativ.

### **Exercițiu:**

Explică relația autor-narator-personaj-cititor, în cadrul schiței *Vizită...* de I.L.Caragiale



# PROZĂ



## Povestea lui Harap-Alb

de Ion Creangă

Anul și locul publicării: 1 august 1877, revista „Convorbiri literare”

Ion Creangă, unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, înzestrat cu un desăvârșit talent al povestirii, este cel care dăruiește posterității o operă-spectacol. Aparent simplist construite, textele sale sunt mostre neșlefuite de viață, pulsații încă vii ale Humuleștiului secolului al XIX-lea, fragmente autentice de folclor și filosofie țărănească.

Convins de bunul său prieten Eminescu, Ion Creangă își etalează creațiile în cercul elitist al societății culturale Junimea (1875), unde este inițial întâmpinat cu reticență. Statura sa robustă și mina neglijentă nu reprezintă în ochii celorlalți garanția talentului, însă în momentul în care începe să citească, audiența înlemnește. Formulările neaoșe și principiile pure, neperverite de mediul citadin, creează pe dată deliciul publicului. Iacob Negruzzi, în *Amintri de la Junimea*, consemnează: „cu câtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv”.

De o impresionantă maleabilitate artistică, Ion Creangă, acest „Homer al nostru”<sup>2</sup>, se remarcă pe mai multe paliere literare, scriind povești, povestiri, basme, nuvele și romanul autobiografic *Amintiri din copilărie*. „Geniul humuleștean”, așa cum îl numește Nicolae Manolescu<sup>3</sup>, reușește să valorifice cu deosebită măiestrie și sinceritate vorbirea omului de rând, propulsând-o la un nivel neegalat de atunci.

### • Încadrare

Opera *Povestea lui Harap-Alb* se încadrează în rândul basmelor culte, reușind să întrunească toate trăsăturile specifice.

---

<sup>2</sup> G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. I, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 34.

<sup>3</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 418.

Basmul este specia genului epic, de dimensiuni medii, în care realul se îmbină cu fantasticul și care surprinde, în jurul unor personaje înzestrate cu puteri supranaturale, eterna luptă dintre bine și rău, finalizată mereu cu victoria forțelor pozitive.

Termenul „basm” își are originile în cuvântul slav (slava veche) „basnî”, care se traduce prin „născocire”, „fabulație”, „scornire”. Așadar, putem anticipa o convenție, un pact care se materializează între autorul unui basm și cititor: autorul nu se angajează să ofere o înlănțuire de evenimente credibile, așa cum nici cititorul nu se așteaptă să îi fie livrate elemente din sfera veridicului.

### **Trăsăturile basmului:**

- prezența formulelor specifice: inițiale (care au rolul de a-l introduce pe cititor în lumea fantastică: „Amu cică era odată...”), mediane (care au menirea să mențină trează atenția cititorului pe parcursul fabuloaselor aventuri: „Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste înainte mult mai este!”) și finale (scopul lor este de a-l scoate pe cititor din mrejele irealului și de a-l transpune înapoi, în realitatea concretă: „Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.” );
- prezența personajelor înzestrate cu puteri miraculoase, fie reprezentante ale binelui, fie ale răului: feți-frumoși, zmei, cai înaripați, căpcăuni atotputernici, balauri, Muma-Pădurii etc.;
- spațiul și timpul sunt vag precizate, mitice, eterne, acțiunea basmelor fiind conturată parcă *in illo tempore*<sup>4</sup>: (a fost odată, într-un ținut îndepărtat, în împărăția lui Verde-Împărat, peste șapte mări și șapte țări, pe când făcea plopul pere și răchita micșunele etc.);
- prezența obiectelor magice, cu rol de a contribui la reușita forțelor binelui; ele își manifestă utilitatea în momentele de slăbiciune ale eroilor, devenind astfel elemente-cheie în obținerea victoriei : paloșul fermecat, cloșca cu puii de aur, aripioara de albină etc.;
- prezența cifrelor magice – acestea au roluri-simbol și înglobează în sine încărcătura magică; adesea e vorba de cifra 3 și de multiplii săi (9, 12), dar și de cifra 7, ca simbol

---

<sup>4</sup> Termen consacrat de Mircea Eliade în *Mitul eternei reîntoarceri*, pentru a denumi timpul mitic, Marele Timp, în care zeii au creat lumea.

al complexității, al totalității, al lui Dumnezeu: trei fecior de împărat, trei fete, balaur cu șapte capete, nouă mări și nouă țări.

Din prisma încadrării într-un curent literar, *Povestea lui Harap-Alb* se înscrie în rândul operelor **realiste**, fapt ce poate părea contradictoriu, în măsura în care am stabilit anterior ponderea considerabilă a fantasticului în zugrăvirea contextului. Totuși, în proza sa, Creangă îmbină supranaturalul popular cu evocarea satului moldovenesc al vremurilor sale, aspect care configurează și originalitatea de netăgăduit a creației. În plus, constatăm prezența tipologiilor de personaje, element eminamente realist: tânărul naiv, bătrâna înțeleaptă, perfidul.

### • Tema

Ca în cazul oricărui basm veritabil, tema este dată de înțeleștata confruntare între forțele binelui și cele ale răului, din care, conform normelor morale, binele va ieși mereu învingător. Pentru protagonist, înfruntarea reprezintă unica posibilitate de evoluție, de maturizare, creșterea sa spirituală și experiențială fiind posibilă doar în urma depășirii unor probe.

### • Semnificația titlului

Numele Harap-Alb este strâns legat de scena coborârii în fântână, moment în care, tânărul fiu de crai cade în capcana Spânului. Schimbarea identitară este astfel o consecință a lipsei sale de experiență, a naivității tipice neofitului. Asocierea în sine este una oximoronică, întrucât *harap* înseamnă rob, iar în Moldova primei jumătăți de secol XIX, robii erau țigani, deci negri. Albul se referă la naivitatea, puritatea și inocența tânărului, dar totodată și la adevărata și cuvenita sa apartenență nobiliară. Acesta ajunge, sub puterea jurământului, în cea mai umilă ipostază: cea de sulgă a Spânului. Titlul *Povestea lui Harap-Alb* anticipează, așadar, parcursul inițiativ al eroului, drumul de la adolescență la maturitate, basmul fiind un incontestabil bildungsroman.

### • Momentele subiectului (prezentare sintetică)

#### Expozițiunea

Într-un ținut îndepărtat, plasat în afara timpului real, trăia un crai care avea trei fii. În celălalt capăt de lume, fratele craiului, tată a trei fete, solicită să îi trimită un fiu care să îi devină

urmaș la tron. Craiul decide să își supună în prealabil fiii la probe, pentru a hotărî care se arată demn de a conduce o împărăție. Cei doi feciori mai mari nu reușesc să treacă proba pieii de urs, însă mezinul dă dovadă de mult curaj și își înfruntă tatăl deghizat în jivina pădurii. Ajutat cu sfaturi de Sfânta Duminică (care ia înfățișarea unei bătrâne sărace și neputincioase, pe care fiul cel mic o miluiește cu un bănuț), acesta pornește la drum cu hainele de mire și armele tatălui său și cu un cal ales în urma testului cu tava de jărat. Sfaturile părintelui sunt stăruitoare în a evita „omul roș, dar mai ales pe cel spân”<sup>5</sup>.

### **Intriga**

Lipsit de experiență și conform naivității specifice vârstei, tânărul drumeț cade în capcana Spânului, care îi iese de trei ori în cale, rugându-l să-l accepte drept călăuză. Rătăcit prin păduri, speriat că nu va izbuti să găsească drumul, fiul craiului consimte tovărășia omului spân și când acesta îl roagă să coboare în fântână și să aducă apă, devine prizonier, postură din care scapă doar în urma schimbării identitare, a asumării statutului de rob și a jurământului depus pe ascuțișul sabiei, referință la onoarea ordinului cavaleresc.

### **Desfășurarea acțiunii**

Ajunși în regatul lui Verde-Împărat, Spânul se recomandă drept nepotul venit pentru a prelua conducerea, în timp ce adevăratul fiu al craiului este prezentat ca fiind sluga sa credincioasă. Din acest punct, asistăm la probele la care este supus Harap-Alb, probe generate de orgoliul nemăsurat al Spânului:

#### 1. Proba salății din Grădina Ursului

Spânul se laudă că sluga lui poate face ceea ce niciun alt om nu a reușit, anume să aducă salată din Grădina Ursului. Harap-Alb este ajutat din nou de Sfânta Duminică, care prepară o bautură din planta numită somnoroasă, miere și lapte. Toarnă licoarea în fântâna din care ursul bea apă și reușește astfel să îl adoarmă, iar voinicul își încheie cu succes misiunea.

#### 2. Proba pieii și a capului de cerb cu nestemate

Această probă îi este dată lui Harap-Alb tot de către Spân. Tânărul apelează din nou la Sfânta Duminică, iar bătrâna îi dă obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Îl sfătuiește să sape o groapă adâncă, cât de statura unui om, chiar lângă izvorul de unde bea cerbul apă. Harap-Alb face întocmai, intră în groapă și, când cerbul își face apariția, îi taie capul cu sabia. În ciuda

---

<sup>5</sup> În mentalitatea populară, oamenii roșcați (om roș) și cei lipsiți de păr pe cap și pe trup (spâni), fiind atipici față de restul populației, erau considerați drept trimiși necuratului, purtători ai răului, simboluri ale nefirescului.

stăruințelor cerbului de îndurare, tânărul rămâne neînduplecat și se ascunde în aceeași groapă până la asfințitul soarelui, când cerbul își dă ultima suflare.

### 3. Proba aducerii fetei de împărat

Spânul îi poruncește slugii sale să o pețască pentru el pe fata Împăratului Roș. Această mare și dificilă probă cuprinde o serie de alte teste, condiționate tocmai de Împăratul Roș, teste pe care tânărul trebuie să le parcurgă, însă aici are parte de coparticiparea adjuvanților. În drumul său, pe o punte întâlnește un alai de nuntă al furnicilor și trece prin apă pentru a nu le perturba, primind drept mulțumire aripioara reginei furnicilor. Construiește adăpost unui roi de albine și, de asemenea, primește aripioara reginei albinelor. Permite unor personaje grotești, caricaturale, cu nume predestinate (Flămânzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă și Paseri-Lăți-Lungilă) să îi devină tovarăși de drum, la rândul lor aceștia demonstrându-se utili.

- a) Proba ospățului – Flămânzilă și Setilă
- b) Proba casei de aramă încinse în foc – Gerilă
- c) Proba separării macului de nisip – furnicile
- d) Proba prinderii fetei de împărat, transformată în pasăre – Ochilă și Paseri-Lăți-Lungilă
- e) Identificarea realei fete de împărat (deosebirea de fata adoptată) – albinele.

La rândul ei, fata împăratului inițiază o probă, de această dată pentru calul lui Harap-Alb și turturica ei. Le cere să aducă „trei smicele de măr, apă vie și apă moartă”. Pentru că primul care se întoarce e calul, fata se învoiește să plece cu tânărul pețitor.

### **Punctul culminant**

Spânul, îndrăgostit de fata Împăratului Roș, intenționează să o ia de nevastă, însă tânăra îl refuză, deconspirându-i adevărata identitate și îl numește pe Harap-Alb „adevăratul nepot al lui Verde-Împărat”. Turbat, Spânul îi retează capul eroului, însă este imediat înșfăcat de calul fabulos, care îl urcă în înaltul cerului și de acolo îi dă drumul, curmându-i existența. Fata împăratului îl bandajează pe Harap-Alb cu smicelele de măr și îl stropește cu apă vie și apă moartă, ca într-un străvechi ritual, iar tânărul se trezește la viață, ca dintr-un somn profund.

### **Deznodământul**

Odată ce binele a triumfat în fața imposturii, fiul craiului se căsătorește cu fiica Împăratului Roș și preia conducerea regatului unchiului său.

## • Simboluri

**Podul:** - apare de două ori în drumul eroului;

- a) prima dată, în cadrul încercării la care îl supune tatăl îmbrăcat în piele de urs, trecerea podului simbolizează accesarea la o nouă etapă a vieții, întâiul pas spre maturizare, o primă depășire a condiției prin curaj și încredere în forțele proprii;
- b) a doua oară, Harap-Alb permite alaiului de furnici să traverseze podul, în timp ce el își riscă viața trecând prin apă; podul aduce astfel o nouă ipostază, cea a adultului responsabil, care, dând dovadă de altruism și empatie, își asumă sacrificiul suprem.

**Fântâna:** - spațiu al renașterii și al regenerării, având valențe sacre în mentalitatea populară (prin asocierea cu apa), loc în care se produce schimbarea numelui, fiul de crai devine Harap-Alb (motivul dublei identități). Coborârea în fântână poate fi privită precum cufundarea pruncului în cristelniță; asistăm la o numire, la o nouă identitate, așadar la un botez. Totodată, fântâna sugerează și dualitatea moarte-înviere; fiul de crai moare simbolic și ia ființă sluga Spânului.

**Labirintul** (pădurea): - drumul inițiativ, plin de capcane, de obstacole și de neprevăzut, pe care trebuie să îl străbată eroul în vederea maturizării; probele sunt tocmai acele cotloane aparent fără de ieșire ale labirintului, cărora, cu ajutorul prietenilor, le descifrează tainele. Pădurea, prin însuși specificul ei de zonă întunecoasă și întortocheată, adăpostind diverse jivine amenințătoare, este un labirint, un loc pe care îl pot străbate doar cei inițiați (ca dovadă, fiul neexperimentat al craiului se rătăcește).

## • Relația incipit - final

Între incipit și final se creionează traseul sinuos al maturizării fiului de crai. Plin de obstacole, ca un veritabil labirint, drumul inițierii vizează transformarea unui adolescent lipsit de experiență, naiv și credul, într-un demn moștenitor de împărăție.

Incipitul stă sub semnul premonitoriu al cuvintelor Sfintei Duminici, deghizate într-o bătrână neputincioasă: „Puțin mai este, și ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului așa de iubit, de slăvit și de puternic”. Tânărul, cufundat în gânduri și măcinat de

povara neîncrederii tatălui său în feciorii mai mari, neîncredere ce se răsfrângea implacabil și asupra lui, nu ia în seamă vorbele, nu le pricepe tâlcul și nu are maturitatea necesară pentru a le pătrunde sensul.

În final, după ce Harap-Alb depășește toate barierele care îi ies în cale, dovedindu-se bun, cinstit, loial și determinat în a-și depăși condiția de neofit, ajunge să se căsătorească cu fata Împăratului Roș și să conducă regatul unchiului său, scop pentru care a pornit în lungul drum către „cealaltă margine a lumii”.

Așadar, așa cum ne anunță titlul, avem de-a face cu o poveste, cu o istorie a maturizării, cuprinsă între vorbele-sentință ale jovialei bătrâne și finalul fericit pentru inițiatul tânăr împărat.

### • **Particularitățile stilului**

Proza lui Creangă, pe lângă faptul că surprinde cu finețe aspecte din viața țaranului humuleștean contemporan cu autorul, principii și prejudecăți proprii vremii, beneficiază de un dinamism aparte, un ritm alert al derulării acțiunii, neperturbat de descrieri suplimentare, insistența asupra detaliilor sau digresiuni inutile. În opera lui Creangă nu este răgaz pentru timp morți, ce se cer umpluți cu înflorituri artistice. Totul se petrece rapid, astfel încât să nu plictisească, ba chiar să suscite atenția cititorului, pe care îl face părtaş la dialoguri savuroase, pline de umor, în care proverbul românesc se află la loc de cinste. Erudiția paremiologică a prozatorului este completată de marele său talent de a implementa impresia zicerii vii, a povestirii pure, a spunerii evenimentelor unui public prezent parcă la locul întâmplărilor (oralitatea stilului).

#### **Modalități de realizare a oralității stilului:**

- Utilizarea dativului etic: „Și odată mi ți-l înșfăcă...”;
- Exclamații și interogații retorice: „Iacătă-o, ia!”, „Ei apoi? Cică să nu te strici de râs!”;
- Inserarea onomatopeelor: „...și când să pună mâna pe dânsa, zbrrr!”, „numai iaca și ursul: mor! mor! mor!”;
- Utilizarea augmentativelor și a diminutivelor: „buzoaie groase și dăbălăzate”, „începu a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori”, „dacă-ți putea scoate la capăt trebușoara asta”, „Mă, fetișoara împăratului ne-a tras butucul...”;



- Cuvinte și expresii populare: „făcându-se roș cum îi gotca” (gotca = găină sălbatică, de munte), „unde i-or fi putrezind ciolanele”, „Și tot horhăind el când pe o cărare, când pe un drum părăsit...” (a horhăi = a umbla în neștire);
- Versuri populare sau fraze ritmate: „Fă-mă, mamă, cu noroc, / Și măcar m-aruncă-n foc”, „Că e laie / Că-i bălaie / Că e ciută / Că-i cornută”, „La plăcinte înainte / La război înapoi”;
- Proverbe și zicători: „Fiecare pentru sine, croitor de pâine”, „Apără-mă de găini, că de câini nu mă tem”, „Omul sfințește locul”, „De la mine puțin și de la Dumnezeu mult”.

### **Modalități de realizare a umorului**

Umorul este caracteristica nelipsită a operelor lui Ion Creangă. Uzitând de mostre pertinente de înțelepciune populară, autorului îi face deosebită plăcere să glumească, să atașeze scrierilor pecetea firii sale joviale. Tonul povestirii e unul plăcut, îmbietor, degajat, situațiile fiind percepute într-o manieră amuzată și deopotrivă amuzantă, chiar exagerată și zeflemitoare pe alocuri, cu scopul vădit de a provoca cititorului un zâmbet larg, care să-i descrețească fruntea.

- Exprimarea mucalită (hazlie, ghidușă): „căci nu pot eu s-o ajung, să-i dau o scărmanătură bună”, „Hai, ia dați-vă deoparte, măi păcătoșilor, că numai ați crâmpoțit mâncarea, ziseră atunci Flămânzilă și Setilă, care așteptau cu neastâmpăr, fiind rușiți în coș de foame și de sete”;
- Asocieri neașteptate de cuvinte: „Tare-mi ești drag! Te-aș vâri în sân, da’ nu-ncapi de urechi”;
- Ironia și autoironia: „Mai știi păcatul, poate să-ți iasă înainte vreun iepure, ceva... și popâc! m-oi trezi cu tine acasă, ca și cu frate-tău”, „ș-un păcat de povestar, fără bani în buzunar”;
- Porecele personajelor: Setilă, Flămânzilă, Gerilă. Personajul Flămânzilă pare a fi tot o formă de autoironie, întrucât în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu consemnează: „La masă Creangă nu mânca mai mult decât o oală de găluște făcute cu păsat de mei și cu bucăți de slănină, o găină friptă pe țigla de

lemn și undiță cu mujdei de usturoi, iar pe deasupra șindilea cu o strachină de plăcinte moldovenești, zise cu poale în brâu...”<sup>6</sup>.

- Diminutive cu valoare augmentativă: „băuturică” ( pentru „12 buți pline cu vin”), „buzișoare” (pentru „buzoaie groase și dăbălăzate”).

## • **Perspectiva narativă**

Narațiunea este realizată la persoana a III-a, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă obiectivă. Narratorul heterodiegetic rămâne detașat de acțiune și nu intervine în evoluția personajelor sale. Singurele momente în care cititorul simte prezența naratorului sunt cele în care este utilizat dativul etic („când mi-l apucă”), cu scopul de a încheia o legătură apropiată, bazată pe afecțiune, cu cititorul. Altfel, rămâne neimplicat, omniscient și omniprezent.

## • **Caracterizarea personajului (schemă)**

(Harap-Alb)

- a) Statut social: fiu de crai → sluga Spânului → împărat;
- b) Statut psihologic: imatur, naiv, neinițiat (nesocotește sfatul tatălui său);
- c) Statut moral: curajos (nu se sustrage de la probele impuse de Spân);
- d) Modalități de caracterizare:
  - directă: tânăr și neexperimentat (caracterizare realizată de către tatăl său, în momentul în care îl anunță că vrea și el să-și încerce norocul: „Lucru negândit, dragul tatei, să aud așa vorbe tocmai din gura ta, zise craiul. Frații tăi au dovedit că nu au inimă într-înșii, și din partea lor mi-am luat toată nădejdea. Doar tu să fii mai viteaz, dar parcă tot nu-mi vine a crede”);
  - indirectă: sociabil (reiese din felul său de a fi, din modul de a se comporta, ca dovadă, prietenii pe care și-i face pe parcursul călătoriei);
- e) Conflicte:
  - interior ( Harap-Alb, împovărat de probele la care e supus, se frământă în sinea lui dacă să respecte sau nu jurământul pe care l-a făcut Spânului);

---

<sup>6</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 479.

→ exterior (confruntarea fizică directă între fiul de crai și tatăl deghizat în urs; lupta finală dintre Spân și Harap-Alb, moment în care omul malefic îi retează capul viteazului fiu de crai).

Cu stilul său jovial, original prin arta oralității, Creangă prezintă cititorilor crâmpie de filosofie populară și autentică. Talentul povestirii, dibăcia cu care împletește miticul fabulos cu realitatea cotidiană, dinamismul acțiunii și dialogurile pline de umor îl propulsează pe autorul din Humlești în rândul clasicii literaturii române. „Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân și echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare. [...] la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător”<sup>7</sup>.



Fiul de crai și Sfânta Duminică<sup>8</sup>



Închis în fântână, fiul craiului devine Harap-Alb



Proba ospățului de la curtea Împăratului Roș

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 488.

<sup>8</sup> Sursa Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fbtyxNSqBsQ&t=1816s>. Imagini din filmul *De-aș fi Harap-Alb*, în regia lui Ion Popescu-Gopo, 1966, cu actorii: Florin Piersic, Cristea Avram, Emil Botta, Irina Petrescu, Puiu Călinescu.

## **Exerciții:**

1. Poate fi considerat Harap-Alb protagonistul basmului și Spânul antagonistul? De ce?
2. Prezintă rolul Spânului în destinul eroului.
3. Explică sintagma „Scopul scuză mijloacele”, în contextul prezentului basm.
4. Identifică o structură prin care este sugerată prezența naratarului.



## **O scrisoare pierdută**

**de I. L. Caragiale**

**Comedia a fost jucată în premieră pe 13 noiembrie 1884, pe scena Teatrului Național din București și a fost ulterior publicată în revista „Convorbiri literare”, în 1885.**

Ion Luca Caragiale, care alături de Eminescu, Creangă și Slavici completează galeria marilor clasici ai literaturii române, se dovedește un veritabil portretist al societății secolului al XIX-lea. Cu o aparte luciditate, pe care o combină magistral și voit cu analiza caustică, dramaturgul conturează o panoplie de situații ce își găsesc corespondent inclusiv în societatea contemporană. Necruțător cu snobismul burgheziei, cu demagogia clasei politice și cu diletantismul de orice fel, Caragiale ironizează și sancționează moravurile societății românești.

Autorul *Scrisorii pierdute* își orientează activitatea în publicistică și ziaristică, realizează reportaje și articole pe teme politice, iar în sfera literaturii, își exersează talentul creator în poezie, schițe, nuvele și teatru. Membru al Junimii, câștigă repede respectul și aprecierea lui Titu Maiorescu, care îl numește director al Teatrului Național din București și, aplecându-se asupra textelor dramatice, realizează studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*.

### **• Încadrare**

Opera *O scrisoare pierdută* se încadrează în rândul comediilor, reușind să întrunească toate trăsăturile specifice.

Comedia este specia genului dramatic care satirizează întâmplări, aspecte sociale sau legate de conduită, prin intermediul unor personaje ridicole, între care se înfiripă conflicte puternice.

Trăsături ale comediei:

- Rolul ei este de a ridiculiza diversele defecte, cu intenția de a le îndrepta; așadar are rol moralizator;
- Modalitățile artistice prin care se realizează comicul sunt ironia, satira, sarcasmul și chiar grotescul;

- Finalul este întotdeauna unul fericit, ilar, conflictele pierzându-și din intensitate sau chiar estompându-se cu totul;
- Ilustrarea permanentului contrast dintre aparență și esență, dintre formă și fond, dintre anomalie și normă;
- Prezența tipurilor de comic: de situație, de caractere, de limbaj, de nume.

Din prisma încadrării într-un curent literar, *O scrisoare pierdută* aparține realismului deoarece:

- Acțiunea beneficiază de repere spațiale („capitala unui județ de munte”) și temporale („în zilele noastre”, adică sfârșitul secolului al XIX-lea) concrete;
- Personaje sunt încadrabile în tipologii: soțul încornorat (Trahanache), junele intempestiv (Tipătescu), soția infidelă (Zoe), demagogul (Cațavencu) etc.;
- Tehnica detaliilor - în prezentarea conținuturilor articolelor de ziar, în dialogurile dintre personaje (ex: Pristanda și steagurile), în declarațiile publice;

Se pot puncta și elemente clasiciste în opera lui Caragiale: structura riguroasă și relativ echilibrată (patru acte a câte nouă, treisprezece, șapte și paisprezece scene) și tonul profund moralizator. Totuși, în literatura română nu există scrieri aparținând exclusiv clasicismului, astfel că ne oprim la a enumera câteva componente ale curentului literar, prezente în comedia *O scrisoare pierdută*.

## • Tema

Fiind o comedie de moravuri, tema operei *O scrisoare pierdută* este tocmai prezentarea vieții micii burghezii de final de secol XIX, dintr-un oraș de provincie, în plină campanie electorală pentru alegerea deputaților. Cadrul devine astfel ideal pentru a ironiza corupția, demagogia și lipsa de empatie a personajelor implicate în procesul populist, prefigurându-se scena pe care se vor etala în toată splendoarea rivalii Cațavencu (liderul „intelectualilor independenți”) și Tipătescu cu Trahanache (membrii partidului de guvernământ).

## • Semnificația titlului

Titlul anunță, fără prea multe ocolișuri, intriga comediei. Scrisoarea pierdută devine pretextul întregii acțiuni, nefiind nici pe departe o cauză singulară. Zoe pierde scrisoarea de

dragoste expediată de către Tipătescu, document care atestă relația adulterină a femeii și prezența unui penibil triunghi conjugal (Zaharia-Zoe-Tipătescu). Misiva este găsită de Cetățeanul turmentat, dar ajunge apoi în posesia adversarului politic al amoretzilor, Nae Cațavencu. La rândul său, acesta o pierde și o găsește din nou Cetățeanul turmentat, care o înmânează „andrisantei”. Traseul primei scrisori de iubire este astfel configurat, însă asistăm la dublarea neșansei, adică la repetarea, în alt context, a incidentului: o altă scrisoare, tot martoră a unei iubiri clandestine, este găsită de Dandanache în buzunarul unui palton și păstrată cu grijă pentru mai târziu, când va fi nevoie să câștige jocul politic. În ambele cazuri, scrisoarea devine un mobil al șantajului, armă a manipulării și obiect al unor tactici politice murdare și lipsite de scrupule.

• **Structură și conținut (prezentare sintetică)**

<b>ACTUL I</b>	<b>ACTUL II</b>
<p>Se prezintă contextul social, economic și politic în care se derulează acțiunea. Astfel, ne aflăm în „capitala unui județ de munte”, în „zilele noastre” (respectiv sfârșitul secolului al XIX-lea). Primele personaje care apar în scenă sunt Tipătescu și polițistul Pristanda, omul său credincios. Din discuțiile lor deducem raporturile de opoziție sau coaliție dintre celelalte persoane, detalii referitoare la situația politică sau familială. Își face apariția Zaharia Trahanache, venerabil om politic, și anunță existența unei scrisori de amor compromițătoare, aflate în mâinile adversarului politic Cațavencu, dar pe care, în naivitatea lui, o crede o plastografie. Cei doi amănți, Zoe și Tipătescu, acționează însă impulsiv și caută o cale de a smulge scrisoarea adversarului politic.</p>	<p>Asistăm la numărătoarea estimativă a voturilor pentru fiecare tabără politică. Farfuridi și Brânzovenescu, avocați și aliați politici ai lui Tipătescu, se tem de o eventuală trădare a acestuia, fapt întreținut și de numeroasele vizite la adversarul politic, Cațavencu. Tipătescu ordonă arestarea și percheziționarea casei lui Cațavencu, fără vreun rezultat favorabil, însă îl eliberează la cererea Zoei care, în ciuda dezacordului lui Tipătescu, îi oferă sprijin politic adversarului Cațavencu, în schimbul scrisorii. În mijlocul acestor frământări politice și personale, se primește de la centru o depeșă prin care se solicită alegerea unui candidat nou, trimis și susținut de centru.</p>

<p><b>ACTUL III</b></p> <p>Ni se prezintă ședința și discursurile electorale demagogice ale lui Cațavencu și Farfuridi din sala primăriei. Între timp, Trahanache găsește o poliță falsificată a lui Cațavencu, pe care intenționează să o folosească drept armă de șantaj. La un moment dat, se anunță numele candidatului trimis de la centru: Agamemnon Dandanache. Situația aceasta creează haos în sală, învâlmășeală în care Cațavencu pierde pălăria cu scrisoarea care este găsită de cetățeanul turmentat și predată destinatarului.</p>	<p><b>ACTUL IV</b></p> <p>Ultima parte aduce și rezolvarea conflictului inițial, scrisoarea ajungând înapoi la Zoe Trahanache. Își face apariția în scenă Agamemnon Dandanache, mai nepregătit și mai incult decât candidații locali. În naivitatea lui, acesta mărturisește că a ajuns favorit printr-o altă scrisoare compromițătoare, folosită ca armă de șantaj. Piesa se încheie cu festivitatea în cinstea noului candidat ales, condusă de însuși Cațavencu, marele perdant.</p>
---	---

### • Tipuri de comic

Comicul este o categorie estetică care, pe baza sublinierii discrepanțelor dintre aparență și esență, are ca scop stârnirea râsului. Jean Emelina propune o modalitate inedită de receptare a situațiilor comice<sup>9</sup>. Exegețul consideră că lumea trebuie văzută ca un imens set de norme, iar atunci când o normă e deformată prin eludare, ea devine anomalie. Comicul se naște atunci când anomalia, nefirescul, imoralul încearcă să ia locul de drept al normei la nivelul societății.

- a) Comicul de situație: seria de întâmplări neprevăzute care generează și mențin tensiunea dramatică, toate construite după tipare comice clasice: circuitul scrisorii (pierderi și găsiri succesive, ca în cele din urmă scrisoarea să parvină destinatarului), răsturnarea de statut a lui Cațavencu, cel ce se vedea câștigător, ba chiar a apelat la jocuri murdare pentru a-și asigura reușita, dar care, în cele din urmă e marele înfrânt, teama exagerată de trădare a grupului Farfuridi-Brânzovenescu, confuziile lui Dandanache, care gafează în repetate rânduri, atribuind-o pe Zoe ba lui Tipătescu, ba lui Trahanache;

<sup>9</sup> Jean Eméline, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.



b) Comicul de limbaj este valorificat prin:

- ticuri verbale: „Ai puținică răbdare”, „Curat mișel![...] Curat murdar!”;
- tautologie: „O soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are”;
- stâlcirea cuvintelor: „momental”, „nifilist”, „famelie”;
- clișee verbale: „Nu râde, stimabile...”, „Să nu ne iuțim, stimabile”;
- negarea primei propoziții prin a doua: „Industria română este admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire”, „Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră”.

c) Comicul de caracter reiese efectiv din ipostazele în care sunt surprinse personajele, accentuând caracterul duplicitar, ascuns și perfid, disponibilitatea de a recurge la amenințări și șantaj, ba chiar la gânduri suicidale, ca mai apoi să revină totul la normal, să își reprime pornirile îndârjite, culminând cu o armonie din sfera penibilului grotesc;

d) Comicul de nume<sup>10</sup>:

- Zaharia (zaharisitul, ramolitul), Trahanache (derivat de la cuvântul „trahana”, o cocă moale, ușor de modelat);
- Nae (populistul, păcălitorul păcălit) Cațavencu (demagogul lătrător, derivat de la „cață”);
- Agamiță (diminutivul carghios al celebrului nume Agamemnon, purtat de eroul homeric), Dandanache (derivat de la „dandana” = încurcătură);
- Farfuridi și Brânzovenescu (prin aluziile culinare sugerează inferioritate, vulgaritate, prostie);
- Ghiță (slugarnic, individul servil și umil în fața șefilor), Pristanda (numele unui dans popular în care se bate pasul pe loc).

\*comicul de nume este relevant pentru caracterizarea indirectă a personajelor, întrucât fiecare caracteristică a numelui se dovedește definitiv pentru cel care îl poartă;

---

<sup>10</sup> G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, pp. 281-283.

## • Relația incipit-final

Întreaga acțiune se conturează în jurul scrisorii, veritabil obiect de șantaj politic. Dacă în partea inițială asistăm la încurcătura creată de rătăcirea răvașului de amor trimis de Tipătescu Zoei, în final constatăm că acest tip de document nu e singular și că escrocarea prin manipulare se practică și în alte cazuri/cu alte ocazii. Nae Cațavencu și-a apropiat răvașul amozilor pentru a-i denigra politic pe capii partidului de guvernământ și, tot așa, Dandanache a profitat de bilețelul găsit într-un palton pentru a accede la poziții politice înalte. Cu alte cuvinte, istoria se repetă și totul e un simplu joc în mâna păpușarilor demagogi.

## • Perspectiva narativă

Narațiunea este realizată la persoana a III-a, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă obiectivă. Naratorul heterodiegetic rămâne detașat de acțiune și nu intervine în evoluția personajelor sale, ci le urmărește traseul ca un Demiurg omniscient și omniprezent, devoalând cititorului fiecare gest și gând al acestora, intenția fiind de a ironiza societatea burgheză și mediul politic, nu de a intra în detalii din sfera afectivă a actanților.

## • Caracterizarea personajului (schemă)

(Zoe Trahanache)

- a) Statut social:
  - soția lui Zaharia Trahanache;
  - doamnă aparținând clasei sociale înalte, burgheza sofisticată și singurul personaj feminin pe care Caragiale nu îl asociază cu lumea mahalalelor;
  - amanta lui Ștefan Tipătescu;
- b) Statut psihologic: hotărâtă și dispusă la compromis – îl susține pe Cațavencu la alegeri, în numele unui interes strict personal (ca acesta să nu facă publica scrisoarea de amor dintre ea și Tipătescu): „Cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine!”;
- c) Statut moral: nesinceră – are o viață dublă, soție și amantă;

d) Modalități de caracterizare:

—> directă: femeie remarcabilă, capabilă să se impună pe cont propriu într-o lume a bărbaților (acest aspect reiese din notațiile autorului și din spusele Cetățeanului turmentat, care închină în sănătatea ei, că e „damă bună”);

—> indirectă: ambițioasă, luptătoare (reiese din vorbele ei, în momentul în care îl amenință pe Tipătescu că e dispusă la orice pentru a-și susține cauza: „Am să lupt și cu tine, om ingrât și fără inimă!”);

e) Conflicte:

—> interior: viața dublă a Zoei, ținută ca un mare secret timp de opt ani; ea pendulează între bunăstarea pe care i-o oferă Trahanache și iubirea pasională a lui Tipătescu);

—> exterior: cu Nae Cațavencu, până când acesta îi prezintă obiectul șantajului, iar ea schimbă tactica și decide să îl susțină.

Actual vremii sale, actual și peste decenii, Caragiale este creatorul unor texte dramatice (în speță) memorabile, care sunt cu atât mai spectaculoase cu cât au tocmai această proprietate de a-și transcende propriul timp. Atâta timp cât forma fără fond va continua să prospere și cât anomalia se va înverșuna să devină normă, societatea va aparține tot Cațavencilor și Dandanachilor. „Și va trebui să treacă iarăși multă vreme, pentru ca «noroadele» ridicate acum să devină «neamuri» și să se curețe de «caragialism»”<sup>11</sup>.



Zoe și Cetățeanul turmentat, venit să o anunțe că s-a aflat în posesia scrisorii de amor, însă că i-a fost furată de Cațavencu.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.293.

<sup>12</sup> Sursa: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=kX5IG7zq4jM>, Imagini din filmul *O scrisoare pierdută*, 1953.

## **Exerciții:**

1. Indică o situație din care transpare discrepanța aparență - esență.
2. Prezintă relația dintre oricare două personaje ale comediei.
3. Transformă din vorbire directă în vorbire indirectă pasajul:

*PRISTANDA: Cum vă spuneam, coane Fănică (se apropie), aseară, ațipisem nițel după-masă, precum e misia noastră... că acuma dumneavoastră știți că bietul polițai n-are și el ceas de mâncare, de băutură, de culcare, de sculare, ca tot creștinul...*

*TIPĂTESCU: Firește...*

*PRISTANDA: Și la mine, coane Fănică, să trăiți! greu de tot... Ce să zici? Famelie mare, renumerație mică, după buget, coane Fănică. Încă d-ai nevastă-mea zice: „Mai roagă-te și tu de domnul prefectul să-ți mai mărească leașa, că te prăpădești de tot!...” Nouă copii, coane Fănică, să trăiți! nu mai puțin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii și optzeci de lei pe lună: famelie mare, renumerație mică, după buget.*

*TIPĂTESCU (zâmbind) : Nu-i vorbă, după buget e mică, așa e... decât tu nu ești băiat prost; o mai cârpești, de ici, de colo; dacă nu curge, pică... Las' că știm noi!*

*PRISTANDA: Știți! Cum să nu știți, coane Fănică, să trăiți! tocma' dumneavoastră să nu știți!*



## Moara cu noroc

de Ioan Slavici

Anul și locul publicării: 1881, în volumul *Novele din popor*

Ioan Slavici este situat de istoricii literaturii în rândul marilor clasici, alături de Eminescu, Creangă și Caragiale. Comparativ cu aceștia însă, contribuția scriitorului bănățean la patrimoniul nostru cultural este mai redusă, fără ca opera sa să fie cu nimic mai prejos din punct de vedere valoric.

Fin observator al realității înconjurătoare, Slavici se dovedește și un extraordinar portretist, capabil să redea cu egală precizie atât înfățișări exterioare, cât și contururi lăuntrice, gânduri, frământări, tulburări interioare și reacții dintre cele mai variate. Analizează cu priceperea unui psiholog modul în care diversele împrejurări cotidiene generează modificări comportamentale și pe baza lor zugrăvește, amplu și detaliat, tipologii de personaje.

Asemeni celorlalți mari clasici, Slavici a frecventat întâlnirile asociației culturale Junimea, unde a câștigat imediat respectul și aprecierea tuturor. În eseu *Eminescu – omul*, publicat în volumul *Mărturie despre Eminescu*, scriitorul bănățean vorbește despre impactul uriaș pe care poetul național l-a avut asupra sa. Slavici nu publica nimic înainte să obțină părerea prietenului său, iar când reacțiile erau încurajatoare, bucuros și mândru de reușita lui, având garanția irefutabilă a calității, își continua demersul literar, fiind pregătit să împartă și cu publicul munca sa migălos creionată în cheia profunde și necruțătoarei veridicități.

Adept al lui Confucius, Slavici însuși își conduce viața în numele moralei civice și creștinești, imprimând aceste valori și actanților săi. Astfel, buna-credință, cinstea, onoarea, loialitatea și demnitatea vor fi copios laudate, apreciate și încurajate, în timp ce minciuna, hoția, trândăvia sau crima vor fi sancționate cu intransigență.

## • Încadrare

Opera *Moara cu noroc* se încadrează în rândul nuvelor, reușind să întrunească toate trăsăturile specifice.

Nuvela este specia literară a genului epic, de dimensiuni medii (situată din acest punct de vedere între schiță și roman), cu un singur fir narativ, cu un conflict concentrat, la care participă mai multe personaje, iar accentul cade asupra caracterelor acestora, în detrimentul acțiunii.

Trăsăturile nuvelei:

- Întâmplările înfățișate sunt inedite, iar relatarea lor se caracterizează prin obiectivitate, scriitorul intervenind puțin prin considerații personale;
- Sentimentele sunt exprimate indirect, prin expunerea întâmplărilor și prin intermediul personajelor;
- Se bazează pe verosimilitatea evenimentelor prezentate;
- Atenția se concentrează asupra personajelor, care sunt complex caracterizate;
- Intriga e riguros construită, iar conflictul e concentrat și tinde direct spre o concluzie;
- În funcție de curentul literar căruia aparțin autorii lor, nuvele pot fi: romantice, realiste, naturaliste etc., iar după aspectele înfățișate, vorbim despre nuvele istorice, filosofice, fantastice, psihologice, umoristice.

Din prisma încadrării într-un curent literar, *Moara cu noroc* aparține realismului deoarece:

- Acțiunea beneficiază de repere spațiale concrete (hanul aflat la o răscruce de drumuri, locul pe unde tranzitau turmele de porci înspre și dinspre Ineu) și temporale ( între Sf. Gheorghe – 23 aprilie- și Sfintele Paști);
- Personaje încadrabile în tipologii: tâlharul/rău-făcătorul (Lică), arivistul (Ghiță), femeie înțeleaptă (bătrâna).;
- Prezența toponimelor: Munții Zarandului, Câmpia Bănățeană, Ineu, Arad etc.;
- Relatare obiectivă, la persoana a III-a, narator omniscient și omniprezent.

## • Tema

Slavici așază în centrul acțiunii lumea satului ardelean de la jumătatea secolului al XIX-lea, lume în schimbare, în plin proces de emancipare, lume așadar antrenată în lupta pentru înnavușire. În această veche civilizație, depășită încetul cu încetul, își croiesc drum brusc, inopinat și cu violență noile relații sociale, în care banul începe să aibă puteri nelimitate, ca un autoproclamat stăpân al omenirii.

## • Semnificația titlului

Hanul pe care Ghiță îl ia în arendă se află pe locul unei vechi mori, scoase de mult timp din uz: „moara a încetat a măcina și s-a prefăcut în cârciumă și loc de adăpost pentru tot drumețul obosit și mai ales pentru acela pe care noaptea îl apucă pe drum”. Conform simbolisticii tradiționale, moara părăsită este locul propice pentru infiltrarea nefastului și pentru aglomerarea spiritelor necurate. Ca dovadă, odată ajuns proprietarul cârciumii, Ghiță „își pierde măsura, apoi și sensul existențial, minte, fură, ucide și moare, cârciuma însăși mistuindu-se într-un incendiu”<sup>13</sup>. Așadar, putem afirma că asocierea oximoronică din titlu este una ironică, întrucât spațiul ales de Ghiță pentru dezvoltarea unei afaceri prospere se dovedește a fi total lipsit de noroc, de inspirație sau de șansă.. Chiar dacă nefuncțională, ea continuă să macine destinele celor implicați în gestionarea ei.

## • Universul operei

Nuvelele lui Slavici, partea cea mai trainică a literaturii sale, au contribuit în mod indiscutabil la progresul literaturii române în direcția oglindirii realiste a vieții sociale, prin evocarea procesului de formare a micii burghezii rurale, cu implicațiile pe care noile relații le-au avut asupra lumii satului.

*Moara cu noroc* dezvoltă și un conflict puternic, susținut de ciocnirea de interese generate de puterea banului, interese care conduc, în cele din urmă, la înstrăinare. Analiza acestui proces de înstrăinare în interiorul familiei este magistrală și greu egalabilă în întreaga literatură română. În lumea lui Slavici, norma morală acționează cu caracter de lege.

---

<sup>13</sup> Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri în literatura română*, Iași, Editura Polirom, 2009.

Acțiunea nuvelei este plasată într-un spațiu delimitat de Munții Zarandului și Câmpia Bănățeană. Aici trăiesc țărani, cârciumari, porcari, sămădăi, preoți și oameni ai legii, indivizi dârji, lacomi, întreprinzători, buni, răi, exact cum se întâmplă în viață. Meritul autorului e acela de a fi înfățișat această lume în momentele cotidiene, trasând cu mână sigură psihologia colectivității. În cele șaptesprezece capitole sunt antrenate caractere tari de oameni primitivi, intriga reliefând stări complicate și complexe deopotrivă, iar finalul demonstrează justetea normei morale enunțate în preambul.

### • **Personajele nuvelei**

Spre deosebire de scriitorii din generațiile anterioare lui, Ioan Slavici nu impune personajelor sale o comportare rigidă, dictată de anumite prejudecăți morale, ci le dă libertatea de a se manifesta în împrejurările în care le pune viața, după propriile îndemnuri, după imperativele sufletului lor. Ni se prezintă astfel, nu caractere gata formate, ci felul în care ajung oamenii să fie așa cum sunt, ca rezultat al influențelor ce s-au exercitat asupra lor, al condițiilor sociale în care au trăit.

Slavici nu înfrumusețează cu nimic viața personajelor sale. Procentul de duritate și afecțiune, de bunătate și răutate, de hotărâre și slăbiciune pe care le identificăm în proporții diferite la fiecare dintre ele, face din scriitorul bănățean un observator nepărtinitor, un spirit realist desăvârșit. În concepția sa, viața fiecărui personaj e văzută ca un destin propriu, care oricum, indiferent de circumstanțe, se va împlini. În acest fel, el nu se simte obligat să explice nimic, ci doar să descrie cât mai fidel întâmplările ce împing fiecare personaj pe drumul destinului. Actanții sunt și ei convinși că au o soartă dinainte stabilită, căreia nu i se pot opune. Nuvela însăși se încheie cu reafirmarea acestei fataliste concepții despre viața omului: „Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat!”. Definitorie pentru arta realizării personajelor este marea lor interiorizare, iar astfel eroii au ajuns să fie înfățișați și în plin zbuluciu lăuntric, nu doar în manifestările lor exterioare.

Portretul fizic este concis, redus la esențial. Accentul nu cade pe substantive abstracte, însoțite de determinările corespunzătoare, ci pe adjective cu rol de epitet. Portretul moral constituie un succes remarcabil al prozei românești, iar originalitatea artei portretistice la Slavici constă în faptul că personajele au însușiri numeroase, pozitive și negative, calități și defecte,



voință și slăbiciune, atitudini ferme și ezitări. În felul acesta, personajele se comportă, de fapt, ca ființe reale, vii, autentice.

### • **Relația incipit-final**

Incipitul și finalul nuvelei se conturează în jurul cuvintelor bătrânei înțelepte, soacra lui Ghiță și mama Anei, un alter ego al autorului moralist. Ea avertizează dintru început că „omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit”, însă, fără să fie autoritară, lasă liberului arbitru posibilitatea de manifestare: „Dar voi să faceți după cum vă trage inima, și Dumnezeu să vă ajute și să vă acopere cu aripa bunătății sale”. Întrucât Ghiță, impulsionat de mirajul câștigului rapid, se abate de la conduita morală, iar Ana îi acoperă fărădelegile, în final aceștia sunt aspru și tragic sancționați de soartă, de destin, de mâna necruțătoare în fața abaterilor de la normă a autorului. Ca o întărire a premoniției inițiale, bătrâna, care alături de copii e singura supraviețuitoare a familiei, pecetluiește tragismul evenimentelor prin etalarea convingerilor ferme în predestinare: „...așa le-a fost dat!...”. Se poate remarca, așadar, un caracter rotund, compact și complex al nuvelei din punct de vedere redacțional, simetria fiind generată de faptul că replica inițială și cea finală aparțin aceluiași personaj – cheie: bătrâna înțeleaptă.

### • **Perspectiva narativă**

Narațiunea este realizată la persoana a III-a, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă obiectivă. Naratorul heterodiegetic rămâne detașat de acțiune și nu intervine în evoluția personajelor sale, ci le urmărește traseul ca un Demiurg omniscient și omniprezent, devoalând cititorului, asemeni unui fin psiholog, fiecare gest și gând al acestora, fiecare neliniște și frământare trupească sau interioară. În final, specific prozei lui Slavici, cei buni vor fi recompensați de narator cu libertatea și posibilitatea de a se bucura de viață, iar cei necinstiți vor fi sancționați drastic.

### • **Caracterizarea personajului ( schemă)**

( Ghiță)

a) Statut social:

- cizmar de condiție modestă,
- soțul Anei;

- tatăl a doi copii;
- ginerele bătrânei înțelepte;
- proprietarul cârciumii.
  - b) Statut psihologic: labil și influențabil – se lasă pradă tentațiilor financiare ale lui Lică Sămădăul;
  - c) Statut moral: nemulțumit și dornic de mai mult – din această cauză se naște decizia de a arenda hanul „Moara cu noroc”;
  - d) Modalități de caracterizare:
    - ▶ directă: bărbat chipeș și robust, activ și iubitor față de soția sa – în debutul nuvelei, autorul ni-l prezintă în acest mod pe Ghiță, urmând ca mai apoi, sub influența nefastă a tentației, să se schimbe radical: „Rămânând singur cu Ana și cu copiii, Ghiță privește împrejurul său, se bucură de frumusețea locului și inima îi râde când Ana cea înțeleaptă și așezată deodată își pierde cumpătul și se aruncă răsfățată asupra lui [...] iară el însuși, înalt și spătos, o purta ca pe o pană subțirică”;
    - ▶ indirectă: precaut – temându-se de posibilele acțiuni ale lui Lică, își cumpără pistoale, doi câini pe care îi ține pe lanț ca să îi înrăiască și angajează o slugă, pe unгурul Marți;
  - e) Conflicte:
    - ▶ interior: frământarea permanentă dacă să aleagă calea morală sau să apeleze la mijloace necurate dar rapide de înavuțire;
    - ▶ exterior: altercația de la han, din finalul nuvelei, când, turbat de gelozie că Lică îi îmbrățișează soția, se repede asupra ei și o înjunghie în inimă, însă este împușcat de Răuț, acolitul sămădăului.

Reprezentant de seamă al principiilor umane solide, tributari al lumii conservatoare și autentice, neperturbate de tentația noului, în care Dumnezeu reprezintă legea supremă, Ioan Slavici consideră că frumosul în artă nu e generat de expresivitate excesivă, ci de raportarea la cei doi poli, la cele două extreme fundamentale ale existenței: bine și rău. Portretistul satului bănățean este cel care face pași timizi, însă decisivi, către literatura română psihologică, reușind să creioneze cu multă inspirație și în manieră inedită frământările și zbuciumul lăuntric al personajelor sale și să facă din *Moara cu noroc* „o nuvelă solidă, cu subiect de roman”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed.cit., p. 509.



Pentru a-i stârni gelozia lui Ghiță, Lică dansează cu foc cu Ana (final)<sup>15</sup>

### **Exerciții:**

1. Cum se manifestă spiritul moralizator al lui Slavici în nuvela *Moara cu noroc*?
2. Demonstrează circularitatea compozițională în nuvela studiată.
3. Portrete feminine în *Moara cu noroc*: Ana și bătrâna (caracteristici, evoluție, principii, relații cu alte personaje).
4. Tiparul social actual al personajului Lică (dezbateri).

---

<sup>15</sup> Imagine din filmul „Moara cu noroc”, 1956, regia Victor Iliu.



# **Hanu Ancuței**

## **Fântâna dintre plopi**

### **de Mihail Sadoveanu**

**Anul și locul publicării: Povestirea *Fântâna dintre plopi* apare în anul 1928, în volumul *Hanu Ancuței***

Mihail Sadoveanu se plasează pe sine, ca om de litere, în descendența lui Neculce și Creangă, dovedindu-se un veritabil continuator și păstrător al tradițiilor strămoșești. Arta lui, seva povestirilor și conturul personajelor sale își au originea în istoria și obiceiurile neamului, iar el se simte astfel dator să fie cel care „cântă” durerea celor mulți și necăjiți. Nu își focalizează atenția asupra marcantelor figuri istorice pe care să le prezinte ulterior glorios, ci ochiul său vigilent se întoarce către omul de rând și către tot bagajul afectiv al acestuia: iubiri pasionale, intrigi, conflicte, nedreptăți, sărăcie, foamete sau confruntări fizice încrâncenate.

Autorul ciclului de povestiri *Hanu Ancuței* încearcă să îmbine în creația sa elemente de folclor autentic cu ideile novatoare ale literaturii, ce se instalau pe teren autohton la începutul secolului al XX-lea, pe filieră franceză: „romanul balzacian, flaubertian sau zolist constituiau un adevărat mit în literatura noastră”<sup>16</sup>. Exegetul Gheorghe Glodeanu<sup>17</sup> plasează oscilația tradiție-inovație pe seama a două coordonate:

- a) influența paternă: de la tatăl său, orășeanul intelectual, moștenește dorința și ambiția de a deveni cărturar;
- b) influența maternă: de la mama sa moștenește, după cum însuși afirmă, „privirea, auzul și zâmbetul păstorilor din veac”.

Considerând că lirismul este trăsătura fundamentală a literaturii române, Mihail Sadoveanu pare să prefere meditația asupra destinului zbuciumat al poporului român, pe care îl zugrăvește adesea cu minuțiozitate. În acest context, considerăm întemeiată opinia criticului literar G.

---

<sup>16</sup> Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Editura Minerva, 1993, p. 158.

<sup>17</sup> Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2008.

Călinescu, care susține că autorul *Baltagului* „are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic”<sup>18</sup>.

### • **Volumul *Hanu Ancuței* (considerații generale)**

Ciclul de povestiri reprezintă opera de maturitate a autorului moldovean, iar caracterul novator ține de formula epică inedită: povestirea în ramă<sup>19</sup>. Sursa de inspirație o reprezintă capodopera scriitorului umanist Boccaccio, *Decameronul*, o suită de povestiri, de asemenea cu rol cathartic. Povestirea, dar mai cu seamă confesiunea, accesul la alte dimensiuni temporale, facilitează purificarea și reînnoirea sufletelor damnate.

Volumul include o serie de nouă povestiri (incluse într-o ramă), în care hanul reprezintă punctul zero, un centru al lumii, cadrul care strânge în interiorul său poveștile atâtor generații. Clădirea-fortăreață asigură, pe de o parte, refugiu pentru călătorii osteniți, iar pe de altă parte facilitează ieșirea personajelor din sfera cotidianului și intrarea hotărâtă în mitic. Locul în care „vinul dezleagă limbile”, mâncarea bună nu se termină nicicând, iar cântecul lăutarilor răsună antrenant, pare să fie însuși plasat într-o dimensiune atemporală, dualitatea „Ancuța cea tânără” vs „cealaltă Ancuță” fiind cea care asigură continuitatea, în vederea intrării în eternitate.

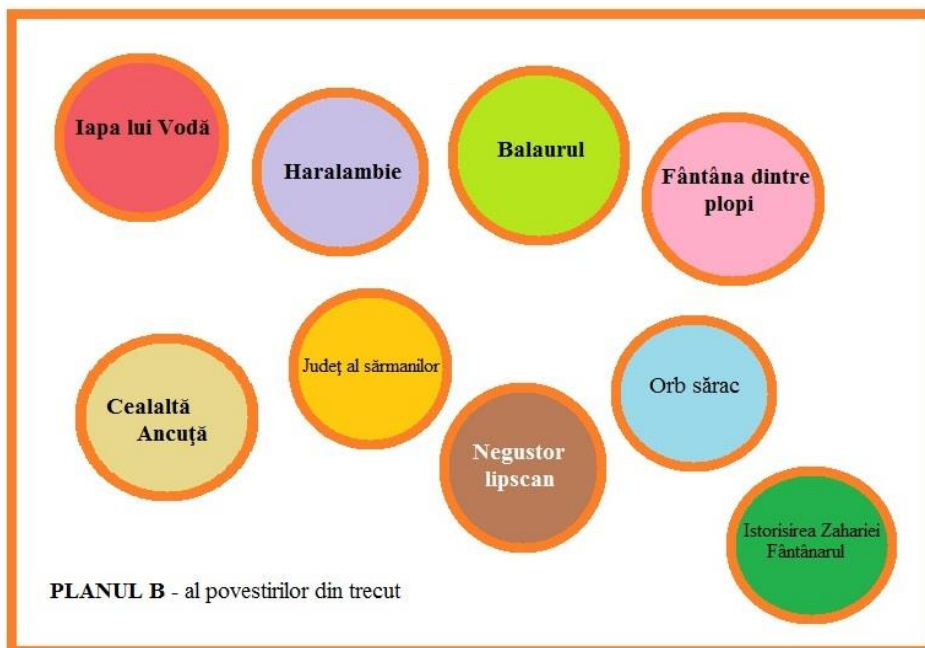
Drumeții, oaspeții hanului, își spun rând pe rând poveștile, conturând un veritabil decalaj între „timpul povestirii” (momentul în care ei poposesc la han) și „timpul povestit” (trecutul evocat). Întâmplările sunt aduse din trecut în prezent prin intermediul confesiunii, procedeu prin care se asigură resacralizarea spațiului hanului și se stabilește caracterul interschimbabil al rolurilor: povestitorii, odată ce și-au depănat amintirile, devin ascultători, iar dintre martori, multora le revine ulterior rolul de naratori.

Tematica celor nouă povestiri e diversă, fiecare istorisire e unică și vine ca replică la precedentă. Fie că este vorba despre lupta sărmanilor pentru dreptate, iubire pasională, dorința de dreptate sau viața haiducilor și a negustorilor, Sadoveanu conturează magistral crâmpie de existență, menite să reliefeze aspecte din realitatea uneori dureros experimentată de predecesorii săi.

---

<sup>18</sup> G. Călinescu, *Op. cit.*, p.

<sup>19</sup> Procedeu stilistic prin care una sau mai multe narațiuni independente la nivel de structură și de conținut sunt plasate în interiorul unei alte narațiuni, numite „cadru”; povestire în interiorul altei povestiri.



## • Încadrare

Opera *Fântâna dintre plopi* se încadrează în rândul povestirilor, reușind să întrunească toate trăsăturile specifice.

Povestirea este specia genului epic, de dimensiuni reduse, în care povestitorul, martor direct sau participant la acțiunile relatate, își expune punctul de vedere sau experiențele legate de un anumit moment, fapt sau aspect social. Între narator și cititor se stabilește o convenție tacită, întrucât acesta din urmă nu va pune nicidecum la îndoială lucrurile prezentate; „povestitorul trebuie crezut pe cuvânt. El este neapărat creditabil. Dacă ne îndoim de cele auzite, povestirea piere. Aici este un soi de regulă a unității de perspectivă”<sup>20</sup>.

Trăsăturile povestirii:

- Subiectul povestirii este întotdeauna unul senzational; în ciuda relatării scurte ca întindere, cititorul se delectează mereu cu evenimente trăite la intensitate maximă;
- Relatarea este palpitantă;
- Naratorul poate fi martor direct sau chiar participant la acțiune; indiferent de circumstanță, situația este experimentată „pe viu”, nu din auzite, ceea ce atestă gradul mare de subiectivitate al discursului;
- Accentul cade asupra faptelor narate, nu asupra personajelor;

<sup>20</sup> Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iasi, Editura Polirom, 1999, p. 181.

- Intriga este simplă, iar numărul personajelor este redus;
- Actul povestirii se derulează întotdeauna sub tutela unui spațiu securizant, care să îmbie la interacțiune umană, la depănarea amintirilor, la confesiune: han, castel etc.

## • Tema

Acțiunea se concentrează în jurul poveștii intense de iubire dintre Neculai Isac și țigăncușa Marga. Sentimentele celor doi actanți se amplifică într-un ritm iute, accelerat, conturând tot mai aprofundat ideea unui interesant cuplu. Mentalitățile culturale diferite, conform mediului din care provine fiecare, devin însă reale impedimente, iar pasiunea dintre ei se mistuie într-o tulburătoare dovadă de sacrificiu, de demnitate umană, în numele unei tragice iubiri.

## • Semnificația titlului

În simbolistica tradițională, fântâna reprezintă un element sacru, apa în sine fiind purtătoarea valențelor benefice, a vieții, a continuei regenerări. Locul cunoscut drept „fântâna dintre plopi”, prin amplasarea lui izolată, departe de văzul lumii, era cunoscut drept spațiu propice întâlnirilor de taină între îndrăgostiți. Tocmai cei patru plopi, paravane naturale, aliniați ca niște destoinici soldați, ofereau intimitatea necesară fiecărui cuplu. Totuși, arborii ce mărgineau fântâna sunt reprezentanții solitudinii și ai însingurării, astfel că, prin corelarea simbolisticii celor două elemente, locul se încarcă de dramatism și de încordare, urmând ca, prin sângele vărsat de eroină, să devină un spațiu al nefastului, promotorul unei „povești înfricoșate”, așa cum o numește Ancuța cea tânără.

## • Subiectul operei (prezentare sintetică)

Încă de la început, prin vorbele Ancuței celei tinere, povestirea anunță că acțiunea se va contura în jurul unui grup de țigani acuzați de fapte reprobabile: „Spunea maică-mea, urmă Ancuța, că a avut mare val și erau să-l omoare niște țigani aici, la vad la Tupilați”. Cel care prezintă incursiunea în timpul povestit este Neculai Isac, participant direct la întâmplările relatate. Acesta surprinde cu multă curiozitate obiceiurile și apucăturile țiganilor, ritmul lor de viață și ierarhia care se stabilește la nive de grup. Gloata așezată în ținuturile Moldovei se

hrănea adesea cu peștii pe care înșiși membrii ei (bărbați, femei, copii) îi prindeau, „răcnind și țupăind ca niște diavoli”. Descrierea are rolul de a sublinia o oarecare tentă de primitivism în rândul șatrei, modul de procurare directă a hranei cu propriile mâini amintind de ocupațiile omului preistoric. Ascultau cu supunere de cel mai bătrân țigan, Hasanache, căpetenia lor, un bărbat înalt care nu ezita să aplice corecții fizice celor care îi ieșeau din cuvânt. În ciuda statutului impunător pe care îl ația la nivelul propriei șatre, atunci când vine vorba de a se adresa unui necunoscut, adoptă brusc o atitudine umilă și supusă. Îl salută pe Isac cu mult prea respectuosul „Sărut mâna”, la care adaugă și apelativul „beiule”, formula reverențioasă fiind menită să impresioneze și să înduplece. Când primește un bănuț de argint, îl bagă repede în gură, ascunzându-l de privirile lacome ale celorlalți țigani. Din mulțimea care alcătua șatra, doar Marga, tână și frumoasă țigăncușă, cutează să nu îi dea ascultare și să se apropie zâmbind de străin, cochetând fără nicio constrângere. Jocul seducător îi este răsplătit cu un bănuț din care fata își cumpără ciubote noi care să îi completeze vestimentația specifică etniei din care face parte: „fustă roșă cu polcă albastră, iar la cap își potrivise o batistă ca sângele; gâtul îi era plin de hurmuzuri”. Prins în mrejele farmecelor frumuseții și ale dezinvolturii Margăi, Neculai Isac comite imprudența de a-i da întâlnire la locul numit „Fântâna dintre plopi”, uitând pentru o clipă ca face parte din medii diferite și că el însuși nu și-a putut stăpâni gândul că „era o țigancă proastă”. De altfel, nici Marga nu îndrăznește să creadă în seriozitatea unor sentimente ce vin din partea unui boier către ea. Devine timidă, neputincioasă, conștientă de condiția ei și de felul în care este percepută de societate: „N-ai să te întorci, că eu îs o roabă și o nemernică”. Totuși, momentul în care primește haina din blană de vulpe îi schimbă percepția și îi este suficient pentru a o convinge de sentimentele drumețului: „Acu văd, boierule, că ți-a fost puțintel dor de o biată fată”. Se remarcă și la Marga, ca la Hasanache, tendința de victimizare. Bătrânul țigan invocă neputința cauzată de vârstă și de boală pentru a primi pomană, iar fata, se dezmiardă folosind un ton autocompătimitor. Ceva o deosebește însă pe tânără de ceilalți membri ai șatrei: conștiința. Recunoscătoare pentru afecțiunea și grija lui Isac, Marga, conștientă că judecata țigănească nu-i va fi favorabilă, își asumă riscul și îl previne în legătură cu complotul neamurilor sale pentru a-i fura drumețului banii și calul și de a-l face pierdut pe vecie. Pentru grămada de bani pe care o deținea, Isac a fost urmărit și bătut crunt de țigani, iar tânăra a plătit cu propria viață prețul trădării. Remarcăm, așadar o reală formă de primitivism: se ghidau după ideea conform căreia unul trebuie neapărat să moară pentru ca ceilalți să trăiască, fără să țină



cont de dreptul la viață sau la proprietate. Instinctualitatea și necesitatea depășeau orice normă a moralității personale sau sociale.

### • **Relația incipit-final**

Fiind vorba despre o povestire în ramă, atât incipitul cât și finalul se dublează. Avem, pe de o parte, un început al ramei, care prezintă sosirea la han a unui drumeț ce este recunoscut imediat după cicatricea de la ochi ca fiind Neculai Isac. Din acest punct, rugat fiind să relateze întâmplarea care l-a adus în ingrata ipostază de infirm, naratorul purcede la divulgarea unui episod din urmă cu douăzeci și cinci de ani. Avem, așadar, un al doilea incipit, cel al povestirii din interiorul ramei, marcat de momentul în care Isac, poposind în alte veacuri la han, întâlnește șatra pe malul Moldovei.

Același aspect de dedublare se înregistrează și referitor la final. Există un final al tragicei întâmplări de la fântână, când Marga este omorâtă de familia sa și aruncată ulterior în adâncul străjuit de plopi, iar Neculai, rănit în altercația cu țigani, rămâne fără un ochi. De asemenea, vom vorbi și despre un final al ramei, întrucât, ca de fiecare dată când relatarea unui drumeț se încheie, acțiunea revine în prezentul hanului, într-o perfectă circularitate, moment în care Isac își exprimă regretul pentru iubirea pierdută.

### • **Perspectiva narativă**

Narațiunea este realizată la persoana I de către un povestitor participant la acțiune, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă subiectivă. Naratorul homodiegetic este și personajul principal, în jurul lui conturându-se întregul subiect. Din acest motiv, cititorului îi parvine doar o unică direcție de acces la faptele abominabile petrecute la fântâna dintre plopi, laolaltă cu toată încărcătura afectivă pe care Neculai Isac o inserează în mod absolut firesc în relatările sale. Periodic, tot ca o dovadă a subiectivității, apar formulări de adresare directă, la persoana a II-a, acestea fiind responsabile de menținerea unei legături strânse între fiecare povestitor de la han și auditoriul format din mesenii dornici de taifas: „Domnilor și fraților, ascultați ce mi s-a întâmplat”.

## • Particularități ale stilului

În orice povestire, stilul este foarte important. Relatarea trebuie făcută într-o limbă vie, colorată, presărată cu elemente ale spunerii, deoarece specia în sine presupune oralitate. Sadoveanu este, în acest sens, o imensă arhivă lingvistică și un veritabil laborator de regenerare a cuvintelor. Nu face în opera sa numai o istorie a poporului nostru, ci și pe aceea a limbii sale. Redescoperă sensuri uitate ale unor termeni și expresii care vor da ulterior povestirii un farmec excepțional: „a slobozi cuvânt”, „a se îndeletnici cu oala”, „a se afla în mare mâhnire”. Morfosintaxa este ușor învechită în nenumărate situații: articularea adjectivului antepus („acesta loc”), perfectul compus de tip arhaic („s-a fost ridicat”), conjuncția compusă „deci dară”. Culoarea locală este surprinsă și printr-o serie amplă de regionalisme și fonetisme: „paseri”, „cătră”, „aista”. Fiecare povestitor este în mare măsură interesat și de felul în care relatează întâmplarea, nu doar de conținutul acesteia.

## • Caracterizarea personajului (schemă)

(Neculai Isac)

a) Statut social:

- mic boier (în momentul povestirii, în prezentul hanului);
- oaspete al hanului;
- căpitan de mazili;
- comis-voiajor (în timpul povestit).

b) Statut psihologic: vulcanic și impulsiv - în tinerețe, părinții lui îi dezaprobau stilul libertin de viață, iar mama sa suferea cumplit și plătea slujbe, în ideea că astfel va ajunge să se așeze și el la casa lui, lăsând deoparte dorința pătimașă de aventură;

c) Statut moral: milos, empatic – modul în care e tratată Marga îi stârnește compasiune și face tot ce îi stă în putință pentru a o ajuta să își depășească condiția și pentru a o ști fericită ;

d) Modalități de caracterizare:

—▶ directă (autocaracterizare): ca tânăr, Isac fusese nesociabil, preferând să se plimbe singur, în loc să petreacă cu ceilalți oaspeți ai hanului: „nici vinul nu-mi plăcea, nici pe lăutari nu-i suportam. Umblam bezmetic și singur ca un cuc”.

—▶ indirectă: naiv – cu toate că îi erau încredințate misiuni importante de transport de vinuri și gestiona sume mari de bani, bărbatul în toată firea cade secerat de farmecele țigăncușei și, fără să mai țină cont de diplomație, îi dezvăluie tinerei toate detaliile despre care liota lui Hasanache dorea să afle: pe ce drum avea să se întorcă, posibila întârziere și faptul că urma să aibă asupra lui banii primiți la Pașcani.

e) Conflicte:

—▶ interior: intensa pendulare între a-și continua stilul de viață libertin, îndeplinirea misiunilor care îi asigurau traiul și întoarcerea la țigăncușa care îl vrăjise cu frumusețea și sinceritatea ei: „mă gândeam la fel de fel de lucruri în care amestecam pe țigăncușa cu fustă roșă...”;

—▶ exterior: altercația din final cu liota de țigani, cei care, folosind-o pe Marga drept momeală, căutau de fapt să îl jefuiască.

Chiar dacă prezentate într-o manieră arhaică, într-un preponderent registru rural, povestirile lui Mihail Sadoveanu constituie un pas important dinspre tradiție înspre inovație. Înlocuirea narațiunii obiective cu cea subiectivă, naratorul-personaj, participant direct la acțiunea relatată și aplecarea vădită către confesiune sunt cele care îl depărtează pe autor de tiparul clasic al operelor poporaniste și, prin recursul la mituri și simboluri, îl propulsează în rândul celor care „anticipează vârsta postmodernă a romanului românesc”<sup>21</sup>.



Clădirea originală a hanului ce a fost dărâmată în 1967.

<sup>21</sup> Gheorghe Glodeanu, *Op. cit.*, p. 373.

## **Exerciții:**

1. Prezintă relația autor-narator-personaj în povestirea *Fântâna dintre plopi*.
2. Discută (pe baza informațiilor din text) modul în care Neculai Isac este schimbat de experiența din tinerețe.
3. Care este relevanța oralității stilului în relația narator-naratar?



Anul publicării: 1920

## Ion

de Liviu Rebreanu

Pe un fond literar șubred din perspectiva romanescă<sup>22</sup>, cu relativ puține și inconsistente încercări artistice, Liviu Rebreanu se impune drept unul dintre creatorii romanului autohton modern. Permanent tentat să surprindă pulsația vieții, adoptă maniera realistă și veridică de zugrăvire a lucrurilor ce-l înconjoară și în care lectorul se poate identifica. Prea puțin atras de propunerile inovatoare ale psihologismului și de mirajul romanului proustian, autorul ardelean preferă ca, prin intensa putere a condeiului, să creioneze destine palpabile, inspirate din viața de zi cu zi a oamenilor (adesea) cunoscuți, „contribuind din plin la dezvoltarea romanului realist, social și obiectiv”<sup>23</sup>.

Romanele lui Liviu Rebreanu nu se opresc niciodată la a evoca un singur palier, așadar nu vom întâlni reliefate doar aspecte istorice, sau fantastice, sau sociale, ci, prin deosebită atenție acordată detaliului pulsant, scriitorul conturează un univers care le include pe toate. Viața rămâne punctul central al artei, mereu viu și ofertant, astfel încât literatura înseamnă, negreșit, mimesis<sup>24</sup>. Scrisul nu îi pare o activitate ușoară, ci, precum Arghezi, își asumă în egală măsură „slova de foc” și „slova făurită”, talentul și munca, lucrând enorm, îndeosebi noaptea, cu acribie și migală, cu acceptarea retușurilor și cu disponibilitatea cizelării repetate, până la forma pe care o considera într-un târziu finală. Un adevărat *homo faber*, Rebreanu avea, în mod incontestabil, o disciplină a scrisului, reușind să își impună și să respecte un program riguros. Cea mai mare dificultate îi părea să ajungă la o variantă optimă a frazei inițiale, întrucât ea dă curs întregului roman. Adesea, în măsura în care considera că formularea de debut nu este eficientă în a face legătura între „pulsația vieții” și „pulsația romanului”, anula munca de ore întregi, revenind, de câte ori considera necesar pentru a concretiza detaliul atât de important.

<sup>22</sup> Care are caracter de roman, specific romanului, (din fr. *romanesque*), conform DEX.

<sup>23</sup> Gheorghe Glodeanu, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>24</sup> Imitare a realității, inspirație din aspectele veridice.

Analizând deopotrivă opera sa de o mare complexitate, deși inegală valoric, și mărturiile pe care însuși le lasă peste veacuri, putem contura un stil scriitoricesc al neobositului om de litere, pe baza unor valențe pe care exegetul Gheorghe Glodeanu le surprinde în *Poetica romanului românesc interbelic*:

- a) Documentarea migăloasă – caracteristică romanului balzacian, această etapă se dovedește vitală în crearea operei; autorul trebuie să cunoască toate aspectele fizice ale unei așezări umane, dar și caracteristicile comportamentale ale oamenilor ce urmează să îi sevească drept modele în alcătuirea persoanelor;
- b) Reticența de a nara la persoana I – consideră oportun ca naratorul să nu se implice în evoluția personajelor sale și să își păstreze statutul de Demiurg omniscient și omniprezent;
- c) Anticalofilismul – Rebreanu nu pare interesat să își orneze textele prin fraze frumoase, frapante prin expresivitate, întrucât scopul său este să redea cât mai exact pulsul existenței, realitatea brută și necizelată, așa cum este ea: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Când ai reușit să închizi în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decât toate frazele frumoase din lume<sup>25</sup>”;
- d) Dimensiunea etică a creației – față de predecesorul său Slavici, Liviu Rebreanu nu consideră că scopul imediat al literaturii este de a deveni călăuză morală; arta nu trebuie să îl sancționeze pe om, să îl îndrume, ci, ajutându-l să se raporteze la elemente din realitate, să îl facă să se bucure că trăiește, să îl mângâie și să îl consoleze, asemeni unei rugăciuni;
- e) Realitatea – piatra de temelie a romanului – autorul considera că, în numele veridicității, subiectul fiecărui roman trebuie să plece de la un context real. Astfel, în cazul operelor sale, *Ion* pleacă de la imaginea țaranului care sărută pământul, *Răscoala* are ca punct principal revolta țărănească din 1907, iar *Pădurea spânzuraților* are ca start fotografia soldaților cehi spânzurați într-o pădure și destinul necruțător al fratelui Emil.

---

<sup>25</sup> Liviu Rebreanu, studiul *Cred*.

Apariția, în anul 1920, a romanului *Ion* venea ca o încununare a activității nuvelistice de până atunci a lui Rebreanu. Totodată, capodopera marchează biruința deplină a literaturii moderne, punând capăt, printr-o replică viguroasă, obiectivă, literaturii idilizante pe care o promovaseră cele două curente neoromantice ale începutului de secol XX: sămănătorismul și poporanismul. În același timp, viziunea matură, realistă, unghiul novator de interpretare, stilul lucid, construcția arhitecturală, cu simetrii compoziționale, au făcut ca romanul să rămână o piatră de hotar în proza românească.

## • **Încadrare**

Romanul *Ion* se încadrează fără echivoc în rândul scrierilor realiste, întrunind toate criteriile pe care curentul literar le presupune:

- Tema socială, element specific realismului; fresca societății rurale transilvănene de la începutul secolului trecut;
- Viziunea obiectivă, narațiunea la persoana a III-a, naratorul erijându-se în Demiurgul omniscient și omniprezent, care nu intervine în evoluția personajelor sale;
- Personajele tipice puse în situații tipice (tipologii de personaje): avarul, naiva, înțeleptul etc.;
- Relevarea aspectelor definitorii pentru societatea conturată: obiceiuri de la horă, căsătorie, moarte;
- Prezența toponimelor pentru a plasa acțiunea într-un spațiu al concretului (Pripas, Bistrița, Armadia, Jidovița, Râpele Dracului, Bârgău etc.).

## • **Geneza romanului**

Ca o veritabilă scriere realistă, romanul *Ion* pornește de la trei evenimente reale, disparate, pe care Rebreanu le prelucrează ulterior magistral și le unește într-o poveste tipică pentru viața satului ardelean:

1. Autorul cunoaște un tânăr, numit Ion Pop al Glanetașului, care i se plânge de frustrările pe care le acumulase din cauza lipsei banilor și a proprietăților, în ciuda dorinței sale

neconținute de a munci. În realitate, precum în roman, averea era principalul criteriu al ierarhiei sociale și, ca atare, al respectului aferent statusului;

2. Într-un sat vecin, autorul află de povestea unei tinere care rămăsese însărcinată cu un băiat sărac și, ca urmare a faptei sale reprobabile (în contextul vremii), fusese crunt bătută de tatăl său. Ideile sunt conturate în nuvela *Rușinea*, rămasă nepublicată;
3. În timpul unei sesiuni de vânatoare de porumbei, Liviu Rebreanu observă un țăran care, îngenuncheat pe un teren arat, se apleacă și sărută pământul „ca pe o ibovnică”. Patima desăvârșită îl frapază pe autor, iar scena la care a fost martor direct devine punctul central al scrierii sale.

Proiectul inițial al scriitorului a fost un roman intitulat *Zestrea*, însă Rebreanu renunță la a-l finaliza, după două-trei sute de pagini deja conturate. Revine ulterior asupra lui, preia și idei din nuvele încă nepublicate și, cu un nou titlu, readuce în prim-plan și revitalizează destinele tănuite și ținute cu grijă în sertar vreme îndelungată.

## • Tema

În romanul lui Rebreanu, amplă monografie a satului ardelean de la începutul veacului al XX-lea, „frescă amară a societății transilvănene”, cum preciza Vladimir Streinu, tema este lupta înclăștată și obsesivă a dobândirii cu orice preț a pământului, problemă care astăzi poate n-ar mai avea prea mare importanță, dacă scriitorul n-ar fi reconstituit toate detaliile sociale ilustrative pentru o lume în care proprietatea funciară determină statutul social al individului. Fiecare personaj este prezentat în legătură cu această problemă. Scena care deschide romanul explică tocmai această distincție socială: cel care are pământ, indiferent de modul în care l-a obținut, este privilegiat și i se iartă toate necuviințele, ca lui Vasile Baci. Cel sărac, precum Ion, poartă emblema de „sărântoc”, epitet pe care nimeni nu și-l mai amintește după ce tânărul dobândește pământ și astfel capătă accesul la demnitate. Obiceiurile și tradițiile sunt introduse în roman tot pentru a sublinia tema; din acest motiv, Rebreanu prezintă în două rânduri ritualurile nunții (nunta țărănească a lui Ion și nunta celor din stratul intelectualilor a Laurei Herdelea), insistând de fiecare dată pe amănuntele economice.



## • **Semnificația titlului**

Titlul romanului este dat de numele personajului principal, autorul dorind astfel să sugereze faptul că povestea lui Ion Pop al Glanetașului e povestea fiecărui flăcău din satele ardelenesti, iar patima lui arzătoare răzbate în toate piepturile tinere și dornice de afirmare. Protagonistul devine, cu sau fără voia sa, un model pentru întreaga generație, un exponent pentru societatea din care face parte, expresie a etnicității noastre, a istoriei tragice a țaranului român din Transilvania începutului de secol XX. Toți bărbații din satul Pripas, consăteni și congeneri ai tânărului dominat de dorința de a poseda pământ sunt, până la urmă, „varietăți de Ion”<sup>26</sup>, adică, supuși contextelor similare, ar acționa în aceleași limite.

## • **Structură și conținut**

Romanul este compus din două părți, intitulate sugestiv în funcție de marile patimi ale personajului central, de polii între care oscilează și în funcție de care își conduce întreaga existență, de vocile interioare care îi dictează felul de a fi: Glasul pământului și Glasul iubirii. Structurat pe treisprezece capitole (șase în Glasul pământului și șapte în Glasul iubirii), romanul închide în sine o lume a oamenilor din satele ardelenesti, cu problemele și frământările lor, cu dorințele ardente, cu activitățile particulare zilnice și cu participări la acțiuni colective, o lume a diversității, în care cititorul remarcă toate categoriile: oameni harnici, înstăriți, risipitori, săraci, iubitori de veselie, intelectuali, răzbunători.

### Secvența horei

În debutul romanului, suntem introduși în atmosfera satului Pripas prin accesul pe care naratorul ni-l facilitează la hora din curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea. Observăm pentru întâia oară că, într-o așezare umană plină de vitalitate, diferențele între oameni se fac în funcție de vârstă și sex, dar mai cu seamă prin raportare la statutul social. În timp ce tinerii învârt frenetic hora, mărunțind pământul în ritmuri someșene, fetele nemăritate care nu au fost poftite la dans au locul lor, chiar pe margine, în speranța că norocul le va surâde în cele din urmă. Nevestele tinere se așezau alături de bătrânele satului, ceva mai retrase de iureșul dansului, iar bărbații, grupați pe categorii sociale, se aflau și mai departe de focul jocului, pentru a putea

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 732.

povesti în tihnă Intelectualii satului, învățătorul Herdelea și preotul Belciug erau acompaniați de „bocotani”, în timp ce Alexandru Glanetașu sta deoparte, printre cei din categoria lui, „ca un câine la ușa bucătăriei”. Observăm așadar o structură concentrică, simbol al complexității lumii satului, iar hora, motiv de bucurie și posibilitate de întemeiere de noi familii, este „punctul 0”. Doar copiilor le era permis să alerge nestingherit peste tot.

Momentul horei este relevant pentru că, pe lângă faptul că oferă o minunată mostră de autenticitate privitoare la imaginea satului românesc, este grăitor pentru întregul parcurs al acțiunii: la acest eveniment, Vasile Baciu îi aruncă lui Ion apelativul „sărăntoc”, declanșând în mintea și sufletul flăcăului dorința cumplitei răzbunări. Ca atare, tânărul dansează numai cu Ana, în ciuda faptului că o urmărea cu privirea pe Florica, adevărata sa pasiune.

#### Secvența sărutului pământului

Momentul în care, prin intermediul planului ticălos pe care Ion îl pune la cale căsătorindu-se cu Ana, acesta devine proprietare de pământ, așa cum și-a dorit atât de mult, paradoxal, își pierde orice urmă de compasiune și empatie. După o viață a îndelungilor frustrări, întrucât el mereu și-a dorit să muncească, dar tatăl a risipit cu necumpătate toată averea Zenobiei, timp în care a primit și îndurat apelative necuvenite, acum se simțea stăpân pe situație, capabil de muncă, dornic de a se afișa în cercurile răsărite ale societății locale. Tot acest cumul de sentimente, de pasiuni nestăvilite situate undeva la confluența celor două glasuri (al pământului și al iubirii) conturează scena pe care Rebreanu a surprins-o, de fapt, în realitate și care, conform propriilor mărturii ale romancierului, constituie geneza operei. Ion îngenunchează, iar acum pământul-mamă, cel dătător de siguranță și protecție, devine pământ-iubită, așadar tânărul îl sărută „ca pe o ibovnică”, marcând decisiv pierderea sensului existenței raționale.

#### Secvența morții lui Ion

Informat de Savista, nebuna satului, că Ion o vizitează pe Florica în absența sa, George, care cunoștea sentimentele eternului său rival, se decide să își facă singur dreptate. Este tot o formă de a ticlui planuri malefice prin care, fără a ține cont de normele morale și sociale, un individ își fac singur dreptate. Așadar, istoria se repetă, viața satului merge ciclic, cadentat și repetitiv. Întors pe neașteptate acasă, bărbatul le curmă planul celor doi amorezi, iar în momentul în care Ion vine în creierii nopții prin ogradă, pentru a intra în casa unde îl aștepta Florica, George iese

cu sapa în mână și lovește la nimerelă, cu multă sete. Cu reflexele încetinite din cauza acloolului, fiul Glanetașului cade victima veșnicului său dușman, iar sapa, unealta folosită în scopul lucrării pământului său drag, devine, în mod ironic, un veritabil călău.

### • **Relația incipit-final**

Liviu Rebreanu se dovedește adeptul simetriei compoziționale, manifestându-și mereu preferința pentru proporțiile egale și pentru structurile circulare în cazul romanelor sale. La început, lectorul este introdus în satul Pripas pe un drum care își croiește cu greu accesul printre dealuri, apoi „înaintează vesel”. Pare, așadar, un dublu al personajului principal, cu barierele sale în ascensiune, apoi cu aplombul vieții tihnite. La intrarea în sat, ca o prevestire a răului ce are să se abată, suntem întâmpinați de o răstignire căreia oamenii par să îi fi uitat sensul: „o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploii și cu o cunună de flori veștede așezată la picioare. Suflă o adiere ușoară și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri”. În final, cititorul este însoțit la ieșirea din sat pe același drum, care acum, tot asemeni lui Ion, se dizolvă în neant, „se pierde în șoseaua cea mare și fără început”. Este totuși loc de speranță, întrucât un semn divin e trimis din dimensiuni imperceptibile: „Hristosul de tinichea, cu fața poleită de o rază întârziată, parcă îi mângâia, zuruindu-și ușor trupul în adierea înserării de toamnă”. Pentru ca simetria să fie desăvârșită, Rebreanu își intitulează primul capitol „Începutul”, iar ultimul, „Sfârșitul”, ca un semn al complexității, al perfecțiunii, al curgerii firești între Alfa și Omega.

### • **Perspectiva narativă**

În stilul propriu romanelor realiste, narațiunea este realizată la persoana a III-a, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă obiectivă. Narratorul heterodiegetic rămâne detașat de acțiune și nu intervine în evoluția personajelor sale, permițându-le să se dezvolte singure, să își ia propriile decizii, să se completeze reciproc și să suporte consecințele fiecărei acțiuni pe care o întreprind. Acesta le urmărește traseul ca un Demiurg omniscient și omniprezent, le cunoaște gândurile și slăbiciunile, temerile și tentațiile, însă permite cititorului să aibă acces la o lume ficțională cât mai apropiată de cea a realității din care eroii își extrag sevele.

## • Particularități ale stilului

Liviu Rebreanu reconstituie, în manieră realistă, spiritul unei epoci, oferă amănunte despre mentalitățile, tradițiile și situația istorică a momentului, ceea ce creează un tablou cuprinzător în care sunt reflectate toate sectoarele cotidianului, contribuind astfel la impresia de veritabilă frescă socială. Cu adevărat grandios în realizarea acestor imagini de ansamblu este faptul că, spre deosebire de alți scriitori (cum ar fi Sadoveanu), fiecare amănunt al realității recreate susține tema romanului, de unde și impresia de narațiune masivă și convingătoare.

Cea mai importantă contribuție a lui Rebreanu la dezvoltarea romanului de tip obiectiv este conferită de rigurozitatea motivației artistice. Romancierul justifică orice detaliu al narațiunii la toate nivelurile operei. În primul rând, există un solid argument epic. Toate atitudinile personajelor sunt bine motivate, mai ales cele violente; astfel, Ion vrea pământ pentru a-și câștiga demnitatea socială. Rebreanu justifică actele personajelor printr-un complex psihologic cu rădăcini sociale sau care țin de o experiență marcantă pentru personaje. De pildă, patima lui Ion răbufnește cu și mai mare putere când mândria lui este lezată.

Descrierea exactă, cu notații amănunțite și comparații concretizatoare sprijină construcția bine motivată. Romancierul alege denotative care creează întotdeauna o imagine clară, din registrul evidenței, cititorului: George Bulbuc este „nervos ca un taur”, iar lumina toamnei e „galbenă și potolită”, pentru că soarele e „bătrânesc”. Verosimilitatea romanului este inegalabil făurită tocmai prin sugestia lexematică. Spre exemplu, patima devastatoare a lui Ion este urmărită în amănunte atitudinale, prin sintagme care evocă imaginea focului: Ion „se aprinde ca focul”, iar când orgoliul său este rănit, naratorul surprinde „o scăpărare furioasă” în ochii negri ai protagonistului. De asemenea, în aceeași linie a sugestiei arderii, gândurile flăcăului sunt „pârjolitoare”, iar „ochii îi sunt aprinși”.

Scrisul lui Rebreanu este concentrat și dur și precizia notațiilor elimină artificii. Stilul său se caracterizează prin sobrietate, neobișnuită putere de concentrare, precizie. Romancierul nu caută cuvântul rar, nu înfrumusețează vorbirea eroilor, întrucât este interesat de prezentarea cât mai riguroasă a aspectelor sociale. Comparația este alcătuită din asociații din cele mai simple, multe circulând și astăzi, în limbajul curent: „sărac ca degetul”, „albă ca peretele”, însă există și formule menite să șocheze, făcând apel tot la spațiul concretului: „ploaie groasă ca untura topită”. Metafora lipsește aproape cu desăvârșire, întrucât arta sobră respinge imaginea căutată și ajustată. Sintaxa se caracterizează prin aceeași simplitate. Prezența însemnată a dialogului

eliptic justifică ideea că durerea te învață să nu vorbești mult, că vorbele sunt adesea frânte și chinuite.

## • Caracterizarea personajului (schemă)

(Ion)

a) Statut social:

- țăran tânăr, harnic, dar sărac din satul Pripas;
- fiul Glanetașilor (Alexandru și Zenobia);
- soțul Anei;
- ginerele lui Vasile Baci;

b) Statut psihologic: obsesia pământului - scena în care Ion se apleacă și sărută pământul este emblematică în acest sens, întrucât, odată cu gestul îndelung reprimat, tânărul își pierde sensul realității și cade decisiv în capcana tentațiilor clocotitoare;

c) Statut moral: răzbunător și viclan – odată ce Vasile Baci îi atașează nedreapta etichetă de „sărăntoc”, Ion promite să facă tot ce îi stă în putință pentru a se răzbuna. Nu doar că ticluiește planul ticălos, dar îl și pune în aplicare, fără să se gândească la consecințele pe care acest lucru le va avea asupra Anei ; În concepția lui E. Lovinescu, „Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală și, mai ales, o voință imensă”<sup>27</sup>;

d) Modalități de caracterizare:

→ directă (realizată de către narator): Ion era un tânăr chipeș și voinic, cunoscut de sătenii din Pripas ca un om harnic, însă fără noroc. „Iute ca mă-sa”, flăcăul se arată mereu dornic de munca pământului;

→ indirectă: crud și indiferent – cu o lejeritate machiavelică, Ion o seduce pe Ana și nu se lasă sub nicio formă influențat de suferința tinerei sale soții. Nu rezonază cu rugămintele și

---

<sup>27</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1975, p. 191.

nefericirea ei și se arată total indiferent când ea alege să își pună capăt zilelor, dar și când Petru, fiul lor, prea mic pentru a-și continua existența fără prezența maternă, își urmează mama în lumea fără de întoarcere.

e)Conflicte:

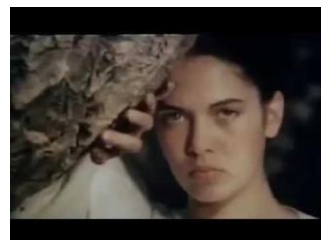
→ interior: în interiorul lui Ion se dă o luptă intensă între cele două glasuri: cel al pământului și cel al iubirii. Este tentat în prima fază să aleagă bunăstarea și, odată cu ea, dreptul la respectul celor din jur. Treptat, realizează că adevărata împlinire vine din iubire, așa că alege să își astâmpere, cu orice preț, setea interioară;

→ exterior: încăierarea cu George Bulbuc, eternul său rival, în fața cârciumii lui Avrum, la finalul horei din curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea / momentul final, când George îl surprinde pe Ion la casa Floricăi în absența sa și îl omoară, lovindu-l cu înverșunare tocmai cu sapa, unealtă de lucru a atât de râvnitului pământ.

Creatorul „romanului total” închide o întreagă lume în capodoperele sale. Spații și persoane existente, toate își asigură astfel un loc în eternitate, rămânând mărturii vii ale unor timpuri parcă imemorabile. Pe lângă tentația veridicității, specifică oricărui adept al realismului, Liviu Rebreanu conturează un roman a cărui modernitate este indiscutabilă prin concizia exprimării, acuratețea termenilor și dorința de a surprinde socialul, în detrimentul ornamentului excesiv. Opera-monument este „un poem epic, care cântă cu solemnitate condițiile generale ale vieții: nașterea, nunta, moartea”<sup>28</sup>.



Ion și Ana



Florica



Vasile Baciu<sup>29</sup>

<sup>28</sup> G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 733.

<sup>29</sup> Imagini din filmul *Blestemul pământului, blestemul iubirii*, regizor Mircea Mureșan, 1979.

## Exerciții:

1. Indică trei elemente care permit înscrierea romanului *Ion* în rândul creațiilor realiste.
2. Numește trei situații care țin de problema pământului și menționează modul în care ele vizează personajul principal.
3. Elemente sociale și elemente psihologice în romanul *Ion*.
4. Discută problema mimesisului, pornind de la afirmația: „Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei... Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele care a trebuit să i le adaug pentru a motiva unele gesturi sau fapte ale mele”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Liviu Rebreanu, *Amalgam*, cap. *Mărturisiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p.57.



## Enigma Otiliei

de G. Călinescu

**Anul publicării: 1938**

„Neîndoielnic, G. Călinescu este unul dintre cei mai de seamă scriitori români și unicul nostru critic literar care a avut geniu. [...] rămâne una dintre acele personalități excepționale care se nasc la un secol o dată”<sup>31</sup>.

Personalitate marcantă a literaturii din perioada interbelică, G. Călinescu activează atât în sfera auctorială, continuând în romanele sale ideile și principiile balzaciene, cât și în domeniul criticii, considerându-se mai degrabă un istoric literar și nu un comentator al realizărilor ficționale. Spirit enciclopedic, vorbește adesea despre necesitatea unei temeinice culturi filosofice și a unei desăvârșite cunoașteri a literaturii universale, elemente indispensabile unui veritabil critic și istoric în domeniul literaturii. Așadar, fără raportare la precedent, la universalitate, și fără o argumentare pertinentă pe baza exemplurilor deja existente, nu concepe trăincicia și validitatea analizelor realizate asupra textelor generației sale.

În volumul *Ulysse*, Călinescu înserează studii care atestă viziunea sa asupra romanului începutului de secol XX. Consideră astfel că romanului i-a lipsit contactul cu realitatea, tocmai de aceea adoptă el însuși stilul scriitorului francez Balzac, direcție ce îi permite să transpună cotidianul în paginile cărții. Momentul de maturitate al scriiturii se înregistrează atunci când, în baza confruntării tradiție-inovație, se conturează o dispută între balzacianism și proustianism, cele două direcții preluate din literatura franceză, și extinse ca o modă a vremii. Chiar dacă recunoaște că tinerii scriitori adoptă în proporții covârșitoare caracteristicile noului roman al lui Marcel Proust, Călinescu nu se dezice de conservatorismul liniștit și plin de cumpătate al romanului obiectiv. Pentru el, acesta ar fi tipul firesc de roman, deoarece, așa cum afirmă, cultura română nu are tradiția investigației psihologice (impusă de opera proustiană), așadar nu se pliază sub nicio formă pe specificul publicului autohton. Autorul consideră că psihologia unui individ e interesantă numai în măsura în care se concretizează într-un tipar; rămâne, așadar, fidel

---

<sup>31</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 738.



realismului, prin conturarea de personaje tipice, pe care le regăsim, de asemenea, în situații tipice. Totuși, în ciuda văditelor înclinații către tradițional, către omnisciență și omniprezență, către obiectivitate și detașare în redarea realității, către tematica socială, opera sa înglobează o serie de elemente inedite pentru prima jumătate a secolului trecut. Astfel, prefigurează alinierea la standardele occidentale de evoluție prin inserarea în text a noutăților tehnice ale vremii: automobil, telefon, cinematograf. De asemenea, imaginea femeii ca enigmă sau „pictura” detaliată a omului ajuns la senectute sunt tot elemente ale noului, care marchează și definitivează trecerea de la tematica rurală către provocările mediului citadin.

## • Încadrare

În ciuda tentațiilor vremii și a încercărilor tot mai aprige ale noului roman proustian de a se impune în literatura română, după tiparul literaturii universale, G. Călinescu preferă pentru operele sale încadrarea în realism, aceasta fiind singura variantă prin care cititorului îi este permis accesul la realitatea neperversită de mrejele subiectivismului.

Trăsături ale realismului în romanul *Enigma Otiliei*:

- Prezența tipologiilor de personaje; autorul găsește universalul în individual, creând o adevărată „Comedie umană” (arivistul, avarul, neofitul, „baba absolută” );
- Determinarea temporală și spațială exactă, prin așezarea unor tipuri general umane într-un anumit moment istoric, imprimându-se astfel pecetea verosimilității (București, perioada interbelică);
- Tehnica detaliului; autorul se străduiește să contureze personalități umane prin portrete măiestrit organizate, precum și prin descrieri amănunțite de interioare, ce poartă adesea amprenta eroilor;
- Tematica socială; se creează o frescă a societății bucurește de început de secol XX;
- Perspectiva narativă obiectivă, sobră, detașată (relatare la persoana a III-a).

Chiar dacă preponderent realist, romanul lui Călinescu are și alte influențe la nivelul curentelor literare:

- Povestea de dragoste dintre Felix și Otilia (romantism);
- Descrierea peisajelor idilice de la moșia lui Leonida Pascalopol (romantism);
- Studiul unor aspecte maladive (naturalism);
- Nuanțarea maniilor, temerilor, fobiilor (modernism).

## • Tema

Tema romanului-frescă a societății bucureștene este una complexă și poate fi abordată din mai multe perspective. Nucleul cărții îl constituie istoria unei moșteniri (temă balzaciană) și ea generează arhitectura romanului, mișcarea epică scoțând la iveală patimile și conturând rudimentare porniri instinctuale. Conflictul se sprijină pe câteva personaje, prin intermediul cărora G. Călinescu sugerează universul social: Costache Giurgiuveanu și Otilia pe de o parte și „clanul” Tulea pe de altă parte. În acest univers familial intră alte trei personaje: Pascalopol, Felix și Stănică Rațiu, acest demn urmaș al lui Dinu Păturică<sup>32</sup>. Pe de altă parte, este evocată tema paternității, tot de factură balzaciană. Moș Costache este protectorul Otiliei, însă nu și tatăl biologic, iar o posibilă adopție ar fi riscantă pentru împărțirea de drept a moștenirii. Nu în ultimul rând, romanul conturează și drumul formării tânărului Felix, timidul student la Medicină care ajunge un reputat medic, chiar și fără să înțeleagă sufletul complicat și misterios al femeii.

## • Semnificația titlului

Inițial, titlul pe care romancierul îl alocă scrierii sale este *Părinții Otiliei*. Prin tehnica balzaciană (pe care o depășește de la un punct, demarând formula unui „balzacianism fără Balzac”<sup>33</sup>), valorificată prin atenția încordată pe detalii și încercarea neobosită de a contura tipologii, Călinescu și-a propus prezentarea unei povești de viață centrate pe ideea paternității. Mesajul prim era acela că, într-un anumit moment și în câte o anume circumstanță, fiecare personaj devine un „ipotetic părinte (adevărat sau vitreg) al Otiliei”<sup>34</sup>. Schimbat de editor pentru a aduce un plus de mister și a asigura o mai bruscă popularitate, „titlul renunță la a mai sugera adevărata esență a romanului, marșând pe perspectiva romanțată a misterului unui personaj și nu pe cea a veridicității unui întreg sistem social”<sup>35</sup>. Totuși, creatorul romanului nu vede o problemă efectivă în modificările survenite, motivând că „romanul nu este o dezvoltare a titlului, ci titlul e

---

<sup>32</sup> Personaj al romanului *Ciocoii vechi și noi*, scris de Nicolae Filimon. Păturică rămâne în literatura română prototipul parvenitului.

<sup>33</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, p. 733.

<sup>34</sup> Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Ed. cit., p. 155.

<sup>35</sup> Alina Nechita, *Ipostaze ale personajului feminin în literatura română interbelică*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2019, p. 133.

un nume de ordine, pus în urmă, cum se obișnuiește”<sup>36</sup>. Până la urmă, Otilia nu are niciun fel de enigmă, cu atât mai mult nu genul de mister desprins din scrierile polițiste, singurele necunoscute fiind în modul în care tânărul Felix o percepe pe așa-zisa lui verișoară.

### • **Conținut (prezentare sintetică prin prisma personajelor)**

Detașată parțial de soarta potrivnică a orfanului, Otilia frapează prin buna sa dispoziție, stare dată de confortul apartenenței totale la mediul familial. Felix nu e întâmpinat în locuința sobră din strada Antim de vreo fetișcană timidă, tristă și marginalizată, ci de o tânără volubilă, veselă și extrem de stăpână pe sine: „Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare că ai venit! [...] Eu sunt Otilia”. Ca orice copil nelegitim, fata se confruntă cu o serie de răutăți, însă învață să le gestioneze cu mult calm și tact spre a-și construi o existență lipsită de griji. Din prima clipă în care aude că Felix va fi găzduit de Costache, Aglae Tulea aruncă replici necruțătoare: „N-am știut, faci azil de orfani?”, tocmai pentru a sublinia condiția ingrată a Otiliei. Aciditatea exterioară este contrabalansată de o îndelung impusă indiferență și de o jovialitate dezarmantă. Orfana lui Călinescu nu se lasă pradă statutului defavorizat, întrucât nu mai e copilul labil, cu personalitatea în formare, ci o tânără de optsprezece - nouăsprezece ani, un adult în devenire, o adolescentă cu tot mai clare atribute de femeie. Cu „față măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri, arăta și mai copilăroasă între multele bucle și gulerul de dantelă. Însă în trupul subțiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect [...] era o mare libertate de mișcări, o stăpânire desăvârșită de femeie”. Statutul de orfană, resimțit mai mult sub formă latentă, îi determină o serie de trăsături comportamentale specifice, de care este mai mult sau mai puțin conștientă. Conform Marthei Robert, Otilia se încadrează în tagma „copilului găsit”, fiind o „fată în floare” ce își caută adăpost sub scutul patern. Modul de acțiune este, în această cheie, unul justificabil, lipsa de fermitate în decizii și acțiuni datorându-se incertitudinii generale care îi guvernează existența. De câte ori Felix îi cere confirmarea sentimentelor de iubire, tână ezită, nesigură. Nu vede un viitor alături de studentul la medicină, dar nici nu îl refuză categoric. Oscilează între ipostaza fiicei devotate, a mamei protectoare, a iubitei pasionale și a femeii misterioase, fără să confirme decisiv categoria pe care se pliază cel mai bine. Complexitatea personajului consta tocmai în imensa capacitate de a se adapta cameleonic diferitelor situații ale existenței.

---

<sup>36</sup> G. Călinescu, *Fals jurnal*, întocmit și prefațat de Eugen Simion, București, Editura Fundației PRO, 1999, p. 160.

Exprimându-și vehement convingerile, „sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă”, Otilia devine prototipul femeii moderne, emancipate și sigure pe ea, care încearcă să își construiască existența în afara oricărei îngrădiri de ordin masculin. Din acest tip comportamental inedit rezultă și aura enigmatică, întrucât modul de raportare la realitate este prea puțin ancorat în precedent.

Imaginea Otiliei se încheagă din fragmente și se definitivează în manieră caleidoscopică, prin alăturarea perspectivelor multiple, provenite de la personajele care gravitează neobosit în jurul ei. Sistematizând, Călinescu ne confirmă că eroina sa era iubită în trei moduri diferite: „la modul tutorelui” de către Costache, „senzual și patern” de către Pascalopol și „juvenil” de către tânărul neexperimentat, Felix. Acestor sentimente de vădită afecțiune se adaugă și cele de invidie, frustrare sau răutate, ca într-o necesară tentativă de echilibrare a balanței existențiale. Felul meschin și totalmente diferit în care Otilia e văzută de Stănică Rațiu și ceilalți membri ai clanului Tulea nu face decât să contribuie decisiv la conturarea unui caracter puternic și a unui personaj memorabil prin însăși complexitatea sa.

Pascalopol, individ matur, o contempla admirativ pe Otilia, în contemplarea sa regăsindu-se o îmbinare între dorința masculină și îngăduința paternă. În cazul lui, Otilia reprezintă completarea totală, piesa lipsă din conturul deplin. Nu întotdeauna el era cel care se arăta protector și grijuliu, ci de multe ori tânăra îi acapara atenția cu gesturi de o tandrețe familială: „îi potrivea acul cu perlă din cravată, îi scutura ușor umerii, privindu-l cu o grațioasă maternitate”. Ușoară și sprintenă, aproape volatila, Otilia pendulează între un tată asumat, bătrânul Costache, și unul de conjunctură. Acesta din urmă, stângaci și indecis, o răsfață pe tânăra orfelină, reducând aproape până la anulare ideea statutului damnat. Amândoi sunt dornici de atenție, iar nevoia de socializare este cel mai puternic liant al bizarei perechi. Pascalopol, ajuns la vârsta a doua, are nevoie de un anumit tip de comportament venit din exterior, care să îi asigure reconfirmarea masculinității, pe de o parte, și alinarea singurătății, pe de alta, în timp ce Otilia, tânără și dinamică, simte lipsa unei permanente angrenări în diverse activități: discuții, plimbări, jocuri de societate. Complementaritatea lor vine, așadar, și din faptul că, pentru un timp, fiecare răspunde nevoilor stringente ale celuilalt. Pascalopol simte nevoia să alinte, iar Otilia, să se lase alintată. La o altă scară, moșierul se simte și el un orfan, un abandonat al destinului, un însingurat ce-și caută obsesiv alinarea în prezența celor din jur: „Nu sunt decât un prieten bătrân, care n-are o familie, și vine din când în când să vă vadă pe toți, cu egală dragoste”. Bărbatul o

tratează ca pe o copilă răsfățată, permițându-i orice capriciu: „Eu știu că dumneata vrei și bomboane, ca copiii mici[...]”, iar ea, suferind în adâncurile ființei de sindromul orfanului, de acea însingurare înrădăcinată, visează să fie adoptată de individul „chic” și să poată astfel beneficia de toate privilegiile care survin posturii de fiică de bogătaș. Prins între două sentimente contradictorii, Pascalopol pendulează între afecțiunea paternă și ideea autoimpusă a dragostei pătimase, nefiindu-i clar nici măcar lui care ar fi deznodământul realmente oportun. De ineditul situației profită, fără prea multe remușcări, tocmai Otilia, recunoscând adesea cu dezinvoltură că bărbatul care îi susține toate capriciile nu e decât o marionetă în mâinile ei, o altă victimă. Continuă să îl farmece și să îl manipuleze, găsind mereu consolare în gândul că moșierul e un om bun care merită să fie fericit. Gandurile lui Pascalopol se amestecă, iar conștiința îi dictează mesaje contradictorii. Simte în mai mare măsură nevoia să o protejeze patern pe Otilia decât să o iubească frenetic, adolescentin. Nimic din cuvintele sau gesturile lui nu trimit spre tentația carnalului, fapt sistematizat cu acuratețe de moșier: „Otilia e o fată cuminte și aș fi mândru să am un copil ca ea”. Chiar și atunci când ia în considerare varianta căsătoriei, o face strict din dorința de a putea deveni un protector legal al tinerei, fără ca grija pe care i-o poartă să devină subiectul clevetirilor clanului Tulea. Pasul decisiv, acela de a se căsători cu Otilia, este dublat de cel al infinitei capacități de renunțare la ea în numele dragostei paterne și al conștientizării nevoii tinerei de a fi angrenată în anturaje adecvate vârstei sale.

Felix, nesigur pe sentimentele sale, ușor timorat de volubilitatea Otiliei, nu reușește să își adune gândurile pentru a le ordona într-o părere clar articulată, iar tot ce știe cu exactitate este că tânăra îi oferă un sentiment de liniște și de încredere. Duișia și grija maternă, care adesea îl vizau pe Pascalopol, se manifestă și la adresa lui Felix. Lipsa căldurii ocrotitoare a unei mame o face pe Otilia să se transpună ea însăși într-o ființă protectoare și interesată mereu de binele celor din jur. Ușurința de a se adapta noilor situații și rapiditatea în reacții îi creează tinerei o alură bulversantă în ochii timizi ai neinițiatului Felix. Exuberanța Otiliei e în strânsă legătură cu mediul de proveniență. Așa cum însăși recunoaște, închistarea și sobrietatea căminului patronat de ursuzul Costache îi generează o continuă stare letargică, condiție care se spulberă ori de câte ori are ocazia socializării. Felix reprezintă pentru ea oaza de libertate și spiritul tânăr atât de necesar. Manifestând interes permanent pentru neajunsurile lui și grijă necondiționată, Otilia devine în cel mai scurt timp imaginea-emblemă pentru studentul provincial: mamă, pe de o parte, soră și amică pe de alta, dar tot mai acut, muză intangibilă. Se surprinde adesea caligrafiindu-i

numele, „Otilia, Tilia, Tili”, într-o încordată încercare de a și-o apropia, de-a și-o însuși chiar, cu toate că nu reușește să răspundă orgoliilor și pretențiilor declarate întru faimă, bunăstare și mondenitate ale tinerei. Totuși, dintre toți admiratorii fervenți, doar Felix face dovada unei înflăcărate pasiuni erotice, dată fiind și vârsta lui fragedă, vârsta eternelor exuberanțe. Fiecare fărâma din trupul tinerei devenea un motiv de reflecție, un stimul de visare și un mobil generator de insomnii. Pascalopol, cu gândirea sa matură, este singurul care își dorește să abordeze în alt mod problema iubirii tânărului student, atrăgându-i atenția că ar putea fi vorba de un simplu capriciu al tinereții și nu neapărat de un angajament etern și responsabil. Pentru Otilia acceptă să fie furat la chirie și la întreținere de avarul Costache, socotind că o serie de cheltuieli mai mici nu compensează bucuria de a o avea aproape.

Grija maternă pe care Otilia o manifesta la adresa lui Felix se materializa uneori prin îndelungi procese de supraalimentație, metodă specifică ce traduce răsfațul și hiperprotecția familială, neprevestind nicidecum fiorul erotic pe care tânărul îl aștepta. Otilia îl muștra, îl dojenea cu căldură și îl cicălea întocmai ca o mamă protectoare de care atât ea, cât și Felix fuseseră privați. Perioadele de răsfaț alternau cu unele de neglijare totală, ba chiar cu inimități deranjante față de Pascalopol, fapt ce îl determină pe Felix să constate amar cea mai exactă proprietate a mult râvnitei verișoare, aceea de a avea „o putere de disimulație infernală”. Spre deosebire de Stănică Rațiu, medicinistul o iubea sincer și devotat pe cea care părea doar să își urmărească interesele. Dacă avocatului îi păreau toate femeile la fel, niște simple unelte în mâinile virile ale domnilor, Felix o găsea pe Otilia ca fiind cea mai frumoasă, mai bună și mai gingașă dintre toate. Dialogând cu Georgeta, „fata faină” pe care i-o prezentase Stănică, tânărul constată că orice asemănare cu verișoara lui ar fi degradantă pentru cea din urmă, întrucât Otilia, cu toate minusurile caracterului, se ridica deasupra oricărei alte prezențe feminine. Și ea îl iubește pe Felix, însă, la un moment dat, concepțiile lor adoptă o traiectorie divergentă: Otilia realizează că nu poate împărtăși afecțiunea erotică exuberantă a tânărului, iar Felix admite că nu suferă sub nicio formă permanenta competiție și, mai mult, să se poziționeze pe a doua treaptă a podiumului, indiferent de domeniu. Statutul orfanului generează astfel două temperamente diferite: unul al eternei nevoi de a proteja și de a fi protejat, de a închide existența sub cupola unui strâns mediu familial, iar altul de înțeleștata ambiție, materializată în dorința de a-și depăși mereu condiția. Orgoliul reușitei lui Felix determină un acut sentiment de inferioritate în sufletul

Otiliei, contribuind decisiv la înclinarea balanței în defavoarea tânărului medicinist cu aspirații înalte, căruia, în opinia tinerei, mediocritatea unei parteneri i-ar pricinui amare deservicii.

Moș Costache, bătrânul tutore, nu este lipsit total de sentimente la adresa odraslei adoptive, însă dragostea pentru bunăstarea financiară domină în ierarhia intereselor proprii. Otilia este „fetița” lui, singura ocrotitoare sinceră, cea în care avea încredere necondiționat și în fața căreia capitula inclusiv când la mijloc se prefigurau încheștate interese financiare. Corectă, tânăra îl muștra de fiecare dată când încerca să-și însușească bani necuveniți de la „sponsorul” Pascalopol, cel care, speculându-i slăbiciunea, își cumpăra fără ezitare accesul la inima Otiliei. Bătrânul devine tatăl Otiliei în urma unor obligații morale față de femeia care, înainte să se prăpădească, i-a încredințat o considerabilă sumă de bani. Așadar, puterea monetară este cea care orientează destinul pe traiectoria existenței, generând un lanț întreg de slăbiciuni, speculații și compromisuri. Când Pascalopol îi pune în vedere necesitatea demarării procesului de adopție, bătrânul recurge la eterna scuză a costurilor ridicate pe care le implică o astfel de formalitate. Afecțiunea pentru Otilia își avea, așadar, limitele ei clar stabilite. La atitudinea meschină, Otilia răspundea cu infinită înțelegere, punând pe prima poziție sănătatea șubredă a bătrânului, pe care îl îngrijește „cu o pietate filială”<sup>37</sup>, și nu posibilitatea de a scăpa de statutul de orfană, pe care, de altfel, nu îl regăsea decât în comentariile acide ale Aglaei Tulea. Costache căuta adesea să își domolească vehemența și, în clipe de suspectă generozitate, afirma: „Fetița mea, Otilica mea, tu știi că numai pe tine te am. Ție îți las tot. Ai să fii ca o prințesă”.

Aglae Tulea, „baba absolută” este singurul personaj care aduce neconținut în prim-plan condiția de orfană a Otiliei. Neînduplecată în privința dreptului la moștenire conform apartenenței biologice, Aglae Tulea o transformă pe tânăra domnișoară Mărculescu într-o permanentă victimă, țintă a unui lung șir de atacuri, amintind de condiția năpăstuită a copilului singur pe lume. Răutățiile veneau adesea indirect, prin analogii înțepătoare, la care Otilia se dovedea imună: „Ei, ce vrei tu, Aurelio? Dumnealui caută temperament, îndrăzneală, cum au fetele de azi. Acum nu mai merge modestia fetelor crescute cumsecade. Știi tu să pui picior peste picior și să te spânzuri de gâtul bărbaților?”. Aglae are partea sa de adevăr, pe care însă îl nuanțează adesea peste limitele veridicului, în ideea clară de a leza. Otilia se dovedește extrem de dezinhbată pentru perioada din care face parte, ca și cum și-ar fi luat ca model libertinismul comportamental al noului val modern. Conservatorismul Aglaei, dublat de o feroce avariție, se

---

<sup>37</sup> Ioan Adam, *Dincolo de ușa infernală*, postfața romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, ed. cit., p. 468.

ciocnește de principiile dezinvolve ale tinerei și produce reacții neașteptate, ba chiar agresive. Statutul incert al fetei se datorează insistențelor surorii lui Costache, cea care s-a opus din răspuseri adopției. Așadar, Aglae nu doar că sancționează statutul de orfan al Otiliei, dar și contribuie din plin la prelungirea acestuia. Asemeni femeilor din romanele bengeșciene, care desconsiderau până la urmă crâncenă bastardele, Aglae vede în orfana Otilia un exponat de ultimă speță a societății, o nerușinată și o oportunistă. Se declară mereu oripilată de gândul că adopția ar putea să stabilească indistructibile relații familiale între ea și un exemplar totalmente inferior. De când fata era mică îi vehicula mereu ideea neapartenenței la clanul lor, numind-o intrusă, copil crescut din milă și nedemn de iubirea unui tată al cărui sânge nu îi curge prin vine.

În ceea ce-l privește pe Stănică Rațiu, Otilia nu se lasă nicio clipă păcălită de pateticele lui încercări de a-și dramatiza propria existență în scopul perfid de a-și asigura un trai decent. Oportunistul este mereu respins de tânăra pe care, asemeni Aglaei, nu ezită să o considere o orfană cu pretenții nefondate la moștenirea averii lui Costache Giurgiuveanu. Mai mult, își aduce în mod consistent aportul la seria de urzeli malefice ale Aglaei, intervenții care vizează tergiversarea infinită a procesului de adopție. Pe de altă parte, excluzând seria de reproșuri fundamentate pe baza inadecvării sociale ca rezultat al lipsei descendenței biologice, Stănică o soarbe din ochi pe tânăra blondă și răzvrătită și o complimentează în eternul său stil brut și lipsit de eleganță. Nu se rezumă la a face remarci tendențioase pe cont propriu, ci o recomandă cu nerușinare și amicilor săi, coborând-o la statutul de marfă ușor vandabilă: „Ce spui, Vasiliade, de verișoara mea [...] nu-i așa că-i strașnică?”. Stănică se dovedește incapabil de sentimente sincere și dezinteresate, iar în lumina acestei realități, vedea doar materia palpabilă, fără nicio intenție de implicare afectivă: „Ca Otilia sunt sute. Numai să-ntinzi mână”. Mărunt ca personalitate, avocatul Rațiu își ghidează existența după principiile învechite ale unui sistem caracterizat de dominația masculinului, aflat în contradicție cu principiile lumii moderne și, implicit, ale feminismului: „Să facă altul (n.r. copil), să facă doi, să facă zece, să facă, domnule, în fiecare an unul, că asta e datoria femeii”. Se apropie mai degrabă, ca mentalitate, de țărani simpli din mediul patriarhal zugrăvit de Henriette Yvonne Stahl, decât de tipul burghezului din spațiul citadin interbelic.

Imaginea Otiliei se suprapune, la un moment dat, peste cea a lui Felix, îndeosebi prin asumarea în egală măsură a statutului de orfani. Spre deosebire de alte personaje, pentru care postura de orfan este o piedică în calea devenirii, o damnare categorică, eroii din *Enigma Otiliei*



reuşesc să îşi trăiască cu demnitate propria dramă, transformând-o într-un aspect pozitiv. Chiar dacă perioada copilăriei lor va purta mereu umbra nefastei şi abruptei despărţiri de părinţi, nici Felix, nici Otilia nu rămân cantonaţi în noua condiţie ca în faţa unui paralizant eşec, ci reuşesc să îşi reevalueze şansele şi să le transforme în favoarea lor. „Handicapaţi de binefacerile unui timp fericit al vieţii, pe care de obicei constituţia umană, după inevitabilele trieri, le conservă, le sedimentează în insul de sine stătător de mai târziu, ei arborează, cu toate acestea o seninătate a împlinirii. E firesc? Da, dacă ne gândim că, generos, autorul le-a oferit prilejul unei revanşe. Fiecăruia i s-a acordat o a doua şansă, un fel de pornire de la zero, la o altă etapă a dezvoltării”<sup>38</sup>. Condiţia pe care o împărtăşesc deopotrivă fără voia lor, este tocmai cea care îi ridică peste inconsistenţa mediului din care fac parte, conferindu-le, aşa cum însuşi G. Călinescu afirmă în mărturisirile din *Falsul jurnal*, ipostaza de „victime şi de termeni angelici prin comparaţie”. Negativitatea avarilor, a ariviştilor, a infractorilor oportunişti trebuia contrabalansată prin prezenţa unor personaje pozitive şi diafane în ciuda statutului ingrat, care să se distingă prin dragoste, echilibru şi imensa capacitate de ierta. Totuşi, asemănarea celor doi actanţi se opreşte la nivelul viziunii asupra viitorului. Otilia îşi dorea o viaţă plină de aventură, avântată în imprezibil, lipsită de monotonele certitudini, în timp ce Felix, mai cumpătat, considera că o carieră stabilă şi o muncă asiduă sunt singurele variante de reuşită. Şi-o imaginează pe Otilia calmă şi zâmbitoare, susţinându-l necontenit şi oferindu-i siguranţa unei familii tradiţionale, aşadar „nu e de mirare că impresia de contrariere, senzaţia persistentă de enigmă feminină derivă şi din refuzul modelului real de a se suprapune pe proiecţia onirică”<sup>39</sup>. În dubla atitudine a celor două personaje de sexe diferite, regăsim însăşi concepţia creatorului lor despre indivizi şi societate. Călinescu, adesea acuzat de un acut misoginism, însemna în jurnalul său că „bărbatul e transcendent, iar femeia e mundană”<sup>40</sup>, justificând astfel alegerile fiecăruia actant: ambiţia concretului în cazul lui Felix şi împlinirea în visuri frenetice a Otiliei. Aceiaşi idee este reconfirmată de soţia sa, doamna Alice Vera Călinescu, care, întrebată cum îşi închipuia soţul său femeia ideală menită să-i ţină companie, răspunde: „Modestă şi devotată”<sup>41</sup>. Otilia simte că Felix îşi doreşte ca fiinţa de lângă el să întrunească exact aceste atribute şi,

---

<sup>38</sup> S. Damian, *G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 343.

<sup>39</sup> Ioan Adam, *Dincolo de uşa infernală*, postfaţa romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, ed. cit., p. 464.

<sup>40</sup> G. Călinescu, *Fals jurnal*, colecţie realizată de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţia Pro, 1999, p. 306.

<sup>41</sup> I. Opreşan, *G. Călinescu. Spectacolul personalităţii*, Bucureşti, Editura Vestalia, 1999, p. 50.

conștientă de imposibilitatea sa de a și le apropria, pleacă, lăsând în urmă o dragoste probabil inegal împărtășită.

### • **Relația incipit – final**

În debutul romanului, îl regăsim pe Felix Sima, studentul venit din provincie în tumultuoasa și necunoscuta lume a marelui oraș. Cititorul îl însoțește răbdător de-a lungul străzii Antim, în căutarea locuinței unchiului său, Moș Costache, cel care avea să îi fie gazdă pe tot parcursul anilor de facultate. Se oprește în fața imobilului cu numărul 10 și are deosebita surpriză să zărească în spatele ușii incomplet deschise un bătrânel speriat, care îi spune grăbit că „Aici nu stă nimeni”. Cuvintele îi răsună în gând și își dovedesc caracterul premonitoriu în final, când, la mai bine de zece ani distanță de prima întâlnire dintre unchi și nepot, Felix revine pe aceeași stradă Antim, însă de această dată surprinde cu amărăciune locuința într-un stadiu evident de degradare. Acum, când Moș Costache nu mai era în lumea celor vii, iar Otilia și-a croit destinul în altă parte, casa părăginită purta în neant ecoul vorbelor bătrânului avar: „Aici nu stă nimeni”.

### • **Perspectiva narativă**

Așa cum se întâmplă în cazul romanelor realiste, narațiunea este realizată la persoana a III-a, astfel încât putem vorbi despre o perspectivă narativă obiectivă. Naratorul heterodiegetic rămâne detașat de acțiune și nu intervine în evoluția personajelor sale, dorind să îi lase lectorului plăcerea de a le descoperi așa cum sunt, cu defecte și calități, cu griji și bucurii, cu ticuri sau obsesii. Prin *Enigma Otiliei* autorul reprezintă o frescă din viața burgheziei bucureștene, o mare pânză ruptă din existență și împletită ulterior într-o manieră originală. El rămâne omniscient și omniprezent, ca un Demiurg capabil să cunoască fiecare cotlon al conștiinței celor pe care îi direcționează.

## • Caracterizarea personajului (schemă)

(Otilia)

a) Statut social:

- fiica adoptivă (fără acte) a lui Moș Costache;
- verișoara „prin alianță” a lui Felix;
- soția lui Pascalopol.

b) Statut psihologic: inocentă, copilăroasă – se manifestă ca un copil în timpul excursiei în Bărăgan: găsește o nemaipomenită distracție în a urca pe căpițele de fân. Se bucură, râde, se manifestă expansiv, ca și cum nu era o domnișoară intens curtată, ci o fetiță naivă și lipsită de orice grijă;

c) Statut moral: înțelegătoare și împăciuitoare – trece mereu cu vederea replicile acide ale femeilor din clanul Tulea și le iartă de fiecare dată. Știe că o reacție pe măsura necuviinței lor nu ar face altceva decât să mențină conflictul și ar afecta starea și așa precară de sănătate a bătrânului Costache;

d) Modalități de caracterizare:

—> directă: Tânăra e rezeptată diferit de către fiecare personaj:

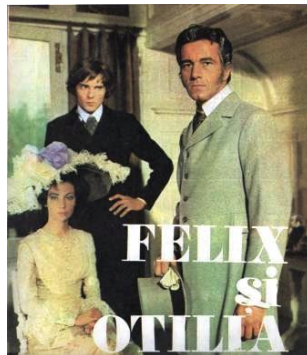
- a) Costache: „fe-fetița mea”;
- b) Felix: „fată admirabilă”;
- c) Aglae: „o dezvățată”, „o stricată”;
- d) Stănică Rațiu: „deșteaptă fată” (era convins că Otilia joacă rolul ficei protectoare pentru a moșteni averea și, de asemenea, că îl seduce pe Pascalopol pentru a-și asigura viitorul);

—> indirectă: amestec de maturitate și copilărie – din imaginea camerei tinerei reiese natura duală, la granița maturizării; dezordinea surprinde un spirit liber și neîngrădit, însă, faptul că în aceeași încăpere se aflau rochiile elegante, simboluri ale feminității, dar și păpuși, arată că în sufletul Otiliei lucrurile sunt în continuă schimbare și definire;

e)Conflicte:

- > interior: Otilia oscilează între iubirea pură și naivă a lui Felix, sentiment înălțător, însă greu de gestionat pentru doi tineri neexperimentați, singuri la început de drum și sentimentele de simpatie și recunoștință pentru mult mai bătrânul Pascalopol, însă unicul în măsură să îi asigure un trai tihnit ;
- > exterior: permanentele dispute verbale cu Aglae și Aurica Tulea, controversate născute pe tema moștenirii; cele două femei, în încercarea de a-i inocula lui Costache ideea de a nu o adopta legal pe Otilia, de teamă să nu aibă drepturi oficiale la moștenire, nu încetau să o blameze și să o denigreze .

În paginile de memorialistică, G. Călinescu consemnează: „Copil fiind, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine și care îmi este rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu știam atunci că există dragoste. Acea Otilie, căci așa se numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustrații. Cred că urmase un institut străin. Pe urmă a dispărut din atenția mea...”<sup>42</sup>. Dacă există vreo legătură între domnișoara pe care autorul o cunoaște în copilărie și Otilia Mărculescu, zbuliumul viselor lui Felix Sima, tot Călinescu este cel care oferă lămuririle necesare. Recunoaște că, în ciuda faptului că nu a iubit-o pe adevărata Otilie, felul ei de a fi l-a captivat și i-a acaparat întreaga atenție. Personajul său a suportat ample retușuri și îmbunătățiri, dar toate pornind de la un fundament cât se poate de real. De altfel, copila din realitate devine un instrument de măsură în ceea ce privește întreaga suflare feminină ce avea să o urmeze din punct de vedere cronologic: „Noua Otilie, vie, construită din aspirații vii de astă dată, mi-a arătat că în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una imprecisă, firește, domina fata cu părul de fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă (și Otilia copilăriei mele cânta la pian, Dumnezeu știe cum). Ori de câte ori admirația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minimum de Otilia”<sup>43</sup>.



Afișul filmului *Felix și Otilia*, ecranizare după romanul lui G. Călinescu, în regia lui Iulian Mihu (1972).

<sup>42</sup> G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 303.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 304.

## **Exerciții:**

1. Numește elementele de modernitate din roman.
2. Prezintă relația între Otilia și oricare două personaje din roman.
3. Justifică prima alegere a autorului în privința titlului și compar-o cu varianta finală.
4. Care este, de fapt, enigma Otiliei? (dezbateri)



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

**Anul publicării: 1930**

Chiar dacă numele lui Camil Petrescu este cel mai adesea legat de inovațiile la nivel romanesc, prin asumarea vădită și declarată a spiritului proustian, autorul a manifestat o activitate intensă în toate sferile literare, construindu-și un program de lucru riguros și etapizat. Până la douăzeci și cinci de ani a scris versuri, considerând tinerețea o vreme a iluziilor; între douăzeci și cinci și treizeci și cinci de ani, scrie teatru, întrucât se simte beneficiarul unei experiențe necesare pentru conturarea operelor dramatice; între treizeci și cinci și patruzeci de ani vine timpul romanelor, când, pe lângă experiență, acumulează și maturitatea necesară, iar după patruzeci de ani se orientează către filosofie, deoarece, abia de la această vârstă îndeplinește condiția sine-qua-non a scrierilor de o asemenea profunzime: înțelepciunea.

În concepția sa, arta înseamnă cunoaștere, așadar însăși literatura îndeplinește, la rândul ei, funcția gnoseologică. Realitatea, la modul la care o percepe autorul, nu poate fi cunoscută doar obiectiv, ci e obligatoriu necesar să se facă apel la cunoștințe și experiențe anterioare. Camil Petrescu susține teoria autenticității, astfel că își etalează preferința pentru confesiune prin transcrierea cât mai fidelă a stărilor și proceselor interioare: „Eu nu pot fi onest decât la persoana I”<sup>44</sup>. Anticalofil convins, romancierul refuză convenția stilului, considerând că atenția asupra expresivității denaturează autenticitatea: „Stilul frumos e opus artei”<sup>45</sup>. Din dorința de a fi sincer, autorul face elogiul lucidității, fapt care cauzează drama personajelor sale: „Câtă luciditate, atâta dramă”<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseul Noua structură și opera lui Marcel Proust*, București, Editura 100+1 Gramar, 2002.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

**Noutățile aduse de romanele lui Camil Petrescu în literatura română** (inovațiile noului roman)

Unul din fenomenele cele mai interesante ale literaturii interbelice îl constituie ceea ce criticii au numit „noul roman”. În esență, acesta se caracterizează prin deplasarea interesului de la un romanesc al evenimentelor spre unul al psihologiei. Altfel spus, epicul este diminuat, iar accentul se pune pe forul conștiinței, fiind relevate gânduri, impresii și sentimente, adevărate lumi sufletești.

- a) Tehnica tricotajului – definitivarea operei pe etape;
- b) Tehnica arhitectului – adăugarea de pasaje în urma corecturilor;
- c) Mutarea punctelor de sprijin în roman către sfera conștiinței, în ideea în care nu putem cunoaște cu adevărat decât propriul for intim;
- d) Acronia – subiectul operei urmează fluxul conștiinței și al amintirilor, nu pe cel al evenimentelor (cronologia firească este desființată).

## • **Încadrare**

Întrucât Camil Petrescu se dovedește un adept al scrierilor în noua și inedita manieră proustiană, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* aparține, fără niciun dubiu, modernismului. Astfel:

- narațiunea obiectivă, specifică romanului tradițional, este înlocuită de narațiunea subiectivă, menită să întărească ideea de autenticitate;
- naratorul devine, așadar, personaj al acțiunii relatate; cititorul cunoaște subiectul și personajele strict prin ochii lui Ștefan Gheorghidiu, iar subiectivitatea, în acest context, nu mai poate genera imparțialitate. Naratorul dă dovadă de o cunoaștere limitată și are doar parțial acces la informații; ca atare, bănuiala infidelității Elei îl macină vreme îndelungată, tocmai pentru că nu se materializează în vreo certitudine, precum s-ar fi întâmplat în cazul unui narator obiectiv, omniscient;
- cronologia riguroasă este desființată, iar faptele sunt redată după fluxul conștiinței, aleatoriu, după cum se însăilează în amintirile personajului-narator. Drept dovadă, romanul debutează cu discuția de la popotă (anul 1916), având ca temă crima pasională și problema fidelității,

pretext necesar lui Gheorghidiu pentru a face o incursiune în propria-i viață de familist, creionând cu maximă asumare, prin recurs la memorie, experiența antebelică (anul 1914);

- există o permanentă tentație a confesiunii, tot ca formă de întărire a autenticității. Ștefan Gheorghidiu se destăinuie și permite cititorului să îi cunoască gândurile, ezitățile, conflictele interioare, dramele provenite din excesul de luciditate.

## • Tema

În romanul scris de Camil Petrescu, cititorul poate identifica trei teme diferite, dar care conturează împreună destinul dramatic al personajului-narator:

- a) Tema iubirii: Povestea de dragoste dintre Ștefan și Ela, poveste care începe timid, fără garanții: „Ne luasem din dragoste, săraci amândoi...” și care continuă stângaci, nesigur, ajungând să eșueze lamentabil, printr-un cumul de conjuncturi: dorința ei de a trăi exclusiv, de a se bucura de plăcerile și extravagantele vieții mondene, închistarea lui în lumea ideilor înalte și imposibilitatea de a-și înțelege reciproc pasiunile și principiile;
- b) Tema intelectualului în căutarea absolutului: Ștefan Gheorghidiu, ca un veritabil protagonist al noului roman, este individul educat, cu preocupări filosofice, raționalist prin excelență, închis într-o lume a ideilor și, ca atare, incapabil să se adapteze lumii comune și aspectelor sociale banale. Asemeni lui Hyperion, trăiește drama geniului neînțeles în raport cu Ela;
- c) Tema războiului: Camil Petrescu inserează detalii din propriul său jurnal de front, întrucât experiența traumatizantă îi este cunoscută faptic. Șirul evenimentelor tragice și imaginile terifiante sunt descrise sub forma unei permanente lupte cu teama, cu frustrarea, cu deznădejdea și, în cele din urmă, cu moartea.

## • Semnificația titlului

În titlul romanului se folosește, în manieră repetată, substantivul comun „noapte”, fapt ce atestă nesiguranța, teama, bâjbâiala în necunoscut a personajului central. Atât experiența iubirii cât și cea a războiului sunt proiectate în contextul nopții, prin urmare, Gheorghidiu e un novice, un neexperimentat în ambele situații. Odată ce experiența erotică este redată ca o boală ce duce la disoluția personalității, cea a frontului vine ca o certificare a realelor priorități. Pe



măsură ce moartea nemiloasă pândește la tot pasul, neîmplinirea în iubire sau suspiciunea adulterului devin aspecte secundare, banale chiar, aproape nedemne de a fi luate în seamă.

- **Conținut (secvențe relevante)**

- a) Discuția de la popotă

Întâiul moment, care surprinde discuția de la popotă, este relevant nu atât pentru schimbul tăios de replici dintre militarii înrolați, cât pentru prefigurarea concepție despre iubire și femeie a sublocotenentului Gheorghidiu. În timp ce „conformistul” căpitan Dimiu milita din răspuseri pentru rostul casnic al femeii, care trebuie să se încadreze fără crâcnire în cuvântul soțului și să afișeze mereu un aer obedient, și, concomitent, pentru achitarea individului suspectat că și-ar fi ucis nevasta, căpitanul Corabu susținea libertatea de exprimare și de acțiune sub pecetea sentimentului de dragoste dintre doi oameni. Disputa cu argumente de ordinul banalului îi provoacă lui Gheorghidiu imaginea dizgrațioasă a literaturii bulevardiere care se racorda la spiritul european vădit șubrezit și tot mai mult golit de substanță. Stereotipuri, clișee fade și inconsistente ale iubirii omnipotente îi treceau fulgerător prin filtrul rațiunii, declanșându-i cele mai intime și nebănuite resorturi. În concepția sa, iubirea se instalează gradual, iar femeia are inițial un statut insignifiant: „Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jignești, să înșeli atîta încredere. Pe urmă te obișnuiești cu surîsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj. Și treptat îți trebuie prezența ei zilnică”. Ștefan Gheorghidiu nu se poate dezice de permanenta și încordata luciditate, analizând prin filtrul rațiunii cele mai controversate stări sufletești. Conștientizându-și slăbiciunea pentru Ela și asumându-și neajunsul de a-și fi sacrificat existența pentru planurile ei de viitor, sublocotenentul frământat de permanentele incertitudini admite justetea crimei pasionale, cu două condiții: crima să se înfăptuiască în numele unei mari și veritabile iubiri și să fie, în mod obligatoriu, urmată de o sinucidere. Doar „acei care iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt”, ca și cum perechea primordială, etern unificată prin forța iubirii, încearcă să substituie Demiurgul, arogându-și dreptul suprem de a genera viață sau de a suprima discreționar orice formă de existență.

b) Aspecte ale traiului cotidian, imediat după căsătorie

Ștefan Gheorghidiu nu se dezice de tendința de analiză laborioasă a intelectualului, astfel încât nu își poate reprima accesele critice cu privire la acțiunile Elei, sintetizând și corelând până și cele mai neînsemnate replici. Ancorată într-un concret din care materialul nu poate fi exclus, tânăra îi reproșează soțului său lipsa de incisivitate în reacții când vine vorba de importanta moștenire. Fără să îi înțeleagă dorința perfect justificată de a scăpa de traiul mediocru, Ștefan o consideră incapabilă să priceapă că, pentru el, satisfacția de a lupta în sfera conceptuală este infinit mai mare decât orice tip de siguranță financiară. Paradoxal, bărbatul o dorește superficială. Simplitatea Elei îl animă și îl face să o perceapă ca fiind mai senzuală, mai feminină și mai autentică. Dintr-o oarecare doză de conservatorism (deși ne semnificativă în raport cu alte personaje masculine), Ștefan se bucură de înclinațiile de gospodină ale nevastei sale, de îndeletnicirile ei casnice, laudându-i cusăturile și savurând din priviri plăcerea cu care verifică alimentele tot mai sofisticate pe care le procura și prepara. În ciuda eforturilor lui de a-i păstra candoarea comportamentală neîntinată, Ela se arată atrasă de nou, de spațiul citadin, de mediul antrenant al afacerilor, de câștigurile consistente, de extravagantele lumii mondene. Tânăra se înscrie în tagma eroinelor asupra cărora socialul lasă o amprentă decisivă, în spiritul inovațiilor lumii noi și al emancipării femeii interbelice.

Ela manifestă curiozitatea sinceră a unui copil dornic să descopere tainele lumii. Nu se sfiește să se dezvăluie în fața soțului său așa cum este: începătoare într-ale cunoașterii. Tocmai atitudinea nedisimulată și franchețea comportamentului sporesc admirația, stârnesc și întrețin iubirea lucidului intelectual. Grimasele, privirea uimită, întrebările uneori infantile o apropie mai mult de imaginea pruncului care are nevoie de protecție decât de postura de femeie în plină splendoare a tinereții. Orgoliul masculin este ca atare exploatat, iar ecourile demersului involuntar sunt răsplătite cu afecțiune crescândă. Interesul pentru activitatea soțului său, coroborat cu neînțelegerea justificabilă prin lipsa de experiență, generează schimburi savuroase de replici, dar care trădează implicare afectivă diferită. Ela își recunoaște limitele și nu încearcă vreun meschin joc al măștilor. El o alintă, o dezmiardă, se bucură de fiecare ocazie pe care femeia i-o oferă pentru a-și manifesta, la modul protector, afecțiunea:

„ – Lasă-mă-n pace... niciodată n-am priceput nimic... ce naiba vor toți filozofii aceștia?

- Să-i iubești tu...cred că nimic mai mult... Așa o fată slută ca tine...”.

c) Modificările comportamentale ale Elei, odată cu schimbarea statutului social

Când Anișoara, verișoara lui Ștefan, o complimentează cu privire la fizic și la îmbrăcăminte (aspecte irelevante pentru filozof, însă esențiale pentru femeia modernă), Ela devine brusc fericită și „surîdea ca o școlăriță, gîdilată în orgoliul ei...”. De altfel, tot de ordin exterior sunt și modificările pe care i le pretinde lui Ștefan, în numele noului statut social, dobândit odată cu moștenirea. Fiecare sugestie de schimbare este resimțită abrupt și dureros, întrucât filozoful percepe în spatele ei o acută insatisfacție la adresa persoanei sale. Femeia, în numele mondenității tot mai convingător asumate, aparține deja unei „bande”, unui grup cu interese sociale similare. Sentimentul apartenenței îi generează pentru prima dată siguranța de care are nevoie și îi certifică faptul că e importantă, frumoasă și dezirabilă. Ela nu se mai mulțumește cu simpla prezență a soțului ei, cu lungile plimbări pe străzile orașului sau cu interminabilele conversații din puterea nopții. Descoperind atracțiile socialului, femeia își dorește să își diversifice existența, fapt pe care soțul său nu îl poate înțelege și accepta. Aici apare iminenta fisură: el rămâne cantonat neputincios în idei rigide și în amintirea începuturilor, ea e maleabilă, docilă, tentată de tot ce e nou, inclusiv în materie de sentimente.

Configurația sentimentală a Elei se schimbă, anunțând o inevitabilă racordare a minții cu sufletul. Odată ce la nivel cognitiv se instalează siguranța și asumarea noului statut social, din punct de vedere emoțional, perspectivele se ramifică. Plictisită de rigori și de lipsa de receptivitate a soțului intelectual la schimbările de mediu, dornică să trăiască libertin, după noile standarde sociale, Ela se lasă purtată de mirajul unei lumi în care e receptată ca un trofeu, sursă permanentă de interes și de admirație. Fiindu-i astfel satisfăcute necesitățile îndelung generatoare de frustrări, tânăra capătă o altă perspectivă asupra lumii, una care i se dovedește nefavorabilă soțului său. Dacă la începutul căsniciei, micile plăceri malițioase ale filozofului îi cauzau Elei suferințe acute, în noul context, Ștefan este cel torturat de gânduri răvășitoare, pricinuite de o serie de suspiciuni ridicate de surprinzătorul comportament al nevastei sale. Descoperirea în fiecare zi o nouă Ela. Gesturile, vorbele, ideile nu mai corespundeau cu naiva și candida soție, fetișcana frumoasă și mirată de intrigile filozofiei. „Banda” și principiile acesteia au avut rolul de a modela o cu totul altă personalitate, de care Ștefan se simțea străin. Prin stridența unor

reacții incompatibile cu statutul său de femeie căsătorită, Ela devine vulgară. „Pantera întărită” nu mai emana pasiune, ci un aer ieftin, de duzină, cauzator de multă suferință. Cea dispusă să se bucure sau să sufere pentru un alt bărbat în afară de soțul ei își pierde treptat din individualitate, amestecându-se în mulțimea ternă până la uniformizarea completă.

### • **Relația incipit-final**

Începutul romanului ni-l prezintă pe Ștefan Gheorghidiu, militar înrolat pe front, în anul 1916, aflat alături de camarazi în munți, deasupra Dâmbovicioarei, asistând la o discuție la popota improvizată într-o odaie mică, cu iz sătesc. Subiectul viza dreptul bărbatului de a-și ucide soția infidelă, controversă stârnită de știrea unei crime pasionale, care ținea prima pagină a ziarelor vremii. Memoria involuntară îl poartă spre propria dramă, spre Ela, spre soția lui, pe care, la rândul său se gândise să o ucidă din aceeași cauză, într-un acces de tulburătoare gelozie. În final, după ce personajul-narator experimentează și drama frontului, gata să fie „acoperit de pământul lui Dumnezeu”, realizează că bănuielile ce l-au frământat sunt lucruri lipsite de orice importanță, în comparație cu dramele războiului. Întors de pe câmpul de luptă, rănit și spitalizat, Gheorghidiu o percepe pe soția sa drept o străină, fiindu-i, precum recunoaște, de-a dreptul indiferentă și se desparte de aceasta, oferindu-i atât de prețioasele (pentru ea) bunuri materiale: casele de la Constanța, bani, cărți și obiecte de artă. Gândul că ar fi putut să o omoare și să fie ulterior privat de libertate pentru o femeie ca oricare alta revine, îl sperie și îi creează un nou pretext de interiorizare meditativă. Romanul se constituie, așadar, ca o buclă în timp, începând și finalizându-se cu ideea obsesivă a personajului că lipsise atât de puțin până să devină un pățimaș criminal.

### • **Perspectiva narativă**

Naratorul este și personaj, așadar participant direct la acțiune. În numele autenticității pe care Camil Petrescu o adjucecă drept parte a crezului său artistic și în spiritul noului roman, relatarea se face la persoana I, cu maximă onestitate și luciditate. Cunoașterea de care beneficiază Gheorghidiu este, așadar, limitată, nemaifiind vorba de omnisciență și omniprezență, ci doar de trăire exclusivă, pulsație interioară și analiză minuțioasă a gândurilor și a sentimentelor. Totodată, acest lucru atestă faptul că cititorul are doar un singur filtru de acces

către acțiune și personaje, totul raportându-se la modul în care naratorul subiectiv percepe lumea înconjurătoare.

## • **Caracterizarea personajului (schemă)**

(Ștefan Gheorghidiu)

a) Statut social:

- student la Filosofie, intelectual lucid;
- soțul Elei, tânăra studentă la Litere, ambii tineri și de condiție modestă;
- nepotul lui Tache, cel de la care tinerii obțin o neașteptată moștenire.

b) Statut psihologic: introvertit – Gheorghidiu e închis în sine și, în îndelungile sale momente de singurătate, analizează minuțios fiecare aspect al vieții, inclusiv iubirea pentru Ela. Greșeala lui este aceea că nu face distincție între rațiune și afectivitate și încearcă să contabilizeze statistic sentimente, lucru efectiv imposibil de realizat;

c) Statut moral: orgolios – În timpul excursiei la Odobești, când observă flirtul Elei cu Domnul G. și mai apoi îi surprinde mâncând din aceeași farfurie, ca un gest al evidentei intimități, experimentează o acută stare de gelozie, însă nu dorește să se manifeste ca atare, pentru a nu le face pe plac celor doi și pentru a nu le da satisfacția că au reușit să îi înșele vigilența ;

d) Modalități de caracterizare:

→ directă (autocaracterizare): Referitor la momentul în care, primind biletul anonim unde îi sunt confirmate bănuielile că Ela îl înșală, Ștefan, aflat într-un continuu proces de introspecție, se definește pe sine drept „imbecil, ridicol și naiv”;

→ indirectă: modest – În ciuda faptului că intră în posesia unei frumoase moșteniri, spre deosebire de Ela care se avântă în cumpărături necugetate și investește neconținut în schimbarea cu orice preț a stilului de viață, Ștefan nu simte nevoia unor astfel de modificări și nici nu manifestă dorința de a epata în vreun fel;

e)Conflicte:

—> interior: Gheorghidiu cântărește excesiv gândul dacă un bărbat are drept de viață și de moarte asupra soției sale. Totul pornește de la discuția de la popotă, însă aceasta e doar elementul care îi declanșează resorturile memoriei, amintindu-și că aceeași dilemă a avut-o și el, cu privire la Ela;

—> exterior: Imaginea cumplită a frontului, redată magistral în capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu”. Detaliile sunt preluate din realitate, din experiența autorului, fost ofițer, înrolat în Primul Război Mondial. Descrierea apocaliptică a sângelui amestecat cu noroiul din tranșee, a mormanelor de cadavre, unele decapitate, a zgomotelor infernale de obuz, a grenadelor care explodau la tot pasul îl determină pe Ștefan Gheorghidiu să reprioritizeze aspectele existențiale și să pună preț doar pe ce contează cu adevărat.

În spiritul și contextul noului roman, Camil Petrescu subliniază drama intelectualului incisiv, a individului care, captiv în sfera ideilor înalte, caută febril absolutul. Bulversat de cele două valențe existențiale, dragostea și războiul, personajul axat pe introspecție are parte de o experiență plasată sub semnul autenticului, fiind un veritabil „Don Quijote al lucidității”<sup>47</sup>.

Ultima noapte de dragoste



Întâia noapte de război

Afișul filmului în regia lui Sergiu Nicolaescu, care surprinde cele două „nopti” pe care le experimentează personajul central.

<sup>47</sup> Ioan Derșidan, *Primatul textului*, Oradea, Editura Cogito, 1992, p. 87.

## **Exerciții:**

1. Punctează relevanța fiecărei experiențe (dragostea și războiul) în evoluția personajului principal.
2. Tiparul feminin interbelic – Ela (trăsături, interese, stil, principii).
3. Stabilește instanțele textului literar și trasează legăturile dintre ele.
4. Cum se justifică nevoia de autenticitate: „Eu nu pot fi onest decât la persoana I” (dezbateri).



## **Moromeții**

**de Marin Preda**

**Anul publicării: 1955 (volumul I) și 1967 (volumul al II-lea)**

Marin Preda, romancierul care experimentează în operele sale atât tiparul sobru și obiectiv, cât și stilul subiectiv al fluctuațiilor conștiinței, alege de fiecare dată să se raporteze la realitate. Consideră că doar inspirația din momentele trăite e capabilă să descrie aspecte și să prefigureze caractere grăitoare, cu atât mai mult cu cât, în final, fiecare text trebuie să fie relevant pentru perioada istorică pe care o creionează. În opinia sa, autorul este un Demiurg a cărui menire e să contureze un întreg univers, iar acest lucru e posibil doar dacă sunt reluate temele fundamentale, cu riscul de a repeta anumite idei până la obsesie. Conform crezului său artistic, în acest mod scriitorul se poate considera „complet”.

### **• Încadrare**

Din dorința de a reda cât mai fidel lumea satului din Câmpia dunăreană, oamenii și obiceiurile lor, activitățile zilnice și modul în care se încheagă și decurg relațiile sociale, Marin Preda conturează un roman care se înscrie în rândul operelor realiste. În acest sens, există mai multe argumente:

- Tematica socială, fresca societății rurale din zona Dunării, în perioada interbelică;
- Prezența toponimelor, care au rolul de a plasa acțiunea în sfera concretului: Siliștea-Gumești, Câmpia Dunării, Poiana lui Iocan etc.;
- Naratorul rămâne în spatele evenimentelor, omniscient și omniprezent, și relatează obiectiv, la persoana a III-a;
- Tipologii de personaje; Actanții sunt prezentați fiecare în parte, în funcție de aspectele principale care îi individualizează: îndrăgostiții și răzvrățiții Polina și Bircă, ahtiatul după pământ Tudor Bălosu, bolnavul Boțoghină, hrăpăreața Guica etc.

Elemente de modernitate:

- Noua viziune asupra lumii rurale;



- modernizarea expresiei epice în *Moromeții* stă în primul rând în adâncimea psihologică și meditația lucidă asupra vieții, asupra timpului, asupra istoriei.

## • Tema

Romanul *Moromeții* înfățișează o imagine a lumii satului din Câmpia Dunării, în perioada interbelică. Spre deosebire de marele său înaintaș, Liviu Rebreanu, care prezintă țăranul român în lupta sa îndârjită de a obține pământ, Marin Preda ne avertizează de la bun început că în opera sa nu se va petrece nimic senzațional. În centrul atenției nu stă un țăran sărac, fără pământ, ci unul relativ înstărit, așadar problema în dezbatere este aceea a păstrării pământului, nu a obținerii lui. Liniștea din satul dunărean este numai aparentă, întrucât anticipează un fapt dramatic: rediferențierea socială în lumea (până atunci tihnită) a satului. Localnicii care sunt receptivi și înțeleg suflul nou se vor adapta și se vor îmbogăți, în timp ce toți cei care nu vor accepta inovația vor fi condamnați la dispariție. Din această ultimă categorie, a țăranului de tip arhaic, face parte și Ilie Moromete, astfel că, la nivel tematic, se prefigurează și destrămarea familiei sale.

## • Semnificația titlului

Titlul în sine aduce în prim-plan tema familiei, fiind reprezentat de numele membrilor clanului lui Ilie Moromete. Chiar dacă bărbatul este stâlpul casei, ideea lui Marin Preda este aceea de a sublina modul în care interacționează componenții familiei între ei, dar și cu ceilalți localnici, în contextul noilor vremuri ce stau să se aștearnă peste satul dunărean.

## • Conținut

### • conflictele familiei Moromete – cauzele destrămării familiei

Scriitorul narează lent, punând accent pe amănunt, pe gest și mimică. Spațiul în care se derulează sfârșitul zilei este bătătura, curtea familiei Moromete. Se remarcă graba, aproape hilară, cu care se împrăștie în toate părțile cei șase care s-au dat jos din căruță, prilej cu care sunt prezentați. Ilie iese pe stănoagă, în fața porții, așteptând pe cineva pentru a sta de vorbă; fiii cei mari se culcă, iar fetele pleacă la râu să se spele. Singura persoană care avea realmente de lucru era Catrina, responsabilă cu pregătirea cinei.

Componenta membrilor familiei din această mică scenă sugerează de la început drama viitoare a Moromeților. Cititorul se familiarizează cu elementele de peisaj, cu obiectele care sunt pentru eroii lui Marin Preda o realitate afectiv apropiată, cu funcție revelatoare în roman. Cunoaștem astfel elemente precum drumul, gardul, băătura, stănoaga, cei doi salcâmi.

Cina Moromeților la masa joasă și plină de arsuri de tigaie, descrisă prin acumulare de amănunte obișnuite, capătă un relief straniu, prin insistența cu care sunt privite și constituie prima schiță a psihologiei familiei-exponent. Masa era veche și șubredă, se rezema numai în trei picioare, însă Moromete, în încăpățânarea lui statică și conservatoare, nu dorise să o repare sau să o schimbe. Pe locul cel mai înalt, în fruntea mesei, tronează stâlpul familiei, Ilie, „deasupra tuturor, din locul său lejer, stăpânea cu privirea pe fiecare”. Fetele și Niculae stau în apropierea mamei, căutând parcă protecția acesteia. Cei trei fii ai lui Ilie din prima căsătorie sunt așezați pe prag, fapt care sugerează că sunt gata oricând de plecare, de exploare a noilor orizonturi. Ei se așază la masă absenți, uitându-se în gol și oftând, ca și cum nu ar fi trebuit să mănânce, ci să ridice pietre de moară. Catrina, cea care surprinde tiparul clasic al femeii mediului tradițional de început de secol XX, sta așezată lângă plită, de unde îi poate servi pe toți cu promptitudine. Scena dezvăluie vizibil ierarhia familială, gruparea copiilor după relațiile dintre frați (buni sau vitregi), semnalând de la început animozitățile existente.

Fiecare membru al familiei are ceva de reproșat cu referire la viața pe care, ca întreg, o duc. Cauzele care duc la destrămarea familiei sunt de două feluri:

a) Cauze externe – noua viziune asupra pământului și datoriile la bancă:

- Ilie – Catrina (Ilie revendică un pogon);
- Ilie – Tudor Bălosu (din cauza datoriilor, Ilie se vede obligat să îi vândă lui Bălosu salcâmul);
- Ilie – oamenii cu taxele (amânarea continuă a plății);

b) Cauze interne – nemulțumirile membrilor familiei:

- Catrina – fiii vitregi: Nilă, Paraschiv, Achim (alimentați de Guica, sora lui Moromete, tinerii se ceartă constant cu Catrina, acuzând-o că le-ar lua moștenirea, în favoarea fetelor sale);
- Ilie – Niculae (fiul cel mic își dorește să meargă la școală, însă tatăl său se opune);
- Catrina – Guica (sora lui Moromete își dorea să fie ea cea care administrează gospodăria);
- Cei trei fii – cele două fiice, Tita și Ilinca (haine și zestre, băieții reproșau că fetele sunt privilegiate în ceea ce privește moștenirea);
- Cei trei fii – Ilie (băieții îl acuză de pasivitate și că nu înțelege spiritul noii lumi).

Familia ar fi trebuit să reprezinte un tot unitar, o grupare de oameni care să se iubească, să își exprime sentimentele și să comunice unii cu alții, dar Moromeții nu sunt nici pe departe așa. Cei trei fii ai lui Ilie, proveniți dintr-o căsătorie anterioară, sunt tratați cu o anumită răceală de către Catrina, mama vitregă. Din acest motiv, izbucnesc mereu conflicte, temperate ulterior de capul familiei, însă nici ei nu se lasă mai prejos și, de câte ori au ocazia, îi vorbesc obraznic sau o iau peste picior. Tot din cauză că proveneau din familii diferite, Nilă, Paraschiv și Achim nu iartă niciun gest greșit al celor două surori, ba mai mult, antipatia rezultă și din faptul că părinții le păstrasera fetelor câteva lucruri de valoare pentru a le avea ca zestre. Ura băieților crește odată cu gândul că ei sunt, de fapt, privați de toate aceste bunuri.

Un alt conflict se naște între Catrina și Guica, sora lui Moromete, care dorea să fi avut ea grijă de gospodăria fratelui și totodată să stăpânească și să gestioneze după bunul plac proprietatea. Ilie Moromete intră și el în conflict, atât cu mezinul său, cât și cu cei trei flăcăi. Niculae îi reproșează faptul că este obligat să aibă grijă de oi, atâta timp cât își dorește să meargă la școală, să învețe, să citească, să aibă cu totul alte preocupări. Fiii cei mari îi cer socoteală bătrânului lor tată cu privire la faptul că stă toată ziua și nu face nimic, privând familia de anumite bunuri pe care alții, spre exemplu Tudor Bălosu, le au. Comportamentul nepăsător al lui Ilie îi nemulțumește și îi determină să îl părăsească.

La destrămarea familiei contribuie și lipsa permanentă a banilor. Moromete are nenumărate datorii la bancă și cere mereu păsuirea plății lor. Momentul întâlnirii cu agenții fiscali este unul revelator în acest caz. Moromete pare extrem de fericit că l-a păcălit pe Jupuiuț, cerând o nouă amânare și plătind numai parțial. Din cauza lipsurilor financiare, este nevoit să-i vândă salcâmul lui Tudor Bălosu, asta după ce că, cu ceva timp în urmă, vânduse și terenurile Catrinei. Soția lui îi cere socoteală, întrucât se teme că va rămâne fără nimic, iar din această cauză noi și noi certuri vor cutremura liniștea aparentă a familiei.

- **Scene relevante**

1. Tăierea salcâmului

Dimineața, devreme, cu mult înainte de răsăritul soarelui, Moromete îl trezește pe Nilă și, într-un fundal sumbru de bocete ale unei femei ce-și plângea fiul în cimitir, purced la tăierea trunchiului zdravăn. Buimac de somn, tânărul îi cere socoteală tatălui cu privire la scopul tăierii copacului-simbol, însă primește un răspuns tăios, brutal, care atestă indispoziția de a socializa:

„Într-adins, Nilă, îl tăiem. Așa, ca să se mire proștii!”. Odată căzut la pământ veritabilul axis mundi, lumea lui Moromete începe să se clatine, să se destabilizeze, ca un semn că, odată cu salcâmul s-a prăbușit o întreagă clasă socială, cu normele, valorile și principiile ei.

## 2. Festivitatea de premiere

Ilie Moromete participă la festivitatea de final de an școlar a mezinului Niculae. Neîncrezător în puterile copilului, Ilie face mai mult act de prezență și nu manifestă interes față de cele întâmplate pe scenă, asta până când, cu deosebită mirare constată că fiul său e premiant, întâiul dintre băieți. Niculae nu reușește să recite decât primele versuri din poezia pregătită pentru serbare, deoarece cade secerat de febră. Ilie îl ia în brațe și îl așează în căruță, pentru a se îndrepta către casă. Pe drum, coronița de premiant și cărțile primite în dar îi alunecă, dar Moromete, cel care nu părea să înțeleagă rostul școlii și al educației, se oprește și le adună de pe jos, ștergându-le cu mare respect de praf. Este pentru prima dată când realizează meritele deosebite ale copilului pe care l-a oprit în nenumărate rânduri să meargă la școală și se simte cu adevărat mândru de reușitele sale.

### • **Relația incipit-final**

Romanul este construit sub semnul timpului. La început, autorul ne avertizează că în satul din Câmpia Dunării nu se va petrece nimic senzațional, deoarece timpul pare a fi răbdător cu oamenii: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari”. Faptul că lucrurile nu stau așa ne este dovedit prin ideea că acțiunea operei se petrece într-un interval foarte scurt. Mai mult, o bună parte din roman se derulează de sâmbătă seara până duminică dimineața. Evenimentele continuă până toamna, moment în care scriitorul constată că timpul și-a pierdut trăsătura definitivă: „Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare”.

### • **Perspectiva narativă**

Chiar dacă romancierul împrumută o serie de elemente din biografia proprie, în zugrăvirea atmosferei rămâne detașat, împărtășind perspectiva naratorului heterodiegetic, omniscient și omniprezent. Nu intervine în evoluția personajelor sale și relatează până la final,

într-o manieră obiectivă și imparțială, adoptând, în spiritul realist în care se înscrie romanul *Moromeții*, „viziunea dindărat”, singura în măsură să redea, cu maximă veridicitate, culoarea societății vremii.

### • **Caracterizarea personajului (model de eseu)**

Romanul *Moromeții* este o adevărată epopee în care eroul duce o luptă acerbă pentru a-și păstra integritatea. De fapt, primul volum al operei este dominat de personajul principal, care, prin personalitatea sa deosebită, îi pune într-un con de umbră pe ceilalți. Vechile valori morale și spirituale țărănești sunt amenințate, destinul lui Ilie Moromete, „primul țăran intelectual din literatura noastră”<sup>48</sup>, este modificat esențial și tragic, devenind destinul civilizației țărănești aflate la cumpăna vremurilor. Ca nouă viziune asupra lumii rurale, modernizarea expresiei epice în *Moromeții* stă în primul rând în adâncimea psihologică și meditația lucidă asupra vieții, asupra timpului, asupra istoriei. Văzut ca un roman polemic, scriitorul descoperă complicațiile necunoscute ale sufletului rural, un fel particular de a gândi al țăranului, fără dorința de îmbogățire. Spre deosebire de Ion, care e lacom de pământ, Ilie Moromete, rațional, vrea să-și păstreze pământul pe care îl are, lotul de care se leagă liniștea și echilibrul său interior, libertatea de a gândi, plăcerea vorbei și a contemplației. Astfel, Ilie Moromete nu seamănă cu niciun alt prototip literar.

Contingent ‘911 (făcuse primul Război Mondial), Moromete se află între tinerețe și bătrânețe, „când numai nenorociri sau bucurii mari pot schimba firea cuiva”. El are plăcerea vorbei. Petrece seri lungi cu prietenul său Cocoșilă, discutând subiecte legate de politică sau ascultându-l pe Niculae, care citea din cărți. Lumea lui este Fierăria lui Iocan, loc unde se conturează momente în care există timp de contemplație, de vorbe, într-un cuvânt, există timp pentru suflet. Din punctul de vedere al statutului social, Ilie e țăranul autentic din Câmpia dunăreană, căsătorit pentru a doua oară cu Catrina și tată pentru Nilă, Paraschiv și Achim, băieții din prima căsătorie, și pentru Tita, Ilinca și Niculae, copiii rezultați din a doua relație. De condiție medie, Moromete reușește să asigure familiei sale toate cele necesare. Psihologic, observăm în cazul eroului o deosebită demnitate, stare care pare să îi aducă numeroase prejudicii în final. Nu dorește să renunțe la principiile și convingerile sale și, rămânând ancorat în crezul său ferm, demn și neînduplecat în fața schimbărilor, va fi condamnat la dispariție,

---

<sup>48</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed.cit., p. 953.

contextul vremii acoperindu-l ca un tăvălug. Din perspectivă morală, Ilie e țăranul-filosof, cel care caută în realitatea înconjurătoare sensuri și stabilește relații. Plăcerea vorbei îl stăpânește și nu face decât să stârnească mânia Catrinei. Își rostește gândurile și frământările cu voce tare, retras prin grădină sau în spatele casei. Din această pricină, consătenii îl consideră extrem de ciudat, însă deschiderea spre comunicare avea să se finalizeze odată cu schimbarea mentalității sociale.

Inteligența ascuțită, ironia, spiritul jucăuș cu care privește lumea, bucuria de a vedea viața ca un spectacol, logica lui interioară individualizează personajul. În mod direct, Catrina îl caracterizează ca fiind leneș și delăsător și îi reproșează că singurele lui plăceri sunt să stea la gard și să fumeze: „stai la drum și bei tutun”. Totuși, el își construiește o lume a sa pe temeiul unor valori morale tradiționale, țăărănești, având un sens propriu care îi asigură echilibrul sufletesc și seninătatea. Această stare de spirit o poate trăi Moromete numai în condițiile în care are pământul necesar asigurării existenței familiei. Pentru el, a fi proprietarul pământului înseamnă a-și asigura libertatea individuală, context în care, prin intermediul caracterizării indirecte, ni se prefigurează un individ cumpătat și dornic de stabilitate și continuitate, în numele acelorași valori și principii profunde.

Se poate vorbi de două realități pe care le trăiește eroul: cea interioară, subiectivă și cea exterioară, obiectivă. De la începutul romanului se observă contrastul dintre cele două realități, automistificarea eroului și tendința lui de eludare a realului. Suceala lui Moromete, reacțiile lui, altele decât cele obișnuite, rod al firii lui contemplative și reflexive, ironia față de alții alcătuiesc universul său interior și îi determină personalitatea inconfundabilă.

Din nefericire, între lumea subiectivă a lui Moromete și cea reală nu există multe puncte de legătură. Lumea obiectivă este nemiloasă, dură, necruțătoare. Nu mai există timp de contemplație, iar oamenii sunt angajați într-o continuă bătălie pentru înavuțire. Valorile spirituale față de care Moromete nutrea un deosebit respect încep să dispară, iar el rămâne parcă singur, ca ultim reprezentant al unei lumi pe cale de dispariție. Relevantă este scena în care Ilie, singur pe câmp după fuga băieților, se întreabă unde a greșit. Este momentul în care eroul încearcă să privească în ochi realitatea obiectivă, fără să aibă nici în acest ultim ceas convingerea că nu a acționat corect.

Pierderea pământului atrage după sine schimbarea radicală a personajului. Moromete nu mai are forța interioară de a mai vorbi cu oamenii și devine taciturn, semănând foarte mult cu

acel chip de humă pe care îl făcuse un consătean de-ai săi. În firea lui se observă o anumită candoare rămasă din copilărie în străfundul ființei sale, care se dezvăluie cu greu și pe care o apără față de duritatea vieții. Tot amânând, nu face decât să își prelungească iluzia că poate trăi în afara evenimentelor. Istoria faptică și realitatea obiectivă îi vor dovedi însă că nu are dreptate.

Moromete posedă un spirit de observație psihologică care se dezvăluie în numeroase scene prin, gesturi, vorbe, priviri sau tăceri, materializându-se într-un veritabil conflict interior. Forța personajului și fascinația exercitată asupra celor din jur stau mai ales în cuvânt, în capacitatea de utilizare duplicitară a acestuia: îmbinarea magistrală a dialogului convențional cu monologul interior. Evenimentele se precipită, iar timpul se comprimă. Moromete e asaltat de percepatori și toate se vor repercuta asupra ființei sale. Nu va mai comunica, va răspunde fără chef la salut, nu va mai merge în Poiana lui Iocan. Cu alte cuvinte, nu mai este el, trecând din acest punct într-o gravă criză morală. Rămâne neîmpăcat cu gândul că rosturile țărănești trebuie schimbate și cu convingerea că normele de viață la care ține cel mai mult (autoritatea familială și integritatea ei, pământul și codul tradițional al satului) sunt zdruncinate din temelii.

Marin Preda a realizat un personaj unic în literatura noastră, apelând la cele mai diverse procedee artistice de caracterizare. În primul rând, cel mai fin observator este naratorul. El îi studiază mimica, gesturile, privirile, orice detaliu care ar putea să scoată în evidență personalitatea inconfundabilă a eroului. În felul acesta, cititorul poate sesiza schimbarea capitală a personajului de-a lungul operei. Fascinația provine mai ales din limbaj. De multe ori, felul ciudat de a se exprima îi pune în mare încurcătură pe cei din jur. Principala trăsătură a limbajului său e ironia, iar săgețile verbale se îndreaptă atât asupra sătenilor, cât și asupra propriei familii. În acest sens, un conflict exterior scurt, soldat cu o replică acidă, se naște în momentul tăierii salcâmului. Când tânărul Nilă, trezit cu noaptea în cap pentru a ajuta la doborârea salcâmului, îi cere socoteală tatălui cu privire la scopul tăierii copacului-simbol, primește un răspuns tăios, brutal, care atestă indispoziția de a socializa: „Într-adins, Nilă, îl tăiem. Așa, ca să se mire proștii!”.

Romancierul Marin Preda realizează prin Ilie Moromete, pornind de la imaginea părintelui său, Tudor Călărașu<sup>49</sup>, un personaj monumental al literaturii române, dar care se încadrează în tagma marilor înfrânți ai destinului, întrucât clasa socială pe care o reprezintă este condamnată de istorie la dispariție.

---

<sup>49</sup> Marin Preda: „Eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatal meu”.

Unul dintre marii romancieri postbelici, Marin Preda este el însuși intelectualul lucid, etern frământat de problemele societății din care face parte. Captiv între tradiție și inovație, între dorința de a făuri reale documente ale vremii sale și tentația de a expune oscilațiile sufletului și ale gândului propriu, autorul capodoperelor *Moromeții*, *Viața ca o pradă* și *Cel mai iubit dintre pământeni* ar mai fi avut multe de imprimat în peisajul literar autohton. Doar dacă timpul ar fi avut răbdare...



La Fierăria lui Iocan



La gard: tutun și plăcerea vorbei



Premierea mezinului Niculae<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Imagini din filmul *Moromeții*, 1987, în regia lui Stere Gulea.



## **Exerciții:**

1. Asemănări și diferențe între Ion și Ilie Moromete, cu privire la problema pământului.
2. Convingerile lui Moromete – tiparul țăranului interbelic.
3. Scena tăierii salcâmului (ritual, credință și simbol).
4. Familia: nucleu al societății. Familia Moromete – de la unitate la destrămare (dezbateri).



## Iona

de Marin Sorescu

**Publicare: 18 ianuarie 1968, în revista „Luceafărul”**

Marin Sorescu, autor postbelic, se remarcă în literatura română prin abordarea tuturor palierelor scriitoricești. Scrie versuri, proză și dramaturgie, păstrând de fiecare dată proporțiile spiritului neomodernist al perioadei '60-'80. Creațiile sale, mai ales cele din sfera dramaturgiei, redau teme grave într-o manieră ludică, dar ascund tragismul existențial. Limbajul este adesea ambiguu, iar metaforele fragil conturate dau impresia de ermetism: „Piesele lui Marin Sorescu sunt în fapt niște parabole sub forma unor monologuri dramatice [...], în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguității, foarte răspândită și ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri”<sup>51</sup>. Asemeni congenerilor săi, Marin Sorescu încearcă să se debaraseze de povara „spiritului veacului”, de mult prea uzitata imagine a războiului și să mute centrul de interes către omul modern, individ în permanenta căutare a sinelui și dornic de atingerea absolutului.

### • Încadrare

Opera *Iona* este, așa cum însuși autorul ei consimte, o tragedie: „Nu pot să vă răspund nimic. Au trecut trei ani de când am scris tragedia”. Face parte dintr-o trilogie dramatică, intitulată *Setea muntelui de sare*, alături de minunatele și profunde creații *Matca* și *Paracliserul*. Numele seriei este o metaforă care sugerează drama omului modern, captiv în permanenta lui căutare și mereu însetat de adevăr, cunoaștere și comunicare.

Tragedia este specia genului dramatic, care înfățișează viața reală printr-un conflict interior complex și puternic al personajelor. Acțiunea e mereu tensionată, receptată până la paroxism, iar eroii sunt frământați de incertitudini și au parte de destine nefericite.

---

<sup>51</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, București - Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002, p. 177.

Trăsături:

- Deznodământul e mereu tragic (eroul tragediei moare în finalul operei) – pentru a accede la adevărata libertate, Iona evadează din concret prin moarte, prin spintecarea propriei burți;
- Conflictele interioare sunt extrem de puternice – Iona este singur, temător și încearcă din răsuputeri să ajungă la un liman al libertății. Se luptă cu fantezmele trecutului, are regrete, e frământat de incertitudini, însă realizează că adevărata captivitate e cea în propria sa ființă ;
- Personajul e într-un permanent conflict cu o forță superioară puterilor sale (zeu, divinitate, destin) – Individ lipsit inițiativă, reticent la nou, Iona încearcă să se regăsească pe sine, să pornească într-un drum al cunoașterii și, meditând la condiția omului în lume, să învingă destinul, autodepășindu-se ;
- Caracter sobru, solemn – tonalitatea este gravă, adâncă, cititorul este invitat la meditație, pentru a descoperi, alături de Iona, adevăratul sens al existenței;

## • Geneza

Piesa de teatru are la bază mitul biblic al lui Iona din Ninive. Conform acestui mit, Dumnezeu îi încredințează lui Iona misiunea de a propovădui Cuvântul Sfânt, întrucât păcatele omenirii ajunseseră la cote inimaginabile. Iona acceptă, însă ulterior se răzgândește și încearcă să se ascundă de la fața lui Dumnezeu, urcând pe o corabie ce urma să plece în larg. Pentru minciuna și lipsa lui de asumare, Dumnezeu îl pedepsește, trimițând furtună pe ape, context în care corabia naufragiază. Iona este înghițit de un monstru acvatic (chit), iar timp de trei zile și trei nopți cugetă la actul său de nesupunere și se căiește. În final, la porunca divină, Iona este vărsat de temutul pește pe uscat.

## • Tema

Opera lui Marin Sorescu are ca temă singurătatea, pretextul generator al conflictului interior. Marin Sorescu afirma în prefața tragediei: „Știu numai că am vrut să scriu despre un om singur, nemaipomenit de singur”. Iona experimentează tragedia însinguratului în permanenta și febrila încercare de a-și regăsi identitatea. El nu știe cine e, ce face și care îi este menirea, astfel încât

ruperea de contextul social reprezintă o formă a drumului către cunoașterea de sine, către descoperirea adevăratei sale identități. Drama personajului e fundamentă tocmai de imposibilitatea de a se simți liber și de a-și însuși și asuma propriul destin.

### • **Semnificația titlului**

Formula aleasă de autor trimite la mitul biblic, la Iona din Vechiul Testament. Marin Sorescu păstrează doar numele eroului și ideea chitului ca formă de claustrare, de pedeapsă, însă finalul e unul diferit. Pe de altă parte, diferența dintre personajul biblic și cel al textului dramatic vizează tocmai cauza care îi face captivi în burta chitului. În prima variantă, vorbim despre o vină certă, nesupunerea în fața lui Dumnezeu, pe când eroul lui Sorescu nu poartă pecetea vreunui păcat, însă se confruntă cu imposibilitatea evadării. În plus, în opera dramatică, personajul nu va fi eliberat de pește, asta neînsemnând că nu va fi salvat sau că e un înfrânt. Reprezentant al omului modern, permanent măcinat de conflicte interioare extrem de puternice și în neîncetata căutare a cunoașterii absolute, Iona lui Marin Sorescu se eliberează singur, răzbește pe cont propriu spre lumină.

### • **Conținut (sinteză)**

<b>Tabloul I</b>	<b>Tabloul II</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Iona încearcă să pescuiască în marea plină de nade = este prins în tentațiile vieții;</li> <li>- marea = viața, cu valuri, sușuri și coborâșuri, cu iluzia nemărginirii;</li> <li>- nu prinde pești mari =&gt; e ghinionist;</li> <li>- pescuiește peștii din acvariu = omul lipsit de curaj și inițiativă, care se refugiază în micile bucurii deja trăite =&gt; Iona e tipul ratatului, al damnatului;</li> <li>- se strigă pe sine = încercarea de a se regăsi;</li> <li>- îi răspunde ecoul, dar, la un moment dat, ecoul</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- în interiorul primului pește e întuneric =&gt; nevoia de a-și activa simțurile pentru a dobândi cunoașterea;</li> <li>- dorește să se simtă liber, să vorbească sau să tacă după bunul plac;</li> <li>- găsește un cuțit și spintecă burta peștelui, acuzându-l pe acesta de lipsă de vigilență;</li> <li>- începe să analizeze lucrurile cu adevărat importante și constată necesitatea unui grătar la intrarea în orice suflet =&gt; capacitatea de a discerne semnificativul de banal;</li> </ul>

<p>nu mai răzbate =&gt; împietrirea în singurătatea absolută;</p> <p>- e înghițit de primul pește =&gt; începe aventura cunoașterii.</p>	<p>- vrea să construiască o bancă în mijlocul mării, ca să se poată odihni pescărușii =&gt; simte nevoia să facă ceva grandios, să lase ceva în urmă, o dovadă palpabilă a trecerii sale prin lume.</p>
<p><b>Tabloul III</b></p> <p>- se află în interiorul celui de-al doilea pește, care îl înghițise pe întâiul;</p> <p>- Iona observă o moară de vânt = zădărnicia, inutilitatea, imposibilul (motiv întâlnit în romanul <i>Don Quijote de la Mancha</i>);</p> <p>- personajul meditează la condiția omului în lume;</p> <p>- observă doi pescari care transportă niște bârne, fără să scoată un sunet = valorificarea mitului lui Sisif (povara propriului destin);</p> <p>- adresează o scrisoare mamei sale = simte nevoia de protecție, de afiliere la un centru, la acea „mamă universală” care ne naște pe toți;</p> <p>- infinitatea ochilor care îl privesc = nenăscuții, cei al căror destin nu a început încă.</p>	<p><b>Tabloul IV</b></p> <p>- se află în gura ultimului pește spintecat; nu mai vede întinderea mării, ci țărnul nisipos (a ajuns la liman);</p> <p>- apar din nou pescarii cu bârnele = limita omenirii; captivitatea în lumea îngustă, în care totul se repetă la infinit;</p> <p>- șirul burților de pește = orizontul nemărginit =&gt; drama umană constă în incapacitatea de a evada în libertate;</p> <p>- trecutul și amintirile se distorsionează =&gt; viața devine irelevantă;</p> <p>- în final, se regăsește: „Eu sunt Iona!” ;</p> <p>- unica posibilitate de evadare e spintecarea propriei burți, ieșirea din propria captivitate: „Răzbim noi cumva la lumină”.</p>

Celor patru tablouri le corespunde câte una din cele patru vârste ale eroului, ipostaze diferite, cu experiențe și raportări distincte la viață, la destin, la condiția umană, la universalitate:

Tabloul I – Vârsta tinereții: neimplicarea, nepăsarea, nefondata siguranță de sine;

Tabloul II – Vârsta idealurilor: nevoia de cunoaștere, dorința de a realiza ceva, de a da un sens existenței (banca pentru pescăruși);

Tabloul III – Vârsta maturității: declanșarea luptei cu destinul, nevoia de afiliere, dar și conștientizarea zădărnicii lumii;

Tabloul IV: - Vârsta bătrâneții: înțelepciunea, resemnarea în fața destinului implacabil, asumarea sacrificiului propriu ca unica formă de evadare, de eliberare.

### • **Relația incipit – final**

În debutul tragediei, îl regăsim pe Iona pescuind „nepăsător”, ca un semn că nu se teme de nimic, crezând că e stăpânul destinului său. Iluzia controlului asupra propriei existențe este repede spulberată, în momentul în care constată că, în urma strigătului de regăsire a sinelui, ecoul încetează a-i mai răspunde, lăsându-l împietrit și debusolat într-o singurătate absolută. În final, după ce sperase la o serie de oportunități de evadare, realizează că orizontul e nemărginit, iar șirul burților concentrice, nesfârșite este sugestia clară a imposibilității de ieșire la capăt. Iona ajunge repede la concluzia că numai spintecând propria burtă poate distruge acest interminabil lanț al claustrării și își poate astfel asigura mult dorita libertate. Gestul său ultim nu trebuie sub nicio formă privit ca o sinucidere, ca o rătăcire vremelnică sau ca o capitulare, ci e simbolul asumării unui statut superior în fața destinului personal.

### • **Perspectiva narativă**

Perspectiva narativă este una subiectivă, întrucât relatarea se face la persoana I. Cititorul are acces doar la realitatea sugerată de Iona, aparte fiind, în acest context, tehnica solilocviului<sup>52</sup>, modalitate prin care pescarul își exprimă propriile idei și convingeri despre destin. Încă de la început, cititorul este avertizat asupra preferinței pentru formula artistică a solilocviului: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă, tot timpul, ca și când în scenă ar fi două personaje”. Tehnica solilocviului, în acest context, nu face decât să susțină și să întărească tema centrală a operei: drama însinguratului.

În ideea unei posibile suprapunerii identitare autor-narator (întrucât există mereu, în cazul narațiunilor subiective, suspiciunea că personajul central ar fi un alter ego al scriitorului), Marin Sorescu explică: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc

---

<sup>52</sup> Solilocviul este monologul dialogat, rostit de un actant în absența altor personaje sau de față cu alte personaje, de care face însă abstracție.

este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții”.

## • **Caracterizarea personajului**

a) Statut social:

- pescar – sensul este parabolic, Iona fiind „pescar” de experiențe, de forme ale cunoașterii, de principii ale absolutului;
- individ însingurat;

b) Statut psihologic: introvertit – Iona e singur și, în ciuda faptului că face referire la familia sa (mamă, soție și copil), rămâne focalizat pe propria dramă, pe dorința acerbă de a dobândi cunoașterea, deci libertatea și nu e interesat să socializeze, să fie parte a unui grup;

c) Statut moral: nepăsător și lipsit de inițiativă – În primul tablou îl regăsim pe Iona pescuind peștii din acvariu, ca un simbol al lipsei de curaj și de implicare, a fricii de nou; el se mulțumește cu bucuriile mici deja trăite, cu experiențele gata materializate;

d) Modalități de caracterizare:

- directă (autocaracterizare): liber, neîngrădit: Singur, se vede în situația de a-și lua propriile decizii și în postura de a nu se plia pe nicio formă restrictivă. În aventura de căutare a sinelui, pornește de la ideea că absolutul poate fi atins doar prin prisma libertății absolute: „Fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Nu mi-e frică”;
- indirectă: visător, chiar naiv – Din dorința de a lăsa o amprentă a trecerii sale prin existența finită, Iona își dorește să construiască o bancă în mijlocul mării, ca aceasta să devină un loc de odihnă pentru pescăruși. Ideea sa este de domeniul iluzoriului, a imposibilului, semn că realizările grandioase nu sunt la îndemâna oricui;

e) Conflicte:

- interior: Iona este într-o permanentă căutare a sinelui. În încercarea încordată de a se regăsi, personajul este măcinat de un puternic conflict interior, în baza căruia tranzitează

ipostaze diferite: de la neimplicare, către descoperirea nevoii de cunoaștere, declanșarea unei confruntări cu destinul, dorința de a depune eforturi considerabile pentru a obține beneficii palpabile, iar, în final, asumarea sacrificiului propriu ca unica formă de evadare, de eliberare.

—► exterior: Absența altor personaje anulează posibilitatea existenței unui conflict exterior, așadar, în cazul lui Iona, prin tehnica solilocviului, cititorul are acces doar la fluctuațiile interioare ale personajului central.

Critica literară a abordat în nenumărate rânduri aspectul final al tragediei scrise de Marin Sorescu, în ideea sublinierii simbolisticii care stă în spatele gestului personajului. Spintecarea propriei burți și căutarea neconținută a luminii nu sunt forme de capitulare, ci conștientizarea faptului că unica soluție salvatoare și purificatoare a spiritului e cunoașterea de sine. Debutând ca un damnat al sorții, ca un înfrânt, Iona evoluează, dobândind în cele din urmă accesul către absolut. „Gestul final al eroului nu e o sinucidere, e o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinuciderea ar fi fost asumarea eșecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleșitoare, ca o iluminare născută din miezul ființei, este bucuria cu care Iona își spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de a înfrunta, încă o dată, destinul? «Gata, Iona? (Își spintecă burta). Răzbim noi cumva la lumină». Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat conștiință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt”<sup>53</sup>.



Iona, personajul biblic, scos de chit pe uscat.



„Ar trebui să se pună  
un grătar la intrarea  
în orice suflet.  
Ca să nu se bage nimeni  
în el cu cuțitul”  
Marin Sorescu, *Iona*

<sup>53</sup> Nicolae Manolescu, studiul *Triumful lui Iona*, în Marin Sorescu, *Iona. Teatru*, București, Editura fundației „Marin Sorescu”, 2003.

<sup>54</sup> <https://www.voceanationala.ro/intrarea-in-orice-suflet-citat-de-marin-sorescu/>.



## **Exerciții:**

1. Asemănări și deosebiri între mitul biblic și tragedia scrisă de Marin Sorescu.
2. Explică contextul ideilor lui Iona din tabloul al II-lea.
3. Surprinde relația autor-narator-personaj-cititor.
4. Comentează replica finală: „Răzbim noi cumva la lumină”.

# POEZIE



## Mihai Eminescu

### ***Luceafărul. Floare albastră***

Mihai Eminescu este, în literatura română, creator al unei opere care străbate timpul, nesecată de seve prin interpretare și netocită de repetate rostiri. „Ultimul mare romantic european”<sup>55</sup> își păstrează neștirbită capacitatea de a solicita sensibilitatea și spiritul omului modern, care are nevoie de Eminescu nu numai dintr-o curiozitate intelectuală, ci și pentru dezlegarea de minte și suflet a propriilor tensiuni. Eminescu este poetul de acum, transgresând veacul său și trăind într-o perpetuă actualitate, în lumina lui înălțându-se Bacovia, Arghezi, Barbu, Blaga, Nichita Stănescu și aproape toți cei care se înscriu în sistemul nostru de valori.

Opera lui Eminescu, în complexitatea sa, este ancorată atât în tradițiile și miturile poporului român, cât și în substraturile culturale europene, poetul și omul de cultură fiind format intelectual deopotrivă în țara natală și în prestigioasele instituții din Viena și Berlin. În acest context, Rosa del Conte afirmă în lucrarea sa<sup>56</sup> că întreaga creație eminesciană este „un act de identitate universală a neamului românesc”, întrucât poetul consideră că istoria și limba sunt elementele definitorii ale unui popor, iar spiritul moralității, dar și cel estetic, își pot extrage sevele cu prioritate din literatura națională. Astfel, cu un mare respect, îi elogiază pe înaintașii făuritori de limbă română: „Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere” (Epigonii).

Titu Maiorescu, fondatorul societății culturale Junimea, este primul eminescolog (cercetător și specialist în știința numită Eminescologie<sup>57</sup>) și îl numește pe poet, în studiul *Eminescu și poeziile lui*, „om al timpului modern”. Această modernitate la care se referă exegetul ține de contaminarea literaturii de filosofie și știință (filosofia îi deschide orizontul ideilor, iar știința îi oferă garanția unor concepții). Inovația mai ține și de constituirea operei prin amestecul

---

<sup>55</sup> Considerație făcută de Zoe Dumitrescu Bușulenga în lucrarea *Eminescu și romantismul german*.

<sup>56</sup> Rosa del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

<sup>57</sup> Studiul științific al vieții și operei lui Eminescu.

de specii (în aceeași creație lirică întâlnim și pastel, și idilă, și meditație), rezultând astfel creații originale, cu structură polimorfă<sup>58</sup>.

Trăsăturile creației eminesciene<sup>59</sup>:

- Instituirea spiritului critic;
- Refuzul convențiilor artificiale;
- Asumarea tragică a prezentului;
- Asimilarea și îmbogățirea valorilor europene prin refundamentarea culturii antice;
- Conturarea dimensiunii romantice a creației (preluarea temelor și motivelor specifice: omul de geniu, natura în concordanță cu trăirile omului, antiteza, valorificarea specificului național).

Cu o impresionantă activitate culturală și scriitoricească (poezie, proză epică, dramaturgie, publicistică) și, concomitent, cu o modestie aparte, demnă de omul genial, pentru care uralele mulțimii sunt prea puțin relevante, Eminescu „depășește epoca, mentalitățile și viziunile ei și se regăsește în familia modernității permanente”<sup>60</sup>.

## **Luceafărul**

(1883, publicația „România Jună”, Viena, ulterior reluat și în revista „Convorbiri literare”)

### **• Încadrare**

Poemul eminescian aparține, prin tematică și realizare artistică, romantismului.

Elemente romantice:

- a) Condiția omului de geniu – în maniera filosofului german Arthur Schopenhauer, geniul eminescian este nefericit într-o lume superficială, în care nu se regăsește. Inadaptat și sceptic, trăiește o permanentă stare de deziluzie, menită să îi declanșeze nevoia de însingurare, de retragere din societate și, drept urmare, să îi amplifice suferința;
- b) Antiteza

---

<sup>58</sup> Cornel Munteanu, *Eminescu și polimorfismul operei*, Editura Universității din Cracovia, Polonia, 2012.

<sup>59</sup> Cornel Munteanu, *Note de curs Eminescu*, Petrova, Editura Țara Maramureșului, 2013.

<sup>60</sup> George Munteanu, *Eminescu și antinomiile posterității*, București, Editura Albatros, 1998.

<b>Om de geniu</b>	<b>Om comun</b>
- Dominat de inteligență, de rațiune pură; „Reia-mi al nemuririi nimb Și focul din privire”	- Dominat de instinctualitate, de pasiune; „Îl vede azi, îl vede mâni, Astfel dorința-i gata”
- Obiectivitate; „Străin la vorbă și la port Lucești fără de viață”	- Subiectivitate; „Căci eu sunt vie, tu ești mort”
- Capacitatea de a-și depăși sfera; „Din sfera mea venii cu greu”	- Incapacitate de a-și depăși sfera; „Dară pe calea ce-ai deschis N-oi merge niciodată”.
- Aspirația spre cunoaștere „El vine trist și gânditor”	- Voința de a trăi exclusiv, pasional; „Abia un braț pe gât i-a pus Și ea l-a prins în brațe”
- Spirit de sacrificiu pentru atingerea scopului; „De greul negrei veșnicii Părinte, mă dezleagă”	- Dorința individuală de fericire; „Norocu-mi luminează”
- Singurătate „Ci eu în lumea mea mă simt Nemuritor și rece”	- Sociabilitate „Ședeau doi tineri singuri”

- c) Povestea de dragoste dintre Cătălin și Cătălina, plasată într-un spațiu mitic, în care apele germinale nasc luna;
- d) Natura cu proprietățile sale:
- Umanizată: Cerul, marea, soarele și noaptea sunt „părinții” din care se întrupează Luceafărul;
  - Martoră și protectoare a iubirii: „Sub șirul lung de mândrii tei / Ședeau doi tineri singuri”
  - Bogată, luxuriantă: „Miroase florile-argintii / Și cad, o dulce ploaie”;
- e) Valorificarea folclorului – geneza;
- f) Îmbinarea speciilor genului liric: pastel, idilă, elegie, meditație filosofică.

## • Geneza

Poemul eminescian are patru surse de inspirație:

1. Basmul *Fata din grădina de aur*, cules de germanul Richard Kunisch, din Oltenia (Fiica de împărat care, dusă de tatăl său într-un palat izolat în munți, se îndrăgostește de un zmeu ce intră în castel sub forma unui tânăr frumos);
2. Basmul *Frumoasa fără corp*, versificat ulterior de Eminescu sub titlul *Miron și frumoasa fără corp* (Ciobanul care se îndrăgostește de o ființă imaterială și, ca atare, incapabilă de sentimente pasionale; acesta moare de un dor nestins);
3. Ideile filosofice ale lui Schopenhauer – geniul este nemuritor, neînțeleș și incapabil să fie fericit sau să facă pe cineva fericit;
4. Mitul Zburătorului – entitate supranaturală din folclorul tradițional, ce reprezintă un tânăr irezistibil, care intră pe fereastra fetelor și le fură liniștea și somnul.

## • Tema

Tema centrală a poemului eminescian este dată de raportarea geniului la lumea înconjurătoare, la iubire și la cunoaștere, în general. Acesta se dovedește incapabil de a se adapta dorinței exclusive de a trăi și e axat pe o permanentă raționalizare. De asemenea, se remarcă tema iubirii, ca temă secundară, redată prin două povești diferite, menite să întărească antiteza om de geniu - om comun. În cazul Luceafărului, dragostea se dovedește o treaptă a cunoașterii, o formă de a dobândi absolutul, astfel că o consideră un scop de atins, chiar și cu sacrificiul propriu. În sfera omului comun, cea de-a doua poveste, dintre Cătălin și Cătălina, este o evidentă sugestie a faptului că iubirea se realizează, în mod obligatoriu, prin împlinirea erotică.

## • Semnificația titlului

Luceafăr este numele popular acordat planetei Venus, întâia stea care își face apariția odată cu înserarea. În poemul eminescian, astrul este sugestia superiorității omului de geniu, apartenența sa la sferele înalte, inaccesibile omului comun. Prin articularea cu articol hotărât, se conturează ideea de particularizare, de unicitate, de singularizare, condiții proprii genialității ființei.

## • Structură și conținut

Chiar dacă a cunoscut multiple variante, forma publicată și mediatizată a poemului conține 98 de catrene, structurate în 4 tablouri.

### Tabloul I (terestru-cosmic)

- Unește cele două planuri (cosmic și terestru) care aspiră unul spre celălalt;
- Incipitul ne transpune într-un timp și spațiu greu de definit, într-o lume a imaginarului;
- Este realizat portretul fetei de împărat, din care reiese că aceasta dorește să își depășească simpla condiție de „chip de lut”;
- Luceafărul e atras de materie prin forța iubirii, însă nu își poate schimba esența eternă;
- Portretele scot în evidență natura nepământească a Luceafărului. El se metamorfozează din elemente antitetice, în care pământul nu este prezent.

### Tabloul II (terestru-terestru)

- Este redată idila pastorală ce are ca protagoniști indivizi proveniți din aceeași lume telurică;
- Paralelismul numelor Cătălin-Cătălina este sugestia clară a faptului că cei doi sunt exponenți ai aceleiași lumi;
- Este prezentat ritualul iubirii erotice, Cătălin fiind cel care, prin apropouri, ocheade și apoi gesturi tandre (un crescendo al curtării) încearcă să o cucerească pe frumoasa Cătălina;
- Drama fetei este aceea că aude chemările planului cosmic tot mai departe, purtate de valurile mării spre infinitul căruia îi aparține Luceafărul.

### Tabloul III (cosmic-cosmic)

- Primele 5 strofe cuprind zborul cosmic spre punctul 0 al creației (la vârsta precosmică);
- Punctul în care ajunge Luceafărul (devenit Hyperion) este alcătuit prin negație; nu există nici spațiu pe care să se așeze hotare, nici timp;

- În dialogul cu Demiurgul, Hyperion este un nefericit apăsător de propria eternitate, de aceea va cere o oră de iubire, ca metaforă a vieții finite și a aspirației spre moartea totală;
- Nici Demiurgul nu poate stăvili revărsarea din viață în moarte și din moarte în viață, însă îi oferă alte moduri existențiale: cunoașterea prin Logos, puterea absolută și transferul esențelor muzicale ale Universului în cânt orfic;
- Tot Demiurgul este cel care îi indică lui Hyperion locul în care, ca ultim argument, e proiectată imaginea îndrăgostiților.

#### Tabloul IV (terestru- cosmic)

- Într-un decor romantic, în care natura se dovedește protectoarea îndrăgostiților, apare perechea primordială, plasată într-un spațiu mitic, în care apele germinale nasc luna;
- Peisajul ridică la dimensiuni cosmice idila celor doi pământeni, Cătălin și Cătălina;
- Transformat sub văpaia iubirii, Cătălin rostește cuvintele care vizează veșnicia: „Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi”;
- Finalul îi aparține Luceafărului, care, prin sintagmele „cercul vostru” și „lumea mea”, distanțează omul de geniu și eternitatea sa de omul comun, căruia îi e proprie realitatea finită.

### • **Măști lirice în *Luceafărul***

Pătrunzând în adâncul intim și misterios al poemului, nu ne aflăm față în față cu niște personaje concrete, independente, care simulează o poveste de dragoste, nici cu niște simboluri abstracte (filosofice ori teologice), ci cu aceste voci extraordinare al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atâtea ori în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu. Sunt convocate aici, la un loc, spre a întreba sau a răspunde, o parte din vocile lirice esențiale ale poetului, veritabile măști, care spun toate câte ceva despre el. Eroii prefigurează „o lirică mascată, care motivează aventura eului și psihologia iubirii”<sup>61</sup>.

Hyperion simbolizează condiția geniului față de lume și „norocul” acestuia față de ideal și de sine. Luceafărul este chemat să zboare „în jos”, spre lumea fetei, dar, de fapt, el urcă pe o

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 40.



treaptă a înțelegerii, acceptând chiar sacrificiul, ca mai apoi să obțină conștientizarea deplinei superiorități pe cele mai înalte vârfuri ale existenței. Prin urmare, ascensiunea sa este perpetuă. Resemnarea finală coincide cu pătrunderea sensurilor condiției sale. Ființa pură refuză lacrimile și noroiul, nu coboară în materia care se deapănă ca un fir sub privirea sa rece.

Poetul este și Cătălina, muritoarea care aspiră la eternitate și care ziua urmează chemarea lui Cătălin, iar noaptea pe cea a Luceafărului. În fond, și unul și celălalt sunt obiectivarea a două suflete latente ale poetului care, ca orice creator, se simte om și zeu, muritor și nemuritor.

Poetul se reprezintă pe sine în Cătălin, sub chipul lui viril și lumesc. Dacă ar fi primit dezlegare, Hyperion ar fi devenit Cătălin, însoțindu-se cu Cătălina. Acesta poate fi înțelesul gestului pe care îl face Demiurgul de a-l întoarce pe Hyperion către pământ: îi arată ca într-o oglindă chipul lui cel pământesc din toate.

În finalul operei, poetul înalță iubirea terestră la rangul ritualului sublim. Idila Cătălin-Cătălina capătă așadar sensurile unui triumf asupra clipei trecătoare. Incapabilă să urce spre cerul propus de Luceafăr, fata știe totuși să trăiască „ora de iubire” și pentru că nu se poate contopi cu universul întreg, se unește cu natura terestră, prin urmare, iubirea eminesciană devine ea însăși principiu de viață.

În același timp, Demiurgul simbolizează poetul în ipostaza lui cea mai înaltă, aceea în care poate rosti adevărate sentințe. Este vocea cea mai imperioasă și cu cel mai mare grad de universalitate pe care și-o cunoaște poetul. Resemnarea finală coincide cu pătrunderea de către Hyperion a sensului condiției sale, după metamorfoze în care s-a proiectat rând pe rând.

## • **Forma poemului**

Forma este una narativ-dramatică, întrucât:

- Există o formulă de introducere specifică basmului: „A fost odată ca-n povești / A fost ca niciodată”;
- Se constată prezența unui narator (obiectiv, persoana a III-a);
- Subiectul e construit gradat;
- Se îmbină modurile de expunere (narațiune, descriere și dialog);
- Există personaje (Luceafărul, Cătălin, Cătălina, Demiurgul).

Totuși, Luceafărul este un poem liric, schema epică fiind doar cadrul. Întâmplările și personajele sunt, de fapt, simboluri lirice, metafore în care se sintetizează idei filosofice și atitudini morale.

### • Elemente de prozodie

- 98 de catrene
- Rima încrucișată
- Măsura versurilor: 7-8 silabe
- Ritm iambic.

### **Floare albastră**

(1872, revista „Convorbiri literare”)

Între marile teme proprii creației lui Eminescu, alături de meditația asupra artei sau asupra existenței în general, slăvirea iubirii și a frumuseților naturii ocupă un loc extrem de însemnat, manifestând un interes adânc. Iubirea și dragostea de natură, sentimente îngemănate în poezia sa, constituie o temă unitară, izvorâtă din sensibilitatea poetului, din setea de perfecțiune, de absolut. Eminescu privește iubirea și natura ca fiind surse ale entuziasmului său în fața frumuseților lumii, menite să îi regenereze elanurile creatoare, istovite de efort. Între elementele feerice ale naturii și puritatea iubirii, între armonia firească și concepția poetului despre dragoste există o legătură indisolubilă. Năzuința către ideal se asociază astfel nemijlocit cu măreția și frumusețea naturii.

Poezia radiază lumini ce trec dincolo de frământările sufletești ce i-au dat naștere, iar în lirica peisagistică și erotică a lui Eminescu se înalță, splendidă, ca o colană a infinitului, construită dintr-un cristal unic, multicolor.

Creația se structurează pe două idei: cea a cunoașterii infinite și cea a cunoașterii terestre. Cele două ipostaze sunt despărțite de reflecția poetului, care poartă în ea germenul ideii finale: „Totuși este trist în lume”. Monologul punctat de dialog se încadrează într-un timp trecut, dar și în prezent (poetul evocă o iubire pierdută), conturând două portrete spirituale ce reflectă moduri diferite de existență.

În primele trei strofe este reprezentat domeniul cunoașterii, de la elementele primordiale („întunecata mare”), până la un întreg univers de cultură („câmpiile asire”) și de creație („priamidele-nvechite”). Se sugerează și izolarea spiritului superior, care nu se poate realiza în universul fericit al lumii pământești. În strofa a patra, se sugerează consimțământul vremelnic al eului la dulcea chemare a iubitei. Sentimentul este de înțelegere și interiorizare a răsului și a tăcerii: „Eu am răs, n-am zis nimica”. Acest vers deschide, de fapt, drumul spre meditația cumplită și apăsătoare din final.

Precum în *Luceafărul*, în planul terestru, iubita este vicleană, ademenitoare, propunându-i o lume de bucurii și farmec în împlinirea dragostei. Epitete de tipul: *frumoasa, nebuna, dulcea* exprimă exuberanța specifică liricii de tinerețe. Invitația la iubire se realizează într-un cadru rustic. Versul „Hai în codrul cu verdeață” ne trimite parcă la pitorescul pastelurilor lui Alecsandri, din care nu lipsesc însă elementele specifice universului eminescian: izvorul, codrul, trestia.

Poezia poartă în structura ei o antiteză între severitatea zeului nemuritor, ispitit de glasul cald al iubirii, ca simbol al vieții. Chemarea este patetică, întregită de imaginea bogată în expresie, ea presupunând atât dulceața, cât și tristețea experienței. Îndoielile eului liric rămân mai departe evidente. Între cele două chemări a vieții și a iubirii, pe de o parte și a visurilor himerice, pe de altă parte, poetul rămâne adânc nedumerit: „Înc-o gură și dispăre / Ca un stâlp eu stau în lună”, deși admirația pentru iubita lui nu îl părăsește: „Ce frumoasă, ce nebună / E albastra, dulce floare”. Cu toate acestea, iubita s-a dus ca „o dulce minune”, iar fiorul pulsatil s-a stins. Regretul nu mai cunoaște limite și eul o cheamă încordat din nevăzut: „Floare-albastră! Floare-albastră!”.

Limbajul poetic este direct, chiar familiar, atunci când între cei doi există o apropiere. Observăm un ton șăgalnic și intim, presărat cu expresii populare. Epitetele care definesc universul spiritual sunt individuale și au valoare de simbol: „prăpastia măreață”, „ceruri ‘nalte’”. Verbele și pronumele cu formă populară, ușor arhaică, sugerează eternitatea sentimentului iubirii: „grămădești”, „șede”, „netezind”. Dragostea se consumă într-un spațiu rustic și devine „un fapt al serii și al nopții”.

Imaginile artistice sunt în special vizuale, care țin atât de peisajul cosmic, cât și de cel terestru: „câmpiile asire”, „ceruri ‘nalte’”, „bolta cea senină”, „Hai în codrul cu verdeață”. Acestor imagini li se asociază sonorități dulci, cum ar fi susurul izvoarelor. Există chiar un

adevărat motiv muzical, sugerat de rima îmbrățișată: *povești-iubești, guriță-romaniță, verdeață-măreață*.

Ca o concluzie, copleșit fiind de durerea singurătății, rostește versul-sentință: „Totuși este trist în lume”. Acesta a stârnit multe nedumeriri, în ideea în care „totuși” ar fi putut fi o înlocuire a cuvântului „totul”, semnalizând că iluziile s-au spulberat, în timp ce iubirea, ca sentiment, este nemuritoare.

### **Simbolistica florii albastre**

Titlul poeziei este un simbol romantic al aspirației nostalgice către un ideal de puritate deplină. Motivul florii albastre apare în literatura universală la Novalis, ca simbol al aspirației tulburătoare către îndepărtata patrie a poeziei. În cazul lui Eminescu, reprezintă un act de asimilare autentică a poetului nostru, purtând pecetea gândirii lui poetice și imaginilor lui specifice. Poemul este profund, original și unitar prin idei și expresie, prin cadrul și structura lui.

Motivul literar al florii albastre capătă în creația eminesciană sensuri multiple. Astfel, în *Călin-File din poveste*, tărâmul feeric al pădurii de argint e în acest mod decorat. Aici are sensul unei simple podoabe, întrucât fata de împărat, în clipa supremei fericiri, „flori albastre are-n păru-i”. În poezia *Floare albastră*, structura are un caracter cromatic și reprezintă o metaforă prin care poetul învăluie chipul diafan al iubitei, înnobilit de ochii albaștri, cântați de atâtea ori de poet. Invitația pătimașă a iubitei îl îndreptățește să o numească astfel, iar ambianța naturii pe care i-o oferă ea se înfrumusețează cu simbolul filosofic distant al cufundării iubitului în „stele și nori”. Ea reprezintă viața, lumea reală, care insistă ca o chemare supremă în conștiința torturată de îndoieli a eului liric.

#### **• Elemente de prozodie**

- 14 catrene
- Rima îmbrățișată
- Măsura versurilor: 7-8 silabe
- Ritm iambic.

## • În loc de încheiere...

### MĂRTURISIRE

*Mi-am pus demult întrebarea: dacă mi se va cere să scriu despre Eminescu, ce voi face? Să cutez a scrie? Nu va fi impertinență și abatere de la modestia cea mai elementară?*

*Iată însă că, pînă la rezolvarea teoretică a problemei, am scris și publicat cîteva texte despre Eminescu în „Viața Românească”, în „Caiete critice”, în volumul „Escale în timp și spațiu” și „Prin alții spre sine”, în cuvîntul înainte la „Eminescu și abisul ontologic” de Svetlana Paleologu-Matta.*

*Am învățat și predat euforic multe poezii eminesciene la Jilava, Gherla și Dej. Știu bine că am scris copilării și banalități dar cu teamă, dragoste, credință și adînc respect. Așa încît s-ar putea ca păcatul de temeritate și poftă de fală să-mi fie iertat.*

*Îl iubesc pe Eminescu. Ziua de 15 ianuarie e pentru mine o zi sfîntă. Nu uit, cînd sunt în București, să depun și eu o floare la statuia din fața Ateneului, operă a sculptorului D. Anghel.*

*Cu ce drept îl iubesc pe Eminescu? Fără niciun drept. Prin declarație unilaterală de voință, pentru că oricine are dreptul să iubească, oricît de nevolnic și neîndeptățit este. Pentru că, după cum spun englezii, o pisică poate privi un rege. Tot astfel, fără nicio justificare, iubesc în mod orbitor și total poporul românesc și „fenomenul românesc”.*

*Și apoi Eminescu, prin fermitate și curăția caracterului, îmi e sprijin de nădejde în credința că poporului român îi e menit a se împărtăși în cultură și în viața spirituală de o soartă cu mult deasupra mediocrității, acea binecuvîntată soartă în care au crezut Hasdeu, Pârvan, Blaga, Mircea Eliade și Constantin Noica.*

*Cît de fericit sunt că mi-ați dat prilejul să-mi mărturisesc dragostea despre Eminescu și fenomenul românesc.*

Nicolae Steinhardt

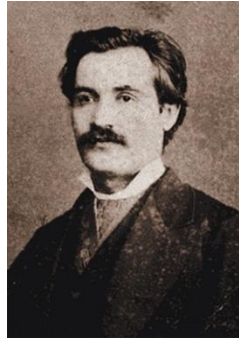
Mănăstirea Rohia

24 martie 1989 (Confesiune făcută cu șase zile înainte de a trece la Domnul – 30 martie 1989).

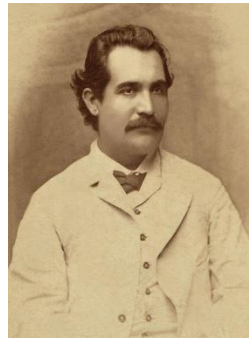
## Mihai Eminescu - ipostaze



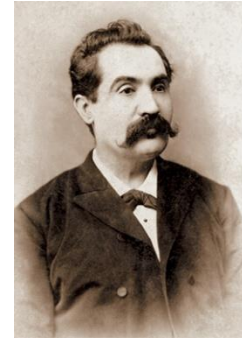
1869



1878



1885



1887

### Exerciții:

1. Evidențiază trei trăsături ale romantismului, prezente în *Luceafărul*.
2. Realizează o comparație între primul și ultimul tablou ale poemului.
3. Comentează ultimele două versuri: „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”.
4. Prezintă comuniunea om-natură în *Floare albastră*.
5. Notează câte trei figuri de stil și trei imagini artistice diferite din fiecare creație.



**George Bacovia**

***Plumb. Lacustră***

Pe George Vasiliu, cel al cărui pseudonim literar este încă destul de controversat (o variantă îl înfățișează ca provenind de la numele roman al orașului Bacău -lat. *Bacovia* sau *Ad Bacum*-, o altă variantă susținând că are legătură cu termenii *Bacchus* și *via* – calea lui Bacchus, pe care însuși poetul susține că a urmat-o de multe ori), cititorul îl poate cunoaște cel mai bine în măsura în care îi parcurge mărturiile literare. Aceste însemnări devin extrem de relevante pentru înțelegerea predilecției pentru curentul simbolist și pentru orice încercare ulterioară de a-l limita pe poet la rigorile unui presupus crez literar.

Așadar, iată un fragment al destăinuirilor poetului simbolist:

„M-am născut în orașul Bacău, unde, exceptând anii de studii universitare, am trăit mai tot timpul. Nu țin minte să fi avut intenția de a mă stabili în alt oraș, și mai ales în capitală, al cărei tumult m-a îngrozit totdeauna, deși am stat o parte din vreme. Aici m-am simțit la mine acasă. După cum vezi, mi-am păstrat locuința moștenită din moși-strămoși. Nu este un palat, dar pentru mine reprezintă singurul bun pe care-l posed. Am și o grădină destul de mare, unde mă pot plimba în orele libere, ca să nu fiu nevoit să stau toată ziua la club sau la cafenea.

De acest oraș, de această casă, îmi sunt legate toate amintirile din copilărie, ca și din viața adultă. Înainte de război, am făcut Dreptul la Iași, unde mi-am luat licența. Acolo mi-am publicat primele începuturi. Am o mulțime de amintiri de pe atunci, dar la ce bun să le mai scormonim acum? Oamenii sunt înclinați în anumite situații să-și reînvie trecutul, pentru a face comparații, în detrimental prezentului. Putem, oare, să ne amintim de vremurile de odihnioară fără a le arunca peste goliciune haina mincinoasă a fantaziei?

Îmi amintesc de ceata prietenilor mei, cu care ne adunam de multe ori într-o bojdeucă din mahalalele Iașilor, pentru a citi versuri, a fuma țigări, și a clădi castele, care nu s-au ridicat

niciodată, nici măcar în Spania. Mulți din cei care au fost odată au dispărut. Ceilalți s-au făcut oameni cumsecade. Au ajuns avocați vestiți sau profesori respectați. Poate își amintesc cu zâmbete semnificative despre entuziasmul trecutului.

Furat de încurajarea prietenilor, printre cursurile de drept roman și civil, m-am trezit poet de-a binelea. Literatura de care m-am atins din când în când și-a picurat virusul caracteristic în toate fibrele sufletului, luptând, cu success asupra studiilor mele juridice. Am publicat diferite încercări, mai ales în reviste provinciale. Debutul meu propriu-zis a fost din clasa a III-a gimnazială, când mi s-a publicat prima poezie în „Liberatorul” lui Macedonski. De atunci am mai publicat în revistele „Versuri și proză”, „Noua revistă română”, „Cronica Moldovei”, „Cugetul românesc”, „Gândirea”, „Năzuința”, etc.

Nu am niciun crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că îmi place aceasta îndeletnicire. Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă adesea cu mine însumi, fac muzică și, când găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai tarziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în forma de versuri și câteodată par vaiete. Nu sunt decât pentru mine.

Acum vreo zece ani un prieten mi-a adunat cu sila câteva din lucrările mele în volumul „Plumb”. Acum de curând, tot îndemnuri prietenești au scos „Scânteii galbene” și poemele în proză „Bucăți de noapte”.

De obicei stau toată ziua în casă, afară de câteva ore de lecții pe care le predau la o școală din localitate. Nu mă plictisesc și nu mă neliniștesc în singurătate. Din cauza temperamentului, mi-am croit fatal o astfel de viață. Și-apoi n-am fost întotdeauna prea sănătos. Societatea cere mereu oameni robuști, care să se străduiască cu spor pentru ea, să-i ducă mai departe rostul. Melancolia firii mele nu ar fi niciodată înțeleasă.

Unii din prietenii mei îmi spun că sunt inadaptabil, că fug de oameni. Este o exagerare. Iubesc oamenii și privesc cu interes prin geamul din fața casei mele. Cred că fiecare duce ceva bun cu sine, și dacă nu sunt toți la fel, de vină sunt împrejurările care diferă de la individ la individ.



Evit oamenii pentru că persoana mea ar aduce un fel de umbră peste veselia lor spontană. Îi respect prea mult ca să le aduc vreo supărare. Aici, în provincie, viața se scurge monoton. E destul să trăiești o zi, să-ți închipui cum se vor desfășura toate celelalte până la sfârșitul vieții tale. Asta într-adevăr nu este un lucru prea vesel. Dar ce vrei? Nu m-am născut bogat și poate nu voi fi niciodată. Dacă aș avea bani mulți, aș chema poezii lumii în jurul meu și am schimba astfel rostul vieții. Pe când așa, mă mulțumesc cu tăcerea”<sup>62</sup>.

## Plumb

(1916, volumul *Plumb*)

### • Încadrare

Poezia aparține curentului numit simbolism, întrucât surprinde o serie de elemente specifice. Într-o permanentă căutare a sinelui, cuprins de deznădejdea ființială, de teama dincolo de orice rațiune, eul liric stagnează și e supus disoluției.

#### Elemente simboliste:

- Utilizarea simbolurilor:

- a) *Plumb* – sugerează monotonia existențială, apăsarea sufletească, plictisul, căderea. Pasărea cu aripi de plumb din final amintește de Albatrosul rănit din poezia lui Baudelaire<sup>63</sup>, ca sugestie a imposibilității de înălțare, a prăbușirii, a bolii și, în final, a morții.
- b) *Cavou* – sensul termenului este echivoc, putând avea și alte semnificații precum: camera poetului, orașul, planeta.

---

<sup>62</sup> I. Valerian, *De vorbă cu G. Bacovia*, în revista „Viața literară”, nr. 53, 1927.

<sup>63</sup> Pe punte jos ei care sus în azur sunt regi

Acuma par ființe stângace și sfioase  
Și-aripile lor albe și mari le lasă, blegi  
Ca niște vâsle grele s-atârne caraghioase

Cât de greoi se mișcă drumețul cu aripe!  
Frumos cândva, acuma ce slut e și plâpând  
Unu-i lovește pliscul cu gâtul unei pipe  
Și altul fără milă îl strâmbă schiopătând. (*Albatrosul*, Charles Baudelaire)

- Stările sufletești sunt vagi, nelămurite, iar eul liric le transmite cu ajutorul sugestiei și al corespondențelor analogice: tristețea, greutatea sufletească, pustiul, singurătatea, chemarea morții;
- Decorul funebru în aerul rece și întunecat al cavoului;
- Imaginea eului liric: se pare că acesta se află într-un cavou, loc al plafonării și al dezintegrării. În acest spațiu întunecat, apăsător și rece, el pare a fi captiv în cercurile concentrice ale unui univers care alunecă spre neființă: cavoul, orașul-cimitir, pământul-cimitir, universul-mormânt. Singurătatea omului viu în această lume a morții ar putea întări sugestia curgerii în neant, prin includerea tuturor în același destin;
- Sonorități stridente, deranjante, menite să amplifice starea de angoasă, de spleen: scârțâitul coroanelor de plumb.

## • Tema

În manieră simbolistă, tema poeziei sugerează condiția poetului într-o societate închisă, mărunță ca putere de înțelegere și incapabilă de evoluție. Este creat, așadar, contextul în care se proiectează starea damnatului, a claustratului sufocat de superficialitatea pretinsei arte. Acesta suferă și deznădăjduiește, nereușind să se regăsească în toată forfota care îi declanșează acute depresii. Baricadat, singur, deprimat și disperat, caută soluții salvatoare, însă posibilitatea realei evadări rămâne o utopie.

## • Semnificația titlului

Titlul poeziei, care se repetă de șase ori în cadrul strofelor, face referire la metalul greu din tabelul periodic al elementelor și, în funcție de proprietățile acestuia, sugerează aspecte diferite:

- *Greutatea metalului* = starea de apăsare sufletească, povara gândului, incapacitatea de înălțare a spiritului, deci de evadare a conștiinței;
- *Culoarea cenușie* = monotonia, împietrirea, griul existențial;
- *Maleabilitatea metalului* = labilitatea psihicului, tendința de a oscila, de a bâjbâi dezorientat.

Sonoritatea cuvântului este una gravă, sumbră și, prin frecvența repetare, imprimă un ton cadențat creației, asemeni unui marș funebru.

## • **Conținut**

Prima strofă ne plasează în spațiul strâmt, închis și dezolant al cavoului, un loc al claustrării ființei, al îngrădirii tuturor perspectivelor. În acest mediu, angoasele răvășesc spiritul eului liric, tulburându-l în acute episoade depresive. Ca o dovadă a împietririi, dar și a iminenței morții, cadrul este decorat cu elemente funeste: sicrie, funerar vestmânt, coroane. În spațiul cumplitelor terori, inclusiv florile, aceste gingașe și mlădioase reprezentante ale vegetalului, stau în neclintire sub apăsarea greutății (reprezentarea oximoronică „flori de plumb”). Trauma vine și din pricina singurătății pe care o experimentează eul liric în peisajul morții („stam singur”), amplificată de vremea potrivnică („era vânt”) și, odată cu aceasta, de sunetul strident și supărător al coroanelor, împovărate și ele de apăsarea plumbului.

Din spațiu exterior, ne mutăm, în strofa a doua, în cel interior, în sufletul eului liric, în care un firav sentiment de iubire își găsește ecou în aceeași împietrire. Faptul că amorul doarme „întors” face trimitere la „întoarcerea spre Apus”, echivalentul morții. Imposibilitatea de a proiecta iubirea asupra cuiva, de a o răspândi sau de a o înmulți, face ca adormirea să fie o veritabilă cufundare în neant. Singura posibilitate de înălțare, de izbăvire, de evadare din propria claustrare este prin strigăt: „și-am început să-l strig”. Deși există convingerea că astfel se poate produce o relaxare a crispării și a încordării, iubirea nu poate răzbi starea acută de solitudine ființială și, rămânând rece și pasivă, determină tocmai efectul invers: căderea, prăbușirea, deci disoluția, „aripile de plumb” fiind imaginea clară a imposibilității sufletului de a se înălța.

## • **Particularități stilistice**

- Folosirea imperfectului („dormeau”, „stam”, „scârțâiau”) prelungește în timp șederea eului liric în cavou parcă pentru eternitate;
- Repetiția cuvântului „plumb” de trei ori în fiecare strofă și încă o dată în titlu; din cele șapte poziții semantice pe care le ocupă, termenul apare ca determinant al unui substantiv concret în patru situații: „sicriele de plumb”, „flori de plumb” (de două ori), „coroane de plumb”, trăgând parcă realitatea în jos, în imperiul morții. Însoțind

substantive abstracte în două cazuri („amorul meu de plumb”, „aripile de plumb”), se sugerează faptul că greutatea cenușiului ucide iubirea și elanurile;

- Rimele de tonalitate închisă (masculine) accentuează senzația de apăsare sufletească;
- Se constată, în manieră simbolistă, frecvența termenilor care sugerează moartea: sicrie, cavou, funerar vestmânt, frig, mort;
- Versurile sunt simetrice, ca o sugestie a linearității existențiale;
- Monologul este întrerupt de puncte de suspensie, de parcă eul ar auzi pașii neantului și s-ar opri într-o încordată așteptare;
- Rima celor două catrene este îmbrățișată, iar măsura e de 10 silabe;
- Observăm că Bacovia împletește cu măiestrie elegia cu elementele de meditație.

## Lacustră

(1916, volumul *Plumb*)

### • Încadrare

Asemeni creației *Plumb*, poezia *Lacustră* se înscrie și ea în rândul operelor simboliste, prelungind, prin sensurile sale, ideea de teamă, de angoasă existențială, sentimente care cuprind și încorsetează spiritul fragil al omului, îngrădindu-i orice posibilitate de evadare.

#### Elemente simboliste:

- Poezia concentrează o serie de motive specifice simbolismului: ploaia, noaptea, singurătatea, somnul, golul, prăbușirea;
- Sentimentul predominant pe care îl trăiește eul liric este teroarea de umed, cea dintâi expresie fiind însuși titlul poeziei: „Poezia reprezintă suprema condensare a terorii de umed”<sup>64</sup>;
- Imaginea locuinței lacustre ca univers mărginit, generator de claustrare și de obsesii, de limitare a conștiinței și a spiritului (asemeni cavoului);
- „Golul istoric” – dezolarea și singurătatea capătă caracter de eternitate, amplificând spleenul;

---

<sup>64</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. cit., p. 707.

## • Tema

În manieră simbolistă, tema poeziei *Lacustră* vizează dezagregarea întregului Univers sub acțiunea monotonă și constantă a ploii. Eul liric resimte o stare permanentă de teamă și privește cu disperare posibilitățile tot mai cert conturate ale întoarcerii la haosul primordial, la etapa premergătoare Genezei. Descompunerea nu vizează numai lumea exterioară, ci se manifestă cu precădere asupra spiritului ființei neputincioase și, ca atare, temătoare.

## • Semnificația titlului

Titlul creației trimite la ideea de izolare. Locuințele lacustre, specifice erei paleoliticului, sunt construcții primitive, situate pe apă și a căror comunicare cu uscatul se face printr-un pod, sprijinit pe piloni. Noaptea, pentru a oferi o mai mare protecție, podul este ridicat, iar accesul la interior devine imposibil. În sens conotativ, eul liric bacovian simte o acută stare de izolare, ceea ce îi generează teamă continuă. Se simte singur și vulnerabil, mereu amenințat și de aceea tresare cu gândul la podul netras de la mal, semn al posibilității infiltrării pericolului. În plus, amplasarea pe apă, dublată de persistența ploii („De-atâtea nopți aud plouând”) îi generează frica de descompunere, de dezagregare a ființei și a materiei.

## • Conținut

Cele patru strofe ale poeziei, perfect simetrice, pot fi structurate pe câte două planuri complementare: planul exterior (cadrul material) și planul interior (spațiul sufletesc). Prin reluarea versului inițial în ultima strofă, „De-atâtea nopți aud plouând”, se concretizează o structură circulară a poeziei, ca un simbol al închiderii, al cercului care claustrează spiritul eului creator.

Noaptea neagră, udă și goală, singurătatea și curgerea exasperantă a șuvoaielor îi amplifică spaima ancestrală a unui diluviu amenințător. Teroarea de umed își are originea în șirul nesfârșit de nopți ploioase și se exprimă în mulțimea termenilor legați de apă: lacustră, ude, val, mal, ploaie. Se pare că însuși Universul și-a modificat substanțele, topit de atâtea ploaie, fiind gata să se prăbușească în noroiul primordial. Astfel, metafora „Aud materia plângând” are semnificația de marș funebru.

Suprema expresie a terorii de umed o constituie imaginea halucinantă a stâlpilor lumii, măcinați de ploaie, aducând moartea universală. Însăpăimântat, omul contemporan trăiește o întoarcere în timp, peste veacuri, devenind omul preistoric, un seamăn al eului, de care acesta este legat prin ploaie, singurătate și participarea comună la alunecarea Universului în Neființă. Groaza se traduce într-o halucinație a unui potop răvășitor, ce izbește cu valuri de apă pe cel adormit. Acestei stări i se adaugă și coșmarul („Tresar prin somn”), din pricina aceleiași spaime, fixate în adâncul sufletesc.

Repetarea strofei inițiale, cu versul al doilea modificat („Aud materia plângând” – „Tot tresărind, tot așteptând...”) certifică absența oricărei perspective și întoarcerea la întâiul cadru, prelungind ploaia, frica și angosta dincolo de timpul concret.

## • Particularități stilistice

- Ambiguitatea limbajului: încă din titlu, suntem întâmpinați de un termen a cărui interpretare naște confuzii (lacustră), devoalând aspectul său conotativ și, ca atare, teroarea de singurătate a omului condamnat să fie martorul disoluției universale;
- Simbolul apei capătă valențe negative; dacă în romantismul eminescian apa avea conotații pozitive (naștere, vitalitate, spirit creator și generator de lumi), în lirica bacoviană o întâlnim ca element distructiv, capabil să perturbe ordinea și complexitatea și să descompună nemilos materia;
- Verbele la gerunziu (plouând, tresărind, așteptând) oferă o sonoritate cadențată versurilor, gravă, de marș funerar;
- Punctele de suspensie (întâlnite la finalul a trei versuri din strofe diferite) lasă impresia de meditație, oferind eului posibilitatea de a se adânci în gânduri profunde, menite să îi amplifice stările depresive;
- Cele patru catrene au rima variabilă și măsura de 8-9 silabe.



Timbru, 2014.

## **Exerciții:**

1. Surprinde câte trei elemente simboliste în poeziile *Plumb* și *Lacustră*.
2. Comentează sonoritățile redată în *Plumb*.
3. Justifică efectul stilistic al verbelor la gerunziu în poezia *Lacustră*.
4. Temerile, angoasa, spleen-ul – parte componentă a ființei umane? (dezbateri)



## **Tudor Arghezi**

### ***Flori de mucigai. Psalm V***

Pe numele său real Ion N. Theodorescu, scriitorul care își croiește pseudonimul literar după numele latinesc al râului Argeș (Argesis) este un etalon al modernismului literar interbelic. Spirit novator, nu se sfiște să adopte un stil caracterizat de o extremă vivacitate expresivă și estetică, cu un limbaj adesea brut, necizelat, însă făuritor de trăiri genuine.

Experiențele sale literare se extind spre mai multe zone, cititorul întâlnindu-l pe Arghezi atât în poezie, cât și în roman, publicistică sau scrieri pentru copii (poezii în care e redată lumea lipsită de griji și plină de farmec, ghicitori). Cu alte cuvinte, scriitorul lansează în literatura română o operă în versuri și proză într-o inedită formulă artistică, având la bază cultul limbii, al virtuților acesteia, fie din scrierile biblice, fie din graiul popular. Creația sa, văzută ca întreg, constituie un triumf al limbii artistice românești mai noi.

Pentru Arghezi poezia înseamnă forma cea mai înaltă a spiritualității unui popor, o sinteză estetică, etică și etnică, realizată cu mare efort și lăsată generațiilor următoare, pentru a contribui la o ușurare a vieții celui care le primește. Crezul său artistic include concepția muncii titanice în vederea definitivării creațiilor literare, dar și rolul artei și al artistului în raport cu Universul, redat în poezii precum: *Testament*, *Rugă de seară*, *Un cântec*, *Vraciul sau Flori de mucigai*.

### **Flori de mucigai**

(1931, în volumul *Flori de mucigai*, e poezia-etalon care deschide volumul)

#### **• Încadrare**

Poezia *Flori de mucigai* se înscrie în rândul textelor lirice moderniste, fiind o artă poetică prin care scriitorul își exprimă concepția despre actul creației. Așa cum remarcăm și în



*Testament*, se vehiculează ideea efortului colosal și al sacrificiului artistului în vederea desăvârșirii operei sale.

#### Elemente moderniste:

- Ambiguitatea limbajului: - „Le-am scris cu unghia pe tencuială”; observăm că lipsește complementul direct (Ce a scris?), însă se poate deduce faptul că se referă la stihurile pe care, înainte să le aștearnă pe hârtie, le-a imprimat în propriul cuget, în timpul detenției la Văcărești;
- Valorificarea esteticii urâtului – oximoronul prezent încă din titlu „Flori de mucigai” (floarea, simbol al frumosului și mucigaiul, semnul descompunerii, al alterării);
- Metafora șocantă – „unghia îngerească”, „stihuri de groapă” etc., amplifică neputința și deznădejdea omului singur, claustrat;
- Prozodia modernă – versuri inegale, lexic „colțuros”, rima variabilă.

### • **Semnificația titlului**

Volumul se deschide cu un poem programatic care continuă concepția poetului despre efortul și implicațiile grave ale actului creației, așa cum o făcuse și în *Testament*. Arghezi alege din vocabularul limbii române un cuvânt regional, cu aspect arhaic, „mucigai”, marcând și în acest context concepția sa privind esetica urâtului. Asocierea elementelor generatoare de dezgust cu cele care vizează frumusețea determină un veritabil oximoron; floarea, imaginea purității și a gingășiei, este supusă degradării și dedată perisabilului, nuanțe sugerate cu o expresivitate șocantă de termenul „mucigai”. G. Călinescu atrage atenția asupra metaforei surprinzătoare, care implică o pregătire în înțelegerea sa, pentru că „citorul necultivat artistic se sperie de ele și le crede vulgare, deși raritatea și savoarea sunt însușirile acestor poezii”<sup>65</sup>. Se accentuează faptul că, în *Flori de mucigai*, efectul stilistic constă în „surprinderea suavității sub expresia de mahala”<sup>66</sup>.

### • **Tema**

Poemul-manifest traduce în simboluri artistice atmosfera sumbră a universului carceral și a captivității scriitorului în închisoarea Văcărești. Textul liric este alcătuit din strofe

---

<sup>65</sup> G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 814.

<sup>66</sup> *Idem*.

asimetrice, în care, deși evocă atmosfera detenției, a revoltei și a suferinței umane, datorate unei claustrări nedrepte, poemul arghezian se referă, de fapt, la truda creației desfășurate chiar și în asemenea condiții vitrege, ca un rezultat al intensului efort individual.

### • **Conținut și particularități stilistice**

Versurile inspirate din această experiență-limită a existenței sale sunt evocate discret, printr-o formă pronominală neaccentuată: „Le-am scris”. În absența hârtiei pe care să-și aștearnă gândurile, poetul le-a încrustat în materia dură a tencuielii, pe pereții celulei. În locul tocului a folosit unghia, cu care a zgâriat pe ziduri imaginile nou create. Epitetul „fîridă goală”, enumerațiile substantivale: „pe tencuială”, „pe un perete”, „pe întuneric”, „în singurătate” sugerează ambiția nefavorabilă actului poetic și generează impresia de captivitate a spiritului. Ideea de singurătate implică și înțelesul individualizării actului creației, zbuciumul presupus de acesta.

Unica lumină în întunericul prizonierului-artist este creația, pe care nimeni nu poate să o facă să înceteze. Eul liric arată că a trăit momente de disperare și angoasă, în care nu s-a simțit ajutat nici măcar de exemplele creștine ale evangheliștilor Luca, Marcu și Ioan. Poetul își numește versurile „stihuri fără an”, „stihuri de groapă”, deoarece în detenție pierduse simțul duratei temporale și resimțea acut apropierea de moarte și de neant. Senzațiile umane fundamentale, precum foamea și setea, se transformă în scrum, pierzându-și calitatea de impulsuri vitale. Sentimentul speranței, înfățișat metaforic prin sintagma „unghia îngerească”, se epuizase, iar artistul se temea că inspirația sa lirică „s-a tocit”. Harul poetic rămâne o taină capricioasă în formele ei de manifestare și nici chiar scriitorul nu poate anticipa momentul propice desfășurării actului creator. Deși lasă inspirația să crească, aceasta pare să se fi retras din ființa lui acaparată de trauma existențială a momentului încarcerării.

În strofa a doua, imaginile poetice sunt marcate de o influență simbolistă: întunericul interior și frigul lăuntric sunt în concordanță cu ostilitatea ploii, care bătea departe afară. Prizonierul are impresia că lumea însăși devenise ostatică forțelor naturale. Din pricina suferinței cauzate de privațiunile îndurate, „unghia îngerească” a talentului poetic se transformă într-o „gheară”, incapabilă să mai însemne stihurile pe tencuială. Semantic, substantivul „gheară” sugerează disperarea și chiar agresivitatea ființei damnate, care se agață de orice

nădejde de libertate. Și totuși, ultimul vers relevă încrederea eului liric în forțele proprii, căci îl vedem dornic de a continua să scrie cu „unghiile de la mâna stângă”.

Ca o concluzie, Arghezi promovează ideea că poezia este un act al deplinei singurătăți, înrudit cu izolarea ascetică a călugărului și a misionarului. Poetul are datoria să își consume starea sacră, convertindu-și emoția și experiența prin stihuri.

### • Elemente de prozodie

- Două strofe inegale (16 și 4 versuri);
- Rima împerecheată;
- Măsura versurilor este variabilă.

## **Psalm V (Nu-ți cer un lucru prea cu neputință)**

Poezia de meditație nu constituie, în cadrul liricii argheziene, un volum anumit, ci este o constantă, un filon important ce iese mereu la iveală printre celelalte ipostaze ale universului său. Ea constituie axul de gândire și expresie artistică în jurul căruia se grefează toate celelalte teme: poezia socială, erosul, natura, poezia jocului, satira, pamfletul, poezia pentru copii. În universul acesta se oglindește un suflet complex, neliniștit, un spirit modern.

Tema cunoașterii ocupă locul principal în meditația lirică argheziană. Ca toți marii poeți, Arghezi își pune întrebările fundamentale ale condiției umane, meditează la locul omului în Univers, la posibilitățile de cunoaștere, la limitele acestuia, la destinul omului pe coordonatele de timp și spațiu, la care se raportează existența sa. Psalmii exprimă, în esență, dorința de cunoaștere, de pătrundere în tainele lumii înconjurătoare și chiar de depășire a lor. În acest sens, divinitatea argheziană este un ideal absolut spre care tind toți filosofii și poeții. Originalitatea poetului nu stă, așadar, în năzuința spre absolut, ci în modul propriu de a concepe drumul cunoașterii și, mai ales, în drama sfâșietoare declanșată de neputința cunoașterii.

Poeziile exprimă chinul dramatic al unui spirit însetat de cunoaștere, deschis la infinitul lumii, dar, în același timp, incapabil de a găsi și mijloacele necesare pentru a realiza acest vis. Creațiile sunt, cu alte cuvinte, niște monologuri ale celui care „vorbește în pustiu”,

deoarece niciodată ele nu se vor transforma în dialog. Eul se adresează direct Divinității, însă nu i se răspunde din marele gol, de aici chinul și suferința psalmistului.

Arghezi este un poet al percepției materiale și, din acest punct de vedere, creația sa conține un paradox: psalmistul vrea să Îl cunoască pe Dumnezeu prin contact direct, să audă, să pipăie. Acest lucru vine în contradicție cu însăși esența abstractă și metafizică a ideii de absolut. Imagistica prin care exprimă aspirația spre cunoaștere este originală: omul e ipostaziat în momente de efort fizic, de încleștare cu natura, târându-se, urcând piscuri, zdrelindu-se de stânci, săpând pământul. Arghezi raportează condiția umană la coordonatele de spațiu și timp impuse obiectiv oricărei existențe. Poate, în afară de el, niciun alt poet român nu se referă atât de des și de patetic la limitele între care se zbate ființa umană. Călătoria cunoașterii devine astfel o pribegie fără sens, o peregrinare inutilă care se consumă într-un spațiu mărginit, sfârșindu-se absurd în punctul inițial. Psalmistul arghezian are o natură de luptător, este un spirit nonconformist și îndrăzneț care declară război oricăror opreliști. El este umil, răzvrătit, sfidător, dar niciodată plictisit. Nu renunță nicicând la încleștare și nu se resemnează.

### Conținut (schematic):

- „recea mea suferință” – reprezintă rupțura sinelui de întreg; astfel că, pentru a reuși să continue lupta viețuirii întru credință, eul trebuie mai întâi să își asume sinele;
- „încruntata suferință” – face referire la separare și, deopotrivă, nevoia de asumare a separării;
- „începui de-aproape să-ți dau ghes” – vizează o încercare de apropiere, venită din nevoia de comunicare totală: „vreau să vorbești cu robul tău mai des”;
- „De când s-a întocmit Sfânta Scriptură / Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură”

↓ sugerează rupțura omului de Dumnezeu;      ↓ a lăsa urmă = a avea o identitate

↓ incapacitatea omului de a mai recepta Divinitatea; omul are nevoie de dovezi concrete, de palpabil, iar lipsa urmei îi generează starea de incertitudine => rupțura

- „ani mor și veacurile pier” – semnifică instaurarea haosului;

- Steaua și îngerii – reprezintă dovezile palpabile pe care Dumnezeu le trimitea => nu exista ruptură pentru că oamenii aveau dovezile necesare pentru a crede;
- Iisus - restabilizator al ordinii în haosul general;
- Iosif și magii – auzeau mesajele Providenței, semn că nu erau indivizi „căzuți”;
- „Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul / Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul” = mie, căzutul, păcătosul, nu mi-a trimis, deoarece nu m-am dovedit capabil să receptez mesajul.
- Homo religiosus = întemeiere ca ființă cosmică, Unul cu Divinitatea => a crede înseamnă a dobândi eternitate.

### • Elemente de prozodie

- Patru strofe inegale (4, 4, 8 și 2 versuri);
- Rima împerecheată;
- Măsura versurilor este variabilă.
- 

Sufletul faustian al lui Arghezi s-a oglindit într-o lirică de mare complexitate, în care se întâlnesc mari neliniști existențiale: oscilarea între credință și tăgadă, teama de moarte, sacralizarea fapturii, existența în lume a urâtului generator de frumos sau relația dintre cosmos și universul miniatural. Așa cum însuși susține, „poezia e viața, e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că trăiește cu planeta lui în cer. Pretutindeni este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană”.



La moșia Mărțișor, alături de câinele familiei.

## **Exerciții:**

1. Este *Flori de mucigai* o artă poetică? Argumentează.
2. Prezintă, cu exemple din poezie, conceptul „estetica urâtului”.
3. Cum se raportează eul liric la Divinitate (Psalm)?
4. Explică titlul creației Psalm (Nu-ți cer un lucru prea cu neputință).
5. Notează câte trei figuri de stil și trei imagini artistice diferite din fiecare creație.



## **Lucian Blaga**

### ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***

#### ***Izvorul nopții***

Cu o activitate intensă în mai multe domenii (literatură, filosofie, diplomatie, activitate universitară, cercetare), Lucian Blaga este una dintre personalitățile marcante ale culturii autohtone. Debutază cu volumul de versuri „Poemele lumini” (1919), în care, în exuberanța vârstei, își cântă frenetic iubirea, fără a valorifica erosul la modul concretului palpabil, ci prin a-l proiecta drept o treaptă în scara cunoașterii.

Blaga atinge mai multe etape ale creației, iar pe parcursul anilor, viziunea sa artistică se schimbă. Analizează ulterior posibilitatea fericirii omului în plină existență bucolică, iar apoi, cu vădite accente reflexive, creionează „marea trecere”, drumul pe care îl străbate omul prin viață către capătul reprezentat de moarte. Spre finalul activității literare, creațiile sale par să cunoască o stare de calm, ba chiar de resemnare.

În domeniul Filosofiei, este creatorul unui sistem original, fundamentat în lucrările *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*. Pasionat și conștient de nevoia valorificării miturilor, Lucian Blaga scrie și teatru. Tragedia *Meșterul Manole*, o redimensionare a legendei populare, în care creatorul se oferă pe sine ca jertfă pentru trăinicia creației rămâne un veritabil reper.

Creațiile lirice urmează linia modernismului, pliindu-se pe caracterul novator ce ține de o intensitate lirică deosebită, tensiune emoțională lăuntrică, înclinație spre mister și un veritabil limbaj metaforic. Așa cum afirmă Nicolae Iorga, „poeziile lui Blaga sunt bucăți de suflet, prinse sincer în fiecare clipă și redată de o superioară muzicalitate în versuri care, frânte cum sunt, se mlădie împreună cu mișcările sufletești înseși”<sup>67</sup>.

În anul 1956, Lucian Blaga a fost nominalizat la Premiul Nobel pentru Literatură, însă această deosebită distincție i-a adus mai multe deservicii, după cum mărturisește fiica sa,

---

<sup>67</sup> Nicolae Iorga, *Rânduri pentru un tânăr*, în revista „Neamul românesc”, 1 mai 1919.

Dorli<sup>68</sup>. Căzut în dizgrația comuniștilor, Blaga ajunge să fie urmărit, se fac mari presiuni la Stockholm pentru a nu-i fi acordat premiul, chiar dacă propunerea sa pentru grandioasa distincție venea din partea reputaților Mircea Eliade și Rosa del Conte. Ideile pline de elan și viziune creatoare deranjau, astfel încât opera lui Lucian Blaga a fost interzisă în perioada de tristă amintire, iar el înlăturat, ca multe alte valori românești, de la catedra Universității din Cluj.

## **Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**

### **• Încadrare**

Creația lui Blaga se înscrie în rândurile operelor expresioniste.

Expresionismul este curentul literar apărut în Germania, la începutul secolului al XX-lea. Artiștii trăgeau un semnal de alarmă lumii întregi, considerând că pasiunea pentru tehnică și ritmul accelerat în care omul începe să trăiască vor avea drept consecință secarea sufletelor. Umanitatea va trăi asemeni unor automate, fără să aibă timp să se gândească la suflet, de aceea, oamenii vor cere artiștilor întoarcerea spre trecut, spre timpurile încărcate de mituri și mistere. Scriitorii se vor inspira astfel din vremuri îndepărtate, bucolice, când omul era o adevărată făptură a naturii.

În poezie, expresionismul aduce inovații interesante:

- Se renunță la versificația tradițională;
- Se pune accent pe valențele artistice ale metaforei și ale verbului;
- Poezia e alimentată de idei filosofice moderne;
- Principala coordonată a liricii este meditația asupra condiției omului, asupra posibilităților acestuia de a cunoaște, asupra vieții, iubirii și morții.

În „Poemele luminii”, iubirea ocupă un loc foarte important, lumina ca metaforă simbolizând și acest sentiment. Poetul pornește de la o constatare pe care apoi, în manieră expresionistă, o exagerează până la transcendent. De asemenea, creațiile incluse în acest volum se vor caracteriza și prin expresii artistice inedite, surprinzătoare.

---

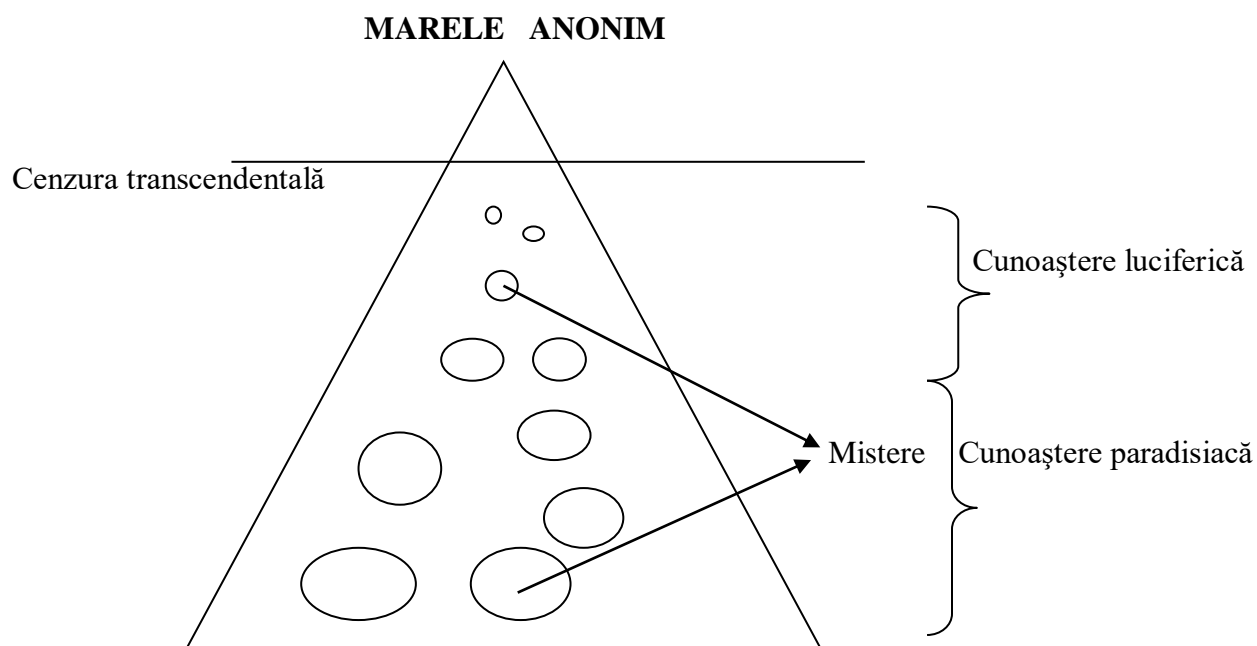
<sup>68</sup> Dorli Blaga, Ion Bălu, *Blaga supraviețuit de Securitate*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 1999.



Lirica lui Blaga este preponderent meditativă. Temele asupra cărora va cugeta sunt, în special, iubirea cunoașterea, viața și moartea. Cu fiecare volum, Blaga ne dezvăluie o nouă fațetă a personalității și a uriașului său talent artistic, în creații ale căror titluri au multiple semnificații: *Poemele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*.

Volumul „Poemele luminii” (1919) se deschide cu poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, care reprezintă și concepția artistică a lui Blaga. În primul rând, constatăm influența ideilor filosofice ale poetului, el fiind autorul singurului sistem filosofic original din cultura noastră. Prima problemă existențială pe care o dezbate este aceea a cunoașterii, care, din punctul său de vedere, este de două feluri: paradisiacă și luciferică, iar poezia este și ea o formă de cunoaștere.

- **Sistemul filosofic blagian (reprezentare grafică)**



Marele Anonim = Principiul ordonator, Divinitatea;

Cenzura transcendențială = limita impusă omului, care nu îi permite cunoașterea absolută;

Lumea = loc al misterelor, unele ușor accesibile, altele încifrate;

Cunoașterea paradisiacă = decodarea misterelor cu ajutorul logicii, al rațiunii;

Cunoașterea luciferică = potențarea misterului și revelarea lui prin trăirile interioare.

## • Tema

Cuvântul cu care Lucian Blaga își inaugurează rostirea poetică este, în mod semnificativ, „Eu”. „Eu” și „corola de minuni a lumii” sunt cei doi poli între care se desfășoară spațiul unei continue tensiuni a neconținutei năzuințe de apropiere. Raportul dintre eul individual și Marele Univers primește la Blaga statutul unei teme fundamentale. Acest text programatic este expresia voinței de definire a poziției specifice a subiectului în întregul lumii și de determinare față de alte situații poetice. Creația are rol confesiv și prefigurează opoziția dintre variabilele discursului liric: eu-alții.

## • Semnificația titlului

Arta poetică debutează cu metafora tutelară a liricii blagiene – corola de minuni a lumii - sugerând astfel perfecțiunea. La modul filosofic, generată fiind de Marele Anonim, creația nu poate să fie decât desăvârșită. Corola oferă imaginea ideală a Universului, văzut ca o uriașă floare, alcătuită nu din petale, ci din „minuni” (mistere). În versurile următoare, metafora își adâncește sensurile. Ideea este că la baza lumii stau misterele, omului fiindu-i hărăzit să trăiască în mijlocul acestora.

## • Conținut

Universul astfel constituit este obiectul spre care își îndreaptă atenția atât poetul, cât și spiritele raționale. Înzestrat cu o mirare aristotelică în fața lumii, eul purtător al unui anumit tip de lumină (cunoaștere) încearcă prin creație să se apropie de mistere, dar nu pentru a le ucide, ci pentru a le amplifica sub văpaia iubirii. Spre deosebire de Creator, cei care lucrează „cu mintea”, „ucid” nepătrunsul ascuns, întrucât tainele tot nu pot fi dezlegate. Se conturează astfel două modalități de cunoaștere a lumii: una paradisiacă și una luciferică, reprezentate în text prin grupuri de termeni opoziționali: eu-alții, iubesc-ucid, sporesc-sugrumă. Spre deosebire de eul liric, care amplifică misterele, păstrând astfel funcția creatoare a timpului original, în care s-a născut „lumina dintâi”, oamenii de știință descompun prin studiu analitic Marele Tot, gest prin care neagă vocația creatoare a lumii primordiale. Fraționând întregul, ei distrug unitatea și armonia creației universale.

Prin înlănțuirea elementelor-simbol „flori, ochi, buze și morminte”, Lucian Blaga conturează etapele firești din evoluția omului: florile reprezintă naturaletă și inocența vârstei fragede, ochii sunt reprezentativi pentru dorința cunoașterii și asimilarea informației prin simțuri, stări marcante pentru începutul maturizării umane, buzele sunt simbolul omului adult, care se manifestă prin Eros și Logos (iubire și cuvânt/rostire), iar mormintele sunt sugestia finalului de drum, a apropierei de Marea trecere.

Poetul realizează o comparație a luminii poetice cu lumina selenară, respingând regimul diurn al cunoașterii interogative și propunându-se pe sine drept prezență eminentă nocturnă. Lumina lui este o lumină a lunii, învăluitoare, soarele său fiind un soare de noapte. În acest context, iubirea este unica instanță capabilă să refacă elementele separate într-o unitate indistructibilă.

### • **Paricularități stilistice**

Poezia este surprinzătoare prin limbă și stil. Influențat de expresionism, poetul va acorda mare atenție, în primul rând, metaforei. Lumina cunoașterii este ipostaziată aici printr-un lung șir de metafore de mare sugestivitate, ceea ce dovedește inventivitatea artistică: *nepătrunsului ascuns, adâncimi de întuneric, taina nopții* etc. Verbul este, de asemenea, foarte sugestiv: *nu strivesc, nu ucid, sporesc, îmbogățesc, iubesc*. În timp ce aceste acțiuni rămân pe seama eului liric, lumina altora *sugrumă* misterele, depozându-le de frumusețea inefabilă. Aceste procedee de mare subtilitate sprijină o exprimare poetică eliberată de limitele impuse de poezia tradițională. Versurile sunt de lungimi diferite, în funcție de mesajul poetic. De exemplu, dorind să facă distincție între el și ceilalți, poetul apelează la versuri deosebit de scurte, cu intenția de a insista asupra propriei poziții față de corola de minuni. Absența elementelor de prozodie tradițională nu diminuează însă valoarea artistică a operei.

## **Izvorul nopții**

### • **Tema**

Ca în cazul artei poetice *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poezia *Izvorul nopții* se încadrează tematic în același tipar care propune iubirea drept formă a cunoașterii. În

viziunea lui Lucian Blaga, iubirea este unica posibilitate, singura cheie de pătrundere a tainelor lumii, de a accede la un nivel superior al iluminării spirituale. În contextul unei idile, a materializării erosului prin verbalizare, Blaga surprinde nevoia de lumină, așadar de cunoaștere, cu atât mai mult cu cât, în cazul său „totul este proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației”<sup>69</sup>.

## • **Semnificația titlului**

Lirica blagiană revine periodic la anumite motive literare, în acest caz aflându-se și motivul ochilor, întâlnit în creația anterioară ca un simbol al cunoașterii senzoriale. „Izvorul nopții” este metafora ce face trimitere la ochii iubitei, elementul central, în jurul căruia se ordonează firesc discursul liric. În negrul ochilor iubitei se regăsesc toate tainele universului, astfel încât, aceștia dobândesc puteri demiurgice, iar sentimentul de dragoste, în sine, capătă proporții cosmice.

## • **Conținut**

Discursul liric debutează prin substantivul în vocativ „Frumoaso”, sugestie a admirației pe care eul o manifestă față de iubita sa. Căldura și familiaritatea adresării sunt menite să accentueze legătura puternică la nivelul cuplului, ca o formă de întărire a ideii că numai prin iubire se poate accede la cunoaștere. Frumusețea fizică este generată de culoarea intensă a ochilor, care nu sunt negri, ci „așa de negri”. Nu este vorba despre o eroare de exprimare, întrucât adjectivul „negru” nu are grade de comparație, ci de dorința de a reliefa profunzimea privirii în care stau ascunse toate tainele Universului.

Cuplul îndrăgostit este surprins într-o încremenire a perfecțiunii, printr-o postură care sugerează refacerea unității primordiale, a întregului. El își culcă capul în poala ei, ca o formă de accentuare a atmosferei încărcate de tandrețe, spațiu ce se dovedește propice meditației. „Îmi pare” este sintagma prin care eul liric alunecă spre sfera ideilor, a gândurilor, a supozițiilor, a incertitudinilor, având ca pretext lumina intensă a ochilor iubitei, izvor de noapte, de mister, de miracol generator de lumi. Ochii sunt „adâncii”, așadar criptici, enigmatici, descifrabili doar prin accesul la cunoașterea luciferică.

---

<sup>69</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ed. cit., p.878.

Întregul Univers finit și cunoscut ființei umane este acoperit de noaptea cosmică („din care tainic curge noaptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri”), iar întunericul, simbolul necunoscutului, al misterelor indescifrabile, se amplifică amenințător, „acoperind pământul”, subjugând, de fapt, întreaga suflare, căreia cenzura transcendentă nu îi permite accesul la cunoașterea absolută.

Versurile de final conțin un oximoron (ochii negri – lumina mea), ca o sugestie a faptului că lumea tainică a misterelor și ascunsul nepătruns sunt generatoare de interes, de căutare febrilă și implicit de cunoaștere pentru eul liric.

### • Particularități stilistice și prozodice

- Tehnica ingambamentului (continuarea ideii poetice în versul următor, cu literă mică);
- Versuri ingale;
- Lipsa rimei;
- Ambiguitatea limbajului: „ochii tăi, adâncii, sunt izvorul”;
- Metafora revelatorie – lumina=cunoaștere.

În creațiile sale din „Poemele luminii”, Blaga abordează tema vieții în general, viață care se concretizează numai prin prisma cunoașterii. Astfel, cel mai adesea meditația se îndreaptă asupra sufletului, a părții spirituale, a nevăzutului din fiecare. Poetul este conștient că fără cunoaștere nu există posibilitatea viețuirii, iar această stare de fapt se realizează atât pe cale rațională, cât și pe cale spirituală. Blaga nu se îndoiește de existența divină, din contră, știe că Universul este desăvârșit numai prin puterea Marelui Anonim, dar adesea se gândește și la puterea obscură a ființei sale, întrebându-se dacă nu îi va aduce fericirea visată. Astfel, se remarcă în creațiile sale ideea sufletului ca „un prund de păcate”, care uneori pare a nu-i aduce niciun indiciu spre elucidarea marelui mister, dar care, pe de altă parte, pare să îi ofere toate răspunsurile.



<sup>70</sup> <https://www.radioesita.ro/cultura/lucian-bлага-marea-trecere-1895-2017>.

## Exerciții:

1. De ce este *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* o artă poetică?
2. Explică modul de organizare a Universului în concepția lui Lucian Blaga.
3. Simbolul luminii (cu exemple) în creațiile lui Blaga.
4. Notează câte trei figuri de stil și trei imagini artistice diferite din fiecare creație.
5. Interpretează cuvintele lui Emil Cioran: „Lucian Blaga este cea mai completă personalitate din România, deoarece s-a ridicat la același nivel pe toate planurile în cari s-a realizat. Încă o dată văd în anarhia clar-obscurului, o înseninare între lumini și umbre și o conștiință, trăind sub liniște teama, sub formă nesfârșirea și sub claritate misterul”<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Emil Cioran, *Însemnări despre Lucian Blaga*, în revista „Gândirea”, nr. 8, decembrie 1934.



## Nichita Stănescu

### ***Leoaică tânără, iubirea. Poveste sentimentală***

Nichita Stănescu, scriitorul care a dobândit inegalabila calitate de a transforma cuvântul în *necuvânt*, „nu este numai un versificator diabolic de abil, un poet inspirat și original, este și un teoretician al poeziei. A construit un model (poezia metalingvistică), un tip generic de lirism”<sup>72</sup>. Cu o deosebită vervă a spiritului și o frenezie a exprimării, Stănescu scrie natural, fluent, fără să se lase vreo clipă încorsetat de rigurile stilistice și sintactice, generând noi forme de limbaj, originale și desăvârșite. Talentul și abilitatea mânăirii ideilor îl promovează drept reper incontestabil și, cu prisosință, lider al generației șaizeciste, promotoarea creațiilor românești neomoderniste. „Nichita Stănescu nu *compunea* poezie, ci o *genera*. Poezia era ca o lumină care ieșea din el, numai împreună cu el fiind deplină”<sup>73</sup>.

Pe parcursul activității sale literare, în funcție de vârstă și de experiență, viziunea artistică a poetului cunoaște diverse modulații. În primele volume, remarcăm o poezie aurorală, luminoasă, o stare de asumare a unei lumi care pare frumoasă. Cititorul este invadat de imagini diurne, matinale, radiante și pline de speranță, completate de un ton general de prospețime și juvenilitate. Eul febril este înclinat spre vizionarism și pare însetat de regăsirea tiparelor mitice, în vederea conturării unui orizont extins, atât de necesar vremii. Ulterior, în volumul „O viziune a sentimentelor”, universul artistic capătă consistență și nuanțe, se cizelează, se educă, iar erosul diafan se debarasează de orice urmă de materialitate greoaie. Starea generală e cea de încântare perpetuă, de mirare sinceră, specifică eternului îndrăgostit, care percepe lumea în cheia unei indestructibile armonii cosmice. Euforia ce cuprinde ființa se materializează într-un dans al sentimentelor, mișcări ușoare, duioase, chiar lascive, cuprinse de o grațioasă stare de imponderabilitate. Pe urmă, creațiile lui Nichita Stănescu se diversifică, își pierd candoarea și optimismul naiv și se încifrează în încordata căutare de sensuri, rosturi și temeuri. Volumele se

<sup>72</sup> Eugen Simion, Prefață la Nichita Stănescu, *Opere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

<sup>73</sup> George Pruteanu, *Despre spiritul lui Nichita*, în revista „Convorbiri literare”, nr. 3, martie 1986.

încarcă de imagini abstracte și conturează o stare de oboseală ființială, ca și cum eul și-ar fi epuizat resursele și are cumplitul presentiment al morții. Vocea lirică devine gravă, ludicul se estompează, iar voluptatea sfârșitului acaparează universul luminos, încremenind decisiv ființa angoasată.

## **Leoaică tânără, iubirea**

(1964, în volumul „O viziune a sentimentelor”)

### **• Încadrare**

Poezia lui Nichita Stănescu este o artă poetică ce aparține neomodernismului. Pe baza lirismului subiectiv (reflectat prin verbe și pronume la persoana I), poetul își etalează concepția despre cunoaștere, Univers și creație, toate fiind guvernate de forța autotputernică a iubirii.

#### Caracteristici neomoderniste:

- limbaj poetic șocant și ambiguu – prezentarea voluptății iubirii prin analogie cu apariția intempestivă a leoaicei și instalarea bruscă a sentimentului, odată cu mușcătura feroce: „Colții albi mi i-a înfipt în față/ m-a mușcat, leoaica, azi de față”;
- stilul colocvial – Nichita Stănescu utilizează cuvinte din registrul familiar, pentru a genera o notă de credibilitate, atunci când vine vorba de imposibilitatea de a controla fenomenul răvășitor al apariției neașteptate a iubirii: „mă pândise”, „țâșni”, „a înfipt”, „de-a dura” ;
- metafora surprinzătoare – asocierea sentimentului iubirii cu o leoaică în plin proces de atacare a prăzii, ca o sugestie a spontaneității, mărturie fiind însuși titlul creației;
- jocuri de cuvinte – proiectarea iubirii în Marele Cosmos implică ludicul; Cuvintele îl ajută pe poet să redea starea euforică, generată de înălțătorul sentiment: „Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a dura”.



## • Tema

Arta poetică erotică este o minunată confesiune lirică, un mod prin care eul își manifestă încântarea și deopotrivă surprinderea față de intensitatea emoțiilor ce îl acaparează. Astfel, ideea centrală se conturează în jurul consecințelor pe care iubirea intensă, care năvălește brusc și neașteptat, asemeni unui feroce prădător, le are asupra eului creator și asupra modului în care acesta se va raporta în continuare la Univers.

## • Semnificația titlului

Titlul, în sine, reprezintă o metaforă și surprinde extazul la apariția iubirii pătimașe, chiar agresive. Virgula marchează prezența unei apoziții, așadar avem de-a face cu o detaliere, cu o explicație suplimentară, necesară pentru a clarifica viziunea stănesciană. Leoaica tânără este iubirea, iar agilitatea pătimașă, periculoasă și spontană a animalului devin forme de manifestare ale erosului.

## • Conținut

Poezia este structurată în trei strofe, fiecare reprezentând o altă ipostă a iubirii, o altă materializare, de intensități diferite și antrenând emoții distincte.

Strofa I: Este redată apariția iubirii intempestive care, asemeni unei leoaice, își înfige colții în față lui. Captura este realizată după îndelungi așteptări și momente anterioare pline de încordare. Îndelung plănuită, ea apare totuși spontan, brusc, neașteptat și se manifestă printr-o intensitate agresivă. Confesiunea eului este potențată de pronumele personale la persoana I (mi, mă, m-), ca o sugestie a lirismului subiectiv. Substantivul comun „față” apare de trei ori, ca un leitmotiv ce sugerează că, într-o primă etapă a iubirii, accentul cade pe fizic, în timp ce capacitățile psihicului sunt anihilate de forța sentimentelor.

Strofa a II-a: Eul liric accentuează efectul psihologic al iubirii, al necunoscutului care angrenează spiritul într-o avalanșă a emoțiilor, generând o energie ce îl plasează deasupra firii. Întregul Univers este dominat de iubire, sentiment care se integrează în absolut. Forța și puterea afectivă sunt capabile să reordoneze lumea sub forma cercurilor concentrice, ca o sugestie a perfecțiunii: „natura se făcu un cerc, de-a dura”. În lirica stănesciană, „mișcarea circulară amplă cuprinde

nașterea, viața, moartea”<sup>74</sup>, așadar e o formă prin care se subliniază acapararea întregului și proiectarea lui într-un Cosmos primordial. În mijlocul universului concentric, ca unic element al stabilității și al menținerii în echilibru, este plasat eul liric. Privirea și auzul sunt simboluri care atestă că iubirea este receptată cu toate simțurile, iar extazul cuprinde întreaga ființă. Totodată, nobilul sentiment are capacitatea de a înălța spiritul, de a-l ridica peste imperfecțiunile cotidiene. Strofa a III-a: Se revine la metafora iubire-leoaică, însă de această dată observăm că iubirea se dovedește mistuitoare. Ea este capabilă să devoreze cu ferocitate afectul și rațiunea, iar eul liric își pierde conștiința de sine. Nu își recunoaște tâmpla (simbolul inteligenței raționale), sprânceana (simbolul percepției lumii prin simțuri) și nici bărbia (simbol al Logosului), așadar, iubirea are puterea de a-l destabiliza ca individualitate, ca entitate de sine stătătoare. Leoaica nu mai e tânără, nu mai e intempestivă și agresivă, ci e arămie, cu mișcări viclene, ademenitoare, semn al iluziei generatoare de temeri. Iubirea transgresează timpul și, cu toate că se arată sceptic și speriat că ar putea să o piardă, eul liric o visează și o speră eternă, fapt simbolizat prin repetiția și punctele de suspensie din final: „înc-o vreme/ și-ncă-o vreme...”.

### • Particularități stilistice

- Ineditul metaforei: leoaica, animalul feroce de pradă – imagine a iubirii; schimbul de proprietăți: leoaica primește duiosia sentimentului, în schimb ce iubirea devine pătimașă, feroce, devoratoare;
- Repetarea substantivului „față”, o formă a ambiguității limbajului; fața în care leoaica și-a înfipt colții este, de fapt, sufletul eului liric;
- Lirismul subiectiv este împletit cu cel obiectiv, formele pronominale și verbale de persoana I alternează cu cele de persoana a III-a, în încercarea de a clădi o poveste, un univers magic, în care, totuși, este implicat în mod direct: m-a pândit, mi-a înfipt, m-a mușcat;
- Finalul deschis suscită mintea lectorului, determinându-l să își pună întrebări, să mediteze la sentimentul diafan și, mai cu seamă, la posibilitatea eternizării lui.

---

<sup>74</sup> Carmen Dărăbuș, *Nichita Stănescu. Experiment poetic și limbaj*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2001, p. 28.

## Poveste sentimentală

(1964, în volumul „O viziune a sentimentelor”)

### • Încadrare

Asemeni creației anterioare, poezia *Poveste sentimentală* se încadrează în rândul operelor neomoderniste, având o serie de trăsături specifice curentului literar ce poartă în sine spiritul novator al Generației '60.

#### Caracteristici neomoderniste:

- Metafora inedită – timpul capătă proporții cosmice, păstrându-și, totuși, granițele la care sunt plasați cei doi îndrăgostiți: „Eu stăteam la o margine a orei/ tu – la cealaltă”;
- Tehnica ingambamentului – ideile curg fluent, se segmentează, continuă, se reiau, în timp ce rima lipsește, iar măsura versurilor nu manifestă nicio intenție de a-și păstra proporționalitatea;
- Ambiguitatea limbajului – cuvintele sunt singurele modalități de unificare a cuplului, Logosul primează și e capabil să mențină legătura dintre timpurile: „numai cuvintele zburau între noi”.

### • Tema

Perspectiva asupra iubirii ne facilitează accesul la modul de raportare a poetului la Marele Univers, în care forța ordonatoare este erosul, însă nu raportat la pasiunea fizică, carnală, ci un eros pentru atotputernicul Logos. Între Iubire și Cuvânt se materializează lumea creației, a ideilor înalte, dar și cea comună, pătimașă, palpabilă, într-o simbioză desăvârșită.

### • Semnificația titlului

Nu asistăm la o poveste de iubire, așa cum am fi tentați să credem la o simplă privire aruncată titlului, cel puțin nu la o idilă care să implice ideea de cuplu. Nichita Stănescu proiectează îndrăgostiții în atemporalitate, subliniind că iubirea de cuvânt e cea care asigură materializarea unui eros pulsativ, palpabil. Până la urmă, numai iubirea de Logos are capacitatea de a unifica segmentele disparate ale lumii.

## • **Conținut**

Poezia nu este structurată în strofe și frappează prin incipitul inedit, care presupune o continuare a unei acțiuni, a unei trăiri: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des”. Cuplul, ce părea într-o unitate perfectă în creația anterioară, este separat și plasat în extremități diferite, conturând astfel ideea de spațialitate și atemporalitate, adică de eternitate pe toate axele existenței: „Eu stăteam la o margine a orei/ tu - la cealaltă”. Totuși, atât de haotic aruncați în depărtarea cosmică, cei doi servesc unei cauze comune, iar cuplul se reunește prin metafora toartelor aceleiași amfore. Cuvintele, cele care pot ordona și governa lumea, au valențe magice, zboară, se învârt, pot uni sau dezbină. Plutirea domoală se accelerează într-un avânt vijelios, sporește odată cu amplificarea sentimentului de iubire: „vârtejul lor putea fi abia zărit”. De fapt, cuvintele nu sunt altceva decât măști ale îndrăgostiților, structuri pe care aceștia le utilizează pentru a-și manifesta sentimentele. În fața atotputernicului cuvânt, eul îngenunchează într-un vădit semn de respect și smerenie, cu teamă și cu convingerea superiorității Logosului, a celui cu adevărat veșnic și plin de vitalitate: „numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt/ ca pe sub laba unui leu alergând”. Prin eterna rotire a cuvintelor se refac timpul și spațiul primordial, se reclădește lumea de la începuturi. Puterea deplină este dată prin contopirea Cuvântului cu Iubirea, cei doi vectori care mobilizează și stabilizează lumea. Finalul poeziei subliniază reciprocitatea iubirii, unica modalitate prin care Universul poate fi reordonat în orice moment: „și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei de la început”. Astfel, Erosul și Logosul se armonizează perfect într-o poveste lipsită de patosul naiv și înflăcărat, chiar patetic.

## • **Particularități stilistice**

- Frecvența verbelor la imperfect (tipic pentru o poveste) oferă o notă de dinamism: vedeam, stăteam, zburau, roteau etc;
- Metafora timpului etern, a contopirii spațiului cu timpul: „Eu stăteam la o margine a orei/ tu - la cealaltă”;
- Tehnica ingambamentului: reluarea ideii în versul următor, cu literă mică: „Cuvintele se roteau între noi/ înainte și înapoi”;
- Lipsa rimei, măsura variabilă.

Nichita Stănescu manifestă o imensă capacitate ludică, care se remarcă în primul rând prin inventivitatea verbală. În creațiile sale cele de început, îi place să copilărească, să se mire naiv, să privească cu o deosebită candoare imensitatea universului. Manifestând o putere vizionară, capabilă să perceapă lumile de dincolo, poetul dezvoltă o obsesie a rădăcinilor, a mythosului original, populat cu ființe proprii. Așa cum afirmă criticul literar Gh. Grigurcu, Nichita Stănescu „e cea mai mare iluzie a liricii noastre actuale”<sup>75</sup>.



**Nichita Stănescu în Maramureș:** „Maramureșul, după parerea mea, este unul dintre cele mai frumoase locuri din lume pe care am putut să le văd vreodată”<sup>76</sup>.

## Exerciții:

1. Evoluția iubirii în concepție stănesciană.
2. Demnăstreaază ambiguitatea limbajului și prezența metaforei inedite în *Leoaică tânără, iubirea*.
3. Rolul Cuvântului în universul conturat de Nichita Stănescu.
4. Comentează afirmația lui Ștefan Augustin Doinaș: „Spiritul ludic îl făcea să plutească; tălpile lui nu atingeau nici petalele florilor, nici mocirla. Era cel mai bun poet de după cel de-al Doilea Război Mondial”.

<sup>75</sup> Gheorghe Grigurcu, *Amurgul idolilor*, București, Editura Nemira, 1999.

<sup>76</sup> <https://www.directmm.ro/special/poetul-nichita-stanescu-maramuresul-dupa-parerea-mea-este-unul-dintre-cele-mai-frumoase-locuri-din-lume-pe-care-am-putut-sa-le-vad-vreodata/>.

## BIBLIOGRAFIE:

1. Achim, George, *Revote și consimțiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.
2. Adam, Ioan, *Dincolo de ușa infernală*, postfața romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, București, Editura Minerva, 1984.
3. Badea, Mariana, *Limba și literatura română*, București, Editura Badea & Professional consulting, 2012.
4. Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987.
5. Blaga, Dorli, Bălu, Ion, *Blaga supravegheat de Securitate*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 1999.
6. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, București, Editura pentru literatură, 1964.
7. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982.
8. Călinescu, G., *Fals jurnal*, întocmit și prefațat de Eugen Simion, București, Editura Fundației PRO, 1999.
9. del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990
10. Damian, S., *G. Călinescu - romancier. Eseu despre măștile jocului*, București, Editura Minerva, 1971.
11. Dărăbuș, Carmen, *Nichita Stănescu. Experiment poetic și limbaj*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2001.
12. Derșidan, Ioan, *Primatul textului*, Oradea, Editura Cogito, 1992.
13. Dumitrescu Bușulenga, Zoe, *Eminescu și romantismul german*, București, Editura Eminescu, 1986.
14. Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.
15. Eméline, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.
16. Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2013.
17. Gheorghe Grigurcu, *Amurgul idolilor*, București, Editura Nemira, 1999.
18. Ibrăileanu, G., *Scriitori români și străini*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1968.
19. Iorga, Nicolae, *Rânduri pentru un tânăr*, în revista „Neamul românesc”, 1 mai 1919.
20. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1989.

21. Manolescu, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții. Eseu*, Editura Minerva, București, 1993.
22. Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iasi, Editura Polirom, 1999.
23. Manolescu, Nicolae, studiul *Triumful lui Iona*, în Marin Sorescu, *Iona. Teatru*, București, Editura fundației „Marin Sorescu”, 2003
24. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
25. Munteanu, Cornel, *Eminescu și polimorfismul operei*, Editura Universității din Cracovia, Polonia, 2012.
26. Munteanu, Cornel, *Note de curs Eminescu*, Petrova, Editura Țara Maramureșului, 2013.
27. Nechita, Alina, *Ipostaze ale personajului feminin în literatura română interbelică*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2019.
28. Opreșan, I., *G. Călinescu. Spectacolul personalității*, București, Editura Vestalia, 1999.
29. Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1974.
30. Pruteanu, *Despre spiritul lui Nichita*, în revista „Convorbiri literare”, nr. 3, martie 1986.
31. Rebreanu, Liviu, *Amalgam*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.
32. Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri în literatura română*, Iași, Editura Polirom, 2009.
33. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, București - Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002.
34. Simion, Eugen, *Prefață la Nichita Stănescu, Opere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

#### **Surse web:**

1. <https://www.youtube.com/watch?v=fbyxNSqBsQ&t=1816s>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=kX5IG7zq4jM>
3. <https://www.voceanationala.ro/intrarea-in-orice-suflet-citat-de-marin-sorescu/>
4. <https://www.radioresita.ro/cultura/lucian-blaga-marea-trecere-1895-2017>
5. <https://www.directmm.ro/special/poetul-nichita-stanescu-maramuresul-dupa-parerea-mea-este-unul-dintre-cele-mai-frumoase-locuri-din-lume-pe-care-am-putut-sa-le-vad-vreodata/>