

UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO” DIN BĂLȚI
FACULTATEA DE FILOLOGIE
CATEDRA DE LITERATURA ROMÂNĂ ȘI UNIVERSALĂ

VALENTINA ENCIU

***INTRODUCERE
ÎN TEORIA LITERATURII***

Curs universitar

BĂLȚI
Presă universitară bălțeană
2011

CZU 821.0(075.8)

E 52

*Lucrarea este recomandată pentru tipar
de Consiliul Facultății de Filologie
a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți*

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții.

Enciu, Valentina

Introducere în teoria literaturii: curs univ. / Valentina Enciu. – Bălți:
Presa universitară bălțeană, 2011.

- 152 p.

100 ex.

ISBN 978-9975-50-055-5

821.0(075.8)

Recenzenți:

Maria Abramciuc, conf. univ., dr. în filologie

Diana Vrabie, conf. univ., dr. în filologie

Corector: *Svetlana Stanțieru*, lector superior universitar

Redactarea computerizată: *Liliana Evdochimov*

Tiparul: *Tipografia Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți*

© *Valentina Enciu, Presa universitară bălțeană, 2011*

ISBN 978-9975-50-055-5

2

S U M A R

ARGUMENT	6	
Compartimentul I		
Tema 1. ȘTIINȚA LITERATURII ȘI COMPARTIMENTELE EI		
1. Teoria literaturii	7	
2. Critica literară	8	
3. Istoria literaturii	10	
Tema 2. ALTE DISCIPLINE CE STUDIAZĂ LITERATURA		
1. Poetica	13	
2. Retorica	14	
3. Stilistica	15	
4. Semiotica	16	
Compartimentul II		
Tema 3. CE ESTE LITERATURA?		
1. Literatura. Concept și spațiu	18	
2. Literatura ca limbaj	21	
3. Imaginea artistică – concept specific literaturii.	25	
4. Literatura și ficțiunea	26	
5. Literatura – modalitate de comunicare interumană	28	
6. Intertextualitatea	32	
7. Tipuri de literatură. Literatura populară și literatura cultă.	33	
8. Metaliteratura	34	
9. Textul	35	
Compartimentul III		
Tema 4. OPERA LITERARĂ		
1. Opera literară. Accepțiile termenului. Elemente definitorii ...	39	
2. Opera literară – asociere obiectivă dintre o formă și un conținut	40	
3. Opera ca structură	41	
4. Opera ca o strictă relație de lectură și receptare.	42	
Compartimentul IV		
Tema 5. GENURI LITERARE. DEFINIȚIE. ETIMOLOGIE. SCURT ISTORIC. OPINII		
Tema 5.1. Genul epic		48
1. Generalități	48	
2. Subdiviziuni (specii) ale genului epic	49	
Tema 5.2. Genul liric		57
1. Generalități	57	
2. Poezii cu formă fixă (sonetul, rondelul, trioletul, gazelul, glosa)	59	
3. Alte specii ale genului liric	62	
Tema 5.3. Genul dramatic		66
1. Generalități	66	

2. Speciile genului dramatic	66
3. Didascaliiile	70
Tema 5.4. Elemente specifice genului epic	72
1. Personajul	72
2. Acțiunea	73
3. Subiectul	74
4. Naratorul	75
Tema 5.5. Elemente comune genurilor literare	77
1. Titlul	77
2. Tema	78
3. Motivul	78
4. Mesajul	79
5. Conflictul	80
6. Cronotopul	81
7. Incipitul	82
8. Compoziția	84
Tema 6. MODURI DE EXPUNERE	
1. Narațiunea	85
2. Descrierea	86
3. Dialogul	86
4. Monologul	87
Compartimentul V	
Tema 7. PROCEDEE DE EXPRESIVITATE ARTISTICĂ	
1. Figuri de stil: geneză și clasificare	89
2. Figuri și tropi	92
Tema 8. METRICĂ ȘI PROZODIE	
1. Generalități	108
2. Versificația	109
3. Versul	110
4. Strofa	111
5. Rima	112
6. Ritmul	114
Compartimentul VI	
Tema 9. CURENTE LITERARE	
1. Conceptul de curent literar	116
2. De la curentul cultural umanism – la postmodernism: breviar	117
3. Școli și mișcări teoretice moderne	133
Anexe	139
Fișier: teoreticieni, critici și istorici literari	139
Curriculumul disciplinei <i>Introducere în teoria literaturii</i>	141
Bibliografie	150

„De bună seamă că cele mai multe erori constau numai în aceea că nu denumim corect lucrurile”.

Spinoza

ARGUMENT

Prezentul curs de prelegeri la disciplina „Introducere în teoria literaturii” este conceput pe o dimensiune pronunțat didactică și propune examinarea unor categorii, principii, concepte, forme literare esențiale pentru înțelegerea ideii de literatură și de operă literară.

Teoria literară este domeniul în care rigoarea noțională constituie un element *sine qua non*. Din acest considerent, lucrarea dată sintetizează definiții, accepții, principii, noțiuni vizînd elementele imanente ale studiului intrinsec al operei literare.

Principalele repere ale cursului sînt studiile unor renumiți teoreticieni ai literaturii, dicționarele de teorie literară și terminologie literară, textul reprezentînd și o sinteză în baza principalelor manuale de teorie literară apărute recent atît în România, cît și în Republica Moldova (vezi *Bibliografia*).

Cursul își propune o sumă de obiective precise și anume:

- să definească știința literaturii și alte discipline ce studiază literatura;
- să precizeze conceptul de literatură și modurile de existență a operei literare;
- să prezinte conceptele operaționale ce vizează studiul intrinsec al literaturii.

Oferind într-o formă accesibilă un anumit volum de cunoștințe din domeniul teoriei literare, cursul *Introducere în teoria literaturii* este elaborat pentru studenții Facultății de Filologie, pentru profesorii de limba și literatura română din licee, colegii, precum și pentru elevii din clasele liceale.

Compartimentul I

Tema 1. ȘTIINȚA LITERATURII ȘI COMPARTIMENTELE EI

1. Teoria literaturii

2. Critica literară

3. Istoria literară

1. Teoria literaturii

Odată existentă literatura ca fapt socio-cultural, se impune și necesitatea studierii ei, adică cunoașterea și explicarea operelor literare.

Posibilitatea studiului literaturii presupune definirea și determinarea trăsăturilor de maximă generalitate și a profilului unor *discipline* care se află în posesia unor concepte și metode de observare a fenomenului literar.

Disciplinele ce studiază literatura sînt: *teoria literaturii, istoria literaturii, critica literară*. Ele constituie trei compartimente mari ale științei literaturii.

Teoria literaturii (din gr. *theorein* – „a contempla, a observa, a examina”) este acțiunea de observare a literaturii. Ea se constituie din ansambluri de reguli, legi, principii, criterii de cercetare a literaturii și definire a componentelor operei literare.

În opinia teoreticienilor R. Wellek și A. Warren, literatura poate fi abordată extrinsec și intrinsec. Abordarea *intrinsecă* presupune definirea literaturii, studiul structurii generale a literaturii: a genurilor, speciilor, curentelor, stilului, versificației etc.; studiul *extrinsec* se referă la problemele literaturii în raport cu alte arte, alte valori culturale, la relația literaturii cu biografia, a literaturii cu psihologia, a literaturii cu ideile, a literaturii cu societatea etc.

Teoria literaturii este o metaștiință a literaturii care operează cu entități conceptuale dinamice, variind de la o perioadă cercetată la alta. Ele nu se impun criticii și istoriei literare, sînt flexibile și nu au caracter normativ.

Primele teoretizări asupra operei literare se atestă în retorica antică sub numele de *știință a exprimării alese*. Este preocuparea filozofilor sofiști din Grecia antică Gorgias, Socrate (sec. V î. Hr.). Teoria lui Gorgias va fi preluată de filozofii romani Quintilian (lucrarea *Despre formarea oratorului*, anul 95 î. Hr.) și Cicero (lucrarea *Despre orator*, anul 57 î. Hr.).

Renașterea va considera aceste două discipline identice.

O etapă în dezvoltarea teoriei literare a însemnat apariția, în anii 334-330 î.Hr., a *Poeticii* lui Aristotel, care a influențat literatura europeană timp de peste două mii de ani, pînă la apariția mișcării romantice, perioada numindu-se *poetica clasică* dominată fiind de ideea aristoteliană a artei ca mimesis (imitație a realității).

Concepția despre poezie (poesis – „creație”) se va modifica radical în perioada romantismului, care renunță la ideea artei ca mimesis, definind-o ca pe o *re-creare* a realității. De aici apariția unor istorii deterministe, negate ulterior de studiile literare din secolul al XX-lea. Lingvistica lui Ferdinand de Saussure, curentul teoretic *Școala formală rusă*, *Cercul lingvistic de la Praga* și alte idei din Occident vor fi generatorii și sursele unui amplu curent antideterminist *Poetica structuralistă*.

Structuralismul, care mai este numit și curent neoretoric, deoarece reia vechile preocupări din poetica și retorica clasică, domină cercetările literare pînă în anii '70 ai secolului al XX-lea. În ultimii ani, în vizorul studiilor literare intră, în afară de textul literar propriu-zis, emițătorul și receptorul. Se dezvoltă o estetică a receptării inițiată de *Școala de la Konstanz* (Hans Robert Jauss). Apariția semioticii și a teoriei textului marchează o nouă etapă în evoluția teoriei literaturii, fapt ce o obligă să-și adopte principii noi, să-și modifice instrumentarul, să-și rafineze limbajul pentru a moderniza teoria textului artistic, pentru a conceptualiza pe nou raportul dintre literar și non-literar.

Lucrări celebre de teoria literaturii:

Aristotel, *Poetica* (aa. 334-330).

Horățiu, *Epistolă către Pisoni; Ars Poetica* (15 î. Hr.).

Boileau, *Ars poetica* (1674).

F. Brunetièr, *Evoluția genurilor în istoria literaturii* (1890).

B. Tomașevski, *Teoria literaturii* (1925).

R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii* (1949).

2. Critica literară

Critica literară (lat. *criticus* – „a judeca”, „a discerne”) este actul de emitere a judecății de valoare, de comentare, caracterizare sub unghi artistic a operei literare, de stabilire a configurației și a valorii estetice a unei opere.

Prin actul critic se descoperă sensul și semnificația unei lucrări literare. În ansamblu, este o modalitate ordonată de a studia opera literară. În obiectivul criticii literare intră și alte aspecte ale operei (sociale, politice, morale), însă toate sînt subsumate dimensiunii estetice.

Preocupări critice se atestă din cele mai vechi timpuri. Apar note critice în tratate de poetică, retorică, în alte texte filologice ale Antichității.

Pe atunci, critica era confundată cu gramatica și însemna orice interpretare și comentare de text. Cel mai vechi fragment de critică literară apare sub forma unui agon în *Broaștele* lui Aristofan (a. 405 î. Hr.). Elemente de critică se atestă la Platon (în *Republica*), la Aristotel (în *Poetica*), la Horățiu (în *Ars Poetica*), la sf. Augustin (în *Confesiuni*) etc. În Evul Mediu

– la Dante, Petrarca, Boccaccio. În această perioadă se observă preocupări pentru exegeza biblică și astfel apare necesitatea detectării sensurilor ascunse, mistice ale textelor religioase.

Renașterea se remarcă prin preocupările ce țin de aprecierea (emendatio) textului, dată fiind înflorirea filologiei. În neoclasicism și în baroc, explicarea textului devine deja preocuparea criticului specialist echipat cu metode și principii mai rafinate de evaluare.

La constituirea fundației criticii literare a contribuit substanțial lucrarea lui Boileau *Arta poetică* (1674), tezele teoretice ale lui Pope, Diderot, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, *Aestetica* lui Baumgarten (1750), critica romantică, în special cea germană, prin lucrările fraților Schlegel, ideile critice promovate de Coleridge, Novalis, tezele teoretice ale doamnei de Staël și ideile critice ale lui Victor Hugo din prefața la drama *Cromwell* (1827).

Critica literară își câștigă pe deplin autonomia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin scrierile lui Saint-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, anume acum își definitivează statutul și își pune la punct instrumentarul analitic.

În secolul XX, teoreticienii disting două direcții critice: *critica impresionistă și critica hermeneutică*. Prima declară inutilă analiza metodică și accentuează necesitatea inteligenței intuitive, a simțului analitic, a capacității de a-și exterioriza impresiile (criticului literar). Apare în Franța, fiind teoretizată de F. Brunetière. În spațiul literaturii române, a fost practică de Eugen Lovinescu, fiind considerată tot o creație, deoarece este expresia spiritului creator.

Critica hermeneutică este un tip de exegeză care apelează la metodă sau aparat conceptual pentru evaluarea operei literare. Presupune o cunoaștere sistematică axată pe diverse perspective științifice.

Tradițional, se discută despre:

- *Critica lingvistică*, premisa căreia o constituie ideea identificării operei literare cu materialul său constitutiv – limba. Subdiviziuni ale acesteia sînt critica stilistică (studiază proprietățile limbajului operei literare), critica semiotică (studiază formele semnificative ale textului). Reprezentanți: Roman Jakobson, Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco etc.

- *Critica formalist-structuralistă* consideră opera literară o structură funcțională, elementele ei constitutive aflîndu-se în strînsă corelație. Este metoda predilectă a formaliştilor ruși, a new criticismului englez și francez, a neo-aristotelienilor din Chicago. Reprezentanți: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Grupul „Tel Quel”.

- *Critica tematică* studiază prezența diverselor teme prin exponenții săi specifici: motive, imagini, simboluri. Reprezentanți: Gaston Bachelard, Jean-P. Richard, Leo Spitzer etc.

- *Critica psihologico-psihanalitică*. Fundația ei teoretică o constituie elaborările freudiene referitoare la tripartiția psihicului uman (conștient, inconștient, subconștient), tiparele copilăriei, rolul complexelor și al obsesiilor. Bazându-se pe psihanaliză, teoreticianul Charles Mauron inventează psihocritica, care conferă înțiefitate punctului de vedere critic, nu celui clinic. El cercetează asocierea ideilor involuntare în structurile voluntare (conștiente) ale textului. Alți reprezentanți ai metodei: G. Poulet, H. Hartman, J.-P. Sartre.

Mari critici literari:

Sainte-Beuve, Albert Thibaudet, Visarion G. Belinski, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Jean Rousset, Georges Poulet, Jean Pierre Richard, Gérard Genette etc.

3. Istoria literaturii

Istoria literaturii este o disciplină metaliterară care cercetează literatura în plan evolutiv, pe perioade sau de la origini pînă la o anumită dată.

Istoria literaturii studiază continuitatea procesului istorico-literar, fenomenul tradiției și al inovației în literatura națională sau mondială, ierarhizează valorile și distribuie „pozițiile” prime și secunde ale scriitorilor în procesul literar dintr-o anumită perioadă.

Istoria literaturii presupune diverse forme de cercetare literară: sinteze, studii, monografii, lucrări specializate (N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*) sau totalizante (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*).

Termenul „istoria literaturii” a apărut încă în sec al XVII-lea. Se practică și în perioada romantismului, fără a se face diferențierea acesteia de critica literară. Ca disciplină autonomă s-a definitivat mai târziu, grație studiilor școlii germane, care a inițiat eruditismul preocupat de detalii, de amănunte, de precizie și exactitate.

Dat fiind specificul literaturii ca obiect de studiu, contează mult în evaluarea ei și impresia personală, și gustul estetic al istoricului literar. De aici apariția în istoria literaturii a două tendințe: *pozitivistă* (preocupată de date, documente, surse) și *impresionistă* (propagă gustul, impresia personală, subiectivismul).

G. Călinescu, autorul monumentalei *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, adept al criteriului estetic, consideră că istoria literaturii are două părți: *istoria literară propriu-zisă* și *istoria literară auxiliară*. Respectiv, Tudor Vianu discută despre *o istorie internă* și *o istorie externă*.

În secolul al XX-lea, realizările teoriei și ale criticii literare au determinat modernizarea și modificarea metodelor de abordare a fenome-

nului istoriei literare. Astfel, în viziunea lui Gerard Genette (*Poetică și istorie*, 1969) este necesar să se facă distincție între *istoria literaturii* și *istoria literară*. În opinia exegetului, *istoria literaturii* înseamnă o studiere a faptelor literare în succesiunea lor cronologică, iar *istoria literară* ar trebui să ilustreze transformarea faptelor literare, să fie „o istorie a circumstanțelor, condițiilor și repercusiunilor sociale ale faptului literar”.

Au scris istorii literare: F. De Sanctis, *Istoria literaturii italiene* (1870-1871), E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929), R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern* (1962), M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1994).

Schemă recapitulativă:

Teoria literară cercetează caracteristicile generale ale fenomenului literar, în atenția ei intrând:

- Definiția literaturii
- Structura generală a literaturii
- Genurile și speciile literare
- Compoziția operei
- Curente literare
- Receptarea operei literare
- Literatura în raport cu celelalte ramuri și cu alte valori culturale
- Literatura și realitatea
- Stilul
- Versificația.

Istoria literaturii cercetează:

- Operele literare în succesiunea lor istorică
- Legăturile cauzale dintre literaturile diferitelor epoci
- Elementele care diferențiază sau apropie aceste literaturi ori similitudinile dintre acestea
- Formele literare, care se nasc și sînt diferite de cele din alte veacuri, epoci, decenii.

Critica literară:

- Descoperă structura individuală a operei
- Descifrează semnificațiile inedite ce se desprind din respectiva operă
- Definește esența originală a operei literare
- Descoperă și afirmă valori, le selecționează, le ierarhizează
- Respinge sau neagă nonvalorile
- Informează, educă gustul public, spiritul militant

Opinii:

I. Țineanov: „...disciplina (istoria literaturii- n.n.) nu înseamnă nici însumarea de studii monografice asupra unor autori (în care accentul de importanță era pus când pe operă, când pe biografia literară a scriitorului), nici prezentarea panoramică a unor secvențe din desfășurarea cronologică a unei literaturi, ci succesiunea de sisteme literare”.

M. Bahtin: „Frontierele între ceea ce este artă și nu este artă, între literatură și nonliteratură, n-au fost fixate de zei, odată și pentru totdeauna. Orice specificitate este istorică”.

G. Călinescu: „Critică și istorie sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu puțință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinanță istorică, dar nu e cu puțință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară, nu face istorie literară, ci istorie culturală. Istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectivă cronologică”.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 56-73.
2. Duda Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL, 1998, p. 12-28.
3. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p.5-16.
4. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 8-13.
5. Bomher Noemi, *Inițieri în teoria literaturii*, Iași, Editura Fundației „Chemarea”, 1994, p. 15-20.

Studii speciale:

1. Călinescu George, *Teoria criticii și istoriei literare*, în „Principii de estetică”, București, EPL, 1968, p. 74-99.
2. Călinescu George, *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, în op. cit., p. 156-188.
3. Martin Mircea, *Singura critică*, în „Singura critică”, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 68-81.
4. Wellek René, *Teoria, critica și istoria literară*, în „Conceptele criticii”, București, Editura Univers, 1970, p. 1-22.
5. Wellek René, *Termenul și conceptul de critică literară*, în op. cit., p. 22-38.

Tema 2. ALTE DISCIPLINE CE STUDIAZĂ LITERATURA

1. Poetica
2. Retorica
3. Stilistica
4. Semiotica

1. Poetica

Literatura mai constituie și obiectul de studiu al Poeticii, Retoricii, Stilisticii și al Semioticii. Conform dicționarului de *Terminologie poetică și retorică*, poetica (lat. *poetica* – „care are darul de a crea”) „desemnează orice teorie internă a literaturii care-și propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidență atât a unității, cât și a varietății operelor literare”.

Inițial, la Aristotel și Horațiu, poetica însemna o „știință” normativă a limbajului literar, un tratat despre „poiesis” (poezie, creație), care se limita la structurile versificate sau la convențiile ce acționează în cadrul unui gen literar.

Ulterior, poetica va însemna normele și principiile teoretice ale unei școli literare (de ex. poetica romantismului) sau particularitățile creatoare ale unui anumit scriitor (de ex. poetica lui Eminescu).

Principiile aristotelice elaborate în lucrarea *Poetica* (mimesis, catharsis, verosimil și necesar, caracteristicile structurale ale tragediei și ale epopeii etc.) vor constitui principiile fundamentale ale poeziei clasice, care era una normativă. Tratatul de poetică elaborat ulterior (de ex. *Arta poetică* a lui Boileau ș.a.) reiau, în fond, aceleași principii aristotelice.

În epoca modernă, însă, poeticii din diferite școli și curente literare, începând cu romantismul, își vor adopta alte principii (unul din ele e că opera literară este un domeniu autonom, suficient sieși), inițiind astfel poetica modernă, o poetică descriptivă.

În primele decenii ale sec. XX, sistemul de principii poetice se modifică prin tezele formalistilor ruși. De exemplu, R. Jakobson elaborează conceptul de *literaritate*, determină funcția poetică a limbajului, V. Șklovski vorbește despre funcția de *insolitare*, B. Tomașevski emite părerea că sarcina poeziei este de a studia *procedeele*.

Fundația poeziei moderne este pusă cu adevărat de Paul Valéry, care lansează teza, conform căreia literatura este extinderea și aplicarea unor proprietăți ale limbajului. Mai târziu, acceptându-se această teză, se va face apel la lingvistică, de unde s-au preluat concepte, procedee, modele. În același context, Paul Valéry a emis ideea necesității de a studia și mecanismele procesului de creație, care vor deveni obiectul de studiu al *poeziei*.

Din școala formală rusă și poetica lui Paul Valéry vor descinde poetica școlii morfologice germane, a noului clasicism englez și german, a noii critici franceze.

Poetica se constituie definitiv odată cu mișcarea structuralistă din anii '60. Se va discuta cu mijloace noi relația semnificant / semnificat, paradigmatic / sintagmatic, literal / literar, problema de semn / hipersemn al textului, problema intertextualității (Gérard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Paul Zumthor, Julia Kristeva etc.).

După anii '70, poetica marchează o perioadă de stagnare, structuralismul deplasându-și atenția asupra emițătorului și a receptorului ca elemente ale comunicării interumane, este interesat de problemele lectorului și ale lecturii, care ulterior devin preocuparea Școlii de la Konstanz în frunte cu Hans Robert Jauss.

Mecanismele procesului de creație vor constitui obiectul de preocupare al *poieticii*. Irina Mavrodin, în studiul *Poetică și poietică*, consemnează legătura și distincția dintre aceste două domenii: „Poietica este o știință despre activitatea specifică prin care este instaurată opera, despre „raportul care-l unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face”, nu cu opera ca „proiect”, nici cu opera ca produs finit, știința despre „etapele traseului dintre geneză și structură”, structura însăși fiind obiectul de studiu al poieticii”.

2. Retorica

Retorica (gr. *retorike* – „a vorbi”) este o artă-știință de elaborare a unui discurs persuasiv.

Apare în sec al V-lea î. Hr. la Siracuza, întemeietorul ei este considerat Corax, care o definește drept „arta vorbirii care produce convingeri”. Este dezvoltată ulterior de Gorgias, filosof sofist din Atena. În opinia lui, adevărul se află în limbaj și contează mult modul de argumentare. În fond, aceleași opinii emit și anticii Platon și Aristotel. Cicero o va considera arta de a vorbi bine, iar Quintilian – știința de a vorbi bine.

În antichitate, retorica este împărțită în trei genuri: elocința judiciară, elocința politică și elocința panegirică.

În Evul Mediu, retorica este una din cele șapte arte liberale și se compune din cinci părți: *inventio* (găsirea temei), *dispositio* (ordonarea ideilor), *elocutio* (mijloace de expresie), *memoria* (memorizarea argumentelor) și *pronuntiatio* (dicțiunea).

Partea a III-a, *elocutio*, este cea mai apropiată de conceptul modern al noțiunii, deoarece descrie tropii și figurile.

Un interes sporit pentru discursul împodobit îl manifestă Renașterea și clasicismul. Același concept al retoricii ca știință a tropilor și figurilor se menține până în sec. al XIX-lea, dovadă sînt și o serie de tratate de retorică

scrise în perioada respectivă: C. C. Dumarsais, *Despre tropi* (1730), P. Fontanier, *Manual clasic despre studiul tropilor* (1822).

În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, retorica cade în dizgrația unor scriitori ca Novalis, Victor Hugo ș. a., care o acuză de artificialitate. Retorica se va reabilita mult mai târziu, după 1930, pe o dublă direcție: filozofică și lingvistico-poetică.

Retorica de orientare lingvistică se va constitui în mai multe școli: *New Criticism* (I. A. Richards), *Grupul de la Chicago* (Wayn C. Booth), *Noua critică franceză* (Gérard Genette, Tz. Todorov, Roland Barthes).

O realizare remarcabilă vor înregistra cercetătorii belgieni din Grupul de la Liège (Jacques Dubois etc.) prin tratatul de *Retorică generală* (1970), în care retorica se extinde la întreaga problematică literară (proză și poezie).

<i>Retorica</i> – elocvență, figură, formă, metabolă, poetică, neoretorică, operație retorică, paleoretorică, trop, tropologie, stilistică.

3. Stilistica (lat. *stylus*, gr. *stylos*).

Stilistica se definește ca fiind „știința stilului”. În accepțiune clasică, stilul însemna modul de exprimare verbală sau scrisă.

A apărut ca disciplină de sine stătătoare la finele secolului al XIX-lea și a preluat o parte din sarcinile retoricii. Ea are ca obiect analiza și inventarul de mărci variabile ale unei limbi (*stilistica limbii*) sau analiza resurselor stilistice ale textului literar (*stilistica literară*).

Stilistica nu are o tradiție anterioară secolului al XX-lea, deși stilistica discursului literar și a vorbirii cunoaște abordări sporadice încă din Antichitate.

Preocupări pentru stil a avut Aristotel, care distingea două stiluri ale limbii: unul *comun* și unul *nobil*; iar Teofrast – stilul *nobil* (*auster*), stilul *simplu* (*înflorit*), stilul *mediu* (o combinație între primele două). Aceeași opinie o împărtășește și Dionis din Halicarnas. Teze similare atestăm în tratatele Renașterii și în clasicismul francez. Romanticii consideră stilul „expresie a individualității”.

În 1904, apare I tratat de stilistică al lui Charles Bally, adept al lingvisticii lui Ferdinand de Saussure, și care mai târziu va fi considerat întemeietorul stilisticii lingvistice. Mai apoi, pornind de la Bally, prin Vossler și Croce, se pun bazele stilisticii literare. Un continuator al liniei vossleriene este teoreticianul german Leo Spitzer. El consideră că stilul este rezultatul unei utilizări particulare a limbii concretizată în abaterile de la normele exprimării comune. Adept al școlii germane este ilustrul stilistician român Tudor Vianu. Modelul teoreticianului german este preluat de spaniolii Damaso Alonso, Alonso Amado, de germanul Erich Averbach,

continuat de tematistul Georges Poulet, de psihanalistul Gaston Bachelard și de psihocriticul Charles Maurron.

Stilistica literară ar putea fi divizată în mai multe ramuri:

- Stilistica genetică (L. Spitzer, G. Bachelard, M. Riffaterre);
- Stilistica funcțională (R. Jakobson, S. Levin);
- Stilistica efectului (M. Riffaterre).

4. Semiotica (gr. *semeion* – „semn, marcă”)

Termenul apare mai întâi la John Locke în sec. al XVII-lea, ulterior – în cercetările filozofului american din secolul al XX-lea C. S. Peirce. Este sinonim cu *semiologia*, disciplină inițiată de lingvistul elvețian Ferdinand de Saussure la începutul sec. al XX-lea, în *Cursul de lingvistică generală* (1916). Semiotica își propune să studieze semnele de orice natură. Disciplina constituie un ansamblu de concepte, principii care încearcă să subsumeze științele în baza teoriei semnelor (lingvistica, logica, matematica, retorica, estetica). În opinia semioticianului francez Julia Kristeva, literatura există doar ca text, semiotica literară interpretează doar sistemul de semnificații al unui text și codurile sau convențiile utilizate în cadrul acestuia, cu scopul de a permite corecta lui înțelegere (decodare). Textul este un cod și, respectiv, un inventar de semne sau un proces semnificativ.

Un studiu important în domeniu este *Elemente de semiologie* publicat de Roland Barthes în 1965. Pentru teoreticianul francez, semiologia este o știință a semnelor, dar una limitată numai la aspectul lor conotativ. Un alt specialist în semiotică este A. J. Greimas. Pentru el, semiotica e teoria tuturor sistemelor de semnificație. Italianul Umberto Eco considera semiotica un domeniu al comunicării și sensului (*Tratat de semiotică generală*, 1976).

Semiotica este un domeniu al cercetării încă deschis atât din punct de vedere conceptual, cât și ca metodă și obiective, aflat într-o strânsă relație cu cercetarea literară.

Cele mai importante consecințe ale perspectivei semiotice a literaturii este reevaluarea noțiunii de text și a importanței sale.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p.73-84.
2. Duda Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL, 1998, p.28-43.

Studii speciale:

1. Tomașevski Boris, *Definirea poeziei*, în „Teoria literaturii. Poetica”, București, Editura Univers, 1973, p. 21-28.
2. Starobinski Jean, *Leo Spitzer și lectura stilistică*, în „Relația critică”, București, Editura Univers, 1974, p. 45-81.
3. Carpov Maria, *Ce este semiologia?*, în „Introducere la semiologia literaturii”, București, Editura Univers 1978, p. 9-92.
4. Curtius Ernest Robert, *Retorica*, în „Literatura europeană și Evul mediu latin”, București, Editura Univers, 1970, p. 78-97.
5. Grupul μ, *Introducere la „Poetică și retorică”*, în „Retorica generală”, București, Editura Univers, 1974, p. 1-34.

Compartimentul II

Tema 3. CE ESTE LITERATURA?

1. Literatura. Concept și spațiu
2. Literatura ca limbaj
3. Imaginea artistică – concept specific literaturii
4. Literatura și ficțiunea
5. Literatura – modalitate de comunicare interumană
6. Intertextualitatea
7. Tipuri de literatură. Literatura populară și literatura cultă
8. Metaliteratura
9. Textul

1. Literatura. Concept și spațiu

Problema literaturii, a conceptului și a spațiului este una mult controversată care a durat secole. Întrebarea *ce este literatura* a primit de-a lungul timpului diferite variante de răspuns, ulterior amendate sau acceptate.

Este oare literatura tot ce s-a tipărit? Or, literatura nu poate fi identificată cu întreaga istorie a civilizației umane. Este literatura domeniul cărților mari, remarcabile? Or, limitarea la cărțile mari face imposibilă continuarea tradiției literare, dezvoltarea genurilor și chiar însăși evoluția procesului literar.

Conceptul de literatură ne arată cu ce domeniu al artei avem de a face. Spațiul reiese din concept și cuprinde totalitatea textelor literare, o geografie și o istorie a lor.

Conceptul de literatură este relativ nou. El se conturează la începutul secolului al XVIII-lea, când apare necesitatea de a totaliza și a încadra în context fenomenele din sfera scrisului.

Etimologic, termenul provine de la cuvântul *littera*, care este legat de scris și de toate implicațiile scrisului.

Termenul *literatura* (fr. *littérature*, lat. *litteratura*, „literă, scriere, scrisoare”) cunoaște mai multe accepțiuni, în funcție de criteriile care se aplică la definirea lui:

I. Criteriul bibliografic: totalitatea scrierilor pentru o anumită disciplină. În această accepțiune vorbim despre literatură științifică și literatură de specialitate;

II. Criteriul estetic-expresiv: totalitatea operelor artistice scrise într-o limbă (literatură națională) sau în toate limbile (literatură universală) și care constituie o artă a cuvântului, artă a scriitorului, un domeniu al valorilor estetice.

Literatura ca artă a cuvântului, ca spațiu al valorilor estetice, al limbajului degrevat de funcțiile sale practice, pînă în secolul al XVIII-lea, era denumită cu ajutorul cuvântului *poezie*, provenit din latinescul „poesis” și grecescul „poiesis” (creație).

În domeniul poeziei intrau toate creațiile lingvistice supuse principiului ritmului, metricii și muzicii.

Multă vreme tot ceea ce nu era scris în versuri a fost considerat vulgar, neartistic.

Abia marea dezvoltare de mai tîrziu a romanului va impune recuperarea lui estetică, specia va cunoaște o extraordinară dezvoltare în secolul al XIX-lea, cînd își va dovedi importanța artistică, marea audiență la cititori.

Conceptul de literatură în înțeles estetic este echivalent cu arta literaturii sau arta literară, cu domeniul literaturii de imaginație (fără a exclude speciile de graniță: jurnalul, memoriile, autobiografia).

Această accepție a noțiunii de literatură e împărtășită de foarte mulți istorici, critici și teoreticieni ai secolului al XX-lea. G. Călinescu, de pildă, în „Prefață” la *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, distinge literarul de cultural prin următoarea afirmație: „Nu intră în cadrul literaturii decît scrierile exprimînd complexe intelectuale și emotive avînd ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic”. Deci, literatura este „ansamblul operelor lingvistice (scrise) care au un caracter estetic”, care au în vedere frumosul, arta, imaginația, ficțiunea.

Literatura ca artă a cuvântului re-crează materia lingvistică, o modifică structural și funcțional, în dependență de codurile culturale ale fiecărei societăți. Limbajul literaturii este diferit de cel al limbii vorbite și de cel științific, fapt consemnat încă de anticii Aristotel, Quintilian. Specificul verbal al literaturii este definit de Tudor Vianu prin termenul de reflexivitate, aceasta însemnînd afectivitate și dimensiune conotativă. Formalistul rus Roman Jakobson consideră *literaritatea* (de la rus. *литературность*) un semn distinctiv al literaturii. Prin *literaritate* („ceea ce face dintr-o operă să fie literară”) se înțelege totalitatea însușirilor care diferențiază textul artistic de celelalte tipuri de texte. Conceptul este variabil, se modifică de la o epocă la alta, în funcție de stiluri, curente, mișcări. A defini literatura doar prin referire la funcțiile limbajului înseamnă a o concepe ca pe o construcție lingvistică autonomă.

Literatura însă nu poate fi concepută în afara receptorului (cititorului). Ea este obiect al trăirii estetice și al plăcerii dezinteresate. Textul literar produce un efect cathartic (de purificare) asupra celui care citește. Termenul *catharsis* este formulat încă de Aristotel în *Poetica* sa. Ideea o întîlnim mai apoi la Corneille, Lessing, Shopenhauer, Croce și, mai recent,

în teoriile reprezentanților Școlii de la Konstanz. În viziunea lui Hans R. Jauss, conceptul de „catharsis” denumește acea „desfătare rezultată din incitarea propriilor afecte prin discurs sau poezie, desfătare care poate determina pe auditor sau spectator să-și schimbe o convingere sau să se elibereze de tensiunea sufletească”.

Literatura este un univers ficțional, imaginar, autonom. Uneori, în poezia didactică, de meditație, de frontieră și în unele romane contemporane, ficțiunea este discutabilă.

Literatura are o serie de funcții care s-au schimbat în decursul istoriei. În Antichitate și Evul mediu, în iluminism și romantism se insistă asupra funcțiilor educativă și instructivă.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, literatura devine un spațiu autonom, unde creatorul este interesat de funcția de cunoaștere a literaturii (poezii Rimbaud, Mallarmé, T. S. Eliot, mai târziu romancierii Proust, V. Woolf, Joyce), dar și de efectul estetic produs de text. Literatura modernă uzează de un limbaj opac, ermetic, care-și suprasolicită cititorul prin a fi impus să decodifice structuri. Textul postmodern invită cititorul la dialog, transformându-l într-un coautor activ.

Există literatură *mimetică*, *fantastică* și *de frontieră* (memoriile, jurnalele intime, jurnalele de călătorie, de bord, reportajele).

Literatura se clasifică și tematic: *de aventuri*, *erotică*, *polițistă*, *memorialistică*, *științifico-fantastică*. Există literatură *scrisă* și *orală*, *cultă* și *populară*, *sacră* și *profană*.

Noțiuni înrudite sau subordonate conceptului de literatură: *literatură de masă*, *paraliteratură*, *infraliteratură*, *subliteratură*.

Modificarea spectaculoasă a spațiului textelor literare a impus inventarea unor noțiuni noi ca *antiliteratura*, *metaliteratura*.

Rețineți*:

Distincția literatură – știința

(opera literară – opera științifică)

1. cunoașterea subiectivă (cu participare afectivă; selectează aspectele; interpretează formulând concluzii proprii);
2. transfigurează (modifică; reduce/dezvoltă);
3. recurge la procedee de expresivitate;
4. subordonează toate formele de limbaj (popular, științific).

*Vezi: A. Vlădescu și Șt. M. Ilinca, *Teorie și lectură literară în gimnaziu*, București, Editura Logos, F. a, p. 9.

2. Literatura ca limbaj

Motto:

„Unde lipsesc ideile, cuvintele vin să le ia locul. Cu cuvinte discutăm vitejește, cu cuvinte construim un sistem. Putem foarte bine să ne încredem în cuvinte”.

Johann Wolfgang Goethe

Ideea că limbajul poeziei ar fi unul diferit apare încă în *Poetica* lui Aristotel. Mai târziu, Quintilian va susține că figurile sînt „moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural și obișnuit”, ideea perpetuînd de la retorii antici pînă la G. Genette.

În secolul al XX-lea, Tudor Vianu determină o dublă intenție a limbajului: *tranzitivă* și *reflexivă*, ultima intenționalitate fiind, în accepția teoreticianului, o caracteristică specială a literaturii. Și în opinia lui Leo Spitzer, limbajul literar este unul *deviant*, ideea de deviere se atestă la Jean Cohen (violare), Jan Mukarovski (deformare, violente), Tzvetan Todorov (anomalie), J. Peitard (subversiune). Și Mallarmé, și Valéry consideră limbajul literaturii o *abatere* de la vorbirea obișnuită, noțională.

Pornind de la teza: „literatura e în primul rînd o întrebuintare singulară a limbajului” (Grupul μ), stilisticienii au încercat să-l definească prin serii de opoziții terminologice: denotativ – conotativ, sens propriu – sens figurat, transparent – opac, literar – literal etc.

Formalistul rus Roman Jakobson, în studiul *Lingvistică și poetică*, insistă asupra *funcției poetice* a limbajului literar prezentă, în viziunea teoreticianului, și în poezie, și în proză, aceasta manifestîndu-se prin utilizarea unor elemente gramaticale, semantice și prozodice specifice. De exemplu, poezia își realizează funcția poetică, afirmă Jakobson, prin utilizarea unei serii de mijloace: metrică, ritm, vers, figuri de sunet și figuri lexicale, ceea ce are ca efect opacizarea mesajului.

Însă opozițiile enumerate anterior nu sînt îndeajuns pentru a putea distinge operele literare de oricare alte scrieri. Termenii se pot referi și la alte tipuri de limbaje, în special la cel colocvial, deoarece limba vorbită nu exclude reflexivitatea. Ba mai mult: „Tropii sînt un fenomen frecvent în viața limbajului uman. Încă din vremea lui Boileau se afirmase că „într-o zi, la tîrg, în hale, se fac mai mulți tropi decît există în întreaga Eneida sau decît se produc la Academie în mai multe ședințe executive”. „Aceasta înseamnă – spune Fontanier – că tropii reprezintă o parte esențială a limbii vorbite, ei sînt dați de la natură pentru a servi exprimării gîndurilor și sentimentelor noastre, în consecință ei au aceeași origine cu cea a limbilor naturale”. Aceeași idee o susține și Du Marsais: „într-o zi de tîrg se produc

mai multe figuri ca în câteva zile de ședințe academice”. Și limbajul științific poate admite uneori o doză infimă de reflexivitate.

Cu toate argumentele invocate, discuția despre un anumit limbaj al literaturii continuă, deoarece doar „...în literatură sîntem mai dispuși să căutăm și să exploatăm relațiile dintre formă și conținut sau tematică și gramatică și, în încercarea de a înțelege cum fiecare element contribuie la efectul produs de întreg, să descoperim coerență, armonie, tensiune sau disonanță”, afirmă Jonathan Culler¹. Ceea ce ar trebui să ne intereseze, remarcă același autor, este „modelul de organizare a limbajului”. O idee asemănătoare detectăm la Northrop Frye în afirmația: „Literatura nu este un agregat de cuvinte, ci o ordine a cuvintelor”.

Poezia modernă și, în special, cea postmodernă nu mai ilustrează teoriile reflexivității sau ale conotației etc. Ea rotunjește în substanța sa idei și reflecții, face apel la alte tipuri de discurs, cuprinde elemente din varia domeniului (sociologie, filozofie), uneori renunță în genere la limbajul metaforic. Teoreticienii R.Wellek și A.Warren remarcă și dimensiunea denotativă sau „enuțiativă” a limbajului poetic. Cert este că poezia modernă nu mai poate încăpea în modelele explicative enumerate anterior.

Teoreticienii au semnalat dificultatea și au încercat rediscutarea antinomiilor teoretice depășite. Gérard Genette propune o altă opoziție terminologică: „literal” și „literar”. El discută despre limbajul poeziei care a precedat simbolismul și pe care îl numește *literar*, *traductibil* și despre limbajul *literal*, *netraductibil* al poeziei moderne ulterioare simbolismului.

Cercetătorul spaniol Carlos Bousoño, în studiul *Teoria expresiei poetice*, propune termenii de *imagine tradițională* și *imagine vizionară*, explicînd textualizarea imaginii poetice și prin procedeul *rupturii sistemului*. Lingvistul rus Iuri Lotman discută despre fenomenul *confruntării* prin antiteză sau identitate la „*facerea*” textului imaginii poetice, iar Roman Jakobson elaborează teoria *nonconcordanței dintre nivelul paradigmatic și nivelul sintagmatic* în constituirea expresiei poetice.

Toate teoriile expuse intenționează să demonstreze că semnificația poate rezulta din jocul combinatoriu al sensurilor denotative, comune ale cuvintelor.

„Discuția referitoare la limbajul poetic, afirmă Gh. Crăciun în esul *Denotație și conotație în limbajul poetic*, are în vedere nu atît o terminolo-

¹Vezi: Culler Jonathan, *Teoria literară*. Traducere de Mihaela Dogaru. București, Editura Cartea Românească, 2003, p. 39-47.

gie, cît o problematică”, deoarece „problema este una fundamentală și ea are în vedere faptul că, cel puțin din punctul de vedere al configurației limbajului, astăzi sîntem obligați să vorbim despre două mari tipuri de poezie: o poezie tradițională și o poezie modernă. Primul tip aduce în scenă un limbaj figurat, adică ornamental și retoric. În cel de-al doilea tip de poezie avem de-a face cu adevăratul limbaj poetic care urmărește să atingă condiția originală a limbajului motivat”.

Concluzia este că opțiunea formalistilor ruși pentru conceptul de literaritate este una motivată pînă în prezent, deoarece problema limbajului poetic este relaționată cu accentul pe care un moment literar sau altul îl pune pe una din proprietățile sale sau pe un aspect al său.

Explicația o găsim la eseistul sîrb Jovan Hristić: „Nu există nici un element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar și caracterul neliterar sînt însușiri care se spune că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au și fost făcute pentru noi, fără să bîgăm de seamă”.

Teoriile mai recente nu mai susțin opozițiile tranșante *sens propriu* și *sens figurat*, *limbaj obișnuit* și *limbaj figurat*.

Jacques Derrida, prin deconstrucția fenomenului, demonstrează că limbajul în general este eminentemente figurativ, că limbajul literar se constituie de asemenea din figuri de stil, „natura figurată” a cărora a fost dată uitării. Opinia în cauză nu intenționează să nege totalmente distincțiile *literal* și *literar*, dar insistă asupra ideii că figurile și tropii sînt structuri fundamentale ale limbii.

Într-un cuvînt, explicațiile fenomenului literar nu oferă grile teoretice prin care poate fi „triată” orice operă poetică, pentru a putea fi calificată ca literară. Este foarte dificil să tratezi unele texte ca literatură și altele să le excluzi din sfera literarului. Textele moderne au răsturnat vechile teorii ale limbajului poetic, conceptul de literaritate redus la „procedee” de către formalistii ruși a căzut demult în desuetitudine. Poezia modernă propune un alt limbaj care poate fi supus la o nouă interpretare literară. Culler afirmă că literatură devine limba scoasă din context, ruptă de alte funcții și scopuri, ea „...reprezintă însăși un fel de context care provoacă sau stîrnește un anumit fel de atenție”.

În eseul *Limbajul, înțelesul și interpretarea*, Jonathan Culler explică: „Un fragment de propoziție „o bomboană pe pernă dimineața” pare să aibă șanse mai mari de a deveni literatură pentru că imposibilitatea ei de a fi altceva în afară de o imagine atrage un anumit gen de atenție, te pune pe gînduri. Atrage o atenție pe care o putem numi literară: un interes pentru cu-

vinte, pentru legăturile dintre ele și pentru implicațiile lor și mai ales pentru modul în care ceea ce se spune se leagă de felul în care se spune.

Ea răspunde unui fel de atenție care astăzi se asociază literaturii.

Dacă cineva v-ar adresa această propoziție, atunci ați putea întreba „Ce vrei să spui?”, dar dacă privești propoziția ca pe o poezie, întrebarea nu e chiar aceeași: nu ce vrea vorbitorul sau autorul să spună ci ce vrea să spună poezia?

Poezia îi „spune” cititorului cum și în ce mod să acționeze, limbajul literar i se impune acestuia și îi cere să-i caute înțelesuri implicite, să analizeze premise și să efectueze anumite operațiuni de interpretare. Contextul, pauzele, aranjarea în pagină nu sînt nici ele deloc de neglijat.”

În ultimă instanță, ajungem la ideea, că realitățile literare ne impun să revenim la întrebarea-cheie: „Ce este literatura?”

Rețineți:

- Formalistul rus Roman Jakobson consideră *literaritatea* (de la rus. „литературность”) un semn distinctiv al literaturii. Prin literaritate („ceea ce face dintr-o operă să fie literară”) se înțelege totalitatea însușirilor care diferențiază textul artistic de celelalte tipuri de texte. Jakobson e de părerea că literaritatea constă în stilul, structura unui text literar. Cu alte cuvinte, textul artistic se diferențiază de celelalte tipuri de texte nu atît prin *ce* descrie (subiect, temă, motiv), dar *cum* descrie. În opinia lui Jakobson, comunicarea verbală se transformă în una literară, atunci cînd ea conține un limbaj figurat.

- Teoreticianul rus Victor Șklovski propune pentru definirea specificului literar termenul de *insolitare*, inițiat din rus. „отстранение” și-l comentează în felul următor: „Dacă examinăm legile generale ale percepției, observăm că acțiunile odată devenite obișnuite se transformă în automatisme. Astfel toate deprinderile noastre se refugiază în sfera inconștientului și automatismului (...). Pentru a reda senzația vieții, pentru a simți lucrurile, pentru a face ca piatra să fie piatră există ceea ce se numește artă. Scopul artei este cel de a produce o senzație a lucrului...”

- Teoreticianul român contemporan Adrian Marino menționează: „Dificultatea enormă a disocierii între literar și neliterar nu constă în stabilirea unor categorii abstracte, ci în recunoașterea realității lor în materia vie a literaturii. Este greu de trasat o linie de demarcație dintre literar și neliterar”.

- Cercetătorul Constantin Parfene, în ghidul practic *Teorie și analiză literară*, selectează și explică cele mai relevante *trăsături* ale acestuia:

- Este *afectiv*, el se adresează emotivității omului, dimensiunii lui estetice.

- Este *sugestiv*, exprimarea poetică modernă nu numește direct, ci sugerează solicitând din plin sensibilitatea, intuiția artistică a cititorului.

- Se caracterizează prin *sinonimie absentă*: este incomutabil, in-substituibil, datorită unicității sale.

- Este *deschis lecțiilor multiple*: limbajul științific operează cu noțiuni, judecăți, legi, rezultate din procesul cunoașterii științifice, limbajul poetic modern e o structură de semnificații și nu o configurație cu raporturi directe în planul empiricului.

- Este *opac*: limbajul poetic modern are proprietatea de a atrage atenția asupra lui însuși, de a reține privirea asupra sa și nu de a o lăsa să treacă prin el, pentru a detecta o semnificație anumită. Ceea ce există, mai întâi, din punct de vedere estetic, este textul în sine, în care privirea noastră se oprește. Această proprietate se numește forma estetică a limbajului.

- Este *muzical*, ceea ce constituie un atribut al formei expresiei și al substanței lirice.

- Este *alogic*, dacă-l raportăm la raționalitatea logică a limbajului științific, dar este consecvent cu logica sa imanentă.

- Este *conotativ*, el stă sub semnul creației, e rodul inventivității poetice.

3. Imaginea artistică – concept specific literaturii

Imagine (artistică) (fr. *image*, lat. *imago*)

Tradițional, imaginea artistică se definește ca formă concretă a unei idei artistice. În acest sens, ea se poate echivala cu:

- *opera de artă în întregime*: de exemplu, romanul *Ion* de L. Rebreanu re-prezintă imaginea țaranului purtând în suflet mitul pământului; romanul *Groapa* de Eugen Barbu;

- *element al operei* (descriere, evocare): imaginea satului sau a mamei din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă sau imaginea cubului din *Lecția despre cub* de N. Stănescu;

- *orice trop sau figură de stil*: „...viața mea este un celofan violet prin care transpare un galeș pachet...” (*Mangafaua* de M. Cărtărescu).

Imaginea este un tablou mental rezultat din contactul senzorial cu realitatea. Poetica veche o definea prin ideea concreteței senzoriale, teză valabilă doar pentru o parte a poeziei.

Ex.: „Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară,

Cu o zale argintie se îmbracă mîndra țară”

(*Iarna* de V. Alecsandri) – imagine vizuală.

Prin astfel de imagini se poate doar percepe lumea: imagini vizuale, auditive, tactile, olfactive, chinestezice etc.

Arta (literatura) contemporană pune accentul nu pe percepțiunea lumii, ci pe *transfigurarea* ei, aceasta însemnând, în opinia teoreticianului L. S. Vîgotski, o re-prezentare, re-modelare, re-creare, potrivit legilor gândirii artistice, dirijată de emoție.

Pătrunzînd în sistemul conștiinței, senzațiile și semnalele senzoriale sînt trecute prin registru emoțional și sînt definite prin cuvinte. În cazul artistului, cuvîntul este în stare să cuprindă „senzația interioară”, o „senzație resimțită lăuntric” (Herbert Read). Cuvîntul poetic nu este un simplu vehicul, el este o structură capabilă să încapă propria structură și cea a lumii.

Imagina va desemna, astfel, trăirea momentană a sufletului, va fi însăși emoția, sentimentul (și nu va povesti sentimentul), „*acea reprezentare care într-o singură clipă reușește să înfățișeze un complex intelectual și emoțional, să realizeze unificarea mai multor idei disparate*”, consideră Ezra Pound.

Comarate cu imaginile poeziei tradiționale, cele ale poeziei moderne apar ca nonsensuri și par a fi alogice:

ex.: „*Globul s-a-ntors cu irisu-năuntru*” (*Peisaje de iarnă* de Ștefan Augustin Doinaș).

Limbajul textului dat însă are o logică intrinsecă, are o gramatică proprie, care fac posibile cele mai frapante combinații sintagmatice, cele mai insolite textualizări ale imaginii.

Bibliografie:

C. Parfene, *Teorie și analiză literară*, Editura Științifică, București, 1993, p. 47-101.

4. Literatura și ficțiunea (fantezie)

Motto:

„*Dintre toți cei care scriu sub soare, poetul e cel mai puțin mincinos (...) căci nimic nu afirmă, deci niciodată nu minte*”

Philip Sidney

Literatura a fost definită și ca o lume a ficțiunii (fanteziei, imaginației), a invenției. Inițial, ideea artei ca invenție o întîlnim în *Poetica* lui Aristotel. Istoricii, spune Aristotel, „înfățișează fapte aievea întîmplate”, pe cînd poetul înfățișează fapte „ce s-ar putea întîmpla”, (...) „în limitele verosimilului și ale necesarului”.

Mimetismul nu este o fotografiere mecanică, plată a realității. Literatura nu preia cu exactitate și precizie realitatea, ci o transfigurează. Transfigurarea literară se face prin ficțiune.

Creația imaginației presupune voința autorului de a iluziona, de a sugestiona, de a se exprima simulînd adevărul. Literatura se află în relații specifice cu adevărul. Încă Homer considera literatura un domeniu al adevărului. Cu toate că e o creație a conștiinței, o invenție, dar, în fond, ea există în alt plan, al realului posibil.

Adevărul literar este cuprins de literatură, adică este filozofia operei.

Opera de artă are anumite relații cu realitatea. Ea este o selecție din viață, făcută cu o anumită finalitate.

Opera de artă nu este o copie a realității, ea însă este verosimilă. Iată o explicație atestată la Eugène Ionesco: „Întîmplările pe care autorul ni le povestește sînt inventate și tocmai de aceea autorul nu minte. A minți înseamnă a ascunde sau a încerca să substitui o realitate altei realități, înseamnă a trișa, înseamnă a nega sau a afirma niște lucruri cu un anumit scop, meschin sau generos, din punct de vedere moral. Autorul nu înlocuiește un lucru cu altul, cum face mincinosul, el face un lucru care e lucrul acesta. Tocmai de aceea adevărul literar își trage izvoarele din imaginar”.

„*Cel care imită riguros natura este istoricul ei, cel care o compune, o exagerează, o slăbește, o înfrumusețează, dispune de ea după bunul său plac este poetul ei*”. (Voltaire)

Rețineți*:

Concepte specifice (indispensabile abordării textului literar)

Imaginația:

Capacitate specifică a autorului de:

- transfigurare a realului;
- reprezentare a imaginilor realului;
- creare de noi combinații ale imaginilor;
- născocire indiferent de experiența directă și uneori chiar în afara realului și a legăturilor logice;

Ficțiunea:

- invenție, plăsmuire a imaginației urmărind scopul de a plăcea;
- calitatea creației artistice de a sugera iluzia realității, cînd – de fapt – ea este născocită de autor;
- încercă imitarea artistică / depășirea realului, preluîndu-i valorile cele mai grave: morale, pedagogice, social-politice, de cunoaștere – toate subordonate funcției estetice.

*Vezi: A. Vlădescu și Șt. M. Ilinca, *Teorie și lectură literară în gimnaziu*, București, Editura Logos, F. a, p. 10-11.

5. Literatura - modalitate de comunicare interumană

Motto:

„Fenomenul literar nu este numai textul, ci și cititorul său și ansamblul de reacții posibile ale cititorului față de text”.

Michael Riffaterre

Omul a avut întotdeauna o atitudine interogativă față de viață, față de existența sa, fapt ce a favorizat apariția limbii și a limbajului.

Limbajul îi instituie omului condiția colocvială și, respectiv, implicarea în procesul comunicării interumane, care se constituie din următoarele elemente:

a) emițătorul (E), care poate fi un individ, un grup, o instituție etc.;

b) receptorul (R), de asemenea, un individ, un grup, care primește;

c) mesajul (M), adică informații, conținutul comunicării;

d) codul (C), constituit dintr-un sistem de semne (lingvistice) sau de semnale sonore, vizuale, gestuale, în cazul diverselor tipuri de comunicare), cunoscut deopotrivă de emițător și receptor și în care sînt traduse semnificațiile mesajului, și

e) canalul (C) de transmitere a mesajului codificat sau suportul fizic al comunicării (cartea, ziarul etc.).

Elementele specifice alcătuiesc, împreună, un sistem, sistemul comunicării interumane.

Literatura, de asemenea, este un mesaj, care face parte din sistemul comunicării literare și în care se mai conțin subsistemele Autor, Lector / Receptor (care funcționează prin intermediul lecturii).

Lectura presupune contactul cu o operă literară. Problema receptării este una deosebit de importantă în știința literaturii, fiind abordată încă de antici. La Aristotel, în *Poetica*, atestăm ideea că prin receptarea tragediei, comediei trăim sentimentul de *catharsis* (purificare). Renașterea și clasicismul francez remarcă *funcția hedonistă* a artei. Teoreticienii R. Wellek și A. Warren consideră că unul dintre modurile de existență a operei literare este conceperea ei ca o strictă relație de lectură, în care percepția și interpretarea sînt acelea care produc configurația textului.

În opinia lui Paul Cornea, lectura și receptarea anticipă interpretarea care este o explicație post-factum a textului.

Lectura înseamnă întîlnirea cu textul, adică cu un grup de semne organizate într-un anumit mod, în scopul producerii unui sens. Or, sensul textului nu este niciodată finit, el se produce la fiecare întîlnire cu lectorul / receptorul și depinde de experiența și cultura individului. Ideea transparenței și din afirmația lui Paul Cornea: „Ea (lectura – n.n.) se adaptează *scopului*

urmărit (vreau să studiez, să mă amuz, să culeg informații, să-mi ațîț fantezia, să-mi intensific viața interioară, să-mi calmez aprehensiunile etc.), în egală măsură *naturii textului* (poezie, se adaugă! manual literar etc.), dar nu mai puțin *circumstanțelor* (bună sau rea dispoziție, stare de vigilență sau oboseală, ambianță zgomotoasă ori solitară etc.).”

Lectorul este un factor esențial implicat în procesul comunicării literare, conferind prin lectură ansamblului de semne un conținut de sens.

Interesul pentru lector a variat ca intensitate de-a lungul timpului. Deplasarea de accent spre lector (cititor / receptor) ca element component al trinității comunicării literare (Autor – Operă – Lector) devine evidentă prin dezvoltarea în anii '70 ai secolului trecut în Germania a esteticii receptării. În opinia reprezentantului notoriu al Școlii de la Konstanz, Hans Robert Jauss, fiecare cititor posedă un set de norme, cunoștințe despre literatură însușite din lecturi anterioare și care constituie „orizontul său de așteptare”. Cu fiecare lectură, el însușește norme noi, se adaptează acestora și astfel își modifică „orizontul de așteptare”.

Orice text literar este unul codificat și pentru ca lectorul să se poată apropia de nucleul obiectiv al operei, trebuie să utilizeze câteva coduri. D. W. Fokkema distinge cinci coduri necesare în decodificarea mesajului unui text literar: codul lingvistic, codul literar, codul generic, codul perioadei sau sociocodul, codul ideolectal al autorului.

Pornind de la codurile generale indicate, lectorul contactează cu opera utilizând și un cod individual de interpretare. Or, fiecare lectură este unică și depinde de starea emotivă, dispoziția psihică, pregătirea estetică a individului în momentul lecturii. În contactul său cu textul literar, lectorul, afirmă Paul Cornea în studiul *Introducere în teoria lecturii*, îndeplinește mai multe funcții: *comprehensivă* (de înțelegere), *evaluativă* (de apreciere afectivă sau axiologică), *cooperativă* (de conlucrare).

Indiferent de intenție și statut, fiecare lector dispune în momentul contactului cu opera literară de careva „competențe electorale” (Culler) care-l fac să reacționeze într-un anumit fel și care îi determină interpretările. Interesul pentru lector și pentru reacțiile lui în fața operei literare, remarcă Jonathan Culler, a determinat apariția unui curent special preocupat de interpretarea reacțiilor cititorilor, așa-numitul *reader response criticism*, care consideră „înțelesul unui text chiar experiența cititorului (o experiență care include ezitări, speculații și autocorecție)”.

Interpretarea unei opere, consideră J. Culler, „înseamnă a spune povestea citirii ei”, care este dependentă de ceea ce teoreticianul german Hans Robert Jauss numea *orizont de așteptare*. Estetica receptării elabo-

rată de Hans R. Jauss motivează reacțiile cititorilor în fața unei noi structuri literare, reacție de acceptare sau neacceptare, precum a fost, de exemplu, cazul literaturii romantice înfruntată de rezistența valorilor clasice sau atitudinea reticentă a publicului cititor față de literatura modernistă, de avangardă sau cea postmodernă.

Care ar fi condițiile de formare a lectorului? Oricare cititor / lector se formează într-un anumit mediu poetic, este educat în procesul de învățămînt, în familie, în societate. Anume în aceste cadre însușește anumite convenții, criterii, norme, de aici atitudinea sa mai mult sau mai puțin contradictorie față de orice noutate literară. Reacția sa, în urma lecturii unei opere literare, determină modificarea sau nemodificarea setului de „competențe lectorale” (Culler) pe care le posedă sau, operînd cu termenul lui Hans R. Jauss, a „orizontului de așteptare”.

În același context al întrebării referitoare la constituenții „orizontului de așteptare” al unui lector, teoreticianul Marian Vasile își exprimă opinia conform căreia în componența acestuia „intră tradiția poetică asimilată în școli și în procesul de educație al copilului”, care constituie „factorii cei mai trainici”, esențială îndeosebi fiind „tradiția poetică națională al cărei limbaj fiind limbajul cititorului însuși, devine un bun intim, niciodată abandonat sau abandonabil de cititorul dintr-o țară sau alta”, toate operele noi asimilîndu-se pe acest fond tradițional autohton.

În „orizontul de așteptare”, conform altor surse teoretice, intră și numeroase alte dispoziții de alt ordin decît pur artistice: morale, ideologice, religioase, istorice etc. Sînt factori determinanți ai receptării care condiționează o lectură proprie a textului, astfel încît „textul autorului” poate deveni „text al receptorului”, de cele mai multe ori diferit de intenția auctorială, lectura / receptarea fiind o activitate creatoare, deloc pasivă, influențată de contexte sociale, literare, de factori psihologici, teoretici etc.

În eseu *Limita, înțelesul și interpretarea*, Jonathan Culler aduce argumente probante în favoarea tezei că lectura / interpretarea sînt practici sociale, diferite în funcție de perspectiva pe care și-o adoptă lectorul, însă, în ultima instanță, toate tipurile de lecturi, de la cele familiare pînă la cele hermeneutice, se pot reduce la invariabilul „despre”: „*despre ce e vorba în această operă?*”

Școlile și mișcările teoretice, ca versiuni ale hermeneuticii, nu sînt, în opinia lui J. Culler, decît „tendințe de a da anumite tipuri de răspunsuri la aceeași întrebare („despre ce e vorba într-o operă literară”), numai că le suprapun pe o anumită terminologie: „lupta de clasă” (marxism), „posibilitatea de a unifica experiența” (Noua Critică), „complexul lui Oedip”

(psihanaliza), „reprimarea forțelor subversive” (noul historicism), „asimetria relațiilor dintre sexe” (feminism), „natura autodeconstructivă a textului” (deconstrucția), „puterea represivă a imperialismului” (teoria post-colonială), „matricea heterosexuală” (gay and lesbian studies).

Opera literară este un obiect al experienței de lectură, dar totuși nu o poți reduce la orice. Ea este o construcție obiectivă, autosuficientă care se revelează prin lectură.

Întrebarea fundamentală este ce anume determină sensul operei?

Un răspuns univoc și exhaustiv la această întrebare nu există. S-a afirmat în literatura de specialitate că sensul operei ar echivala fie cu textul, fie cu contextul, fie cu lectorul / cititorul, fie cu intenția auctorială. Fiecare variantă de răspuns suscită și generează numeroase argumente pro și contra, problema rămânând în permanență deschisă.

Indubitabil, sensul operei nu este ceva simplu, ușor de determinat, el este o noțiune inefabilă.

Cel mai vehiculat și vechi argument este cel conform căruia textul ar echivala cu cel care l-a produs, adică cu autorul, ar fi o realizare a intenției sale auctoriale.

Autorul este individul creator de literatură, este persoana care elaborează un text literar. Orice text literar, artistic se creează pe terenul culturii și gândirii auctoriale, fiind o expresie subiectivă emoțional-reflexivă asupra realității. Prin intermediul imaginilor artistice, autorul creează universuri paralele lumii reale.

Prin capacitatea sa de a crea artisticul, autorul implică afectiv cititorul / receptorul, îl face un coautor al textului, îi oferă posibilitatea „să trăiască” în planul acestui univers în momentul în care se integrează artei. Autorul este o persoană bine individualizată, profesionalizată. Opera lui este expresia erudiției, a cunoștințelor retorice, a unei mentalități culturale.

Autorul unei opere lirice își exteriorizează propria subiectivitate. Autorul unei opere epice și dramatice este creatorul personajelor, al naratorului / naratorilor, al subiectului, al acțiunii, al conflictelor etc.

Însă opera literară nu poate fi identificată nici cu experiența creatoare, nici cu percepția ei: „Ea este altceva decât crede că a lăsat în ea cel care a creat-o și mai mult decât descoperă în ea cel care o interpretează” (Gh. Crăciun).

Orice operă literară depășește intenția auctorială, deoarece ea nu se constituie doar din elementele introduse cu intenție de către autor. Indiscutabil, la constituirea textului participă și factori venind din inconștientul și subconștientul autorului. Opera este rezultatul unei experiențe totalizante.

Exemple edificatoare în acest sens prezintă R. Wellek și A. Warren: „(...) mentalitatea barocă se constituie într-o mișcare estetică mult mai puternică și mai originală decât au crezut artiștii baroci și criticii lor. Zola, care a elaborat o întreagă teorie științifică despre romanul experimental, al cărui reprezentant se consideră, a scris în realitate romane melodramatice și simbolice. Gogol se considera un reformator social al Rusiei, dar în realitate a scris romane și povestiri cu caracter fantastic și grotesc”.

Actul lecturii realizat de către lector instituie o relație literară cu textul, care nu este decât o modalitate de interpretare, de revelare a existenței ei, care este, în opinia autorilor americani R. Wellek și A. Warren, „un sistem de norme, de noțiuni ideale care sînt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta și sînt accesibile numai prin experiențe intelectuale, bazate pe structura sonoră a propozițiilor”.

6. Intertextualitatea

Inițiatorul conceptului este teoreticianul rus Mihail Bahtin. În studiul său *Problemele poeziei lui Dostoievski* (1929), el „detronează” conceptul formalist, conform căruia textul literar ar fi o entitate închisă, monologică, autonomă și dezvoltă o teorie avansată privitor la *funcțiile dialogice* ale discursului literar (în special ale romanului), considerîndu-l pe Dostoievski creatorul unui roman plurivoc, polifonic, în care se aud mai multe voci distincte care dialoghează.

Ideea dialogismului a fost preluată de Julia Kristeva, care dezvoltă și redefinește conceptul, afirmînd că orice discurs intră în relație nu numai cu propriile componente, dar și cu alte discursuri: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice discurs este o absorbție și transformare a unui alt text”. Conceptul de intertextualitate a generat multiple discuții și teorii. De obicei, se analizează trei forme de relații intertextuale:

- internă (situată în interiorul textului);
- propriu-zisă (între textele literare);
- externă (textul literar este raportat la „textul lumii”).

În studiul său *Palimpsestes*, Gérard Genette consideră, studiind punctual fenomenul, că îi este mai adecvat termenul de *transtextualitate*, care se subdivide în:

I. *intertextualitatea propriu-zisă*:

a) citatul: *deci, dragă, să ne bucurăm de viață*

...pînă nu se rupe funia de argint,

Pînă nu se sfarmă vasul de aur...,

(Mircea Cărtărescu, *Mică elegie*)

b) plagiatul (Eugen Barbu, *Incognito*, Constantin Negruzzi, *Toderică*)

c) aluzia (Maria Șleahițchi, *Scrisori către Virginia Woolf*)

II. *paratextualitatea* (textul în relație cu titlul, prefața, postfața) - Nichita Stănescu, *Pomule, copacule, Cîntec, sau altfel spus, repede ochire asupra plantelor; Cîntec de scos apă din urechi.*

III. *metatextualitatea* (relații de comentariu între texte) – Mircea Cărtărescu *Levantul*: „*Dar efendi narrator/Cam grăbiși cu diegesis și te luă gura-nainte./Să purcedem dar în locul ce-l lăsarăm fără minte...*”

IV. *arhitextualitatea* (relația de apartenență a textului la un gen) – J. L. Borges, *Cartea de nisip*, Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, Nichita Stănescu, *Opera magna*.

V. *hipertextualitatea* (derivarea unui text din altul prin imitație sau transformare) - Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic*, Marin Sorescu, *Singur printre poeți*.

Ca procedeu literar, intertextualitatea este caracteristică postmodernismului.

7. Tipuri de literatură. Literatură populară și literatura cultă

Referindu-se la tipurile de literatură, specialiștii în domeniu discută tradițional cîteva binomi terminologici, care intenționează să cuprindă imensa varietate de texte din spațiul literaturii: literatura orală și literatura scrisă, literatura sacră și literatura profană, literatura cultă și literatura populară. Mai există literatura documentară, literatura artistică. Alte noțiuni colaterale literaturii sînt sublitteratura, paralitteratura, metalitteratura, antilitteratura.

Literatura cultă și literatura populară

Literatura cultă este o literatură scrisă. Are caracter individual, autorii ei sînt persoane care și-au făcut din scris o profesie și își pot exercita dreptul de autor asupra lucrării create. Textul scris este un spațiu al subiectivității și denotă erudiția și mentalitatea culturală a autorului. Scrisul (tiparul) este modalitatea de difuzare și păstrare a literaturii culte. Este instituționalizată, este recunoscută oficial, are un limbaj elaborat.

Literatura populară trimite la ideea de popor, are caracter oral, colectiv (un text poate circula în mai multe variante), anonim.

Adrian Marino, în studiul său *Biografia ideii de literatură*, prezintă patru sensuri ale conceptului:

- literatură compusă de popor considerat autor colectiv (de exemplu, „cărțile populare” *Alixandria, Varlaam și Ioasaf*);

- expresie a sufletului popular („vox populi”);

- literatura care se bucură de popularitate;
- literatura scrisă pentru popor (literatură de o accesibilitate calculată).

Temele și motivele specifice literaturii populare sînt: comuniunea om-natură, binele și răul, dorul, înstrăinarea, dragostea maternă, viața și moartea etc.

Clasificări:

Specii ale genului epic: în versuri (balada, legenda), în proză (legenda, basmul, snoava).

Specii ale genului liric: în versuri (doina, poezia obiceiurilor calendaristice), în proză (strigături, zicători, proverbe).

Specii ale genului dramatic: teatrul cu măști, teatrul de păpuși, ursul, capra etc.

8. Metaliteratura

Metaliteratura (gr. *meta* „cu, dincolo, după, lîngă” și *literatura*) este un concept relativ nou în vocabularul critic. A apărut în secolul al XX-lea din necesitatea de a acoperi:

- Fenomenele literare care se realizează în spațiul literaturii pentru a o explica și a o sistematiza. Este vorba de teoria literaturii, istoria literaturii și critica literară, alte discipline ce studiază literatura (poetica, retorica, stilistica, semiotica), care nu sînt decît niște forme de reflecție asupra literaturii, domenii ale cercetării literaturii.

- Realizările efective ale literaturii propriu-zise care recurge la următoarele modalități: *citatul, motto-ul, adaptarea, prelucrarea, imitația, parafraza, pastișa, parodia, intertextualitatea*. Or, literatura existentă constituie fundația *pe care, prin care, din care* se fac alte texte literare, fiind o modalitate de transformare a literaturii în însăși substanța scrisului.

Vom exemplifica prin parodia lui M. Sorescu *Greierele și furnica* la fabula omonimă a lui La Fontaine:

- *Surioară dragă, am...*

Am venit să-mi dai și mie...

Pîn' la primăvară...

- *N-am.*

...un grăunte... ai o mie.

- *N-am.*

- *Dar toată lumea știe:*

E doar lucru cunoscut.

- *Am, da' nu vreau să-mprumut!*

Astă-vară ce-ai făcut?

- Am cîntat...
 - Acuma joacă!
 - Îmi e foame, c-aș juca...
 - Joacă...
 - Nu mă enerva,
 Că-s nervos... Îmi dai, or...
 - Ba.
 - Ești zgîrcită...
 - Mă închin.
 - ...da' o să te-ndind puțin.
 Și-agățînd vioara-n grindă,
 Greieru-nșfacă furnica
 Și-ncepu „să o destindă”
 Și-a bătut-o zdravăn, vere!
 Apoi s-a oprit. Tăcere.
 Amîndoi stăteau ca muți.
 - Ei, acuma mă-mprumuți,
 Surioară?
 - Cu plăcere.

9. Textul

Textul (lat. *textus* – „țesătură, întocmire, alcătuire”) constituie un grup de semne organizate într-un anumit mod în scopul producerii unui sens.

În dicționarul *Terminologie retorică și poetică* atestăm următoarea definiție: „Textul este un ansamblu finit și structurat de semne care propune un sens.”

Caracteristici:

- textul este un semn, el are un semnificat, un semnificant și un referent;
- textul se realizează în procesul de comunicare cu prezența elementelor comunicării: emițător, receptor și un obiect denotat;
- mesajul textual nu poate fi privit izolat, ci doar în cadrul comunicării umane;
- sensul textului nu este niciodată finit, el se produce la fiecare întâlnire cu receptorul;
- textul ocupă un anumit spațiu, crearea și producerea lui are loc în timp;
- textul are un suport material (hîrtia, scoarța de copac, piatra, pînza, partitura, discul electronic);
- textul instituie un sistem de corelații:

a) intratextualitatea (ca raporturi inter–elemente constitutive);
b) intertextualitatea (între text și alte texte exterioare lui) specifică textului artistic.

Tipuri:

I. a) artistic, poetic (pune accent pe producerea sensului);
b) non-artistic, non-poetic (este o structură de comunicare).

II. a) oral;
b) scris.

Textul artistic este de mai multe feluri:

a) liric;
b) narativ;
c) dramatic.

Este obiectul de studiu al mai multor discipline: lingvistica textului, poetica textului, stilistica textului, estetica textului.

Rețineți:

Relațiile specifice literarului se stabilesc cu*:

Realul:

- literatura presupune desființarea limitei dintre real și imaginar;
- opera literară nu preia cu exactitate și precizie realitatea, ci o transfigurează;
- transfigurarea literară se face prin ficțiune, prin creația imaginației și presupune voința autorului de a iluziona, de a sugesiona, de a se exprima, simulând adevărul.

Adevărul:

- adevărul literar este cuprins în literatură, adică este filozofia existentă în operă;
- (e) este conceptual și teoretic (deci: literatura nu este o formă a adevărului);
- se mai admite că adevărul este realitatea “fictivă” a scriitorului, care trebuie – și poate fi – verificată; ea nu face decât să sugereze adevărul sau „minciuna”;
- adevărul operei literare nu este altceva decât o sporire a puterii acesteia de a crea iluzia (realității).

*Vezi: A. Vlădescu și Șt. M. Ilinca. *Teorie și lectură literară în gimnaziu*, București, Editura Logos, F. a., p. 9-10.

Realitatea:

- realitatea prezentată într-o operă literară este o realitate de circumstanță, de detaliu sau de rutină banală;
- are anumite raporturi veridice cu viața;
- opera de artă nu este o copie a realității, ci este verosimilă (adică: nu este important dacă a existat cu adevărat situația prezentată în operă, ci dacă ea ar fi putut să existe);
- realitatea dintr-o operă literară este, de fapt, iluzia realității.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 7-56.
2. Duda Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL, 1998, p. 107-120.
3. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p. 16-26.
4. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 14-116.
5. Bomher Noemi, *Inițieri în teoria literaturii*, Iași, Editura Fundației Chemarea, 1994, p.20-38.
6. Vlădescu Andreea, Ilinca Ștefan M., *Teorie și lectură literară în gimnaziu*, București, Editura Logos, F.a., p.7-14.
7. Parfene Constantin, *Teorie și analiză literară. Ghid practic*, București, Editura Științifică, 1993, p.58-74.

Studii speciale:

1. R. Wellek și A. Waren, *Literatura și studiul literaturii*, în „Teoria literaturii”, București, EPLU, 1967, p. 37-42.
2. Escarpit Robert, *Definiția termenului literatură*, în „Literar și social”, București, Editura Univers, 1974, p. 259-276.
3. Jakobson Roman, *Lingvistică și poetică*, în „Probleme de stilistică”, București, Editura Științifică, 1964, p. 83-125.
4. Șklovski Victor, *Arta ca procedeu*, în „Poetică și Stilistică. Orientări moderne”, București, Editura Univers, 1972, p. 157-171.
5. Vianu Tudor, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în „Arta prozatorilor români”, București, EPL, 1966, p. 11-19.
6. Aristotel, *Sfaturi în legătură cu stîrnirea sentimentelor de milă și frică (cap. XIII). Tragicul brutal și tragicul artistic. Felurile chipuri de a stîrni emoția tragică (cap. XIV)*, în „Poetica”, București, Editura Academiei, 1965, p. 69-72.

7. Marino Adrian, *Literatura orală. Literatura sacră și profană*, în „Hermeneutica ideii de literatură”, Cluj, Editura Dacia, 1987, p. 47-73.
8. Marino Adrian, *Literatura populară, literatura de masă, paraliteratura*, în Op. cit., p. 161-175.
9. Marino Adrian, *Literatura cu literatură. Literatura despre literatură. Literatura critică*, în „Hermeneutica ideii de literatură”, Cluj, Editura Dacia, 1987, p. 367-417.
10. Hăulică Cristina, *Intertextualitate*, în „Textul ca intertextualitate”, București, Editura Eminescu, 1981, p. 17-87.
11. Țugui Grigore, *Interpretarea textului poetic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1997, p.77-131.
12. Culler Jonathan, *Teoria literară*. Traducere de Mihaela Dogaru, București, Editura Cartea Românească, 2003, p.26-53.
13. Cornea Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Editura Polirom, 1998, p.58-100.

Compartimentul III

Tema 4. OPERA LITERARĂ

1. Opera literară. Accepțiile termenului. Elemente definitorii
2. Opera literară – asociere obiectivă dintre o formă și un conținut
3. Opera ca structură
4. Opera ca o strictă relație de lectură și receptare

Motto:

„...Cercetătorul literaturii este pus în fața unei probleme speciale a valorii. Obiectul lui de studiu, opera literară, este nu numai impregnată de valoare, ci este ea însăși o structură de valori”.

René Wellek

1. Opera literară. Accepțiile termenului. Elemente definitorii

Problema identității operei literare este una ce ține de filozofia artei. Fiind o realitate complexă și controversată, ea a constituit mereu obiectul de studiu al teoreticienilor și al mai multor mișcări teoretice ca *formalismul*, *conținutismul*, *structuralismul* etc.

Odată produsă, ea devine un obiect determinant în timp și spațiu. Ideea consună cu cea a lui Iuri Lotman, care afirmă că opera finită devine ea însăși „un produs al realității fără a-și pierde calitățile ideale”.

Aceasta înseamnă că opera artistică nu are existență egală cu a unui obiect material, ea este *obiect artistic* oferit percepției și interpretării. Tudor Vianu remarca statutul ontic dublu al operei literare: *ideal*, deoarece lumea ei se revelă în seria actelor de conștiință, și *material*, pentru că se obiectivează concret ca limbaj.

Fiind un fapt al conștiinței umane, opera literară este expresia concretizată în cuvinte a interacțiunii dintre eul creatorului și realitatea obiectivă. Ea exprimă conștiința de sine a creatorului care este una individuală și, totodată, a umanității care este generală, universală.

Faptul împlinirii unei opere literare are loc prin actul comunicării interumane, atunci când lucrarea se întâlnește cu o conștiință receptoare. „Existența operei, spune I. Pascadi, este evident de natură spirituală, chiar dacă purtătorul ei este material (pânza, marmura, vibrații ale aerului etc.), întrucât definitorie este semnificația umană și nu obiectul ca atare”.

În aparență, o construcție intrinsecă, ea se manifestă și există prin relații extrinseci, în același timp fiind, în opinia lui Gh. Crăciun, „o construcție obiectivă, autosuficientă, caracterizată printr-o imanență, o formă, un mod de organizare”.

Pentru a fi mai expliciti, este necesar să revenim la definiția operei literare:

Opera literară este un obiect artistic, concretizat în discurs și predestinat lecturii, receptării și interpretării. Este fie o creație populară, fie o creație cultă; are structură și finalitate estetică; uzează de funcția expresivă a limbii; creează un univers imaginar autonom și coerent; are un mod de organizare și existență autonom.

Există numeroase opinii referitoare la modul de existență a operei literare.

Sistematizînd și generalizînd foarte mult, menționează autorul manualului *Introducere în teoria literaturii* Gheorghe Crăciun, putem vorbi astăzi despre trei modele diferite de existență a operei literare:

- opera poate fi percepută ca o asociere obiectivă dintre o formă și un conținut;
- poate fi identificată cu o structură sau un sistem imanent;
- poate fi privită ca o strictă relație de lectură, în care percepția și interpretarea produc configurația obiectului.

2. Opera literară – asociere obiectivă dintre o formă și un conținut

Motto:

„... în discuția sistematică despre creația artistică nu trebuie să se practice, o dată pentru totdeauna nici estetica formei, nici aceea a conținutului, ci e necesar să se acorde de aici bipolarității dreptul ei”.

Oskar Walzel

Orice analiză / comentariu al unei opere presupune discutarea asociată a acestor elemente – a formei și a conținutului.

Este necesar ca analiza și interpretarea să le evidențieze simultanitatea. Ele se condiționează reciproc, sînt fațete indivizibile, precum fața și reversul unei file.

Conținutul (fondul) este substanța unei opere literare: fapte, sentimente, trăiri, relații ale personajelor, unele din acestea prevalînd în funcție de genul operei. În sfera conținutului intră *temele, motivele, mesajul, personajele, evenimentele, conflictele, ideile, stările sufletești*. Elementele enumerate alcătuiesc universul operei și devin o „lume paralelă” celei reale, în urma modelării lor prin formă, adică prin expresie.

Forma unei opere literare este expresia verbală în care se ajustează conținutul.

Expresia artistică și arhitectura interioară sînt componentele fundamentale ale formei unei opere literare. În acest context, este oportună afirmația lui Goethe: „Subiectul îl vede oricine [...], conținutul îl găsește doar

cel care are el însuși ceva de adăugat, iar forma rămîne pentru cei mai mulți o taină”.

Forma constituie o modalitate de diferențiere a genurilor literare, prin ea se evidențiază specificul literar al textului; asociată conținutului, individualizează opera literară prin *stil, limbă / limbaj, procedee de expresivitate: tropi, figuri de stil; elemente de metrică și prozodie, ritm, rimă, măsură*.

3. Opera ca structură

Motto:

„Opera poetică este o structură funcțională, iar diversele ei elemente nu pot fi înțelese în afara conexiunii lor cu întregul”.

Din tezele Cercului Lingvistic de la Praga

Odată cu integrarea conceptului de structură, s-a renunțat la tradiționala dicotomie formă și conținut, opera fiind considerată o structură immanentă, deschisă, care este completată prin actul lecturii cu sensuri și trăiri.

Structura este o noțiune mai complexă care include și forma și conținutul.

Viziunea operei ca sistem stratificat de semnificații descinde din teoria lui Ferdinand de Saussure, în viziunea căruia limba este un sistem de semne. Preluată de formalistii ruși, teoria dată este transferată în domeniul literarului, considerându-se, prin analogie, și opera literară drept sistem sau, ulterior, structură. Cuvîntul structură are sensul etimologic de edificiu, iar o definiție judicioasă a structurii artistice atestăm în lucrarea *Nivele estetice* de Ion Pascadi: „Structura artistică este astfel sistemul relațiilor esențiale ale unei opere alcătuind o totalitate care-și subordonează părțile, cu o pronunțată coeziune interioară, cu un limbaj conotativ, cu o funcționalitate și o finalitate relativ autonome reprezentînd atît un scop în sine, cît și un mijloc de comunicare de o natură polisemică...”.

În structuralism, termenul se folosește pentru a numi o totalitate de relații care constituie un întreg: *operă, gen, specie, curent literar...*

Teoria operei ca structură stratificată este elaborată de teoreticianul praghez Roman Ingarden, care delimitează patru niveluri ale operei literare.

Sintetizînd teoria lui Ingarden, autorii R. Wellek și A. Warren reduc structura stratificată a operei literare în felul următor:

1. *stratul sonor* indispensabil, pentru că, pe baza sonorităților (sau a grafemelor), se ridică

2. *stratul unităților semantice*, constînd din sensul cuvintelor, al sintagmelor și propozițiilor, pe baza cărora ia naștere

3. *stratul obiectelor reprezentate*, „lumea” operei (acțiune, personaje etc.).

Fiecare din aceste straturi își are la rîndu-i, grupul său de elemente subordonate. „Stabilirea acestor distincții între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiționala distincție derutantă dintre conținut și formă. Conținutul va reapărea în strînsă legătură cu substratul lingvistic în care este inclus și de care depinde” (R. Wellek și A. Warren).

4. Opera literară ca o strictă relație de lectură și receptare

Motto:

„Cititorul este acela care prin actul său de lectură îi acordă textului realitate, sens”.

Wolfgang Iser

A treia categorie de modele consideră opera ca pe o strictă relație de lectură, în care percepția și interpretarea sînt acelea care produc configurația obiectului. Teoria care vizează cititorul ca element determinant în existența operei literare ține de „estetica receptării”, promovată de teoreticienii germani Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, reprezentanți ai Școlii teoretice de la Konstanz. Pentru Jauss, „estetica receptării” se vrea un mod de analiză centrată îndeosebi pe relația text/cititor (*Pentru o estetică a receptării*, 1972-1975).

Teoria în cauză este preocupată de atitudinea cititorului potențial față de opera prezumată receptării. Hans R. Jauss, prin noțiunea „orizont de așteptare”, propune (după Gérard Genette) explicarea a trei factori determinanți ai receptării:

- experiența prealabilă pe care o are publicul în privința genului în care se înscrie textul;
- forma și tematica operelor anterioare, a căror cunoaștere noua operă o presupune (o competență intertextuală);
- opoziția între limbajul poetic și cel practic, între lumea imaginară și realitatea cotidiană.

Opera literară poate fi interpretată din mai multe perspective. Condiția obligatorie a interpretării este înțelegerea modului ei de constituire și funcționare.

Există o multitudine de doctrine, direcții și metode care ghidează spiritul uman preocupat de înțelegerea și evaluarea unei opere literare, care urmăresc punerea în evidență a unor anumite componente ale operei. Alegerea uneia din ele stă sub semnul subiectivității și ține de opțiunea cercetătorului.

În lucrarea sa *Interpretarea textului poetic*, Grigore Țugui analizează următoarele tipuri de interpretări ale textului literar:

1. *Interpretarea sociologică* pune în evidență un determinism ce acționează mai ales dinspre factorii externi, sociali, către operă, îndeosebi prin intermediul creatorului privit ca „produs” al societății, dar și ca acțiune a mecanismelor economico-sociale asupra fenomenului literar.

2. *Interpretarea tematică* are în vedere substanța conținutului literaturii. Această substanță se constituie din elemente ale existenței umane, devenite *teme* și *motive* ale operei. O atare existență include raporturile dintre ființa individuală și societate, mediu, istorie etc., ca și lumea interioară, psihologică, sentimentală și intelectuală, așa cum apar ele în opera unui scriitor, la nivelul literaturii unei epoci, a unui popor sau în cea universală.

3. *Interpretarea psihologică și psihanalitică* preocupată de universul literar, care este prin excelență uman, iar în sfera umanului factorul psihologic este fundamental. Textul este privit ca „expresie” a autorului, aceasta trimite la necesitatea studiului personalității creatorului, în vederea identificării „prezenței” acesteia în operă. Cercetarea realizată din perspectivă psihologică își impune un anumit parcurs: dinspre operă spre autor și numai în subsidiar în direcție inversă.

4. *Interpretarea mitologic-arhetipală* este un derivat al celei psihanalitice; scopul ei este punerea în evidență a modului în care mitul se infiltrează în literatură, surprinderea metamorfozei lui în funcție de viziunea scriitorului și de universul pe care-l creează.

5. *Interpretarea stilistică* urmărește pătrunderea în miezul ideatic profund și specific al literaturii, pornind de la particularitățile ei de expresie. Ea constituie, de fapt, cheia analizei și interpretării operei literare, „calea regală” a acestora.

Opinii:

Adrian Marino: „Deși realitatea concretă a operei de artă este eminemamente unitară, din necesități pur analitice și metodologice, viziunea dicotomică a domeniului estetic devine inevitabilă. Dacă există o „idee” și o „aparență”, o formă substanțială și una accidentală, o „materie” și o „formă” a cunoașterii, un „spirit absolut” și o „formă sensibilă”, atunci – firește – și opera trebuie să se despică în două, oricât de speculativă, pur teoretică, ar fi această concepție. Estetica idealistă (Kant, Schiller și, mai ales, Hegel) consolidează și chiar dogmatizează dualismul, perpetuat sub diferite definiții pînă azi, întrucît satisface din plin nu numai necesitatea logică, dar și cea practică”.

R. Wellek și A. Warren: „... opera literară ne apare ca un obiect de cunoaștere sui-generis și care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici ideală (ca un triumf). Ea este un

sistem de norme, de noțiuni ideale care sînt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta și sînt accesibile numai prin experiențe intelectuale individuale, bazate pe structura sonoră a propozițiilor”

I. Vlad: Opera literară e „un produs specific al limbii”, o „realitate finită, existînd și în afara creatorului, obținînd un destin nou conferit de relația operei cu receptorul”.

Luigi Pareison: Opera de artă „nu este un corp neînsuflețit căruia trebuie să i se adauge sau să i se împrumute o viață: ea este mai degrabă o *existență vie*, care cere să trăiască din nou și mereu”.

Rețineți:

Moduri de existență a operei literare:

- opera poate fi percepută ca o asociere obiectivă dintre o formă și un conținut;
- poate fi identificată cu o structură sau un sistem imanent;
- poate fi privită ca o strictă relație de lectură, în care percepția și interpretarea produc configurația obiectului.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p.98-112.
2. Duda Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL, 1998, p.75-96.
3. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p.127-199.
4. Vlădescu Andreea. Ilinca Ștefan M., *Teorie și lectură literară în gimnaziu*, București, Editura Logos, F. a., p.15-16.
5. Parfene Constantin, *Teorie și analiză literară*, București, Editura Științifică, 1993, p.173-218.

Studii speciale:

1. Marino Adrian, *Structura operei literare*, în „Introducere în critica literară”, București Editura Tineretului, 1968, p. 28-80.
2. Walzel Oskar, *Conținut și formă*, în „Conținut și formă în opera poetică”, București, Editura Univers, 1976, p. 18-57.
3. Ingarden Roman, *Structura fundamentală a operei literare*, în „Probleme de stilistică”, București, Editura Univers, 1972, p. 53-65.
4. Țugui Grigore, *Interpretarea textului poetic*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1997, p.77-131.
5. Gengembre Gérard, *Marile curente ale criticii literare*, Iași, Institutul European, 2000, p.67-69.

Compartimentul IV
Tema 5. GENURI LITERARE. DEFINIȚIE. ETIMOLOGIE.
SCURT ISTORIC. OPINII

Motto:

„Genul literar e o instituție – în sensul în care
și Biserica, Universitatea și Statul sînt instituții”.

R. Wellek și A. Warren

„Toate genurile sînt bune în afară de cele
plictisitoare”.

Voltaire

Genurile literare (lat. *genus* - „neam”, „rasă”, „fel”, „mod”) sînt grupe de opere formate pe baza afinităților (elementelor comune): structură, caracteristici, prezența autorului, intenție auctorială etc. Problema definirii genurilor i-a preocupat în mod deosebit pe cercetătorii literaturii din Antichitate și pînă în prezent. Punctele de vedere susținute de Platon, Aristotel, Horațiu constituie fundația clasică a teoriei genurilor valabilă pînă în prezent. Primul cercetător care a definit genurile este filozoful antic Platon. În lucrarea sa „Statul”, el numește genurile tipuri de imitație a naturii, distingînd tipul dramatic, expozițiv și liric. În cartea a III-a a „Republicii”, va enumera și modalitățile de reprezentare specifice poeziei: pur narativă, mimetică și mixtă.

În *Poetica* lui Aristotel, găsim o clasificare cu patru tipuri: dramaticul superior (*tragedia*), dramaticul inferior (*comedia*), narativul superior (*epopeea*) și narativul inferior (*parodia*). În ansamblu, cu excepția primelor patru capitole, *Poetica* se reduce la o teorie a tragediei și a epopeii. Termenul „gen”, însă, nu este prezent nici la Platon, nici la Aristotel. El apare pentru prima dată în scrierile lui Diomedes (sec. IV d. Hr.), care propune împărțirea literaturii în *genus imitativum*, *genus enarativum* și *genus commune*.

În Evul Mediu și Renaștere, se optează pentru o clasificare a operelor în funcție de conținutul lor social și a tipurilor de personaje. De aici „genul simplu”, *humilis*, care evocă lumea păstorilor, „genul de mijloc”, *mediocris*, care se referă la lumea agricultorilor și „genul sublim”, *gravis*, care-și alege subiectele din lumea eroilor. Renașterea e preocupată de elaborarea unor canoane generale pentru fiecare gen și specie. Se susține ideea purității genurilor, teoreticienii sînt interesați în special de tragedie. O deosebită atenție se acordă definirii și clarificării statutului poeziei lirice, pînă atunci considerîndu-se că poezia lirică este de natură nonmimetică și nu se pretează modalităților imitative elaborate de Aristotel. Prima teoretici-

zare a liricului aparține abatelui Batteux (*Artele frumoase reduse la același principiu*). Concluzia e că imitația este unicul principiu al poeziei, inclusiv și al celei lirice (poezia lirică imită sentimente, stări, atitudini).

Dacă secolele al XVII-lea și al XVIII-lea susțin principiul purității genurilor pe care l-au preluat de la Aristotel și Horațiu, în secolul al XIX-lea ideea de gen se schimbă. Romantismul promovează amestecul formelor, genurile cunosc un proces de hibridare, astfel inițiindu-se o teorie modernă a genurilor – teoria descriptivă. Emit opinii asupra genurilor J. W. Goethe, Fr. Schlegel etc. În secolul al XX-lea, o contribuție substanțială asupra genurilor au adus reprezentanții formalismului rus V. Shklovski, Iu. Tînianov, B. Tomașevski, interesați de caracteristicile, evoluția și modificarea genurilor. B. Tomașevski le numește „grupări specifice de procedee”, „procedee evidente” sau „dominante”, care sînt, în viziunea teoreticianului rus, *indicii* ale genului, care își subordonează alte *procedee* necesare constituirii operei dinamice, dovadă a evoluției genurilor: „Cauza care a generat genul poate să dispară, indiciile fundamentale ale genului pot să sufere treptat niște modificări, genul însă va continua să trăiască *genetic*, prin forța orientării naturale, prin obișnuința atașării operelor noi la genurile existente. Genul trece printr-o evoluție netă și, totuși, prin forța raportării lucrărilor la genurile existente, denumirea genurilor se păstrează, în pofida modificărilor radicale care au loc în construcția lucrărilor asimilate genului dat”.

Teoreticianul german W. Kayser, în lucrarea sa *Opera literară*, remarcă o corespondență între *liric*, *epic* și *dramatic* și formele funcționale ale limbii obișnuite: *monolog*, *povestire*, *dialog*. Asemănătoare este și opinia teoreticianului Tz. Todorov, care le consideră *clase de texte* sau *discursuri literare* corespunzătoare vorbirii.

De importanță teoretică deosebită sînt considerațiile teoreticienilor americani R. Wellek și A. Warren, pentru care „genul literar este o instituție, așa cum Biserica, Statul, Universitatea sînt instituții. Exprimîndu-se prin intermediul genului literar, scriitorul intră în raza de acțiune a unei instituții. El poate să conteste sau să reformeze această instituție, să-i înnoiască structurile și modul de organizare sau să o contopească cu alta, mai funcțională, dar ea tot instituție rămîne. În cele din urmă se poate spune că genurile literare sînt niște *imperative instituționale* care exercită o constrîngere asupra scriitorului, dar care, la rîndul lor, suferă și ele o constrîngere din partea acestuia”.

În opinia lui Hans Robert Jauss, genurile s-ar prezenta ca *orizonturi de așteptare* pentru cititori și ca *model de scriitură* pentru autori.

Teoreticianul român contemporan Adrian Marino clasifică genurile literare în funcție de cîteva criterii: *psihologic* și *antropologic*, *social*, *etic*, *filosofic* etc.

Un studiu contemporan esențial asupra genurilor literare este cel al teoreticianului francez Gérard Genette *Introducere în arhitext* (1979), în care autorul propune un model de clasificare a genurilor conform constanțelor: *tematice, modale* (moduri de enunțare) și *formale*.

E de remarcat că din antichitate și pînă în prezent, în teoria genurilor, s-a admis, în principiu, doar împărțirea lor tripartită: *în epic, liric și dramatic*.

Căutarea originalității în literatura modernă duce la apariții de opere remarcabile, care se prezintă ca *antiromane, antidrame, antipoezie*. Ele detronează clasificări, distrug canoane, depășesc clișee și instituie noi modele de scriitură. În acest sens, Gh. Crăciun menționează: „Astăzi, mai mult decît oricînd, diferențele dintre genuri și forme se pulverizează, topite în discursuri personale cu pretenția unicității, făcînd aproape imposibile intențiile de clasificare. Literatura a devenit un spațiu al tuturor limbajelor, ea tinde să ajungă la statutul de gen literar unic, autarhic și polimorf”.

Opinii:

Adrian Marino: „... Poezia, arta literară în sens larg, nu poate fi – prin definiție – decît plurală, solidară, poligen. Ea este în același timp epică, lirică, dramatică, întrucît toate aceste situații sînt incluse obiectiv, în proporții infinite variabile, în orice poezie, în orice operă literară”.

Voltaire: „Un merit al poeziei, de care multă lume nu se îndoiește, este acela că ea spune mai mult decît proza și în mai puține cuvinte decît aceasta”.

Tudor Vianu: „... Liricul, epicul și dramaticul reprezintă în poezie și modalități ale clarificării care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrînge ca stare de suflet, pe cînd cea epică, drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică, drept conflict și luptă de forțe antagoniste”.

R. Wellek și A. Warren: „Teoria genurilor este un *principiu de ordine*: ea clasifică literatura și istoria literară nu în funcție de timp sau loc (epocă sau limbă națională), ci în funcție de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare (...)”.

„Principalele trei genuri au fost separate încă de Platon și Aristotel, în funcție de „modul de imitație” sau de „reprezentare”: în poezia lirică vorbește propria persoană a poetului; în epică (sau în roman) poetul vorbește, pe de o parte, în numele său personal, ca narator, și, pe de altă parte își face personajele să se exprime în vorbire directă (narațiune mixtă); în dramă poetul dispăre în umbra personajelor sale”.

Adrian Marino: „Singura soluție pe deplin întemeiată a genurilor literare ar fi definirea lor în sensul unor tipuri de creație, surprinse în me-

canismul creației însăși, în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care este autoreflexia și distanțarea (...).

Tzvetan Todorov: „Genurile sînt locul de întîlnire între poetica generală și istoria literară, evenimentială”.

Tema 5.1. GENUL EPIC

1. Generalități

2. Subdiviziuni (specii) ale genului epic.

1. Generalități

Genul epic (gr. *epikos* < *epos* – „cuvînt”, „zicere”, „ceea ce se exprimă prin cuvînt”, „discurs”) întrunește operele care povestesc, prin intermediul unei instanțe narative, faptele, întîmplările, evenimentele și sentimentele unor personaje.

Paul Valéry definește textul epic drept „un text care poate fi povestit”.

Elementele definitorii ale genului epic sînt *narațiunea*, *personajul*, *subiectul* și *acțiunea*. În epic, prezența indirectă a autorului poate alterna cu prezența directă (în proza modernă, care este mai subiectivă, autorul poate dispărea în spatele unui personaj narator), narațiunea, ca mod de expunere, poate alterna cu descrierea și dialogul.

Epicul, ca și dramaticul, este dinamic, fiind condiționat de fapte, întîmplări care se derulează în timp. Se raportează obligatoriu la temporalitate și spațialitate. Este mai obiectiv decît liricul și mai subiectiv decît dramaticul.

Era reprezentat la antici de epopee (Iliada, Eneida etc.). În Renaștere apare o specie hibridă, epopeea eroicomică, ilustrată la noi de Ioan Budai-Deleanu cu „Țiganiada”. În Evul Mediu, predomină romanul cavaleresc, mai tîrziu – romanul picaresc. Romanul realist și cel naturalist sînt cele mai importante specii epice din secolul al XIX-lea. În epoca contemporană a dominat „noul roman” și proza postmodernă.

Personajul, acțiunea, subiectul, ca trăsături esențiale ale epicului, sînt definitorii și pentru genul dramatic. Lirismul, comicul, umorul, procedeele de expresivitate artistică constituie elementele de interferență ale epicului cu genul dramatic și cu cel liric.

Clasificări:

- a) epica orală (populară) în versuri: balada (cîntecul bătrînesc), legenda; în proză: legenda, basmul, snoava;
- b) epica scrisă (cultă) în versuri: balada, legenda, poemul, epopeea, fabula; în proză: anecdota, schița, povestirea, nuvela, romanul, eseul, reportajul.

2. Subdiviziuni (specii) ale genului epic

Schița (it. *schizzo* – „moment”) – specie a genului epic în proză de dimensiuni mici, „moment” epic, care evocă, printr-o intrigă simplă, un episod semnificativ din viața unui personaj sau a câtorva personaje, din care se poate rezuma un mod de viață, un fel de a fi, o atitudine etc.

Acțiunea este lineară, axată pe un conflict elementar, lipsit de amploare. Parametrii cronospațiali pot fi precizați cu exactitate sau doar sugerați.

Modul de expunere predominant este narațiunea obiectivă. Personajul conturat este omul obișnuit surprins într-o situație. Portretul fizic îi lipsește, din comportament și limbajul personajului se schițează aspectul (portretul) lui moral. Deznodământul este, de regulă, scurt, surprinzător.

Toate elementele schiței stau sub semnul laconismului și al conciziei. Procedeele artistice nesofisticate sînt utilizate în așa fel, încît conferă textului un stil inedit și expresivitate.

Se afirmă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu proza realistă reprezentată de Mark Twain, Anton P. Cehov, Guy de Maupassant etc. În literatura română, s-a impus odată cu apariția în 1901 a volumului *Momente și schițe* de I. L. Caragiale.

Nuvela (fr. *nouvelle*, it. *novella* – „noutate, nuvelă”) – specie a genului epic în proză cu un conflict puternic, pronunțat, cu personaje relativ puține, mai amplă și mai complexă decît schița și mai mică decît romanul.

De obicei, nuvela se centrează pe un moment esențial din viața unuia (sau mai multor personaje), desfășurarea acțiunii este rectilinie, adeseori redusă la un singur fir narativ, toate elementele construcției conlucrînd pentru o concluzie finală, care marchează rezolvarea conflictului.

Obiectivul nuvelei îl constituie un personaj deja format, care este caracterizat prin derularea epică, prin analiză, observație, finalul nuvelei marcînd și încheierea destinului acestuia.

Nuvela are o construcție foarte riguroasă, prin aceasta asemănîndu-se cu drama, fapt ce face posibilă punerea ei în scenă.

Are afinități cu povestirea, însă poate fi delimitată de aceasta prin următoarele: *nuvela are un grad de obiectivitate mai mare decît povestirea, unde narațiunea este subiectivă; în nuvelă atenția se centrează pe personaje, în povestire – pe firul narativ; subiectul nuvelei se sprijină pe verosimilitate, povestirea, însă, își poate adopta și perspective fantastice* (face excepție nuvela fantastică).

Complexitatea personajului și a conflictului din nuvelă o apropie și de roman. L. Rebreanu afirmă că „nuvela este un roman scurt”.

Istoricul nuvelei: în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea se scriu nuvele în versuri; în sensul actual al termenului apare în Renaștere; în

secolul al XIX-lea nuvela cunoaște un avânt considerabil: se scriu nuvele în romantism, în realism, în naturalism; în literatura română, inițiatorul speciei este considerat C. Negruzzi.

Teoreticieni ai nuvelei: frații Schlegel, E. A. Poe, formalistul rus B. Tomașevski, ș. a.

Clasificări tematice: istorică, mitologică, exotică, fantastică, moralizatoare, psihologică, filozofică etc.

Autori de nuvele: M. de Servantes (*Nuvele exemplare*), G. de Maupassant (*Bulgăre de seu*), N. V. Gogol (*Mantaua*), A. P. Cehov (*Stepa, Duelul, Salonul №6*), F. Kafka (*Verdictul, Metamorfoza, Colonia penitenciară*), I. Slavici (*Moara cu noroc, Budulea Taichii*), I. L. Caragiale (*Păcat, O făclie de Paște*) ș. a.

Povestirea (fr. *recit*; engl. *story*) – specie epică a literaturii culte în proză, care evocă din perspectiva unui narator, martor sau participant un fapt, conform unei scheme epice prestabilite.

Povestirea constituie esența epicului. Este o narațiune subiectivizată de o oarecare întindere, mai amplă decât schița, mai scurtă decât romanul, cu o construcție mai puțin riguroasă decât nuvela.

Conflictul povestirii este mai puțin pronunțat. Specia implică un număr redus de personaje.

În povestire, materia narativă se dezvoltă pe trepte, descentrat, lejer. Naratorul evocă un timp trecut, respectînd un ritual al istorisirii: se apelează la o formulă introductivă, se oferă indici temporali și spațiali, se incită atenția ascultătorului cu care se instituie o relație explicită, în această țesătură integrîndu-se și împlinirea propriu-zisă. Finalul este pregătit treptat. El poate fi suspendat, neîncheiat, nerezolvat, uneori un ascultător este chemat să ofere o soluție de final. Povestirea se bazează pe oralitate, dată fiind tradiția folclorică.

Din punct de vedere compozițional, povestirea poate apela uneori la tehnica „emboîtement” care constă în introducerea povestirii una în alta sau se prezintă ca „povestire în povestire” sau ca „povestire în ramă”.

Temele și motivele predilecte ale povestirii sînt dragostea, ura, prietenia, trădarea, dezrădăcinarea etc. Volume clasice de povestiri: *O mie și una de nopți*, *Decameronul* de Boccaccio, *Povestiri ale grotescului și arabescului* de E. A. Poe, *Serile în cătunul de lîngă Dikanka* de N. V. Gogol, *Povestiri pentru Ninon* de É. Zola, *Hanu Ancuței* de M. Sadoveanu etc.

Romanul (fr. *roman* – „limba vulgară vorbită în Evul mediu timpuriu în Franța”) – specie de proporții a genului epic, cu acțiune amplă desfășurată pe mai multe planuri, cu numeroase personaje antrenate într-o

intrigă complicată. Se distinge prin profunzimea analizei psihologice a personajelor, a conceptelor, a situației, a atmosferei.

Romanul este cea mai complexă structură epică. Într-un cuvânt, romanul oferă o imagine panoramică asupra lumii. Hegel, referindu-se la romanul de epocă, îl numește „epopeea societății burgheze”.

În roman, conlucrează și sînt explorate la maximum toate modurile de expunere. Se oferă spațiu generos descrierilor care creează atmosfera și indică cadrul general al lucrării. Își probează toate virtuțile dialogul și monologul. Conflictul complex antrenează personaje contradictorii, deosebite ca pondere în ansamblul epic, plasate în multiple situații ale vieții sociale și psihice. Narațiunea poate fi subiectivă (pers. I) sau obiectivă (pers. III), sînt implicați un narator sau mai mulți. În roman, timpul și spațiul sînt nelimitate.

Unele romane se prezintă ca o suită de nuvele. Teoreticianul rus B. Tomașevski consideră romanul „o formă narativă mare ce se reduce, de obicei, la conexarea nuvelor într-un întreg”. În funcție de legătura ce se instituie între nuvele, B. Tomașevski distinge romane etajate sau înlănțuite, romane inelare, roman al construcției paralele (B. Tomașevski, *Teoria literaturii*, p. 346-354).

Romanele de tip tradițional, modern, postmodern se deosebesc în mai multe privințe: tipul de narațiune, raportul fabulă-subiect, tipul de mimesis, personaje, conflict, deznodămînt etc.

Romanele se clasifică în funcție de mai multe criterii:

Cadrul social:

urban: Craii de Curtea-Veche de Matei Călinescu;

rural: Viața la țară de D. Zamfirescu;

exotic: Maitreyi de M. Eliade.

Structura epică:

epistolar: Patul lui Procut de C. Petrescu;

diaristic: Jurnalul unei scriitoare de V. Woolf;

eseistic: Cubul de zahăr de N. Popa, *Disc* de G. Meniuc.

Amploarea epică:

frescă: Război și pace de L. Tolstoi;

saga: Casa Buddenbrock de Th. Mann;

ciclic: În căutarea timpului pierdut de M. Proust.

fluviu: Ulise de J. Joyce;

Raportarea la realitate:

alegoric: Istoria ieroglifică de D. Cantemir;

fantastic: Alice în Țara Minunilor de Lewis Carroll;

realist: Moromeții de M. Preda;

experimental: Tratament fabulatoriu de M. Nedelciu;

parabolic: Cimitirul Buna-Vestire de T. Arghezi;

existențialist: Străinul de A. Camus.

Tehnica narativă:

balzacian: Enigma Otiliei de G. Călinescu;

stendhalian: Ion de L. Rebreanu;

tolstoian: Cel mai iubit dintre pământeni de M. Preda.

Tematic:

istoric: Frații Jderi de M. Sadoveanu;

de aventuri: Aventurile lui Gulliver de G. Swift;

de dragoste: Adela de G. Ibrăileanu;

de război: Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de C. Petrescu;

ușor: Mite, Bălăuca de E. Lovinescu.

Perspectiva narativă:

subiectiv (de analiză, autoanaliză, orientat spre explorarea psihicului);

obiectiv (perioada clasicismului și a realismului).

Garabet Ibrăileanu distinge între *romanul de creație* și *romanul de analiză*.

Apare inițial în antichitate (*Satiricon* de Petronius, *Dafnis și Chloe* de Longos etc.), se definește ca formă și obține numele de roman în Evul Mediu. A cunoscut o evoluție constantă de-a lungul timpului. Triumful deplin se realizează în realism prin Balzac, Stendhal, Dickens, Flaubert, Thacheray, Lev Tolstoi etc.

Cronologic, primul roman românesc se consideră *Istoria ieroglifică* de D. Cantemir (1705). Prima încercare de roman în sensul modern al termenului este *Tainele inimii* de M. Kogălniceanu (1850). Primul roman realizat este *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon (1863).

Balada (fr. *ballade*, lat. *ballare* – „cîntec de dans”) – o creație epică în versuri, populară sau cultă, cu tematică nuvelistică, în care converg elemente fantastice, lirice și, uneori, dramatice.

Inițial era un cîntec ce acompania anumite dansuri. În Evul Mediu târziu, în Franța se numea baladă o poezie cu formă fixă.

Specia a reînviat în romantism. Păstrîndu-i caracterul epic, fantastic, forța expresivă, preromanticii și romanticii au reorientat-o spre tradițiile populare și istorice.

În literatura română, a circulat și cu numele de „cîntec bătrînesc”. L-a utilizat pentru prima dată Vasile Alecsandri. A fost cultivată ulterior de George Coșbuc, G. Topîrceanu, Șt. O. Iosif etc.

Termenul s-a schimbat sensibil în diverse vremuri și la diverse popoare.

B. Tomașevski afirma că, în ultimă instanță, „prin baladă a început să se înțeleagă orice poezie cu fabulă”.

Caracteristici:

- balada este, de obicei, de dimensiuni reduse;
- intriga este simplă, evoluția liniară a narațiunii, personaje puține;
- protagoniștii, de obicei, sînt exponențiali, au atribute excepționale, de basm;
- conflictul este acut, de cele mai multe ori marchează o situație limită, care însă se termină cu triumful eroului;
- compozițional, dezvoltarea acțiunii urmează formule tradiționale: expozițiune, narațiunea faptelor, deznodămînt, uneori – prolog (cu vînte de adresare către ascultător) și încheiere (cîntărețul mulțumește ascultătorii și face aluzie la darurile cu care va fi onorat);
- stilul este simplu, se utilizează procedee retorice și stilistice adecvate textului;
- predomină elemente narrative, se utilizează personificări, hiperbole, repetiții, aliterații, antiteze, epitețe, se explorează arta dialogului.

Clasificări tematice:

- fantastice (Soarele și luna, Iovan Iorgovan);
- legendare (Mănăstirea Argeșului);
- păstorești (Miorița);
- haiducești (Toma Alimoș);
- istorice (Novac și corbul).

Balade culte:

Dolca, Soarele și luna, Toma Alimoș, Vidra etc. de V. Alecsandri, *Balada călătorului, Balada munților, Balada chiriașului grăbit* etc. de G. Topîrcianu, *Moartea lui Fulger, El-Zorab* de G. Coșbuc, *Gruia* de Șt. O. Iosif.

Basmul (sl. *basni* – „poveste”). Este o specie a genului epic în proză (uneori în versuri), populară sau cultă, care, apelînd la fantastic, ilustrează lupta dintre forțele binelui și ale răului cu raportare la realitate.

Impregnate de miraculos, magic, mitic, fantastic, basmele conțin profunde sensuri etice, estetice, filosofice.

Ideea este subliniată de G. Călinescu în *Estetica basmului*: „Basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observare morală”. De regulă, acțiunea basmului se derulează conform unor scheme narrative clasice, liniare. Subiectul se dezvoltă fără încălcarea ordinii consacrate. Timpul și spațiul sînt indicate sumar. Personajele sînt strict pozitive sau strict negative. Unele reprezintă Binele, Adevărul, Frumosul, altele – Răul, Minciuna, Urîtul. Adeseori personaje sînt animale cu comportament uman sau ființe fantastice (zîne, zmei, căpcăuni, obiecte însuflețite). În basm, se explorează din plin toate modalitățile discursive:

narațiune, descriere, dialog și monolog. Stilul basmului este simplu, se utilizează frecvent arhaisme, proverbe, zicători, verbe, interjecții, adverbe etc.

Se apelează, de obicei, la câteva formule stereotip de structurare a basmului:

a) formula inițială: „a fost odată...”;

b) formula mediană: „și-nainte cu poveste, că de-aicea mult mai este...”;

c) formula finală: „m-am suit pe-o roată și v-am spus povestea toată...”

Basmul este întâlnit în folclorul tuturor zonelor lumii din cele mai vechi timpuri. B. P. Hasdeu presupunea că „basmul ar fi apărut cu nașterea omenirii”.

Basmele se clasifică în *populare* și *culte* (scrise și prelucrate de autori cunoscuți). Ex.: *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu, *Narcis* de Al. Odobescu, *Palatul de cleștar* de B. Delavrancea, *Spaima zmeilor* de I. Slavici.

Eseul (fr. *essai* – „încercare”) – operă care se rezumă la o succintă reflecție personală cu o anumită doză de afectivitate asupra unor probleme, fără intenția de elucidare a acestora. Este cultivat încă din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, când însemna o cercetare metodică a unui subiect, a unei probleme. Specia a fost creată de Michel Montaigne, *Eseurile* sale datînd cu 1580, mai apoi a fost abordat de Francis Bacon, John Locke etc.

Eseul modern este o operă de imaginație cu o tematică foarte variată. Poate trata subiecte filozofice, etice, științifice, literare, însă obligatoriu își adoptă o manieră artistică de interpretare. Anume în eseu contează originalitatea viziunilor, ideilor, gradul înalt de subiectivitate.

Este considerat de A. Marino „un gen semiliterar la intersecția structurii imagistice și ideologice, o interferență de lirism și reflexie”, care încearcă să dea „o probă”, „o soluție”, „îspitește”, „incită adevărul”, „nu-l definește integral, obligator, definitiv pentru nimeni” (*Dicționar de idei literare*).

În literatura română au scris eseuri Al. Odobescu (*Cîteva ore la Snagov, Pseudokynegeticos*), Camil Petrescu (*Teze și antiteze, Doctrina substanței*), Lucian Blaga (*Daimonion, Cenzura transcendentă, Zări și etape, Spațiul mioritic*), Mircea Eliade (*Destinul culturii românești, Carnet de iarnă, Tragism 1933, Fragmente nefilosofice*), George Călinescu (*Sensul clasicismului, Studii și conferințe, Ulysse*), Emil Cioran (*Amurgul gândurilor, Schimbarea la față a României*), Alexandru Paleologu (*Spiritul și litera, Bunul simț ca paradox*), Mihai Cimpoi (*Întoarcerea la izvoare, Cumpăna cu două ciuturi*), Andrei Țurcanu (*Martor ocular*), Lucia Purice (*A patra dimensiune, Lumea pe chenarul geamului*) etc.

Colindul – specie populară a genului epic, care presupune o declamație melodică a unei urări adresate gazdelor de o ceată de copii sau mături cu ocazia sărbătorilor de iarnă, de Paște sau alte prilejuri fastuoase.

Inițial, a fost un cântec de binecuvântare sau urare, această din urmă funcție menținându-se pînă în prezent.

Colindul presupune un ritual dramatizat respectat atît de gazde, cît și de colindători. Structural, colindul se constituie din trei părți: o succintă *introduce* – invocație, care uneori poate reveni periodic în refrene, *partea epică* care narează, apelînd la hiperbole, gradații, repetiții, viața idilică, belșugul, subiectul biblic, și *finalul* textului cu urarea propriu-zisă.

Colindul se cîntă în unison sau antifonic, pe două-trei grupe. Poate fi însoțit de un acompaniament muzical. Colindul poate avea caracter laic sau religios.

Tematic, colindul este foarte variat: *cosmogonic, vînătoresc, agrar, păstoresc, pescăresc, de bătrîni, de flăcăi, de mireasă, de însurăței*.

Colindul de copii, de obicei, vestește sărbătoarea, conține urarea și pretinde daruri de la gazde.

Ex.: *Ia sculați, voi, Boieri mari.*

I

*Ia sculați, voi, Boieri mari,
Florile dalbe,
Ia sculați, români, plugari,
Florile dalbe.*

II

*Că vă vin colindători,
Florile dalbe,
Noaptea pe la cîntători,
Florile dalbe.*

III

*Și v-aduc pe Dumnezeu,
Florile dalbe,
Să vă mîntuie de rău,
Florile dalbe.*

IV

*Dumnezeu adevărat,
Florile dalbe,
Soare-n rază luminat,
Florile dalbe.*

V

*Noi vă zicem să trăiți,
Florile dalbe,
Întru mulți ani fericiți,
Florile dalbe.*

Legenda (lat. *legenda* – „ceea ce trebuie citit”, „narațiune”) – specie a genului epic, populară sau cultă, în proză sau în versuri, care reinterpretează, prin prisma mentalității populare, printr-un amestec de frânturi de datini, vechi credințe populare, elemente fantastice și reale, unele lucruri, fenomene, evenimente sau personalități istorice, pentru a le explica originea sau menirea.

Particularități:

- a) amestec de adevăr, fantastic, credințe populare;
- b) dimensiuni relativ reduse.

Tipuri:

1. După conținut:
 - a) *etiologice (explicative)* – explică proveniența elementelor de floră, faună, cosmos: ex.: *Legenda ciocîrliei* de V. Alecsandri, *Stigletele* de M. Sadoveanu;
 - b) *mitologice sau religioase* (s-au dezvoltat în cadrul literaturii apocrife) – scurtă istorie a personajelor sau faptelor religioase: ex.: *Alixandria, Varlaam si Ioasaf* etc;
 - c) *istorice* (explică prin fapte imaginare evenimente și personaje istorice): ex.: *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare, Mircea cel Mare și solii* de Dumitru Bolintineanu, *Monastirea Putna, Codrul Cosminului* de Miron Costin.
2. După autor:
 - a) *populară* – aparțin folclorului: ex.: *Soarele și luna, Legenda albinei*.
 - b) *cultă* (s-a inspirat ca tematică și structură din legenda populară): ex.: *Lostrîța* de Vasile Voiculescu, *Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri.
3. După formă:
 - a) *în proză*: ex.: *Stejarul din Bozești* de Eusebiu Camilar.
 - b) *în versuri*: ex.: *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri.

Biografia (fr. *biographie* < gr. *bios* „viață” și *graphein* „a scrie”). Cunoscută în istoria literaturii universale încă din Antichitate, biografia ca text este o povestire în proză care ilustrează în mod organizat și riguros viața unor personalități remarcabile. Cunoaște trei perioade care s-au derulat succesiv: perioada clasică, romantică și modernă.

Fiind inițial, din antichitate pînă în romantism, o preocupare exclusivă a istoricilor, relatează viața, acțiunile și faptele oamenilor celebri (de ex.: Plutarh, *Viețile paralele*, Suetoniu, *Viețile celor doisprezece Cezari*, Voltaire, *Viața lui Carol al XII-lea* (1727) etc.). Termenul „biografie” apare în 1683 într-o lucrare asupra vieții lui Plutarh a scriitorului englez John Dryden.

S-a definitivat ca gen la hotarele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cînd, în perioada romantismului, încep să scrie biografii și poeții preocupați

de viața oamenilor excepționali, a eroilor. În literatura română, Heliade Rădulescu scrie scurte biografii dedicate lui V. Cîrlova, B. P. Mumuleanu, se remarcă în domeniul Nicolae Bălcescu cu biografiile sale din *Magazin istoric*.

Odată cu reacția antiromantică, avîntul biografilor interesați de viața oamenilor iluștri se temperează, accentul deplasîndu-se de la autor spre operă, în virtutea preocupărilor pentru cercetări psihanalitice în literatură.

A treia perioadă de înflorire a biografiei este cea modernă. Alături de biografii, se scriu și forme mixte ca portretul literar, psihobiografia, romanul biografic. Concomitent, vor apărea și reflecții teoretice asupra genului, se întîlesc disputele asupra necesității sau inutilității studierii biografice a scriitorilor.

În spațiul românesc, polemizează asupra problemei P. Zarifopol, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, A. Marino etc. E de remarcat definiția pe care o dă genului G. Călinescu, autor a două biografii (a lui M. Eminescu și a lui I. Creangă): „Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvîntului, succesiunea de momente explicînd opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii. Biografia, ca și romanul, e o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică... Capitolele unei biografii sînt implicit sau explicit o cronologie a epocii”.

Bibliografie:

Terminologie poetică și retorică, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1994, p. 25-28.

Tema 5.2. GENUL LIRIC

1. Generalități

2. Poezii cu formă fixă (sonetul, trioletul, gazelul, glosa)

3. Alte specii ale genului liric

1. Generalități

Genul liric (fr. *lyrique*, derivat din fr. *lyre*, lat., gr. *lyra* – „lira”) se caracterizează prin modalitatea directă a comunicării.

Genul liric este, în linii generale, genul poeziei. Subiectivitatea este trăsătura esențială a poeziei lirice. Faptul a fost consemnat de G. W. Hegel în *Prelegeri de estetică*: „...subiectivitatea interioară este adevăratul izvor al liricii”, (...) „punctul central îl formează aici individul cu reprezentările lui interioare și cu sentimentele lui”.

Cele mai vechi poezii lirice cunoscute sînt cele egiptene și datează din 2600 î. Hr. Grecii au numit lirice textele acompaniate de liră, de aici și etimologia termenului „gen liric”. Ca gen autonom, liricul s-a conturat tîrziu.

Fiind inițial sincretic (cuvintele rostite erau însoțite de acompaniament muzical), mai târziu se individualizează prin intermediul scrisului. El este numit și poezie lirică, în antiteză cu poezia epică, care desemnează narațiuni versificate.

Cea mai veche specie lirică a fost ditirambul. Este un text liric intonat de un cor în cinstea zeului Dionysos. Apare la granița dintre secolele al VIII-lea și al VII-lea î. Hr. Poetii Pindar, Alceu, Sappho, Anacreon constituie pleiada întemeietorilor liricii grecești. La romani, apariția poeziei lirice datează cu sec. I î. Hr. Renașterii îi aparține meritul de a fi întemeiat lirica modernă. Se atestă un interes preponderent pentru unele specii noi, de mică întindere: epigrama, sonetul, epistola, elegia, oda etc. Lirica cunoaște un declin în secolul al XVIII-lea, în clasicism, date fiind rigorile metodei. Poezia cunoaște o înflorire și o revoluționare a formelor în romantism (sf. sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea). Lirica contemporană și-a cizelat metodele și instrumentarul, se atestă o utilizare tot mai rară a speciilor lirice tradiționale, se remarcă un rol crescut al sugestiei, o libertate a expresiei figurate.

Prima încercare de motivare și teoretizare a genului liric o întâlnim la abatele Batteux (*Artele frumoase reduse la același principiu*, 1746). Dacă celelalte specii de poezie imită acțiunea, conchide, în spiritul teoriei aristotelice a mimesis-ului, abatele Batteux, „poezia imită sentimente, aceasta este materia, obiectul ei esențial”.

Trăsături definitorii:

1. subiectivitatea;
2. vocea lirică* care poate fi: subiectivă (cel care spune, se identifică cu ceea ce spune); obiectivă (se poate obiectiva în diferite personaje); impersonală (poate crea iluzia impersonalității de parcă textul se rostește singur pe sine);
3. elemente formale: versificația (ritm, rimă, metru, măsură, strofă).

Clasificări:

Lirica orală (populară): doina (de dor, de jale, de voinicie, de cătănie), cântecul (haiducesc, de leagăn, ritual, de muncă, de lume), ghicitoare, strigătura, proverbul, zicătoarea.

Lirica scrisă (cultă): pastelul, idila (pastorală), elegia, romanța, oda, imnul, meditația, satira, pamfletul, epigrama, sonetul, rondelul, glosa, trioletul, gazelul etc.

Teme majore: iubirea, moartea, natura.

*Vezi: G. Duda, *Analiza textului literar*, București, Humanitas educațional, 2002, p. 140-148.

2. Poezii cu formă fixă

Gazelul (fr. *gazel* < arab. *ghazal* – „poezie erotică”) – poezie de formă fixă, constituită dintr-un număr variabil de distihuri (variind între 5 și 15), în care rimează fiecare al doilea vers al fiecărui distih cu versurile primului distih (aa ba ca da ea).

Gazelul este de origine orientală, se atestă în poezia indiană, persană, arabă. Cei mai vestiți autori de gazeluri sînt poeții arabi Rudaki (859-941), Saadi (1213-1291), Hafiz (1325-1390), ultimul considerat un maestru al speciei.

În literaturile turcă, persană, gazelul evocă amorul, vinul. Este o poezie ușoară menită să provoace efecte hedonist-estetice. Prin intermediul traducerilor, gazelul a pătruns și în Europa secolului al XIX-lea. Se atestă în literatura germană, unde scriu gazeluri Goethe (1819), Fr. Ruckert (1818). Interesat de cultura orientală, va rămîne influențat de acest exercițiu tehnic și Mihai Eminescu, care însă conferă textului un caracter gnomnic, sentențios. Este vorba de gazelul *De vorbiți mă fac că n-aud*:

„De vorbiți mă fac că n-aud,
Nu zic ba și nu vă laud;
Dănuțiți precum vă vine
Nici vă șuier, nici v-aplaud,
Dară nime nu m-a face
Să mă iau dup-a lui flaut;
E menirea-mi: adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut.”

În literatura română, a mai exersat în specia dată și G. Coșbuc prin textele *Lupta vieții*, *Gazel*, care, de asemenea, renunță la tradiționalele motive erotice, uzînd doar de tehnica structurală.

Glosa (lat. *glossa*, după gr. *glossa* – „limbă”). Este o poezie de formă fixă, care are un număr de strofe identic cu numărul de versuri al primei strofe plus două. Fiecare dintre strofele glosei, începînd cu a doua, reia în final un vers din prima, iar ultima o rescrie pe prima inversată.

Prima strofă se poate constitui din patru, șase, opt versuri și se mai numește strofa-temă, deoarece formulează problema fundamentală a poeziei dezvoltată în strofele ce urmează. Textul are un caracter filosofic, gnomnic, este o structură poetică foarte dificilă și se scrie destul de rar.

Pentru prima dată, a fost atestată în literatura spaniolă prin secolul al XV-lea. S-au scris glose în literatura franceză, în literatura germană etc. Glosa de tip francez a lui Boniface Hétrat este alcătuită din șase strofe, cea de tip german are zece strofe.

Urmînd modelul german, Mihai Eminescu a demonstrat o sublimă virtuozitate stilistică de re-prezentare a unui profund mesaj filosofic în inegalabila sa *Glosă*.

Rondelul (fr. *rond* – „cerc”) – poezie cu formă fixă, alcătuită din treisprezece versuri, care pot fi grupate în trei catrene și un vers independent; sau din douăsprezece versuri repartizate într-un catren, un terțet și un cvintet. Primele două versuri se reiau în poziția a șaptea și a opta, iar ultimul este identic cu primul. Versurile rondelului sînt aranjate doar pe două rime: respectiv, rondelul din treisprezece versuri conține opt rime masculine și cinci rime feminine, iar cel de douăsprezece versuri are șase rime masculine și șase feminine. Este structura consacrată a rondelului.

În literatura de specialitate, se discută despre mai multe tipuri de rondel: *rondel simplu*, numit și triolet, cu numai opt versuri; *rondel dublu*, constituit din patru catrene; *rondel perfect*, cu șase catrene.

Unii teoreticieni îl consideră identic cu rondoul, alții – două specii diferite. Literatura de origine a rondelului este cea franceză medievală, la început însemnînd un cîntec și un dans. În secolul al XIV-lea scriu rondeluri francezii Charles d’Orleans, Villon, Clemont Marot. Va fi reînviat de unii parnasieni în secolul al XIX-lea.

Este cultivat în toate literaturile. În literatura română este ilustrat mai cu seamă de Alexandru Macedonski cu „Poema rondelurilor”.

Sonetul (prov. *sonet* – „cîntec”) – este alcătuit din paisprezece versuri repartizate în două catrene și două terțete, cu măsura de unsprezece silabe, ritmul iambic și rimă structurată după schema *abba, baab, cdc, dcd*. Versul final apare ca o concluzie a întregii poezii. Acesta este sonetul clasic italian, care a fost definitiv și făcut faimos de Petrarca. Sonetul românesc și spaniol urmează acest model. Sonetul francez și cel englez marchează unele modificări ale celui italian la nivel de număr de versuri, rimă, ritm.

A apărut pentru prima dată în Sicilia, provenit de la *strambato*, o formă populară de poezie de dragoste destinată oamenilor de rînd în Sicilia medievală (sec. XIII). Strambato erau structurate în două grupe de câte patru versuri, organizate pe doar două rime *ab ab ab ab*.

Un poet de curte de la Palermo, Giacomo da Lentini, pornind de la strambato, a inițiat o nouă formă de poezie de dragoste, mai aproape ca structură de sonetul consacrat. Numele îi provine din provansală, unde fiecare poem liric de întindere mică se numea *sonet*.

Ca poezie cu formă fixă, sonetul impunea și unele canoane: interdicția de a se utiliza în text unul și același cuvînt de mai multe ori, cu excepția instrumentarului gramatical: prepoziții, conjuncții, verbe auxiliare, și necesitatea producerii unor efecte de intonație diferite în catrene și terțete.

Mai târziu, însă, autorii de sonete au deviat substanțial de la calapodul impus, producând și alte variante structurale de sonet: *sonetul „cu coadă”* (care adaugă în final 1-2 versuri sau terțete), *sonetul răsturnat* (în care terțetele anticipă catrenele) și *sonetul sincopat* (în care sînt lipsă unele elemente structurale: un catren sau un terțet etc.).

Primul sonet românesc este semnat de Gheorghe Asachi. Specia sonetului l-a interesat și pe Mihai Eminescu (de ex.: *Trecut-au anii...*). Au scris sonete Ion Pilat, Vasile Voiculescu, Ștefan Aug. Doinaș, Emil Brumaru, Arcadie Suceveanu.

Trioletul (fr. *triolet* < it. *trio* – „trei”) – mic poem liric cu formă fixă constituit din opt versuri octosilabice aranjate pe două rime. Primul vers se repetă în poziția a patra și a șaptea, iar al doilea – în final. Reluarea triplă a unuia și aceluiași vers i-a dat numele de *triolet*.

Are unele similitudini cu rondelul, unii autori îl considerau un tip de rondel constituit din opt versuri. A apărut în poezia franceză din Evul Mediu, unde se menține pînă în secolul al XIX-lea.

Este o poezie ușoară generată de stări nostalgice sau plictis existențial, precum în textele romanticilor germani Rūchert, von Platen, ale simbolistilor ruși K. Balmont, N. Briusov etc.

Specia a fost ilustrată în literatura română de B. Fundoianu, A. Naum etc.

Ex.: A. Naum, *Ritmuri și rime*

*Lîngă murmur de izvoară
Supt o salcie plecată
Primăvara mă-șfioară
Lîngă murmur de izvoară.*

Și sub apa lor ușoară

Viața mea se scurge toată,

Lîngă murmur de izvoară

Supt o salcie plecată.

J. B. Hetrat, *Triolet*

În versuri scurte, ușurele

Țesînd un șir de triolete,

N-avui de gînd să-șir mărgele

În versuri scurte, ușurele...

Trăiește-un suflet cald în ele

Ademenit de-a vieții sete,

În versuri scurte, ușurele

Țesînd un șir de triolete

3. Alte specii ale genului liric

Imnul (fr. *hymne*, lat. *hymnus*, gr. *hymnos* – „cântec de biruință”) – specie a genului liric care exprimă sentimente de venerație pentru o divinitate, o personalitate remarcabilă, un eveniment major de importanță socială, națională. De regulă, are o tonalitate solemnă și se rostește, se intonează (se pune pe note), cu o ocazie deosebită.

Este de origine orientală și se consideră prima formă de poezie. În Antichitate, avea un caracter religios, este atestat în cărțile sfinte, în inscripțiile de pe mormintele egiptene (imnurile vedice, imnurile biblice, litiunile ebraice etc.).

În Grecia antică (sec. al VI-lea î. Hr.) însemna orice poezie, mai târziu va purta nume diferite, în funcție de divinitatea evocată: *pean* (imnul închinat lui Apollo), *ditiramb* (imnul cântat în cinstea zeului Dionysos) etc. De regulă, erau acompaniate la chitară.

Noțiunea de imn este atestată la Platon, în *Republica*, și este considerat cântec închinat numai zeilor.

S-au scris mai multe tipuri de imnuri: *mistice, populare, erotice, filozofice*. Celebri autori de imnuri sînt Alceu, Pindar, Sappho etc.

O categorie specială de imnuri sînt cele orfice, care au fost scrise între secolele III-IV e. n. și autorul real al cărora a rămas necunoscut. Culegerea de 38 de imnuri închinată zeilor și forțelor naturii i se atribuie personajului mitologiei grecești Orfeu, care, se consideră, prin cântecul său, a îmblînzit fiarele și forțele naturii, de aici utilizarea termenului orfic cu sens de misterios, ezoteric.

Cu timpul, specia va acoperi și conținuturi profane, apar imnuri nupțiale, funebre, patriotice, naționale etc. Sînt forme laice și desacralizate de exprimare solemnă a bucuriei, a recunoștinței, a entuziasmului.

În literatura română au scris imnuri Iancu Văcărescu (*Imne*), Vasile Alecsandri (*Imn lui Ștefan cel Mare*), în literatura modernă – I. Pillat (*Imnuri tîrzii*), Ioan Alexandru (*Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei*) ș.a.

Oda (gr. *ode* – „cântec”) – specie lirică care presupune un text de aclamare și slăvire a unei personalități sau a unui eveniment. Descinde din rituurile antice, cîntece și jocuri, de preamărire a unei divinități, a eroilor, zeilor.

Inițial acompaniată de muzică, și-a adoptat structura triadică a cîntecelor corului: *strofa* (partea inițială din cîntecul corului), *antistrofa* (partea de răspuns – lirică – din cîntecul corului) și *epoda* (partea de încheiere din cîntecul corului).

Detășindu-se ulterior de aceste elemente (muzică, structură fixă triadică), ea continuă să-și păstreze caracterul solemn și să-și structureze

textul cu respectarea unui calapod: debutează cu o invocație inițială a subiectului admirației auctoriale, motivează în continuare sentimentul de preamărire și venerație, finalizând cu un îndemn încurajator.

În Antichitatea greacă, au contribuit substanțial la dezvoltarea speciei poeziei Sappho, Alceu, Anacreon. Poetesa Sappho a inițiat în odele sale un tip de vers și strofă numite ulterior, respectiv, *vers safic* și *strofa safică*. Aceste tipare prozodice au fost utilizate mai târziu și de M. Eminescu în textul *Odă (în metru antic)*.

Oda a devenit faimoasă și prin textele lui Pindar, care a valorificat-o fructuos și a îmbogățit-o tematic.

A fost ilustrată de Horațiu, Ronsard, Hugo, Lamartin etc. În literatura română, au scris ode Gh. Asachi (*Către Italia*), V. Alecsandri (*Odă ostașilor români*), V. Eftimiu (*Odă limbii române*) etc.

Doina. Termenul are o etimologie controversată. Varianta cea mai plauzibilă este cea a lui B. P. Hasdeu, conform căreia la origini s-ar fi numit „doină” orice cântec liric. Este concludent în această privință titlul volumului lui V. Alecsandri *Doine și lăcrimioare* (1853), care inserează mai multe tipuri de poezie lirică.

Doina este însoțită întotdeauna de o melodie specifică în formă liberă. Are afinități cu cântecul, acesta însă are o formă melodică fixă. În privința structurii prozodice, a unor formule verbale se apropie de baladă.

Se constituie din versuri cu măsura de 7-8 silabe, cu ritm trohaic, rimă împerecheată sau monorimă, nu este strofizat.

Un sentiment predominant al doinei este dorul, „o dimensiune românească a existenței” (C. Noica). Alte trăiri și sentimente ce constituie vasta arie tematică a doinei sînt jalea, înstrăinarea, ura, precum și motivele: păstoria, cățania, norocul, soarta, natura etc.

Mesajul doinei se organizează, de obicei, în jurul perechii antonimice *bine-rău, dragoste-ură, frumos-urît* etc.

Textul doinei este de o mare concentrare metaforică, intensitatea dramatismului trăirii atinge cote maxime.

Particularități:

- are o structură organizată;
- se bazează pe un sistem de analogii între lumea fizică și psihologia umană;
- conține indici spațiali și temporali clar precizați;
- utilizează expresii tipice precum „frunză verde”, „foaie verde”;
- apelează la elemente de oralitate, la figuri de stil (epitete, comparații, repetiții, hiperbole, gradații) ș. a.;
- abundă în imagini vizuale și auditive.

Cuvântul *doină* a fost utilizat și ca titlu pentru creații originale: V. Alecsandri (*Doina iubirii*), G. Coșbuc (*Doina*), Șt. O. Iosif (*Doina*), M. Eminescu (*Doină*).

Elegia (fr. *élégie*, gr. *elegeia* „cîntec de doliu”) – specie a liricii culte (analoagă bocetului popular), care exteriorizează o cugetare impregnată de regret și tristețe. Se aseamănă cu meditația. Inițial, termenul era utilizat pentru epitafuluri și versete comemorative. În timp, își modifică menirea și aria tematică. La greci și romani, prin elegie se exprimă jalea funebră, se tratau diverse teme filozofice, morale și chiar politice. Textul era organizat în distihuri, de regulă, acompaniat de flaut și avea un ton grav. Un poet elegiac latin este Ovidiu. Renașterea, prin reprezentantul său de vază Petrarca, imprimă elegiei accente erotice. Și poeții romantici Lamartine, Shelley, Byron, Pușkin se lamentează, prin această formă poetică, pe tema iubirii, specia distingându-se prin sensibilitatea expresiei, tandrețe, patetism și melancolie.

În literatura română, elegia pătrunde odată cu preromantismul și romantismul. Autori de texte elegiace sînt V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, D. Bolidineanu, V. Alecsandri ș. a.

Lirica modernă își adoptă un caracter meditativ, deplîngînd iluzii existențiale, alte probleme filozofice privind viața și moartea (*Trecut-au anii, Melancolie, Despărțire* de M. Eminescu; *De ce așa de trist rămîi, O scump prieten* de Șt. O. Iosif; *Elegie în fața mării, A doua elegie, A patra elegie* de Ion Pillat; *Opțiune la real, Paradis în destrămare* de Lucian Blaga; *Elegie în amurg, În mijlocul lupilor* de Vasile Voiculescu ș. a.). Uzînd de o simbolistică pe potrivă atmosferei din textul elegiac, poezia se structurează pe perechi antitetice: *viață-moarte, trecut-prezent, tinerețe-bătrînețe, iluzie-deziluzie* etc.

Pastelul (fr. *pastel*, it. *pastello* – „pictură cu creioane moi”) – poezie de factură lirică, care, uzînd de o tehnică picturală a limbajului, desemnează un tablou de natură, o realitate subiectivizată și interiorizată.

Termenul care denumește specia are o etimologie franceză însemnînd în limba de origine o artă picturală care utilizează culori moi, catifelte.

Ca termen literar conotează sensuri mai largi, implicînd și atitudinea discretă a creatorului față de frumusețea ingenuă a naturii.

Versul de pastel face trimitere subtilă, delicată la armonia dintre om și natură, la un echilibru interior. Se instituie astfel, prin intermediul acestei modalități, o armonizare a naturii cu sufletul uman, pastelul avînd menirea să sensibilizeze și să emoționeze receptorul.

Trăsături:

- apel masiv la imagini vizuale, auditive, olfactive, tactile;

- muzicalitate asigurată de enumerații, repetiții, aliterații;
- simplitatea expresiei, deși textul este înțesat cu metafore, hiperbole, comparații;
- prozodie simplă, ritm trohaic;
- descrierea – modalitate predominantă de expunere.

Primele elemente de pastel se atestă la V. Cîrlova (în *Înserare*), la I. H. Rădulescu (în *Zburătorul*).

Creatorul speciei este considerat Vasile Alecsandri (*Dimineața, Bradul, Malul Siretului, Tunetul, Semănătorii, Puntea, Balta*), care a utilizat pentru prima dată termenul „pastel” în calitate de titlu al culegerii de versuri publicate între 1868-1869 în „Convorbiri literare”.

În literatura română, au scris pasteluri George Coșbuc (*Pace, Pe munte, În miezul verii, Pastel*), Șt. O. Iosif (*Prin sat aleargă paparude, Tresari din somn, Coboară seara pe câmpie*), Ion Pillat (*În toamnă, Seara la Stînca, Poteca din pădure, Limpezimi*) etc. În secolul XX, aproape că nu se mai scriu pasteluri.

Cîntecul (lat. *canticum*, fr. *chanson* – „cîntec”) – specie a liricii populare care exteriorizează într-o formă simplă stări de spirit, atitudini, impresii, emoții.

Cîntecul este un text versificat care necesită un aranjament muzical: se cîntă pe o melodie sau presupune un recital acompaniat de un instrument muzical.

Se distinge prin simplitate, accesibilitate, spontaneitate, ritmul lui variind în funcție de mesajul textului (poate fi alert, vioi sau grav, domol etc.).

Aria tematică a cîntecului este diversă, precum multitudinea aspectelor de viață: de dragoste, de leagăn, haiducesc, patriotic, satiric etc. Cîntecul bătrînesc se mai numește *baladă*, cel de dragoste – *romanță*, iar cel de tristețe și doliu – *bocet*.

Valorile afective și structura tematică a cîntecelor variază în funcție de epoca istorică și culturală, el fiind expresie a existenței unei comunități, etnii.

Autori români de cîntece: V. Alecsandri (*Cîntec haiducesc, Cîntec ostășesc, Cîntecul lui Noe junior*), G. Coșbuc (*Cîntec ostășesc, Cîntecul redutei, Carol Robert, Pe drumul Plevnei, Oltenii lui Tudor*), O. Goga (*Cîntecul cămășii, Cîntec modern*), Șt. O. Iosif (*Singurel ca un haiduc, Dragă codrule, te las*).

Tema 5.3. GENUL DRAMATIC

1. Generalități

2. Speciile genului dramatic

3. Didascaliiile

1. Generalități

Genul dramatic întrunește operele scrise sub formă de dialog. Tradițional, operele dramatice erau scrise pentru a fi reprezentate pe scenă. Afirmția rămînea valabilă pînă la apariția în dramaturgia modernă a „pieselor pentru lectură”, care modifică întrucîtva canoanele operelor dramatice.

Referindu-ne la textul dramatic tradițional, vom formula cîteva trăsături de bază ale acestuia:

- esențiale pentru genul dramatic sînt acțiunea și dialogul;
- acțiunea, liniară sau ramificată, construită riguros, se orientează către un punct maxim: rezolvarea conflictului dramatic;
- opera dramatică se constituie dintr-o suită de dialoguri și monologuri, uneori și aparteuri (mimare de dialog cu spectatorii);
- autorul nu intervine direct în text, decît prin intermediul didascaliiilor foarte sumare, în dramaturgia clasică, mai dezvoltate – la dramaturgii moderni;
- monologul, de regulă, imprimă textului lirism sau distribuie unele accente psihologice;
- lucrările dramatice sînt structurate în acte, tablouri, scene, uneori pot avea prolog și epilog;
- personajele dramatice își asumă derularea acțiunii, autorul lăsînd doar impresia, prin elementele metatextuale, că dirijează din umbră acțiunea;
- conflictul dramatic poate fi interior sau exterior;

Clasificări

Specii populare ale genului dramatic: teatrul cu măști, teatrul de păpuși, ursul, capra etc.

Specii culte ale genului dramatic: tragedia, comedia, drama.

2. Speciile genului dramatic

Tragedia (fr. tragédie, gr. tragodia, tragos – „șap” și ode – „cîntec”). Specie a genului dramatic care, prin intermediul categoriilor tragicului, reprezintă înfruntarea unor personaje excepționale, prin forță, trăiri, elevație, cu destinul, cu propriile pasiuni, cu ordinea existentă a lumii, conflictul soldîndu-se cu înfrîngerea sau cu moartea protagonistului. Tragedia provoacă spectatorului sentimente de măreție și sublim.

Prima teoretizare a tragediei o atestăm în *Poetica* lui Aristotel: „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întin-

dere, un grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi”. Își are originile în Grecia antică, unde, primăvara, se organizau sărbători în cinstea lui Dionysos, zeul vegetației, al recoltelor, al vinului. La acest spectacol se dansa și se cînta în jurul unui altar pe care se afla un țap sacrificat. Cu timpul, corul se împarte în două părți, inițiindu-se astfel dialogul, prin care mai apoi va fi invocat corifeul, aceste elemente constituind o formă rudimentară a tragediei. Treptat, tragedia se îndepărtează de cultul lui Dionysos, aducînd în scenă și alte personaje mitologice, mai rar – legendare sau istorice.

Creatorul tragediei se consideră Tespis (secolul al IV-lea î. Hr.), care înlocuiește corifeul cu un actor pus în dialog cu personajul colectiv – corul. Eschil va introduce în textele sale al doilea actor, Sofocle – pe cel de-al treilea. De regulă, tragedia antică se structurează pe conflictul om-destin (moira), respecta o serie de rigori privind subiectul tragediei, caracterelor, structura, „graiul” tragediei, de asemeni unitatea de loc, timp, acțiune. Tragedia antică durează un secol: de la Eschil – la Euripide.

Tragedia clasică apare în cultura franceză a secolului al XVII-lea prin P. Corneille și J. Racine, care mențin regula celor trei unități, dar înlocuiesc corul prin confidenți, iar destinul – prin pasiuni.

Renașterea engleză, prin W. Shakespeare, modifică substanțial specia: renunță la principiul unității de timp, loc, acțiune, atenuază filonul tragic, admit în text elemente comice, aduc în scenă multe personaje și caractere.

În secolul al XVIII-lea, tragedia cade în desuetudine, treptat este înlocuită de dramă, iar în secolul al XX-lea tragedia dispare, generînd specii noi precum tragicomedia.

Tudor Vianu spunea că „eroul tragic cade jertfă tocmai din cauza excelenței sale”.

S-au scris tragedii în versuri și în proză. Tragedii reprezentative din literatura universală: *Orestia*, *Prometeu înălțuit* de Eschil; *Oedip Rege*, *Antigona* de Sofocle; *Medeea*, *Andromaca* de Euripide; *Romeo și Julieta*, *Hamlet* de W. Shakespeare; *Cidul*, *Horățiu* de P. Corneille; *Andromaca*, *Fedra* de J. Racine.

Comedia (fr. *comédie*, lat. *comoedia*, gr. *komodia* - „cîntec de sărbătoare”) – specie a genului dramatic în proză sau în versuri care ridiculizează necorespondența hazlie dintre aparență și esență, dintre valoare și non-valoare, dintre scop și mijloace, dintre vechi și nou etc.

Comedia înseamnă materializarea comicului în formă literar-artistică. Conflictul este unul ușor, avînd un deznodămînt vesel. Personajul

jele, situațiile, moravurile sînt re-rezentate într-o manieră comică. Adrian Marino remarcă „tendința comediei de a-și reduce personajele la scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică (...)”.

Pentru Aristotel, „comedia e imitația unor oameni neciopliți, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urîtului. Ridicolul se poate dar defini cu un cusur și o urîțenie de un anumit fel, ce n-aduce durere și nici vătămare; așa cum masca actorilor comici e urîță și frămîntată, dar nu pînă la suferință”.

Apare în Grecia antică, are origini populare, provine din *comos*, sărbătoare pe care grecii o organizau în cinstea zeului Dionysos. Era vorba de o procesiune veselă care străbătea satele la sfîrșitul recoltării, unde se obișnuiau glume satirice, uneori chiar licențioase, menite să creeze o atmosferă veselă, deschisă bufoniilor. Din schimbul de replici, s-a constituit dialogul comic și respectiv forme rudimentare ale comediei.

Primele comedii culte apar la Atena în sec. al V-lea î.Hr., avîndu-l ca reprezentant pe Aristofan. În această perioadă, se scriu comedii satirice, politice, bufle. Mai apoi, în I jumătate a secolului al IV-lea se dezvoltă comedia medie, ulterior comedia nouă care anticipă comedia de moravuri, creatorul căreia este Menandru. Deja se observă un interes sporit pentru intrigă, comicul se rafinează, devine spiritual.

După modelul grec, se dezvoltă comedia la romani. În Italia, apare *comedia dell' arte*, care se dezvoltă din textul popular italian.

O înflorire a speciei se atestă în clasicismul francez prin comedia de caracter a lui Molière. Un aer de vioiciune și prospețime aduc în comedia engleză piesele lui Shakespeare. Comedia rusă se dezvoltă prin textele lui N. V. Gogol.

În literatura română, au scris comedii V. Alecsandri, A. Russo, I. L. Caragiale etc.

Romantismul aduce în comedie și elemente de tragedie dînd naștere dramei. Comedia este cultivată și în teatrul modern, care îi adaugă comediei un substrat tragic, de aici apariția tragicomediei. Din această simbioză s-a născut teatrul absurdului.

Tipuri de comedii:

- comedia de moravuri (*Ce înseamnă să fii onest* de O. Wilde, *Chirița în Iași* de V. Alecsandri);

- comedia de caracter (*Mizantropul*, *Avarul* de Molière; *Hagi Tudose* de Barbu Șt. Delavrancea);

- comedia de situații sau bufă (*O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, *Cei doi tineri din Verona* de W. Shakespeare) etc.

Subspecii ale comediei:

- feeria (*Visul unei nopți de vară, Furtuna* de W. Shakespeare, *Amorurile Diavolului* de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges);
- vodevilul (*Coana Chirița în provincie* de V. Alecsandri, *Prăpăstiile Bucureștiului* de Matei Millo, *Cîrlanii* de C. Negruzzi),
- farsa (*Conul Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale, *Tragedie fără voie, Ursul* de Cehov);
- scheciul (*Fabula* de Dan Mihăescu, *Furia* de Eugen Ionesco).

Comedii reprezentative din literatura universală și română: Păsările, Norii, Broaștele de Aristofan, *Comedia erorilor, Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, *Revizorul* de N. V. Gogol, *Chirița în Iași, Chirița în provincie* de V. Alecsandri, *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale.

Drama (fr. *drame*, gr. *drama* – „acțiune”) – piesă de teatru, în versuri sau în proză, axată pe un conflict puternic, în care sînt antrenate personaje exemplare aflate în situații de viață complicată, cu un final nefast.

Apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd romantismul pledează pentru ștergerea granițelor dintre genuri și specii literare, contopește comedia cu tragedia și dă naștere dramei.

Termenul „dramă” a fost folosit pentru prima dată de D. Diderot.

În prefața la drama sa *Cromwell* (1827), Victor Hugo legitimează apariția dramei romantice, considerînd-o capabilă să exprime întreaga complexitate a vieții, ea „topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia”.

Caracteristici:

- renunță la regula celor trei unități existentă în teatrul clasic;
- îmbină tragicul și comicul;
- este mai puțin supusă convențiilor comparativ cu tragedia;
- este de un ton mai puțin elevat decît tragedia;
- ilustrează viața în multitudinea aspectelor și complexității sale;
- componenta esențială este conflictul;
- reprezintă diferite tipuri de personaje, sentimente, tonalități.

Tipuri: dramă psihologică (*Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Iona* de Marin Sorescu); dramă istorică (*Răceala* de M. Sorescu, *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu, *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila); dramă socială (*Frumos și sfînt* de Ion Druță, *Rinocerii* de Eugen Ionesco); dramă de idei (*Jocul Ielelor* de Camil Petrescu, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga) ș. a.

Drame reprezentative din literatura universală și română: *Cromwell, Hernani* de V. Hugo, *Casa cu păpuși* de H. Ibsen, *Cadavrul viu* de L. N.

Tolstoi, *Despot Vodă* de V. Alecsandri, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Zamolxe* de L. Blaga.

3. Didascaliiile (gr. *didaskalia* – „învățătură”) sau **indicațiile scenice** (metatextul) sînt prescripții pe care autorul dramatic le alătură în piese dialogului propriu-zis.

Unele didascalii pot precede segmentele dramatice (act, tablou, scenă), altele – pot fi inserate în interiorul dialogului.

Termenul este cunoscut încă din Antichitate, deși în tragedia clasică s-a utilizat foarte puțin. Se practică intens în teatrul secolelor al XIX-lea și al XX-lea, deși diferă în funcție de autor și perioada literară (V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, C. Petrescu, L. Blaga etc.).

Didascaliiile se prezintă ca instrucțiuni pentru actori și regizori:

- indicații gestuale, mimică, tonalitate, mișcare în spațiul scenic:

ex.: CETĂȚEANUL: (*șovăind*) Sluga! (*în tot jocul sughite și șovăie*).

(*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale)

- succinte prezentări ale personajelor: vîrstă, aspect, ținută vestimentară, alte detalii care le particularizează:

ex.: „Ștefan vine din drapta din ogradă. Mustățile și părul, aproape albe...” (*Apus de soare* de Barbu Delavrancea).

- o prezentare a elementelor de decor, sugestii privind efecte vizuale și auditive; precizări de spațiu/elemente spațiale și de timp (ale acțiunii).

Ex.: „O gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat de Iona. În față, ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă. În dreapta, o movilă de pietroaie, case, lemne. La început, scena e pustie” (*Iona* de Marin Sorescu).

Ex.: „Sufrageria apartamentului în care locuiesc Gelu și Coca: mobilă sculptată, covor persan și tablouri (fără valoare) pe pereți” (*Boul și vițeeii* de Ion Băieșu).

Unele didascalii se adresează direct numai cititorului (în teatrul de lectură) sau numai spectatorului (în aparteuri).

Rețineți:

Concluzie asupra genurilor literare:

- Din Antichitate și pînă în prezent, în teoria genurilor, s-a admis, în principiu, doar împărțirea lor tripartită: în *epic*, *liric* și *dramatic*.
- Nu există genuri pure, ele se clasifică în funcție de *procedeele dominante*.

Clasificări convenționale ale genurilor literare:

Genul epic:

- a) epica orală (populară) în versuri: balada (cîntecul bătrînesc), legenda; în proză: legenda, basmul, snoava;
- b) epica scrisă (cultă) în versuri: balada, legenda, poemul, epopeea, fabula; în proză: anecdota, schița, povestirea, nuvela, romanul, eseul, reportajul.

Genul liric:

Lirica orală (populară): doina (de dor, de jale, de voinicie, de cățănie), cîntecul (haiducesc, de leagăn, ritual, de muncă, de lume), ghicitoarea, strigătura, proverbul, zicătoarea.

Lirica scrisă (cultă): pastelul, idila (pastorală), elegia, romanța, oda, imnul, meditația, satira, pamfletul, epigrama, sonetul, rondelul, glosa, trioletul, gazelul etc.

Genul dramatic:

Specii populare ale genului dramatic: teatrul cu măști, teatrul de păpuși, ursul, capra etc.

Specii culte ale genului dramatic: tragedia, comedia, drama.

Tema 5.4. ELEMENTE SPECIFICE GENULUI EPIC

1. Personajul

2. Acțiunea

3. Subiectul

4. Naratorul

1. Personajul (fr. *personnage*, lat. *persona* – „mască de teatru, rol”).

Personajul este un individ sau un obiect implicat în raporturi intratextuale, pe care le determină și pe fundația cărora se determină. Este specific genurilor epic și dramatic. De-a lungul veacurilor, termenului i s-au dat multiple și variate accepțiuni. Prima apariție a personajului se atestă în tragedia antică, unde avea alura eroului rezultat din unirea unei divinități cu omul. Clasicismul ilustra prin personaj o idee sau o calitate umană: avarul, mizantropul, cinicul ș. a. Personajele romantice sînt pur negative sau pur pozitive, ele sînt în conflict cu lumea, cu sine, evadează în vis, în trecut, în istorie, în himeră etc. Realismul sondează, prin personajul de roman îndeosebi, profunzimile sufletești ale omului reprezentîndu-l în continuă evoluție psihologică. În modernism, apare insul banal, anonim, numit și antierou. Este omul obișnuit, absorbit de griji cotidiene, purtător și de virtuți și de vicii, în funcție de circumstanțe. Fiecare dintre cititori se poate regăsi în el.

În lucrările de specialitate, alături de termenul personaj literar, se operează și cu alte categorii corelative: *arhetip* (tipar vechi al unui lucru sau ființe ca Prometeu, Icar, Miorița etc.), *prototip* (modelul exemplar), *tipul* (personajul reprezentativ pentru o tagmă: avarul, fiul risipitor, arivistul, snobul, ratatul etc.), *eroul* (un model eroic, religios sau etic din tragedia antică, epopeea medievală sau basmul popular), *noneroul* (antipod al eroului, o replică dată tuturor tipologiilor anterioare).

Clasificări:

După *locul pe care-l ocupă în acțiune*: principale (Victor Petrini, *Cel mai iubit dintre pămînteni* de Marin Preda), secundare (Elvira Olteanu, *Pactizînd cu diavolul* de Aureliu Busuioc), episodice (sublocotenentul ceh Svoboda, *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu).

După *complexitate*: simplu (Emilia Răchitaru, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu), complex (Apostol Bologa, *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu)

După *relația realitate-ficțiune*: realist (Mara, *Mara* de Ioan Slavici), alegoric (Serafim Ponoară, *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache).

După *gradul de implicare în acțiune*: implicat (Ștefan Gheorghidiu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu), observator (Gheorghită, fiul Vitoriei Lipan, *Baltagul* de Mihail Sadoveanu).

După modul de prezență în operă: individual (Darie, *Desculț* de Zaharia Stancu), colectiv (țărani, proștii, *Răscoala*, *Proștii* de Liviu Rebreanu).

Caracterizarea personajelor:

Directă (realizată de autor: portret, evocare, descriere).

Ex.: „*Chipul ei parc-ar fi zugrăvit; alb, și cu două răsurile pe obraji. Ochi negri ca mura, frumoși de pică, dar când îi încrunță te sperie cantunericul. Părul lins, cu unde albastrui. Se poartă cu tîmple...Sultănichii îi este dragă curățenia, că chiar de n-ar avea sprîncenile trase ca din condei, și buze rumene ca bobocul de trandafir, tot n-ar da cu foiță și cu muc de luminare. Când merge, saltă puțin și se mlădie. Trup omenesc de n-ar fi, s-ar frînge*” (*Sultănica* de Barbu Șt. Delavrancea).

Indirectă (realizată de alte personaje și de relațiile cu alte personaje).

Ex.: „ - *Măi Stane, la tine am văzut păpușoiul frumos.*

Stan își suci mustața:

- *Apoi când are omul trei feciori ca mine!...*

- *Asta să fie zisă – îi răspunse Păvăloc – plugar ca Bujor al tău nu mai este în sat!*

- *Pe asta o au unii de la fire, grăi Gligor. Trebuie să fie în înțelegere tainică cu pămîntul. Mai în vară aram ca să seamăn ovăz aici. „Rău faci că pui ovăz aici, îmi zise Bujor, este pămîntul cam gras și ți se pălește.” Așa am și pățit-o. Apoi la potrivirea vremii nimeni nu se pricepe mai bine ca Bujor.*

Oamenii începură să-l laude pe Bujor” (La crucea din sat de Ioan Slavici).

Autocaracterizare (se prezintă prin propriul discurs și acțiunile înfăptuite).

Ex.: „*Cad sleit și nemîngîiat. Interminabilul bombardament a sfărîmat toate resorturile din mine. Vorbesc rar și numai când e nevoie neapărat să răspund...Mă simt palid și când îmi trec mîna peste obraji văd că mi-a crescut o barbă ca de mort” (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu).*

2. Acțiunea (fr. *action* – „acțiune, mișcare”). Este un element dinamic esențial al operei literare generat de succesiunea înfîmplărilor și evenimentelor din text. Determină configurarea și dezlegarea intrigii, definește personajele, timpul și actul derulării sale.

Importantă în genul epic, esențială în genul dramatic, acțiunea nu este proprie operelor lirice, însă, uneori, poate apărea în ele cu valoare simbolică sau alegorică. Ex.: în *Scrisoarea a III-a* de M. Eminescu, acțiunea este concentrată în prima parte a poemului, realizînd antiteza timpului glorios, patriotismul lui Mircea cel Bătrîn, raportat la prezentul decăzut.

Acțiunea s-a caracterizat mult timp prin unitate cronologică și cauzală, prin linearitate și raționalitate, însă, evoluînd în timp, a suportat modificări substanțiale. Astfel, proza secolelor XIX-XX deviază de la tiparul pi-caresec al acțiunii tradiționale și va propune prin romanul de tip balzacian acțiunea cu planuri paralele întilnită în romanele-fluviu sau în cronicile de familie de tipul Forsyte Saga de J. Galsworthy.

Fragmentarismul și discontinuitatea prozei moderne pulverizează acțiunea, o supun dicteului subiectivității, ea poate fi imaginară, poate fi o trăire interioară. Ex.: romanele lui M. Proust, F. Kafka, V. Woolf, Noul roman francez.

Tipuri:

După timpul desfășurării evenimentelor:

- acțiune continuă, în care evenimentele se derulează cronologic.

Ex.: *Iliada* de Homer, schițele *Vizită*, *Di Goe* de I. L. Caragiale, romanul *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu ș. a.

- acțiune discontinuă, în care evenimentele nu respectă criteriile temporale. Ex.: *Odiseea* de Homer, *La Vulturi* de G. Galaction, *Ciuleandra* de L. Rebreanu, ș. a.

După complexitate:

- lineară. Ex.: *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri, *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi;

- în planuri paralele. Ex.: *Pașa Hassan* de G. Coșbuc, *Sobieski și românii* de C. Negruzzi, *Ion* de L. Rebreanu ș. a.

3. Subiectul (lat. *subjectus* – „ceea ce este spus; subordonat”). Totalitatea evenimentelor asamblate (construite) artistic în text, care antrenează într-unul sau mai multe conflicte personajele unei opere epice sau dramatice. Subiectul ordonează (înlănțuiește) în succesiune și particularizează motivele unei narațiuni.

Există o deosebire dintre evenimentele povestite și *modul* în care sînt acestea povestite. Distanța a fost explicată de formalistii ruși prin perechea terminologică *fabulă*–*subiect*. Teoreticianul rus B. Tomașevski definește subiectul ca „totalitatea aceluiași motive în aceeași succesiune și legătură în care sînt date în lucrare”, deosebindu-se de *fabulă* care reprezintă „totalitatea motivelor în legătura lor logică temporal-cauzală”. Adică *subiectul* ar fi modul de combinare a evenimentelor în text, iar *fabula* – ansamblul motivelor unei narațiuni, în succesiunea lor temporală și cauzală.

Numit fie *fabulă* (B. Tomașevski), fie *istorie* (Tz. Todorov), fie *diegeză* (G. Genette), în fiecare caz este vorba de același lucru: evenimentele, reale sau fictive, care constituie obiectul discursului narativ.

Subiectul este astfel înțeles ca tehnică de relatare a fabulei, ca procedeu artistic și, în consecință, element al discursului. „Subiectul, afirma Tomașevski, este în întregime o construcție artistică”.

Tradițional, subiectul se structurează din următoarele momente:

1. Expozițiunea este o descriere introductivă a atmosferei/cadrului în care se va derula acțiunea, expune careva date despre personajul/personajele principale și a relațiilor dintre ele, prezintă indici temporali sau/și spațiali.

2. Intriga – moment esențial în care se polarizează forțele și se înlănțuie în conflicte firele acțiunii.

3. Desfășurarea acțiunii prezintă evoluția și amplificarea conflictului inițiat în intrigă, dezvoltarea planurilor narrative.

4. Punctul culminant – momentul de maximă intensitate a conflictului care concentrează dramatismul sau lirismul relatării.

5. Deznodământul este rezolvarea propriu-zisă a conflictului. Uneori, prin epilog, autorul poate urmări destinele personajelor, dincolo de limitele relatării.

Prezența în opera literară a tuturor acestor momente-elemente nu este obligatorie, oricare din ele poate lipsi și pot apărea în altă ordine decât cea indicată.

4. Naratorul este instanța aleasă de autor pentru a-și expune simbolic sau aluziv, direct sau indirect viziunile, atitudinea față de o problemă.

Element specific fundamental al genului epic, naratorul poate, uneori, coincide cu autorul sau poate fi investit cu acest rol un personaj.

De obicei, naratorul este o voce care narează la persoana I evenimente, întâmplări, făcându-se evidente aici atitudinea lui subiectivă, unele note de lirism etc.

Relațiile naratorului cu faptele povestite sînt de două feluri:

- naratorul nu ia parte la întâmplări, evenimente;
- naratorul participă la întâmplări, evenimente.

Tradițional, în literatura de specialitate se discută despre trei funcții principale ale naratorului în discurs:

- funcția narativă (fundamentală, de reprezentare);
- funcția de control sau regizare (inserează discursul personajelor în interiorul propriului discurs, marcîndu-l prin ghilimele);
- funcția de interpretare (de comentariu, de analiză a discursului personajelor).

Potrivit teoriei lui Gérard Genette referitoare la raporturile naratorului cu faptele povestite și nivelele narrative, se operează în analiza narațiunii cu următoarele situații narrative în care:

- Naratorul coincide cu autorul și povestește întâmplări la care nu a participat (*extradiegetic-heterodiegetic*): *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu, *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu.
- Naratorul coincide cu autorul și povestește întâmplări la care a participat (*extradiegetic-homodiegetic*): *Cafeneaua Pas-Parol* de Matei Vișniec.
- Naratorul coincide cu un personaj și povestește întâmplări la care nu a participat (*intradiegetic-heterodiegetic*): *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu
- Naratorul – personaj povestește propriile întâmplări (*intradiegetic-homodiegetic*): *Însinguratul* de Eugène Ionesco, *Orbitor* de Mircea Cărtărescu.

Există numeroase clasificări ale tipurilor de narator. În scopuri didactice, vom recomanda următoarea clasificare:

1. *Naratorul omniscient* (relatează la persoana a III-a, cunoaște derularea și finalul evenimentelor): *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

2. *Naratorul personaj* (relatează evenimentele la care ia parte): *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga.

3. *Naratorul martor al evenimentelor* (nu cunoaște decît parțial evenimentele pe care le relatează): *Tălpi. Șotronul* de Nichita Danilov.

Tema 5.5. ELEMENTE COMUNE GENURILOR LITERARE

1. Titlul
2. Tema
3. Motivul
4. Mesajul
5. Conflictul
6. Cronotopul
7. Incipitul
8. Compoziția

1. Titlul (lat. *titulus* - „indiciu, semn, pretext”)

Titlul este un element paratextual, un indiciu al textului literar. Formulată printr-un cuvânt, sintagmă, propoziție sau frază, el, de regulă, este situat în fruntea operei literare pentru a-i da un nume, a o prezenta și reprezenta. De cele mai multe ori, este o metaforă-simbol care sintetizează semnificația generală a lucrării. Alegerea titlului operei literare este dependentă de epoca literară, moda literară, gen sau este determinată de lucrarea propriu-zisă. Există și titluri-entități de sine stătătoare sau relativ independente, există titluri „subversive” care nu anunță textul.

În Evul Mediu, primul cuvânt din text sau primul nume propriu era utilizat și ca titlu. Inițiativa de a da titlu poeziei aparține Renașterii. Barocul optează pentru titluri-rezumat ale lucrării. În secolul al XIX-lea se observă preferința pentru titluri antroponime: (*Mara* de I. Slavici, *Cezara* de M. Eminescu, *Doamna Bovary* de Flaubert etc.). Noul roman francez instituie titlul ambiguu, enigmatic, paradoxal. Modernismul și avangarda se caracterizează prin titluri extravagante, excentrice, de obicei ironice.

Aflându-se în relație intertextuală cu opera literară, titlul poartă diverse semnificații:

- reliefează momentul esențial al subiectului operei literare;
- conturează personajul-cheie;
- subliniază atmosfera predominantă a textului;
- înglobează (rotunjește) semnificația întregii opere.

Titlul poate fi dublu, constituit din două unități lexicale legate prin conjuncția „și”, „sau”, „ori”: I. Barbu, *Riga Crypto și Iapona Enigel*. V. Alecsandri, *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*.

Poate fi susținut de un subtitlu (un cuvânt sau o construcție-chintesență a lucrării sau o explicație): D. Cantemir, *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul Sufletului cu Trupul*.

Există titluri-citat: *Dialog cu Odă în metru antic* de N. Stănescu, *Panta rhei?* de M. Sorescu, *Ex libris* de T. Arghezi.

2. Tema (lat. *thema* – „subiect de discuție, de tratat într-o lucrare”)

Tema este o rețea funcțională care organizează și centreează totalitatea elementelor unei opere în funcție de concepția, perspectiva, opinia creatorului față de fragmentul de realitate re-prezentat.

Ex.: dragostea, ura, prietenia etc.

Catacteristici:

- are caracter abstract;
- se reliefează (se concretizează) prin intermediul motivelor;
- este ubicuă (este infuzată în țesătura textului, spre deosebire de motiv, care poate fi desemnat printr-o expresie din text);
- în opera literară de proporții mici (în schiță, poezia lirică), tema și motivul coincid;
- o operă literară complexă poate aborda mai multe teme *convergente*;
- literatura presupune un număr limitat de teme, impresia de varietate este cauzată de viziunile și modalitățile artistice variind în funcție de autor.

Tipuri:

- a) teme centrale: dragostea, moartea, aventura, lumile fantastice, absolutul, binele, răul, familia, minciuna, adevărul etc.
- b) teme secundare: despărțirea, datoria, adulterul, lăcomia, parvenirea, lașitatea, trădarea etc.

Tema se află în relații intrinseci cu celelalte elemente componente ale operei și presupune relații extrinseci cu alte teme circulante într-o literatură sau în toate literaturile.

Opinii:

Boris Tomașevski: „Conceptul de temă este unul de însumare, de unificare a materialului lexical al lucrării.”

Tzvetan Todorov: „Temele constituie universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întâlnesc în toată literatura.”

Maria Corti: Temele sînt „ansambluri structurale de motive”.

3. Motivul (lat. *movere* – „mișcare”)

Element component indivizibil al unei opere literare care conține un sens unitar și constituie modalitatea prin care se realizează tema.

Ex.: motivul florii, motivul lunii, al cifrei șapte, al fîntîinii etc.

Caracteristici:

- modalitate de concretizare a temei;
- preluat din artele decorative și muzică;
- fiecare temă se realizează prin mai multe motive;
- în lucrările de dimensiuni mici, uneori tema și motivul coincid;

- în textul literar, este desemnat printr-un cuvânt sau o sintagmă, un personaj sau poate fi sugerat de o imagine;
- semnificația unuia și aceluiași motiv este variabilă în funcție de autor, temă, gen, curent literar.

Tipuri:

- I. a) *central* (fundamental, ocupă o poziție centrală):
 - motivul îngerului (R. M. Rilke, N. Stănescu);
 - motivul dezghegării materiei (G. Bacovia);
 - motivul creației (balada *Monastirea Argeșului*, *Meșterul Manole* de L. Blaga).
 - b) *secundar* (apare sporadic):
 - motivul clivirului, al cimitirului (G. Bacovia);
 - motivul supunerii (T. Arghezi);
 - motivul măcelului (*Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi).
 - II. a) *explicit* (numit printr-un cuvânt, sintagmă, personaj):
 - motivul crucii (V. Voiculescu);
 - motivul nopții, lutului (T. Arghezi);
 - b) *implicit* (sugerat de o imagine):
 - motivul mucegaiului, al bubelor, al urâtului (T. Arghezi);
 - motivul apocalipticului (L. Blaga).
 - III. a) *static* (descrieri de natură, de personaje, interioare):
 - motivul ploii, al ninsorii (G. Bacovia);
 - motivul divinității (T. Arghezi);
 - motivul spânzurătorii (*Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu);
 - motivul locuinței (*Enigma Otiliei* de G. Călinescu)
 - b) *dinamic* (prezente în derularea evenimentelor):
 - motivul călătoriei (în povești și basme);
 - motivul demonului (*Maiestrul și Margarita* de Bulgakov, *Faust* de Goethe)
- motivul central (fundamental) repetat cu insistență în opera literară se numește *leitmotiv* (< germ. *Leitmotiv* – „motiv conducător”)

Opinii:

R. Barthes: Motivul este „cel mai bun spațiu în care se poate observa un sens”.

B. Tomașevski: Motivul este „cea mai mică particulă a materiei tematice”.

4. Mesajul (lat. *missus* – „trimis”)

Este cea mai profundă semnificație implicată în structura operei literare. Iar semnificația este oarecum sinonimă cu informația poetică

conținută în structura de profunzime a textului literar. Aici se va conține viziunea, atitudinea auctorială asupra temei sau realității abordate.

În literatură, scriitorul va apela la un cod special, codul lingvistic, realizat prin intermediul stilului.

În *Iona*, M. Sorescu își surprinde eroul dominat de iluzia victoriei asupra destinului. Jocul pescuitului devine o realitate gravă atunci când Iona devine el însuși captiv în burta chitului. Astfel eroul intră într-o aventură a cunoașterii. Prizonieratul presupune trecerea unor obstacole exterioare (burțile balenelor), dar și interioare (cunoașterea de sine). Personajul suferă o metamorfoză: de la inconștiență el ajunge la cunoaștere de sine printr-un drum interior.

Piesa ilustrează o trăsătură a ființei moderne – singurătatea – și nevoia de a o depăși prin comunicare. Starea de suferință devine pretext de meditație: claustrarea este o probă a oricărei existențe.

Revenirea pe uscat aduce din nou iluzia libertății. Redescoperirea de sine echivalează cu trezirea conștiinței sale: de răzvrătit. Libertatea nu se află în afară, ci înlăuntrul ființei. Deci depășirea trebuie să cuprindă limitele interioare, singurele care te fac prizonier al destinului.

5. Conflictul (lat. *conflictus* – „ciocnire, șoc”)

Forța motrice a formelor fabulatorii este o colizie, o ciocnire de interese, fapte, caractere, personaje. Această opoziție în cadrul operei literare se numește *conflict*. El se manifestă diferit, în funcție de speciile unui gen sau altul.

Și în lucrarea epică, și în cea dramatică atestăm necorespondențe de atitudini, concepții, sentimente între două sau mai multe personaje sau între personaj/personaje și societate. Epicul are posibilitatea de a desfășura o acțiune largă, uneori panoramică, conflictul fiind ajustat la ritmul narării, care poate fi *lent*, rezultat din utilizarea unor fraze ample, cu multiple subordonate sau *alert*, efect obținut cu ajutorul propozițiilor scurte, al frazelor construite prin coordonare.

Reprezentarea dramatică impune o concentrare maximă pe care alte genuri nu o cunosc și o situare a personajelor în momentele limită ale existenței lor. În tragedie, conflictul se va rezolva prin moartea sau înfrângerea protagonistului, iar în unele drame sau comedii – prin destinderea tensiunilor create pe parcursul acțiunii.

Tipuri:

1. *Exterior* (sau *social*): între personaj și societate, personaj și destin, personaj și personaj;

Ex.: *Povara bunătății noastre* de I. Druță: Onache Cărăbuș nu poate accepta schimbările sociale, progresul tehnologic și tendința de renovare. El optează pentru păstrarea valorilor tradiționale; *Moromeții* de M. Preda: Ilie Moromete este stăpînit de stabilitatea filozofică țărănească și refuză principiile feciorilor săi plecați de acasă pentru un trai mai bun într-o societate în schimbare; *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi: Lăpușneanul își impune domnia și provoacă astfel nemulțumirea poporului și a boierilor. Ulterior, acest conflict evoluează spre un ospăț fictiv încheiat cu moartea a 47 de boieri etc.

2. *Interior* (sau *psihologic*): între datorie și pasiune, între rațiune și sentimente.

Ex.: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu: Ștefan Gheorgidiu oscilează între datoria de cetățean aflat pe cîmpul de luptă și dorința de a afla adevărul despre fidelitatea soției sale; *Frunze de dor* de I. Druță: Rusanda se află în fața unei dileme: dragostea pentru Gheorghe și dorința de a pleca din sat pentru a-și face studiile; *Pădurea spînzuraților* de L. Rebreanu: Apostol Bologa este mistuit de o continuă luptă ce se dă în interiorul său: luptînd de partea dușmanului, el este nevoit să tragă în cetățenii români din al căror popor face parte el însuși etc.

Acțiunea unei opere epice sau dramatice poate fi determinată doar de un tip de conflict sau, de cele mai multe ori, este prezent și conflictul exterior, și cel interior.

Și în operele lirice poate apărea un conflict generator de lirism între stările afective ale eului liric.

6. Cronotopul (gr. *chronos* – „timp” și *topos* – „spațiu”) este un concept dicotomic care se constituie din indisolubilitatea parametrilor temporali și spațiali ai unui univers artistic (ai unei opere literare).

Preluat din domeniul științelor exacte, unde a fost inițiat în teoria relativității de către Einstein, termenului „cronotop” în estetică i se conferă noi conotații.

Principiul funcționării cronotopului în opera literară a fost explicat temeinic de către G. Lessing în lucrarea sa *Laocoon*. Interesul pentru cronotop re apare în special în secolul al XX-lea. Unul din cei mai importanți teoreticieni ai fenomenului este considerat savantul rus M. Bahtin, care îl definește în următorul mod: „Vom numi cronotop (ceea ce în traducere *ad litteram* înseamnă „timp spațiu”) conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale valorificate în literatură”.

Caracteristicile cronotopului:

- este un principiu ordonator și unificator al textului epic, dar este prezent și în cel dramatic, după caz, și în cel liric;
- constituie centre organizatorice ale subiectului operei literare: poate fi intrigă, punct culminant, deznodământ; prin el se pot defini și profila personajele operei literare;
- are un caracter indisolubil: „indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat în timp” (M. Bahtin);
- într-o singură lucrare pot funcționa mai mulți cronotopi, de regulă unul fiind dominant, ceilalți – subordonați, deoarece fiecare moment esențial, motiv al operei are valoare cronotopică;
- se prefigurează în compoziția exterioară a lucrării, ține de domeniul observabilului, iar funcționarea lor este o subtilitate pe măsura filozofiei artei;
- cronotopul concretizează și condensează în anumite sectoare ale spațiului (drum, castel, oraș ș.a.) timpul vieții umane, timpul istoric.

Forme ale cronotopului:

Există categoria generală a cronotopilor mari, esențiali și categoria subordonată a cronotopilor mici, speciali. De ex., cronotopul general *drumul* îl încorporează și pe cel al *întîlnirii*, al *despărțirii* etc.

În istoria literaturii universale de-a lungul secolelor au funcționat cu valoare simbolică o serie de cronotopi ca: *drumul* (*Epopoea lui Ghilgameș*, *Odiseea* lui Homer, *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, *Baltagul* de M. Sadoveanu), *insula* (Shakespeare, *Comedia erorilor*, *A douăsprezecea noapte*, *Furtuna*), *castelul* (într-un mare număr de basme, *Castelul* lui Kafka), *salonul* (în romanele lui H. de Balzac, Stendhal), *orașelul provincial* (în romanele lui Turgheniev, în proza lui A. P. Cehov), *orașul* (în romanele lui C. Petrescu), *satul* (în romanele lui L. Rebreanu, M. Preda, I. Druță).

Bibliografie:

Bahtin Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982, p.294 și urm.

7. Incipitul (lat. *incipio,-ere* – „a începe”) sau introducerea unui text epic este un factor intrinsec al compoziției operei literare. Funcțiile incipitului variază de la text la text:

- instituie relația textului cu receptorul:

ex.: „*L-am întîlnit, recunosc, într-un restaurant. De fapt, n-are importanță unde l-am întîlnit, pentru că l-aș fi întîlnit neapărat, îl căutam, iar locul n-are nici o semnificație...Ați ghicit, desigur, că el avea să fie*

eroul a cele ce urmează și țin să vă confirm imediat presupunerea" (Singur în fața dragostei de A. Busuioc);

- indică registrul afectiv al textului:

ex.: „Cînd rîndunica își face cuibul, cînd drumul prinde a toarce cărăruși, cînd mugurul își desface din fașă podoaba lui verde, atunci vine să mă vadă copilăria” (De demult și de departe de I. Druță);

- enunță în nuce conflictul lucrării:

ex.: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tînără și voinică, și harnică, și Dumnezeu a mai lăsat să aibă noroc” (Mara de I. Slavici);

- poartă semnele referențiale ale stilului, genului, manierei:

ex.: „Floarea lumilor, val verde cu lucori de petre rare,
Mări pe care vase d-aur port piper și scorțișoare,
Părînd piepțini trecuți molcom printr-un păr împarfumat,
Strop de rouă-n care ceriul e cu nouri mestecat” (Levantul de M. Cărtărescu);

- conține elementele-cheie pentru decodarea întregului text:

ex.: „Începutul primăverii coincidea cu începutul unui haos, ce se revărsa peste meleagurile țării. Fila calendarului de pe perete indica pentru noi, pașnicii cetățeni ai unei patrii ajunsă la răscruce, ziua acestui început de primăvară și de haos: 15 aprilie 1944” (Luntrea lui Caron de L. Blaga);

- se poate prezenta ca descriere propriu-zisă sau efuziune lirică:

ex.: „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii” (Pădurea spînzuraților de L. Rebreanu);

- constituie o strategie narativă:

ex.: „Săptămîna trecută contabilul (a treia casă din colț) a fost invitat la o logodnă a unui nepot. S-a învoit contabilul de la serviciu, s-a învoit soția de la șeful direct, s-a învoit băiatul de la tovarășa dirigintă. Eroul principal se opintește cu piesele de mobilier, trage o draperie mai lungă, două geamuri cu soarele ridicat spre amiază” (Logodnă de D. Vișni).

De exemplu, în povestirile sale din ciclul *Hanu Ancuței*, M. Sadoveanu, în incipit, face convenție narativă cu receptorul pe care-l obligă să știe cine povestește, instituind și o strategie narativă de construcție a textului în ramă (sau text în text).

8. Compoziția* (fr. *compozition*, lat. *compositio* – „asamblare”).

Asamblarea părților unei opere literare într-un anumit fel se numește compoziție. Principiile ordonatoare ale materialului lingvistic sînt *unitatea*, *contrastul* și *gradația*.

Compoziția este de două feluri:

1. *Exterioară* – segmentarea operei în acte, părți, capitole, scene. De exemplu, romanul *Ion* de L. Rebreanu se constituie din două părți mari: *Glasul pămîntului* și *Glasul iubirii*, fiecare cu capitolele aferente.

2. *Interioară* (în strictă relație cu prima), care organizează materia literară în jurul unui motiv coordonator și determinant. Ex.: motivul *jertfirii de sine în numele creației* în *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Creațiile epice sau lirice pot fi organizate în construcții succesive și liniare, conform faptelor sau stărilor afective (ex.: *Vizită*, *Di Goe* de I. L. Caragiale, *Pădure, verde pădure* de Gr. Vieru) și construcții simultane sau dislocate, care prezintă alternativ acțiuni sau trăiri lirice (ex.: *Ciuleandra* de L. Rebreanu, *Patul lui Procust* de C. Petrescu, *Povara bunătății noastre* de Ion Druță).

Elementele esențiale ale compoziției sînt *extensiunea temporală*, *ordinea*, *ritmul*, *motivarea*.

*Noțiunea de compoziție nu se identifică cu noțiunea de structură a operei literare.

Tema 6. MODURI DE EXPUNERE

1. **Narațiunea**
2. **Descrierea**
3. **Dialogul**
4. **Monologul**

1. **Narațiunea** (lat. *narratio* – „relatare, istorisire, înșiruire”).

I. Mod de expunere fundamental pentru genul epic, care, prin intermediul unui narator, relatează într-o anumită succesiune acțiunile, evenimentele, întâmplările în care este implicat unul sau mai multe personaje.

Este baza speciilor epice: schița, nuvela, povestirea, romanul, reportajul. Sporadic, poate fi întâlnită și în genul dramatic, uneori pentru a prezenta evenimente care au loc în afara spațiului scenic. În operele lirice, are valoare simbolică. Această manieră interacționează în textele literare cu alte moduri de expunere (descrierea, monologul, dialogul).

Ordinea și gradația momentelor narate sînt puse în evidență prin indicațiile temporale și spațiale propuse de narator.

Tipuri:

1. În funcție de atitudinea naratorului:

a) *subiectivă* (se concentrează pe confesiune, pe utilizarea verbului la persoana I, în acest tip de narațiune funcția naratorului și a personajului se cumulează) ex.: *Maitreyi* de M. Eliade, *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, *Cel mai iubit dintre pămînteni* de M. Preda;

b) *obiectivă* (se bazează pe observație, pe utilizarea verbului la persoana a III-a, presupune detașarea autorului ca narator) – ex.: *Moromeții* de M. Preda, *Răscoala* de L. Rebreanu, *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de I. Groșan.

2. În funcție de structură:

a) *simplă* (lineară, se axează pe un singur conflict, are un singur fir narativ, central) – ex.: *Sania* de I. Druță, *Ciuleandra* de L. Rebreanu, *Moara cu noroc* de I. Slavici.

b) *complexă* (ramificată, bazată pe interferența conflictelor) – ex.: *Patul lui Procust* de C. Petrescu, *Maiestrul și Margarita* de M. Bulgakov, *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache etc.

3. În funcție de formă:

a) *în proză* – ex.: *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu, *Vizită* de I. L. Caragiale, *Zbor frînt* de V. Beșleagă, *Bietul Ioanide* de G. Călinescu, *În vreme de război* de I. L. Caragiale;

b) *în versuri* – ex.: *Miorița*, *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri, *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri, *Odiseea* de Homer, *Țiganiada* de I. Budai-Deleanu, *Levantul* de M. Cărtărescu.

II. Naratiune identificată cu un text în proză. Odată cu structuralismul, se dezvoltă o știință a narațiunii numită naratologie care operează cu o serie de categorii: enunț, enunțare, poveste, categoria timpului, categoria modului, categoria aspectului etc.

2. Descrierea (fr. *description*, lat. *describere* – „a zugrăvi, a descrie”).

I. Mod de expunere literară care constă în relevarea trăsăturilor caracteristice ale unui fenomen, obiect, peisaj, personaj sau a unei stări sufletești prin intermediul imaginilor artistice.

Limbajul descrierii este plastic și sugestiv și are scopul de a sensibiliza cititorul și de a-i oferi o imagine cât mai vie a obiectului descris.

Descrierea ca mod de expunere, de regulă, se integrează și conlucrează în textul epic cu celelalte moduri de expunere: narațiunea, dialogul și monologul.

Descrierea aspectului fizic sau moral al unui personaj se numește *portret* (sau *autoportret*).

Descrierea unui peisaj, a unui anturaj, a unui eveniment istoric se numește *tablou*. Descrierea în versuri a unui peisaj se numește *pastel*.

II. Tip de text realizat pe baza acestui mod de expunere.

Există mai multe tipuri de descrieri:

- în proză:

ex.: „Era la începutul lui mai și, după câteva săptămîni umede și reci, survenise deodată un înșelător miez de vară. Deși vegetația de abia înfrunzise, în *Englischer Garten* era zăpușeală ca în august, iar în apropierea orașului se înghesuiau trăsurile și oameni ieșiți la plimbare...” (Moartea la Veneția de Thomas Mann);

- în versuri:

ex.: „Spațiul de lîngă noi: culoarea caldă-l / inundă, toamna, punctată de ruguri, în/ spațiu-acesta-și scufundă dispersia/ spectaculoasă-a lumii și soarele, co-/borînd spre amurg, într-un anume punct” (De la mine la eu de Victor Teleucă).

3. Dialogul (fr. *dialogue*, lat. lit. *dialogus* – „vorbitură”). Mod de expunere care se rezumă la o discuție sau schimb de replici dintre două sau mai multe personaje într-o narațiune, în opera dramatică și, cu titlu de excepție, în speciile lirice.

În funcție de tipul textului în care este utilizat, dialogul are predestinări speciale:

- în *textul liric*, are funcții simbolice și, de obicei, personifică elementele naturii (ex.: *Șah* de Marin Sorescu, *Replici* de Mihai Eminescu);

- în *textul narativ*, este supus narațiunii propriu-zise, oferind textului vioiciune și oralitate (ex.: *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Răscoala* de Liviu Rebreanu);

- în *textul dramatic*, servește drept schemă compozițională exclusivă, fiind o caracteristică dominantă a acestuia (ex.: *Cîntăreața cheală* de Eugène Ionesco, *Angajare de clovn* de Matei Vișniec).

Dialogul este o modalitate de a defini relațiile dintre personaje, de a exprima reacția lor mentală și afectivă în raport cu o anumită situație. Este cel mai eficient mijloc de caracterizare și autocaracterizare a personajelor.

Se atestă trei tipuri de participanți la dialog: locutorul (emițătorul), interlocutorul (destinatarul) și alocutorul (adresantul mesajului, indiferent de prezența sau absența lui în dialog).

4. Monologul (gr. *monologos* – „vorbitură de unul singur”). Mod de expunere utilizat în toate genurile literare, presupunând o modalitate de vorbire prin care o persoană își reproduce direct sentimentele, raționamentele sau narează un subiect (un eveniment), fără intervenția unui interlocutor.

Formă de retorică, monologul constituie o modalitate esențială a liricii. În epică, se manifestă în general în scrisori și jurnalul intim, în confesiuni (romanul modern). Îndeplinește funcții speciale de structurare a subiectului în speciile dramatice.

Tipuri:

a) *monolog propriu-zis*, ce presupune prezența unui interlocutor care nu dă replică:

ex.: „Să admitem că am spus că vorbiți ca să nu spuneți nimic, dar asta nu înseamnă că vorbiți întotdeauna ca să nu spuneți nimic. Sînt situații cînd nu se vorbește și nu se spune nimic... Asta depinde de situație și depinde de oameni. Dar voi ce spuneți aici de atîta vreme? Nimic, absolut nimic. Oricine ar putea depune mărturie despre asta” (*Scenă în patru* de E. Ionesco);

b) *monolog interior*: este discursul pe care personajul îl adresează sieși:

ex.: „Oftează badea Andrei:

„Iaca, nu i-a venit în cap prostului cela de Lisandru să intre în vreo ogradă ca să pot trece eu...”

În cealaltă căruță Lisandru oftează și el:

„Iaca, nu i-a venit în cap prostului cela de Andrei să tragă în vreo ogradă...”

(*Piept la piept* de I. Druță).

Monologul interior (sau intern) se mai numește *soliloc* (monologul lui Hamlet din tragedia omonimă a lui Shakespeare).

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p.84-98.
2. Duda Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL, 1998, p.149-207.
3. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p. 113-130.
4. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 205-357.
5. Bomher Noemi, *Inițieri în teoria literaturii*, Iași, Editura Fundației Chemarea, 1994, p.73-121.

Studii speciale:

1. Tomașevski Boris, *Genurile literare. Genurile narative*, în „Teoria literaturii. Poetica”, București, Editura Univers, 1973, p. 336-357.
2. Marino Adrian, *Genurile literare*, în „Dicționar de idei literare”, București, Editura Eminescu, 1973, p. 703-734.
3. R. Wellek și A. Warren, *Genurile literare*, în „Teoria literaturii”, București, EPLU, 1967, p. 299-324.

Compartimentul V

Tema 7. PROCEDEE DE EXPRESIVITATE ARTISTICĂ

1. Figuri de stil: geneză și clasificare

2. Figuri și tropi

1. Figuri de stil: geneză și clasificare

Limba este o entitate abstractă, care se realizează, în funcție de împrejurări, prin variante concrete. Limbajul literar este una din variantele stilistice ale limbii.

Structura polisemică a limbajului literaturii și prezența în el a figurilor retorice a constituit, de-a lungul anilor, obiectul de preocupare al unui număr mare de filozofi și teoreticieni.

Primele studii retorice datează din cele mai vechi timpuri. Încă anticii Cicero și Quintilian explicau proveniența figurilor din indigența limbii. În opinia lui Cicero, limba este prea săracă și insuficientă și nu poate oferi termeni îndeajuns pentru toate obiectele și fenomenele lumii: „Sensul figurat al vorbelor, foarte întins, s-a născut din nevoie, din cauza sărăciei de vorbe, iar mai târziu a devenit o plăcere artistică, pentru că după cum haina a fost inventată la început pentru nevoia de a înlătura frigul, iar în urmă a devenit un ornament demn al trupului, tot așa sensul figurat a pornit de la lipsa de vorbe, mai pe urmă fu o distracție”.

Baza clasificării tropilor o datorăm lui Aristotel. În *Poetica*, el definește valorile stilistice ale limbii ca „abateri” de la vorbirea comună, subliniind că „faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună [cuvintele] depărtate de înfățișarea lor normală au într-adevăr darul să înlătore banalitatea; în același timp, în măsura în care mai păstrează câte ceva din formele obișnuite de exprimare, nu lipsește nici claritatea”. În continuare, referindu-se la analiza graiului (limbajului) tragediei, Aristotel prezintă o primă definiție a metaforei, care, în esență, rămîne una valabilă pînă în prezent: „Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță, fie după analogie”.

Ulterior, discipolul lui Aristotel, Teofrast realizează prima încercare de definire și clasificare a figurilor în:

- *figurae sententiarum* (figuri ale gîndirii);
- *figurae verborum* (figuri de cuvînt).

Reprezentantul retoricii clasice franceze Du Marsais (*Despre tropi*, 1730) nu mai consideră figurile „fiice ale sărăciei și ale necesității”, el intuiește deja, în secolul al XVIII-lea, polisemia ca sursă a sensurilor figurate ce se atribuie cuvintelor, acestea venind din „legătura dintre ideile accesorii, adică dintre ideile care au legătură unele cu altele”.

Du Marsais distinge, în acest context, patru categorii de figuri de cuvinte:

1. Figurile de distincție (sincopa, aliterațiile etc.).
2. Figurile de construcție (elipsa, pleonasmul, silepsa, hiperbatul, paranteza, anacolutul).
3. O categorie de cuvinte care își păstrează semnificația (repetiția, sinonimia, onomatopeea, paronomasia etc.).
4. Tropii (de la gr. *tropi* – „conversie, întoarcere, schimbare”) – cuvinte care obțin semnificații diferite de propria lor semnificație (metafora, alegoria, aluzia, ironia, hiperbola, sinecdoca, metonimia etc.).

O contribuție remarcabilă la dezvoltarea studiilor retorice a adus, prin lucrarea *Manual clasic despre studiul tropilor* (1822), Pierre Fontanier, considerat întemeietorul retoricii moderne. El clasifică figurile în două grupuri mari de tropi:

1. Tropii într-un singur cuvânt (propriu-ziși) sau figuri de semnificație.
2. Tropii din mai multe cuvinte (non-tropii) sau figuri de expresie.

În opinia lui P. Fontanier, la tropi se apelează din necesitate sau în urma unei alegeri. Tropii apar în cazul când se instituie o relație între sensul propriu al cuvântului și un sens suplimentar care se adaugă la acesta. Astfel, între idei se pot stabili trei tipuri de relații: de corelație (metonimie), de conexiune (sinecdocă), de asemănare (metaforă).

La începutul secolului al XIX-lea, retorica este atacată de unii filosofi și de poeți romantici ca Novalis, Victor Hugo, imputându-i-se formalism, artificialitate, inutilitate în planul creației artistice.

Abia după 1930, se produce o reevaluare a retoricii de către Noua critică franceză, care, profitând de teoriile elaborate de Paul Valéry, Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure, au regândit, din perspectiva lingvisticii structurale și a semioticii, problemele de construcție a textului literar.

Elaborând modelul stratificat de existență a operei literare, formalistii ruși propun cercetarea structurală a stilului axată pe aspectele *fonetic, lexical, sintactic, etimologic, semantic* ale textului literar. Esența literaturii, consideră formalistii, trebuie căutată în natura sa lingvistică. Meritul lor, și a lui Croce, și a lui Vossler, este de a fi conferit, prin tezele lor științifice, autonomie stilisticii. Sarcina disciplinei respective este de a cerceta toate procedeele care au un scop expresiv anume, și nu putem vorbi în prezent doar de câteva stiluri.

Teoreticienii americani R. Wellek și A. Warren, în studiul *Teoria literaturii*, descriu o multitudine de stiluri:

„În funcție de relațiile dintre cuvinte și obiecte, stilurile pot fi împărțite în conceptuale și senzitive, succinte și prolix, sau în minimalizatoare

și amplificatoare, categorice și vagi, liniștite și agitate, vulgare și elevate, simple și înflorate; în funcție de relațiile dintre cuvinte, ele pot fi clasificate în: tensionate și destinse, plastice și muzicale, netede și aspre, incolore și colorate; în funcție de relațiile dintre cuvinte și întregul sistem al limbii, pot fi deosebite: stiluri orale și stiluri scrise, stiluri șablon și stiluri individuale; în funcție de relațiile dintre cuvinte și autor, stilurile pot fi împărțite în obiective și subiective”.

Începând din deceniul al VI-lea al secolului al XX-lea, apar numeroase studii, semnate de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette etc., în care se optează pentru revalorificarea retoricii.

În anul 1970, din convingerea că „retorica apare astăzi nu numai ca o știință de viitor, ci, mai mult, ca o știință la modă, la granițele structuralismului, noii critici și semiologiei” și că „retorica este cunoașterea procedurilor de limbaj caracteristice literaturii”, un grup de profesori belgieni (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), așa-numitul Grup μ , elaborează o ilustră lucrare consacrată figurilor – *Retorica generală*.

Studiul dat se constituie din două părți: retorica fundamentală și retorica generală. Prima parte constituie o teorie generală a figurilor limbajului, unde se conține și o împărțire a lor în următoarele categorii:

- metaplasme – figuri ale substanței expresiei;
- metasememe – figuri ale substanței conținutului;
- metataxe – figuri ale formei expresiei;
- metalogism – figuri ale formei conținutului.

Clasificarea dată este realizată prin prisma teoriei semnului lingvistic elaborată de teoreticianul elvețian Louis Hjelmslev, care constată existența în limbă a două planuri corelative: *planul conținutului* și *planul expresiei*, fiecare din ele având o *substanță* și o *formă*.

Teoreticienii R. Wellek și A. Warren atenționează în capitolul „Imaginea. Metafora. Simbolul. Mitul” din studiul *Teoria literaturii* asupra pericolului de a ne limita în discuțiile referitoare la figurile retorice doar la structura lor externă, superficială, ceea ce poate conduce la privirea limbajului literar de una din cele mai importante funcții ale sale – funcția expresivă, afirmând în acest context: „Lăsînd la o parte ornamentele, putem împărți tropii, în mod adecvat, în figuri de stil bazate pe *contiguitate* (metonimia și sinecdoca) și figuri de stil bazate pe *similitudine* (metafora)”.

Opinia dată consună cu cea a formalistului rus Roman Jakobson, care distinge între *figurile de tip metonimic* și cele de *tip metaforic*, acestea reproducînd deosebirea dintre *sintagmatic* și *paradigmatic*. Discutînd cele

șase funcții ale limbajului, el „postulează existența unei „funcții poetice” a limbajului, care mută principiul echivalenței de pe axa paradigmatică a limbajului (unde se operează selecția) pe axa sintagmatică (unde are loc combinarea)”.

Reiterînd în acest sumar expozeu mai multe opinii referitoare la limbajul literar, considerăm necesar a propune, în scopuri didactice, termenii adecvați și clasificarea oportună, pentru a fi în măsură să definim și să decupăm corect figurile într-un text literar.

În discuțiile referitoare la stil, de regulă operăm cu termenii de trop și figuri.

Unii autori (de ex. Paul Magheru) consideră *figura* (de la gr. *schema* „statură, figură, ținere”) orice „schimbare” (modificare) a limbii neconformă cu natura.

Tropul (de la gr. *tropos* – „conversiune, răsucire, întoarcere”) este un caz particular de figură care constă în întrebuițarea „răsturnată” a sensurilor proprii.

Figura este deci o noțiune cu o sferă mai largă, care o include și pe cea de trop.

Potrivit altora, termenii *figură de stil* și *trop* sînt sinonimi.

O utilă și funcțională clasificare a figurilor de stil conține lucrarea *Analiza textului literar* de Gabriela Duda:

- figurile de contiguitate (metonimia, sinecdoca);
- figurile de analogie (metafora, personificarea, comparația, alegoria);
- figurile de insistență și figurile de atenuare (perifraza, climaxul, hiperbola, litota, eufemismul, ironia);
- figurile de repetiție (aliterația, asonanța, chiasmul, anafora, epifora, rima);
- figurile de opoziție (antiteza, oximoronul);
- figurile de adresare (apostrofa, invocația, retorica, interogația retorică);
- alte figuri (epitetul, simbolul).

În continuare, vom ilustra clasificarea invocată cu una sau cîteva figuri reprezentative pentru grupul respectiv.

2. Figuri și tropi

Alegoria (lat. *allegoria* – „vorbire figurată”)

I. Figură de analogie care constă dintr-o construcție lexicală avînd în centru o metaforă narativă și alte figuri de stil, care sub aspectul unei convenții reprezintă o altă idee sau realitate.

a) de exemplu, textul ce urmează, reprezintă alegoric cele trei etape ale creației auctoriale:

„*Mi-am zis:*

Voi scrie trei romanțe...

Și-n trei romanțe-mi voi închide,

Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morți iubiți –

Trei clipe reci –

Ce-mi stau în suflet împietrite,

Ca trei luceferi stinși pe veci” (Romanța celor trei romanțe de I. Minulescu).

b) exemplul constituie imaginea alegorică a artei poetice:

„*Nadir latent! Poetul ridică însumarea*

De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi

Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,

Meduzele când plimbă sub clopotele verzi” (Din ceas dedus... de I. Barbu)

II. Procedeu artistic de structurare a unei întregi opere (ghicitoarea, fabula, mitul, unele romane, de la antic până la modern, pot fi creații alegorice).

Ex.: *Istoria ieroglifică* de Dm. Cantemir, fabulele *Vulpea și măgarul*, *Leul și iepurele* de Al. Donici, *Divina Comedie* de Dante.

III. Formulă (alegorică) utilizată în unele lucrări artistice.

Ex.: *Luceafărul* de M. Eminescu; *Mistrețul cu colți de argint* de Șt. Augustin Doinaș, *Poezii* de L. Damian, *Lostriga* de V. Voiculescu, *La țigănci* de M. Eliade.

Aliterația (fr. *allitération* – „repetarea aceleiași litere”) – figură de repetiție care asigură sonoritatea, expresivitatea sau efectul onomatopeic (imitativ) al unui text prin repetarea insistentă a unui grup de consoane, de obicei la începutul sau în rădăcina cuvintelor. Procedeu conferă structurii prozodice efect ritmic și coloratură afectivă.

Ex.: „*Toamna și-a întins marama de aramă pe zăvoi” (Ion Pillat, *La culesul viei*).*

„*Crivățul de miază-noapte vîjîie prin vijelie” (V. Alecsandri, *Viscolul*).*

„*Așteaptă să te-adoarmă așa cum te dezmierzi” (I. Barbu, *Ți-am împletit*).*

Aliterația este un procedeu utilizat încă din cele mai vechi timpuri, în poezia antică, în poezia medievală italiană și germană, la trubaduri, la romantici, la simboțiști. Funcțiile stilistice deosebite ale aliterației au fost explorate în poezia lui G. Bacovia, I. Minulescu, M. Eminescu, G. Coșbuc, T. Arghezi, I. Barbu, N. Stănescu.

Antiteza (gr. *antithesis* – „opoziție”).

I. Antiteză – imagine artistică.

Figură de opoziție care constă în alăturarea în același text a unor contrarii noționale sau lexicale (verbale) din aceeași categorie superioară nenumită (viață-moarte; sus-jos; azi-ieri) pentru a le pune în lumină caracteristicile.

În relații antitetice pot fi puse antonime, forme verbale (prezent-trecut), persoane (I-III), cuvinte cu sens propriu și cuvinte cu sens figurat.

Ex.: „*Eu veneam de sus, tu veneai de jos.*

Tu soseai din vieți, eu veneam din morți”. (T. Arghezi, *Morgenstimmung*).

Ex.: „*Și-acuma, când pământul și apa ne desparte,*

Tu-mi vii tot mai aproape, cu cât plec mai departe...

Și-aicea firea-ntreagă numai de tine-i plină

Și-n jocul ei de umbre, și-n jocul de lumină.” (O. Goga, *Depart*).

Ex.: „*Azi te-adorm cu dînsul eu,*

Ieri el m-adormea pe mine” (Șt. O. Iosif, *Cîntec sfînt*).

Ex.: „*În prezent, ticăloșia; în trecut, un vis de mai*” (Al. Macedonski, *Noaptea de februarie*).

Ex.: „*În portul blond al unei mări din Nord,*

Au debarcat corsarii bruni din Sud” (I. Minulescu, *Romanță nordică*).

II. Antiteză este și un procedeu compozițional de structurare a unei opere întregi, în special în romantism. Stă la baza mai multor lucrări eminesciene.

Ex.: *Epigonii, Scrisoarea III, Împărat și proletar* de M. Eminescu.

Asonanța (fr. *assonance* < lat. *assonare* – „a face ecou”).

Figură de repetiție care constă în prezența insistentă a vocalelor accentuate în două sau mai multe cuvinte dintr-o unitate prozodică (vers) pentru a produce efect eufonic.

Ex.:

„*E-o muzică de toamnă*

Cu glas de piculină,

Cu note dulci de flaut

Cu ton de violină...

Și-acorduri de clavire

Pierdute, în surdina,

Și-n tot e-un marș funebru

Prin noapte, ce suspină...” (G. Bacovia, *Nocturnă*).

Ex.: „*Muzica sonoriza orice atom...*

Dor de tine, și de altă lume.

Dor...

Plana ...

Durere fără nume

Pe om....

Toți se gîndeau la viața lor” (G. Bacovia, Largo).

Ex.: „*Sonor vîia văzduhul în rîsul uriaș*

Și aburea prin cupe belșug de ambrozii” (I. Barbu, Ixion).

Comparația (lat. *comparatio* – „asemănare”)

Figură de analogie prin intermediul căreia se pune în evidență proprietatea (forma, culoarea, mărimea, mirosul, sunetul etc.) unui obiect, fenomen, ființă prin compararea lui cu a altuia, mai bine cunoscut cititorului, conferindu-i contur expresiv primului.

Structural, comparația se constituie din doi termeni:

a) Termenul 1 (T1) – subiect al comparației sau termenul de comparat;

b) Termenul 2 (T2) – obiect al comparației sau termenul cu care se compară;

c) Elementul de legătură: ca, precum, cum, asemenea, aidoma etc.).

Ex.: „*Valuri limpede de aer ca o mare nevăzută” (V. Alecsandri, Vînătorul).*

Ex.: „*Viața lui mult ne-a mirat*

ca un cîntec cu turbure tîlc,

ca un straniu eres” (L. Blaga, Poetul).

Ex.: „*Bubuiitor, furtuna lung pe zăvoi răsună*

Ca o caleașcă-n goană pe o podișcă, tună” (I. Pillat).

Enumeratia* (fr. *énumération*, lat. *enumeratio* – „a enumera”) * este o figură a insistenței care constă în enunțarea succesivă a componentelor unui întreg sau a elementelor unei acțiuni în scopul desemnării complete a acestora, conferind textului expresivitate.

Ex.: „*Nu-l speria, căpitane... Boierii sînt slabi la fire:*

Brațul, haina, mintea, fața, inima, totu-i subțire” (B. P. Hasdeu, Răzvan și Vidra).

Tipuri:

1. După structură:

a) *deschise* – termenii enumerației se leagă prin coordonare:

ex.: „*Deasupra tronurile și puterile*

Distribuiiau peste lume iernile, verile,

Plantele, gloabele, cerul.” (Mircea Cărtărescu, Iluminare).

b) *închise* – ultimul element din șir e legat de penultimul prin conjuncție:

*Vezi: R. Leahu, *Conceptul de enumerație în cinci aplicații pe text* // „Semn”, anul XII, nr. 3, 2009, p. 37-50.

ex.: „*Parcă mă strigă pe nume
Mugurii, iarba, țărîna și apele-n spume*” (Vasile Levițchi).

c) *distributive* – repartizate în perechi:

ex.: „*Cine-a scris, în ce odaie, fără pat și fără foc, /
Imnul ăsta de izbîndă, de iubire și durere*” (T. Arghezi, *Caligula*).

d) *intercalate* – în interiorul unei enumerații se intercalează altele :

ex.: - „*E un joc viclean de bătrîni /
Cu copii, ca voi, cu fetițe ca tine,
/Joc de slugi și joc de stăpîni, /
Joc de păsări, de flori, de cîini, /
Și fiecare îl joacă bine*”. (T. Arghezi, *De-a v-ați ascuns*).

2. După conținut:

a) *progresivă sau ascendentă* – termenii înșiruiți amplifică ideea exprimată:

ex.: „*Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină, /
s-acunde în fiștecare din ele, cînd dorm*” (L. Blaga, *Mirabila sămînță*).

b) *regresivă sau descendentă* – termenii înșiruiți diminuează ideea exprimată:

ex.: „*În rînduri de saci cu gura deschisă –
Boabele să ți le-nchipui: gălbii, /
sau roșii, verzii, sinilii, aurii, cînd pure, /
cînd peștrițe*.” (L. Blaga, *Mirabila sămînță*).

Din punct de vedere gramatical, enumerațiile pot fi complemente, atribute, apoziiții.

Ex.: „*C-am avut nuntași*

Brazi și păltinași

Preoți, munții mari,

Paseri, lăutari,

Păsărele mii

Și stele făclii” (Miorița).

Ex.: „*Tata s-a îngrijit de voi,*

V-a lăsat vite, hambare,

Pășune, bordeie și oi,

Pentru tot soiul de nevoi

Și pentru mîncare” (T. Arghezi, *De-a v-ați ascuns*)

Epitetul (lat. *epithetum*, gr. *epitheton* – „cuvînt adăugat”) este un determinant poetic (adjectiv sau adverb) adăugat pe lîngă un termen (nume sau verb) pentru a-l particulariza și a-i conferi valențe estetice corespunzătoare emoției auctoriale.

Nu orice element determinant (adjectiv sau adverb) este epitet. Încă Pierre Fontanier propunea a se face distincția conform unei reguli: dacă

prin suprimarea determinantului enunțul își pierde înțelesul, avem un adjectiv obișnuit, dacă își pierde culoarea, dar nu înțelesul, avem un epitet.

Componentele din structura binară a epitetului au o semantică diferită: unul se utilizează în sens direct, celălalt – în sens figurat.

Tipuri:

După semnificație:

- *ornant sau general*, cel care „aparține clasei întregi (genului, speciei) din care face parte” (T. Vianu). El este implicat chiar de numele obiectului determinant:

ex.: „Am privit în jurul meu și-n mine:

Soba *rece*,

Pipa *rece*,

Mîna *rece*,

Gura *rece*” (I. Minulescu, *Cu toamna în odaie*).

- *individual*, care este propriu unui anumit termen, fiind legat de o anumită circumstanță:

ex.: „O, fiarbă-vă mînia în *vinele stocite*,

În ochii stinși de moarte, pe frunți *învinețite*

De *sînge putrezit*” (M. Eminescu, *Junii corupți*).

După raportul lui cu alte figuri:

- *metaforic*, care o forță expresivă deosebită:

ex.: „*Ochii tăi mari* caută-n *frunza cea rară*” (M. Eminescu, *Sara pe deal*).

- *personificator*:

ex.: „Ele trec cu *harnici unde și suspină-n flori molatic*.” (M. Eminescu, *Călin(file de poveste)*).

- *hiperbolic*:

ex.: „*Zile cu trei sori în frunte...*” (M. Eminescu, *Epigonii*).

- *antitetice sau oximoronic*:

ex.: „*Neguri albe strălucite*

Naște luna argintie...” (M. Eminescu, *Crăiasa din povești*).

- *litotic* (un determinativ este atenuat prin diminutiv): *micuț, prostuț, sărăcuț*.

După eufonie:

- *aliterativ*:

ex.: „*Dormeau adînc sicriele de plumb, /Și flori de plumb și funerar vestmînt...*” (G. Bacovia, *Plumb*)

- *onomatopeic*:

ex.: „*Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi...*” (M. Eminescu, *O, mamă...*).

- *pleonastic*:

ex.: „Moai e pana în coloarea unor vremi de mult trecute,*Zugrăvește din nou iarăși* pînzele posomorîte” (M. Eminescu, *Epigonii*).

- *tautologic*:

ex.: „*Cobori în jos*, luceafăr blînd...” (M. Eminescu, *Luceafărul*).

După tipul imaginilor:

- *cromatic*:

ex.: „În aer *rumene văpăi*/Se-ntind pe lumea-ntreagă...” (M. Eminescu, *Luceafărul*)

- *sinestezic*:

ex.: „Primăvara.../O *pictură parfumată cu vibrații de violet*.” (G. Bacovia, *Nervi de primăvară*).

După topica termenilor constitutivi:

- *inversat*:

ex.: „Sînt solitarul *pustiilor piețe*/Cu *tristele becuri* cu pală lumina...” (G. Bacovia, *Pălind*).

- *reluat*:

ex.: „Carbonizate flori, *noian de negru*...

Sicrie negre, arse, de metal,

Vestminte funerare de mangal,

Negru profund, *noian de negru*” (G. Bacovia, *Negru*).

După structură:

- *simplu*:

ex.: „Se bate miezul nopții în *clopotul de-aramă*...” (M. Eminescu, *Se bate miezul nopții...*).

- *dublu*:

ex.: „...de după ușe se auzi un *glas ascuțit și înțepat*...” (B. Delavrancea, *Neghiniță*)

- *triplu*:

ex.: „De-aș avea și eu o *floare*/ *Mîndră, dulce, răpitoare*...” (M. Eminescu, *De-aș avea...*).

- *în lanț sau multiplu*:

ex.: „Bugecii în plină iarnă, fără *uriasul, generosul, abundentul, profundul, afinatul, sclipitorul, imaculatul, mereu reînnoitul lor strat de omăt!*” (Geo Bogza, *Cartea Oltului*).

- *dezvoltat*:

ex.: „Vezi colo pe uriciunea *fără suflet, fără cuget*,

Cu privirea-nmpăroșată și la fălci umflat și buget.

Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri...” (M. Eminescu, *Scrisoarea a III-a*).

După expresivitatea gramaticală: adjectiv, substantiv în acuzativ sau în genitiv, adverb și locuțiune adverbială, atribut, subordonată atributivă cu valoare de epitet, complement de mod, nume predicativ, element predicativ suplimentar.

Hiperbola (gr. *hyper* – „peste” și *ballein* – „a arunca”)

Figură a insistenței prin intermediul căreia se amplifică sau se diminuează aspectele sau valorile unei realități în scopuri expresive.

Ex.: „*Aripat gigant ce arde galben foc zvîrlind sub stele*

Încrustat în stîncă frunței arde-un glob cu ape grele,

Universul ca o haină îi plesnește-n cusături

Și se taie-n putrezi lațe atîrnînd de-ncheieturi...

Galaxii să dau în lături zob făcute dă aripe,

Pere limitele lumii îndărăt în două clipe

Loc și vreme bălmăjite-s ca în gure de copil

Bălăcite, luate-n peptul notătorului pîn sine.” (Mircea Cărtărescu, *Levantul*).

Hiperbola este generată de o gamă variată de impulsuri emoționale față de ceva sau de cineva: admirație, ură, indignare, dispreț, ironie etc.

Ex.: „*Pămîntul acesta neîndurător de larg și ucigător de mut*” (L. Blaga, *Pămîntul*)

„*Și-aprins în valuri de lumină*

Străfulgerat de avînturi nemaipomenite” (L. Blaga, *Vreau să joc*).

Se întîlnește și în vorbirea uzuală: „*urît de-ncheagă apă*”, „*mort de oboseală*”.

Se suprapune uneori metaforei, metonimiei, sinecdocii, oximoronului. De aici, apariția unor termeni de genul „metaforă hiperbolică” etc.

Din punct de vedere stilistic, și unele comparații pot avea valori hiperbolice.

Ex.: „*Părul lui care se păstra încă negru, avea de-asupra tîmplei drepte o șuviță albă, care licărea ca un val de argint pe un ocean de smoală.*” (I. A. Bassarabescu).

Se disting hiperbole verbale, adverbiale, adjectivale, substantivale.

În basm, hiperbola apare sub forma fabulosului:

a) este o modalitate de caracterizare a personajelor (Setilă, Flămînzilă, Ochilă, Gerilă etc.);

b) este utilizată în formulele structurale ale basmului: inițiale, finale:

ex.: „*Și s-a adunat lumea de pe lume la această mare și bogată nuntă, și a ținut veselia trei zile și trei nopți, și mai ține și astăzi, dacă nu cumva s-a sfîrșit*” (I. Creangă, *Povestea porcului*).

Interogația retorică (lat. *interrogatio* – „întrebare”)

Figură de stil care presupune o întrebare (sau o serie de întrebări) cu caracter lirico-emoțional, la care nu se cere un răspuns, el conținându-se în însăși întrebarea.

Ex.: „Care e mai mândră decât tine între toate țările semănate de Domnul pe pământ? / Care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grâne mai bogate?” (A. Russo, *Cîntarea României*).

Ex.: „Ce caut, mă-ntrebam, ce caut

Pe luciul vechilor candori

Printre aceste vîrfuri de lumină clătinînd

Priveliști moarte, destrămat

În spații de singurătate?...” (Nichita Stănescu, *Îndoirea luminii*).

Ex.: „Cine este frumoasa mea?

Cine mai poți fi tu, frumoasa mea, draga mea?

Cine ești tu, iubito, dragoste, drago?” (Mircea Cărtărescu, *Femeie, femeie, femeie*)

Caracteristici:

- conferă afectivitate discursului;

- exprimă încredere în veridicitatea mesajului rostit;

- inoculează textului energie, intensitate și dinamism.

A fost utilizată în toate formele de discurs: de la cele oratorice pînă la cele didactice.

Poetica veche distingea între *interogația poetică* (folosită în poezie) și *interogația retorică* (utilizată în vorbire).

Inversiunea

Figură de construcție care constă într-o intervenție stilistică în topica reglementară a cuvintelor dintr-o propoziție sau, mai rar, dintr-o frază.

Ex.: „De prea mult aur crapă boabele de grâu” (Lucian Blaga, *În lan*).

Există patru modalități de realizare a inversiunii:

a) antepunerea: „A noastre inimi își jurau credință pe toții vecii?...” (M. Eminescu, *Cînd amintirile...*)

b) postpunerea: „Feciori, la zece fete, cincii...” (G. Coșbuc, *Nunta Zamfîrei*)

c) separarea: „Urechea lui închisă pentru graiuri

Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri” (T. Arghezi, *Psalm*)

d) dislocarea: „Ești ca vioara, singură se cîntă.” (T. Arghezi, *Ex libris*)

Cel mai frecvent se întâlnește antepunerea.

Inversiunile sînt proprii și limbajului popular:

ex.: „Jelui-m-aș și n-am cui...”

Inversiunea este un procedeu stilistic cu finalități specifice:

- a) impune ritmicitate descrierii;
- b) este un mijloc de conservare a versului;
- c) conferă originalitate și valențe expresive construcției poetice;
- d) pune în evidență trăsături, sporește forța sugestivă a imaginii.

Invocația retorică (lat. *invocatio* – „chemare”, „rugă”)

Figură retorică de adresare care se rezumă la un pseudodialog cu o persoană reală sau imaginară pentru a marca stilistic textul.

Este modalitatea predilectă a romanticilor. Această convenție permitea punerea în valoare a puternicului dramatism liric trăit în cazul invocării divinității, a strămoșilor glorioși, a muzei, a personajelor feminine. Se întâlnește din cele mai vechi timpuri. Se atestă la M. Costin în poemul *Viața lumii*, la Ioan Budai-Deleanu în *Țiganiada*, la Gr. Alexandrescu în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, la poeții romantici etc.

Ex.: „Cu chiotele-ți de lumină
și cu-adâncul ochilor de mare,
cu urmele în lut, ce ți se lasă
nenumăratele fecioare
cutremurate-n clipa asta
de-un dor
pe minunatul tău pământ,
te chem.:

vino,
Lume,
vin!” (Lucian Blaga, *Strigăt în pustie*).

Metafora (gr. *metaphora* – „transfer”)

Este figura de analogie care, în virtutea unor asemănări (în poezia tradițională) sau neasemănări (în poezia modernă), transferă un nume de la un obiect la altul în vederea plasticizării unuia dintre ele (de ex.: *claviatura râului; obrajii palizi ai pudorii*).

Metaforele se distribuie în două clase mari:

A. Metaforă cu ambii termeni (T. propriu și T. figurat) prezenți sau *in praesentia*:

ex.: „Un cuiabar rotind de ape, peste care luna zace” (M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*).

B. Metaforă constituită doar din termenul figurat sau *in absentia*. În acest caz, se elimină din construcție termenul propriu (Tp) și elementele de legătură (*precum, ca, ca și, asemeni*), conferindu-se eleganță stilistică expresiei:

ex.: „Doamna mărilor și-a nopții varsă liniște și somn...” (M. Eminescu, *Scrisoarea a III-a*).

În acest exemplu, cuvântul-obiect („luna”) este substituit de cuvântul-imagine („Doamna mărilor și-a nopții...”)

Exemplul următor substituie imaginea poetului, care înglobează în sine un univers alcătuit din elemente eterogene:

„Amestec fără seamăn: cer și glie,

Iubiri, dureri și chiot și blestem.” (I. Pillat, *Poetul*).

Prima teoretizare a metaforei se atestă în *Poetica* lui Aristotel: „Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie”. Au emis opinii asupra metaforei Cicero, Du Marsais, G. Vico, A. W. Schlegel. Esteticianul german Alfred Biesse dispută despre caracterul metaforic al limbii, considerând metafora și o componentă a vorbirii obișnuite.

Teoreticianul spaniol J.O. y Gasset distinge între metafora poetică și metafora științifică.

Lucian Blaga atestă două mari tipuri de metafore: *metafore plasticizante* și *metafore revelatorii*. Unul din studiile esențiale consacrate metaforei este *Metafora vie* (1975) de Paul Ricoeur. Filozoful francez deosebește *metafora-cuvânt* de *metafora-enunț*, conchizând că metafora nu poate fi izolată de sensul integral al enunțului care o conține.

Metonimia (gr. *metonymia* – „înlocuirea unui nume cu altul”).

Este figura de contiguitate prin intermediul căreia două cuvinte relaționate logic se pot substitui reciproc.

Ex.: „*Apoi cofița-ntreagă o beau*” (V. Alecsandri, *Rodica*).

„*Deodată se trezește pădurea și răsună*

De-un tropot de copite pe gheață ropotind” (V. Alecsandri, *Tunetul*).

Se cunosc următoarele relații metonimice: conținut substituit de conținător; cauză substituită de efect / efect substituit de cauză; opera prin numele autorului; concretul prin abstract; numele unui lucru prin simbolul lui; un produs cu numele locului de unde provine.

Metonimia este înrudită cu metafora, deoarece ambele figuri se bazează pe substituție. Pentru a se evita confuzia acestor două figuri de stil, trebuie să ținem cont de următoarele:

a. termenii care alcătuiesc metafora se află în relații de asemănare;

b. termenii constitutivi ai metonimiei sînt în raport de „corespondență”, remarcă P. Fontanier în *Figurile discursului*, explicînd, în continuare, că „ei depind unul de altul în ceea ce privește existența sau modalitatea de a fi”.

Ex.: în expresia metonimică *La noi sînt lacrimi multe* (O. Goga), s-a utilizat în loc de cuvîntul-cauză *durere, necaz* etc. cuvîntul-efect *lacrimi*.

Tomașevski propune o regulă practică pentru a distinge metafora de metonimie: „...metafora poate fi transformată de obicei în comparație (...), metonimia nu permite această operație”.

Oximoronul (fr. *oximoron*, gr. *oxys* – „ascuțit”, „înțepător” și *moros* –prost, năuc, nebun).

Figură de opoziție care presupune o organizare sintagmatică neașteptată prin asocierea a două cuvinte incompatibile care, alăturate, produc efecte poetice excepționale.

Ex.: „*Ulcioare mai frumoase și mai zvelte
cu mijlocul de păcătoase sfînte fete*” (L. Blaga, *Olarii*).

Condiții de construire a oximoronului:

1. Sinteza termenilor constitutivi ai oximoronului (de regulă, unul cu sens propriu, celălalt cu sens figurat) să reprezinte o imagine poetică, un *analogon* al realității subiectivizate.

2. Incompatibilitatea semantică din structura de suprafață a sintagmei să se rezolve în structura ei de profunzime.

Oximoronul se realizează:

a) printr-o determinare adjectivală:

ex.: „...*focul rece al topirii de sine*” (T. Arghezi).

b) printr-o determinare substantivală:

ex.: „...*o scînteie de-ntuneric*” (G. Topîrceanu, *Lumină*).

c) foarte rar, printr-un verb la imperativ asociat cu subiectul:

ex.: „*Înghețe-te căldura, arză-te răcoarea*” (T. Arghezi, *Blesteme de babă*).

Este utilizat mai ales de poeții romantici ca M. Eminescu, T. Arghezi și postromanticii creatori de imagini.

Putem vorbi de o înrudire a oximoronului cu paradoxul.

Nu poate fi asemănat cu antiteza, deoarece aceasta evidențiază un contrariu, pe cînd oximoronul și-l asumă.

Bibliografie:

G. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995, p. 215-218.

Personificarea (fr. *personification* – „personificare”).

Figură de analogie care constă în atribuirea de însușiri și calități umane unui lucru sau unui obiect, unui fenomen sau unei abstracții.

Ex.: „*Lumea curge nepăsătoare*”

Prin muzee,

Tablourile nu se mai satură

*Privind afară din rame” (M. Sorescu, *Perspectivă*).*

Poate fi considerată o categorie formală a metaforei. Utilizată cu pre-dilecție în poezia clasică și în special în cea romantică. Se întâlnește în poezia cultă și cea populară. Este schema figurată a fabulei și a alegoriei și este numită în acest caz *prozopopee*.

Se realizează prin:

a) asocierea unui obiect (lucru, fenomen, abstracții) cu un verb:

ex.: *„Cu grele răsuflete apele dorm,*

*Pe lanuri dorm spicele grele” (O. Goga, *Dimineață*)*

b) utilizarea unui substantiv inanimat la vocativ:

ex.: *„Dunărea vorbea cu Oltul:*

- Tu, copile drag al meu,

Zbuciumat tu vii la vale

*Tulbure mereu” (G. Coșbuc, *Dunărea și Oltul*).*

Ex.: *„Dă-mi, pământule, cu bobii,*

După cum ne-am mai jucat.

Culcă-te tu și visează,

*Eu te scormon și te ar” (T. Arghezi, *Miracol*).*

Repetiția (lat. *repetitio* – „repetare”).

I. În accepție largită: orice reluare de sunete (aliterația, asonanța, rima), de cuvinte (epifora, anafora), sinonime neindicate (pleonasm, tautologie, redundanță).

II. În accepție restrînsă: figură a insistenței care constă în reluarea unui cuvânt, a unei sintagme, a unui enunț pentru a-l impune, a-i spori semnificația și a produce un efect de energizare sau a conferi muzicalitate pasajului prozodic sau narativ.

Repetiția-refren este o repetare cu regularitate a unui vers, strofe, pasaj, propoziții sau fraze.

Ex.: *„În trecut era iubire, erau raze, era trai...” (Al. Macedonski, *Noaptea de februarie*).*

Ex.: *„A iubi – aceasta vine*

Tare de departe-n mine.

A iubi – aceasta vine

*Tare de departe-n tine” (L. Blaga, *Primăvara*).*

Ex.: *„Întîi și-ntîi – cuvîntul despre țară,*

De-ar fi să-l spui a orișicîta oară;

Întîi și-ntîi – cuvîntul despre casă,

*Întîi și-ntîi – cuvînt despre părinte,
Semănător de obiceiuri sfinte” (V. Romanciuc, Întîi și-ntîi).*

Simbolul (fr. *symbole*, gr. *symbolon* – „semn de recunoaștere”).

Este un semn care înlocuiește și reprezintă un obiect în baza unei analogii.

Simbolul indică asupra unei relații de analogie dintre un obiect concret și o abstracție, prin aceasta devenind posibilă substituția unuia prin altul.

Este cea mai concentrată figură de stil redusă la un singur cuvînt cu multiple și profunde semnificații (porumbelul, bradul, șarpele, ghiocelul etc.).

Relația (legătura, corespondența) dintre acești doi termeni poate fi:

- a) *antologică* (harpa ca simbol al muzicii);
- b) *analogică* (porumbelul alb ca simbol al păcii);
- c) *convențională* (drapelul, stema) ca simboluri ale țării.

Încă din Antichitate, simbolurile au fost utilizate în diverse domenii: artă, mitologie, religie, filozofie etc.

Miturile, legendele, basmele, baladele fantastice aparțin gândirii simbolice. Textele biblice sînt întretesute cu simboluri, unele din ele nici pînă în prezent nu sînt decodificate.

Simbolurile pot fi:

a) *colective* (integrate într-un context cultural, într-o comunitate: *bourul*, *pajura* (stema Moldovei), *dragonul*, *lotusul* (în China), *măslinul* (popoarele ebraice) etc.

b) *individuale*, create de poet, scriitor, care le dă o interpretare proprie; sînt efectul unei configurații a textului poetic: *teiul*, *luna*, *marea* etc. poartă valori simbolice individuale în creația eminesciană; *lumina*, *misterul* (L. Blaga), *ploaia*, *cimitirul*, *moina* (G. Bacovia), *vatra*, *focul*, *casa* (I. Druță), *îngerul*, *cuvîntul* (N. Stănescu).

Cuvîntul *simbol* a dat naștere unei mișcări literare: *simbolismul*.

Sinecdoca (fr. *sinecdoque*, gr. *synekdoche* - „cuprindere la un loc”).

Considerată un caz special de metonimie, sinecdoca este figura de contiguitate realizată prin substituția a doi termeni aflați în raport de „cuprindere”, adică aceștia se includ în același domeniu, aceeași structură, aceeași entitate.

Sinecdoca poate substitui: întregul prin parte, pluralul prin singular, genul prin specie, obiectul prin materialul din care este confecționat, obiectul prin însușirea lui, persoana prin obiectul folosit de ea.

Ex.: „*Trec albe frunți cu flori, și brațe dalbe,
Trec negri ochi cu foc, și sînuri albe,*

*Iar prin văzduh se-mprăștie ușor
Un farmec viu, aprins, îmbătător*” (V. Alecsandri).

Rețineți:

Model de clasificare a figurilor de stil*:

- figurile de contiguitate (metonimia, sinecdoca);
- figurile de analogie (metafora, personificarea, comparația, alegoria);
- figurile de insistență și figurile de atenuare (perifraza, climaxul, hiperbola, litota, eufemismul, ironia);
- figurile de repetiție (aliterația, asonanța, chiasmul, anafora, epifora, rima);
- figurile de opoziție (antiteza, oximoronul);
- figurile de adresare (apostrofa, invocația, retorica, interogația retorică);
- alte figuri (epitetul, simbolul).

Opinii:

Grupul μ. Retorica generală: „Ceea ce caracterizează discursul poetic e faptul că el nu vorbește despre lucruri. Poezia stă în întregime în cuvinte (forme și sensuri). (...) Cît despre scriitor, e prea puțin spus că întrebuițează figura: el trăiește din ea. În ceea ce îl privește nu e vorba de a-și împodobi fraza, ci de a face să existe limbajul fără garanția lucrurilor (...)”.

Leo Spitzer : „Stilul reprezintă exprimarea necesară, condiționată biologic, a celui *psyche* individual”.

Roland Barthes: „...Stilul se elaborează „la limita dintre trup și lume”, el fiind „limba autarhică, cufundată în mitologia personală și tainică a scriitorului, în acel „subfizic” al cuvîntului, unde iau naștere primele îmbinări între cuvinte și lucruri, unde apar o dată pentru totdeauna toate marile teme verbale ale existenței sale”.

Julia Kristeva: „E nevoie mai întîi, de-o bază fiziologică, e nevoie de un corp aparte, de un raport intersubiectiv intens, un raport particular cu limbajul, pentru a crea un nou stil”.

Ion Coteanu: „Stilul nu este mesajul. El este o sumă de proprietăți ale acestuia, suma regulilor pe baza cărora un emițător alege, combină și eventual modifică materialul de limbă disponibil. Mesajul este spațiul

*Vezi: Duda Gabriela, *Analiza textului literar*, București, Humanitas Educațional, 2002, p. 25-26.

lingvistic, materialul care poartă în sine proprietățile amintite. El constituie concretizarea stilului, de unde rezultă că raportul dintre el și stil seamănă cu raportul dintre sistemul limbii și manifestarea lui concretă”.

Gh. Crăciun: „Unei stări de excitație mentală, care constituie o abatere de la habitus-ul normal al vieții noastre intelectuale, trebuie să corespundă, pe plan lingvistic, o abatere corespunzătoare de la exprimarea normală”.

Roland Barthes: „Stilul nu este niciodată altceva decât o metaforă, adică o ecuație care unește intenția literară și structura carnală a autorului”.

Paul Valéry: „Poetul care înmulțește figurile nu face decât să regăsească în el limbajul în stare născândă”.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p.112-121, 138-158.
2. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p. 70-88.
3. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 335-360.
4. Bomher Noemi, *Inițieri în teoria literaturii*, Iași, Editura Fundației Chemarea, 1994, p. 38-64.
5. Magheru Paul, *Noțiuni de stil și compoziție (cu modele de compuneri școlare)*, Cimișlia, TipCim, 1994, p.28-41.
6. Duda Gabriela, *Analiza textului literar*, București, Humanitas Educațional, 2002, p. 25-26.

Studii speciale:

1. Vianu Tudor, *Cercetarea stilului*, în „Studii de stilistică”, București, EDP, 1968, p. 41-59.
2. Markiewicz Henryk, *Stilul textului literar și cercetarea sa*, în „Conceptele științei literaturii”, București, Editura Univers, 1988, p. 109-133.
3. Mukarovsky Jan, *Despre limbajul poetic*, în „Studii de estetică”, București, Editura Univers, 1974, p. 343-361.

Tema 8. METRICĂ ȘI PROZODIE

Motto:

„Rostul filozofilor și al poezilor ar fi acela de a căuta corespondența adevărată dintre sunet și obiect”.

Gh. Crăciun

1. Generalități
2. Versificația
3. Versul
4. Strofa
5. Rima
6. Ritmul

1. Generalități

Elementul primordial al poeziei este și a fost mereu versul. Versul a premers prozei poetice sau ritmice, care a luat naștere ulterior din contrastul firesc al prozei obișnuite cu poezia. Este și opinia teoreticianului rus Iu. Lotman, că versul este elementul fundamental al poeziei, aceasta constituind primul sistem poetic, pe fundalul căruia a apărut și proza artistică (ritmică), ca reacție de negare a poeziei.

În condițiile absenței unor studii speciale asupra originii versului popular românesc, atestăm doar unele idei sporadice referitoare la derivarea lui fie din poezia populară latină, fie din versul european medieval latin. Pornind de la sensul popular de „melodie” al cuvântului „viers”, cercetătorul Mihai Bordeianu, în studiul „Versificația românească”, face următoarea explicație: „Logic este ca evoluția să fie următoarea (de la simplu la complex) – vorbirea obișnuită – cântec (vers plus melodie) – poezie clasică, proza beletristică (ritmică apoi). La început, singurul mod posibil al artei cuvântului a fost cântul (vorbirea în versuri + melodie)”.

Și în limba latină cuvântul „vers” are sensul de melodie, dar și cel de vers. Ideea poate fi confirmată printr-o notă lăsată de Ioan Budai-Deleanu, autorul „Țiganiadei”, la o strofă a lucrării date: „Poeticul au vrut să aducă în limba noastră un feliu de poezie nouă, precum se află la italieni și la alte neamuri... fiindcă la noi puțin au fost obicnuite alte stihuri afară de cele de obște ce le numim viersuri”.

Faptele de versificație au constituit obiectul preferențial al primelor preocupări de teorie literară românească, precum ar fi lucrarea lui Ienăchiță Văcărescu *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orînduieilor gramaticii românești* (1787), cea a lui Timotei Cipariu *Elemente de Poetică, Metrică și Versificație* (1860), studiul lui Ion Heliade Rădulescu *Curs*

întreg de poezie generală (1868), lucrarea lui Th. D. Speranția *Versificația română și originea ei* (1906), lucrarea în limba franceză a lui N. I. Apostolescu *L'ancienne versification roumaine* (1909). Textele enumerate cuprind observații și constatări privitoare la originea versului românesc, unele capitole sînt consacrate măsurii, cezurii, rimei, picioarelor de vers etc.

Prima încercare de cercetare a versificației moderne se consideră *Tratatul de versificație* a lui Heliade-Rădulescu, în care se definește versificația, se constată originea populară a cuvîntului vers de la „viers, ghiers”, ceea ce înseamnă cîntare dulce, armonioasă, descoperă în limba română picioare de două, trei și patru silabe. Descrie versuri românești, exemplificînd cu poeme ale sale și ale altor poeți români.

Știința figurilor de sunet, metrica și prozodia, nu se poate limita însă doar la interpretările individuale ale fenomenului, ea trebuie să pornească de la niște procedee sonore obiective, constante, cum ar fi: versul, ritmul, rima, strofa etc.

2. Versificația (lat. *versificatio*).

1. Artă de a compune versuri.

2. Știința despre vers.

Tradițional, elemente fundamentale de construcție a versului se consideră *ritmul*, *unitățile metrice* (silaba, piciorul metric, metrul, măsura) și *strofa*. Aceste elemente constituie obiectul de studiu al prozodiei și al metricii. *Prozodia* studiază tehnica versificației și unitățile prozodice (ritmul, accentul, intonația). *Metrica* studiază regulile de asamblare și componența versurilor (numărul de silabe, gruparea lor în unități metrice, legile ritmului ș. a.). Structura prozodică a textului liric este asigurată de vers, strofă, rimă și ritm. Poezia europeană cunoaște trei mari sisteme de versificație:

a) sistemul metric (greco-latin);

b) sistemul silabic (literaturile romanice și cea polonă);

c) sistemul tonic (întemeiat pe accent, în literaturile germanice și în literatura rusă).

În opinia cercetătorului M. Bordeianu, versificația noastră este silabotonică sau ritmică. Ritmul îndeosebi este „cheia, elementul fundamental al versului românesc”, care ar fi „un vers poliritmic prin excelență”.

Domeniul conține o mulțime de observații istorice și teoretice, pentru că el era foarte bine dezvoltat încă din Antichitatea greco-latină. Astăzi, cînd poezia a început să îmbrace forma discursului și a versului liber, metrica a căzut oarecum în dizgrație.

3. Versul (lat. *versus* – „șir al scrierii”, „rînd”)

Este un segment sonor (un cuvînt, un grup de cuvinte, o propoziție), care constituie o unitate semantică finită, marcată de o pauză finală și uneori de o pauză mediană (cezura).

Formal, organizarea în versuri a unui text diferențiază poezia de proză.

Se bazează pe următoarele modalități: *ritmul, metrul, strofa și rima*.

Trăgîndu-și proveniența din dans, istoricește, versul (și ritmul) sînt un produs al cîntecului primitiv, care era o îmbinare de cor și dans dirijate de ritm. Este o caracteristică a poeziei antice și a celei medievale (poetii medievali își acompaniau versurile cu instrumente muzicale).

Versul este o unitate ritmică. Este ritmat în funcție de unii factori:

a) *cantitatea silabelor* (în latină, greacă) – versuri metrice, este versul poeziei antice.

b) *accentuare* (în germană, engleză) – versuri ritmice (practice de Homer, Vergiliu, Horațiu. În lirica modernă apare la M. Eminescu, G. Coșbuc, G. Topîrceanu.

c) *numărul silabelor* (în franceză) – versuri silabice; vers silabic este versul alexandrin alcătuit din 12 silabe cu cezură (pauză internă), este versul eroic al poeziei epice franceze; în literatura română apare în lirica lui Dosoftei, M. Costin, D. Bolintineanu, M. Eminescu.

Tipuri:

Vers alb. Nu are rimă, este un vers de zece silabe cu ritm ascendent. Nu trebuie confundat cu versul liber. A fost practicat în literatura clasică franceză, în cea engleză (în creația lui W. Shakespeare) și la romantici (M. Eminescu, *Demonism, Odin și poetul*).

Ex.: „Noapte întreagă. Dănuiesc stelele în iarbă.

Se retrag în pădure și în peșteri potecile

gornicul nu mai vorbește.

Buhe sure s-așază ca urme pe brazii.

În întunericul fără martori

*se liniștesc păsări, sînge, țară” (L. Blaga, *Somn*).*

Versul liber. Nu respectă și nu se pretează constrîngerilor prozodice. Are măsura inegală, se separă prin sens sau rimă de celelalte versuri, care pot fi rimate sau nerimate. Versul liber însă are un ritm al său, interior, care corespunde emoției auctoriale. A apărut inițial în creații populare, în fabule semnăind apariția verslibrismului modern. S-a statornicit în simbolism. A fost teoretizat în Franța de A. Rimbaud, S. Mallarmé, G. Kahn, în literatura română – de A. Macedonski. Este propriu poeziei lui G. Bacovia, Ion Barbu, T. Arghezi, L. Blaga, ș. a.

Ex.: „*Au murit și numărul din poartă
Și clopotul și lacătul și cheie
S-ar putea să fie Cine – știe - Cine*” (T. Arghezi, *Duhovnicească*).

Ex.: „*Carele de-argint și de-aramă –
Prorele de oțel și de-argint –
Frământă spuma –
Ridică tulpinile mărăcinilor,
Curenții câmpiei.
Și urmele uriașe lăsate de reflux
Se desfășoară în cerc spre răsărit*” (A. Rimbaud, *Marină*).

Versurile se mai clasifică și în funcție de numărul silabelor alcătuitoare: decasilab (zece silabe), endecasilab (11 silabe, ritm iambic), vers safic (nume provenit de la poeta Sappho).

Cel mai scurt vers românesc are două silabe, cel mai lung – optsprezece. Foarte rar se întâlnește și versul de o silabă.

Ex.: „*Trec,
Plec,
Ramuri*

Bat în geamuri” M. Eminescu (*postumă*)

Vers de optsprezece silabe atestăm de asemenea în creația eminesciană.

Ex.: „*De ce n-aflăm în împlinirea dorințelor din astă lume* (18),
Acea sublimă fericire ce înainte-i am visat” (17)”.

Unitatea metrică minimă a versului este *silaba*. Numărul silabelor unui vers se numește *măsură*.

4. Strofa (fr. *strophe* – „întoarcere”)

Reprezintă un număr variabil de versuri grupate în funcție de înțelesul unitar, metru, rimă și măsuri. Începând cu romantismul, nu mai este o condiție obligatorie de existență a strofei unitatea ei de sens, deoarece se scriu poezii în care ideea continuă de la o strofă la alta (de exemplu, în poezia lui Victor Hugo).

Strofa poate fi o structură autonomă sau o parte componentă a unei poezii, în acest caz se va despărți prin spațiu grafic de alte entități asemănătoare sau identice. Se presupune că strofa ar fi o influență străină sau un model oferit de poezia cultă, deoarece versificația noastră populară nu cunoaște strofa, deși *refrenul* (un cuvânt, un vers, un grup de versuri care se repetă cu regularitate într-o structură prozodică) este prezent în colindele noastre populare semnănd un început al sistemului de strofizare.

În Antichitate, strofele se clasificau, după structura metrică, în *alcaice* (primele două versuri alcătuite din 11 silabe, al treilea - din 9 silabe și al patrulea - din 10 silabe); *asclepiade* (alcătuită din versuri de 12 silabe); *safice* (primele trei versuri sunt alcătuite din 11 silabe, iar al patrulea din 5 silabe). Exemplu: M. Eminescu, *Odă (în metru antic)*.

Alte clasificări:

1. *După numărul de versuri care le compun:* monovers (dintr-un vers), distih (din 2 versuri), terțină sau terțet (din 3 versuri), catren (din 4 versuri), cvintet, cvintil, cvinarie (din 5 versuri), sextină, șizen, senar (din 6 versuri), septenar, septină (din 7 versuri), octavă, ottava rima, stanță (din 8 versuri), nonă (din 9 versuri), decimă, dizen (din 10 versuri), undecimă, onzen (din 11 versuri), duodecimă, duzen (din 12 versuri).

2. *După raportul dintre numărul de versuri și măsura versurilor* (sau clasificarea lui H. Morier):

a) strofa pătrată, în care coincide numărul de versuri cu numărul de silabe din vers. (M. Eminescu, *Glossă*);

b) strofa verticală, în care numărul versurilor este mai mare decât numărul silabelor fiecărui vers (M. Eminescu, *Nu voi mormînt bogat*);

c) strofă orizontală, cea mai des întâlnită, în care numărul versurilor este mai mic decât măsura (M. Eminescu, *Strigoi*).

3. *După lungimea versurilor:*

a) strofă izometrică, cu versurile de aceeași lungime;

b) strofa eterometrică, cu versurile de lungimi diferite,

4. *După numele poetului sau personajului care a creat-o:* strofa alcaică (Alceu); strofa asclepiadă (Asclepiades); strofa safică (Sappho), strofa Ronsard, strofa Briusov etc.

Bibliografie:

M. Bordeianu, *Versificația românească*, București, Editura Junimea, 1974, p. 263-266.

5. Rima (fr. *rime*) este un factor eufonic de organizare a structurii unei strofe prin potrivirea silabelor finale din vers.

Încă în poezia greco-latină s-a observat fenomenul omofoniei caracterizat prin prezența, în interiorul versului, a unor cuvinte ce rimează, mai ales a celor care se află în apropierea cezurii. Astfel, rima de la jumătatea versului va fi numită rimă interioară și se va considera generatoare de muzicalitate.

Ex.: „Viața în *vecie*, gloriei, bucurie,

Arme cu *tărie*, suflet românesc.

Vis de *vitejie*, fală și mîndrie,

Dulce Românie, asta ți-o doresc!” (M. Eminescu , *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*).

De regulă, rimele au funcție eufonică, funcție metrică, funcție muzicală, acestea constituind baza clasificării lor. Există o mare varietate de criterii de clasificare a rimei. Considerăm mai potrivite pentru uzul didactic următoarele clasificări:

După criteriul morfologic:

- rime *lexicale*, unde coincide tema cuvintelor (ex.: *plai – rai*);

- rime *gramaticale*, unde coincid desinențele flexionare (ex.: *plîngînd – cîntînd*);

- rime *lexico-gramaticale*, unde coincid sunete din temă și sunetele desinenței gramaticale (ex.: *spumii – lumii*).

După criteriul eufonic:

- rime *monosilabice* (sau *masculine, iambice*) cu accentul pe ultima silabă a cuvîntului final din vers.

Ex.: „*La pașa vine un aráb*

Cu ochii stinși, cu graiul sláb...” (G. Coșbuc, *El-Zorab*).

- rime *bisilabice* (sau *feminine, trohaice*) cu accentul pe penultima silabă a cuvîntului final din vers.

Ex.: „*Peste vîrf de rămuréle*

Trec în stoluri rîndunéle...” (M. Eminescu, *Ce te legeni...*)

- rime *trisilabice (dactilice)* cu accentul pe antepenultima (pe a treia de la urmă) silabă a cuvîntului final din vers.

Ex.: „*La mijlocul drúmului*

La tulpina plópului,

Stă Maria s-odihnească

Și pre Fiul sfînt să nască” (Ion Pillat, *Nașterea Domnului*).

- rime *tetrasilabice (hiperdactilice)* cu accentul pe anteantepenultima (pe a patra de la urmă) silabă a cuvîntului final din vers.

Ex.: „*Adunîndu-ți flámurile*

Să se mire neámurile” (M. Eminescu, *Doina /variantă/*).

După poziția ocupată în cadrul strofei:

- rima *continuă* sau *monorimă*, același tip de rimă la mai mult de două versuri succesive (*aaa*);

- rima *împerecheată* (*aabb*);

- rima *îmbrățișată* (*abba*);

- rima *încrucișată* (*abab*);

- rima *mixtă* sau *variata* îmbină versuri rimate în mod diferit în același text literar (*abcd*);

- *semirima* constă în producerea rimei la fiecare al doilea vers (*xaxaxa*).

6. Ritmul (lat. *rytmus* – „mișcare regulată și măsurată”, „cadență melodică”)

Ritmul se referă la aranjarea silabelor într-un vers și, totodată, la succesiunea lor. Unitatea de bază a ritmului este silaba. Unitatea ritmică poate fi reprezentată de un grup de silabe lungi și scurte (în metrica cantitativă greco-latină) sau a silabelor accentuate și neaccentuate (în metrica silabică a limbilor europene moderne). Silabele lungi și scurte, respectiv accentuate și neaccentuate, se grupează în picioare metrice. *Metru* este numărul picioarelor metrice.

Alternarea sau succesiunea picioarelor metrice dintr-un vers generează ritmul acestuia. Ritmul este elementul esențial al armoniei poetice a versului. El organizează componentele unei structuri poetice, imprimă cadență și organizează simetric conținutul.

Există ritm în proză, în muzică, în artele plastice, în vorbirea obișnuită. În sens general, vorbim și de ritmuri universale.

Opinii:

Osip Brik: „Versul se supune nu numai legilor sintaxei, și acelora ale sintaxei ritmice, adică o sintaxă în care legile sintactice obișnuite se complică și cu cerințele ritmice. În poezie, versul este grupul de cuvinte fundamentale. În vers, cuvintele se combină în același timp potrivit legilor sintaxei prozei și potrivit unei legi anumite a ritmului. Această existență a două legi care acționează asupra acelorași cuvinte constituie particularitatea distinctivă a limbii poetice. Versul este rezultatul unei combinări de cuvinte, în același timp ritmică și sintactică”.

R. Jakobson: „(...) Limbajul poetic e în măsură să corecteze defectele limbii instrumentale”.

Aristotel: „Natura însăși ne învață să alegem ritmul potrivit fiecărui gen de compoziție”.

Vi. Streinu: „Ritmul este în timp, pentru poezie și muzică, ceea ce simetria este în spațiu pentru pictură, sculptură și arhitectură”.

Mihai Bordeianu: „Ritmul este semn și sens, în același timp, el este element de expresie, element al imaginii artistice, el dă viață formei amorfe, fiind viu, expresiv, generator de emoții, mijloc de exprimare specific artelor, prin care se pot exprima idei și sentimente umane, având un caracter specific subiectiv”.

Gh. Crăciun: „Rima nu reprezintă doar un fenomen acustic. Fiind o formă de repetare a unui grup de sunete, rima se înscrie în câmpul larg al eufoniei. Dar rima are și o funcție metrică, ea marchează sfârșitul versului și în felul acesta ea devine un factor de organizare a structurii unei strofe sau a unei întregi poezii. Indiferent de numărul de silabe, rima este aceea

care determină tipul de metru folosit, ea fiind ultimul picior al versului. Rima are un sens, intră în categoria componentelor semantice ale oricărei poezii”.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Crăciun Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p.121-138.
2. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p. 48-70.
3. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 325-335.

Studii speciale:

1. Wellek R, Warren A., *Eufonia, ritmul și metrul* în „Teoria literaturii”, București, EPLU, 1967, p. 210-229.
2. Tomașevski Boris, *Eufonia*, în „Teoria literaturii. Poetica”, București, Editura Univers, 1973, p. 105-127.
3. Tînianov I. N., *Problema limbajului versificat*, în „Teoria limbajului poetic”, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1994, p. 55-67.
4. Streinu Vladimir, *Estetica versului liber*, în „Versificația modernă”, București, EPL, 1966, p. 285-301.
5. Manolescu Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 24-35 și 72-85.
6. Bordeianu Mihai, *Versificația românească*, București, Editura Junimea, 1974, p. 263-266.

Compartimentul VI

Tema 9. CURENTE LITERARE

1. Conceptul de curent literar

2. De la curentul cultural umanism – la postmodernism: breviar

3. Școli și mișcări teoretice moderne

1. Conceptul de curent literar

Derivînd dintr-o viziune istorică asupra literaturii, conceptul de curent literar se inițiază pe fundația unor teze referitoare la caracterul diacronic al valorilor literare. Or, literatura, creație a spiritului în ansamblu, este o valoare relativă, dependentă de perioada istorică, în care apare și de mediul socioetnic.

Ideea relativității frumosului s-a conturat distinct din secolul al XVIII-lea, prin filozofia lui Herder, și combate opinia predecesorilor, conform căreia ar exista o frumusețe absolută, independentă de timpul și locul apariției sale. În acest context, Taine afirmă: „s-a descoperit că opera literară nu e un simplu joc al fanteziei... ci este copia moravurilor înconjurătoare și semnul unei stări de spirit”, „s-a văzut că modurile de a simți și a gândi sînt legate de evenimentele cele mai de seamă; că le explică și sînt explicate cu ajutorul lor...”.

Concluzia este că fiecare epocă este dominată de un spirit comun, care impregnează toate aspectele vieții social-culturale. Curentul literar ar fi expresia artistică a acestui spirit. Fiind o structură complexă, curentul înglobează un conglomerat de norme, din care, într-o operă literară, sînt ilustrate doar unele.

Explicația o atestăm la R. Wellek și A. Warren: „Sistemul trebuie să-l extragem din istoria însăși, de fapt, și-l descoperim în istorie. *O perioadă sau un curent, este o secțiune de timp dominată de un sistem de norme, etaloane, convenții literare a căror apariție, răspîndire, diversificare, integrare și dispariție pot fi urmărite în realitate.* Istoria literară constă în urmărirea schimbărilor de la un sistem de norme la altul; sistemului i se atribuie numai o unitate relativă. Problema istoriei este o problemă de descriere: o încercare de a discerne între un cod estetic vechi, și un cod estetic nou, care se impune în locul celui dintîi”.

Conform dicționarului, **curentul literar** (fr. *courant littéraire*) este o mișcare artistică ce grupează scriitorii dintr-o anumită epocă, uniți printr-un program estetic comun.

Definițiile sînt de uz didactic, incapabile să cuprindă toate subtilitățile fenomenului, deoarece un curent literar este, în viziunea lui Adrian

Marino, „un fenomen viu, un „organism, care are ritmul, curba, istoria și destinul său ireversibil”, din aceste motive fiind imposibilă încadrarea sa mecanică în niște definiții clișeizate.

În încercarea de a circumscrie fenomenul, vom enumera o serie de *caracteristici* ale acestuia:

- este un fenomen foarte complex, rezultat din multiple interferențe între curenți;

- nu există niciodată izolat, într-un curent pot coexista însemnele mai multor mișcări (chiar și în opera aceluiași scriitor, cum ar fi M. Eminescu);

- nu poate avea date exacte de apariție sau dispariție, periodizarea este una convențională, în funcție de primatul unor principii estetice, al unei tradiții literare, unele definindu-se abia din perspectiva posterității (de ex., romantismul, realismul);

- poate fi reprezentat de un manifest literar sau mai multe și care poate fi urmat sau nu;

- poate fi generat de evenimente culturale, de tendințele estetice ale unei perioade istorico-literare, de influența unui „major” cultural (sau o personalitate creatoare puternică).

Alături de conceptul *curent literar* coexistă și noțiunile *mișcare literară*, *școală literară*, *societate literară*, *cenaclu literar*. Există opinii diferite privitor la relația de sinonimie sau diferență între aceste noțiuni. Vom considera noțiunile curent literar și mișcare literară sinonime, iar școală literară, societate literară, cenaclu literar – grupare în jurul unui mentor.

Când există semne de anticipare a unui curent, perioada dată va fi numită cu un termen ce folosește în formula sa prefixul *pre-* (de ex.: *preromantism*); dacă elementele esteticii unui curent persistă după perioada de înflorire a curentului, se utilizează în termenul respectiv prefixul *neo-* (de ex.: *neoromantism*, *neoclasicism*).

2. De la curentul cultural umanism – la postmodernism: breviar.

Umanismul (fr. *humanisme* < lat. *humanus* – „omenesc”)

Este curentul cultural al Renașterii. Perioadă de afirmare pleneră a omului, Renașterea a urmat Evului Mediu, manifestându-se în secolele XIV – XV. Țara de origine este Italia, mai apoi se răspândește în Franța, Germania (secolul al XVI-lea), iar în Anglia și Spania a durat pînă la începutul secolului al XVII-lea.

A apărut pe fundalul unor modificări socio-istorice și culturale (aparitia burgheziei, dezvoltarea meșteșugăritului, a comerțului, inventarea tiparului ș. a.) și a manifestării reacției anticlericale împotriva inchiziției catolice.

Scopul umanismului era reevaluarea și restaurarea valorilor lumii antice greco-latine și elaborarea unei doctrine antropocentrice, conform căreia *omul ar constitui centrul universului*. Se vor propaga înalte principii morale ca toleranța, libertatea, demnitatea umană, de asemenea încrederea în rațiunea umană, în posibilitățile nelimitate ale naturii umane, ale omului universal, în adevăr, dreptate, eroism.

În această perioadă apar gramatici, reînvie retorica, în școli se studiază greaca și latina, se creează biblioteci, se deschid școli, într-un cuvânt, se afirmă rolul educativ al cărții.

Precursori ai Renașterii italiene sînt D. Alighieri, F. Petrarca, G. Boccaccio.

Românitatea, latinitatea limbii și a poporului român au constituit accentele majore ale umanismului românesc. Reprezentanți de vază sînt mitropoliții Varlaam și Dosoftei, cărturarii Gr. Ureche (*Letopisețul Țării Moldovei*), Miron Costin (*De neamul moldovenilor*), Dm. Cantemir (*Istoria ieroglifică*), care, prin teme abordate, prin relatarea evenimentelor desfășurate în țara Moldovei, au contribuit substanțial la dezvoltarea limbii române literare, la dezvoltarea literaturii și culturii românești.

Specii literare caracteristice umanismului: *povestirea, nuvela, poemul eroicomic, poemul eroic, romanul picaresc, comedia, drama, tragedia, sonetul, oda*. Teme literare: iubirea, timpul, natura, tema armoniei omului cu natura.

Iluminismul (it. *illuminismo* – „epoca luminilor”)

Cu rădăcini în Renaștere, iluminismul sau „epoca luminilor” este o mișcare ideologică și cultural literară din secolul al XVIII-lea, principiul fundamental al căreia este „luminarea poporului”.

Spiritul iluminist a cuprins din secolul al XVIII-lea și pînă la începutul secolului al XIX-lea întreaga Europă, apoi se va răspîndi și în Statele Unite, Mexic etc.

Pătrunzînd în politic și social, a dominat toate sferele societății europene și s-a caracterizat prin *cultura rațiunii*, al *științei*, al *umanismului*, prin *combaterea fanatismului religios* și prin *anticlericalism radical*.

Declară dreptul maselor la libertatea de gîndire, necesitatea unei ordini sociale (monarhia luminată, republica în frunte cu un monarh luminat), care să asigure condiții de „luminare a poporului” și „emanciparea prin cultură”.

Toate tendințele iluministe converg spre raționalism, un raționalism militant, pedagogic, luminator.

Se stimulează și se popularizează științele, se înființează școli, se consideră că un bun accesibil tuturor trebuie să devină cartea.

Are importante consecințe literare stimulând lucrări care reprezintă societăți mai bune sau critică moravurile societăților existente.

Reprezentanți: Jonathan Swift (Anglia), Ch. L. Montesquieu (Franța), Al. Radișev (Rusia), J. W. Goethe (Germania) etc.

Iluminismul românesc a fost reprezentat de Școala Ardeleană (Gheorghe Șincai, Petru Maior, Samuil Micu), care a promovat spiritul național și patriotic. Promotorii iluminismului românesc au fost interesați de origini, latinitatea limbii române, introducerea alfabetului latin, îmbogățirea și dezvoltarea limbii literare, promovarea cărților marilor cărturari, trezirea interesului pentru istoria națională. Ei sînt convinși că iluminarea este posibilă prin combaterea superstițiilor și prin pregătirea culturală a conaționalilor. Un scriitor reprezentativ al mișcării este Ion Budai-Deleanu, care se implică activ prin scrierea unor studii filologice, dicționare, a epopeii eroi-comice *Țiganiada*.

Interesul pentru ideile iluministe și forța lor se păstrează în Țara Românească pînă după 1870.

Acest fapt se datorează activității cărturarilor școliți în perioada forte a mișcării, care ulterior dezvoltă ideile iluministe. De exemplu, Ion Heliade-Rădulescu devine membru fondator al Societății Academice Române și primul președinte al acesteia (1867-1870). Este urmat de Petrache Poenaru, președinte al Societății pînă în 1872.

Ideile iluministe au o continuitate asigurată prin înnoirea formelor de exprimare și prin interferența lor cu specificul altor curente literare (romantismul, realismul).

Clasicismul (fr. *classicisme* < lat. *classicus* – „din prima clasă”)

Termenul „clasic” a fost utilizat pentru prima dată de scriitorul latin Aulus Gellius (secolul al II-lea d. Hr.), însemnînd un „autor model, demn de urmat”. Acesta va rămîne unul din cele trei sensuri ale cuvîntului. În a doua accepțiune este utilizat cu referire la cultura și arta antichității greco-latine. A treia accepție privește clasicismul ca mișcare cultural-artistică care s-a manifestat în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în Franța, cu toate că noțiunea capătă o definiție clară mai tîrziu, în opoziție cu romantismul.

Este ilustrat de scriitorii francezi Molière, La Fontaine, Racine, Boileau (cărui îi aparține prima teoretizare a fenomenului), Nicolas Boileau, în lucrarea sa *Arta poetica* (1674), sintetizează întreaga concepție a artei clasice, pornind de la *Poetica* lui Aristotel, *Epistolă către Pisoni* de Horațiu ș. a.

O primă trăsătură a clasicismului este admirația pentru antici. Cît privește crearea și aprecierea operelor literare, se va cere respectarea modelului elaborat de „maestrul rațiunii”, Aristotel, care prevedea: rigoare

compozițională, respectarea regulii celor trei unități: *de timp* (acțiunea nu trebuie să depășească 24 de ore), *de acțiune* (episoadele să fie strâns legate între ele), *de loc* (totul să se desfășoare în același cadru scenic), de asemenea *mimesis-ul*, *proporționarea elementelor*, *verosimilul*, *puritatea și claritatea stilului* ș. a.

Tezele aristotelice vor fi considerate principii ordonatoare și vor însemna o reacție împotriva imitării haotice a Antichității.

Mai târziu, din inițiativa abatelui Du Bos (1719), accentele se vor schimba și se vor deplasa pe emoție, pe sentiment, plăcerea pe care trebuie să-o provoace textul, faptul prevestind germinarea preromantismului și a romantismului.

În ceea ce privește romantismul românesc, el poate fi ilustrat prin unele elemente prezente încă în secolul al XVII-lea la M. Costin, Dm. Cantemir, C. Cantacuzino, venind din educația și lecturile clasice ale autorilor. Mai apoi, în pașoptism se observă o coexistență a elementelor clasice cu cele preromantice și cele romantice. Ideea revenirii la unele norme poetice ale Antichității apare abia în secolul al XIX-lea. Faptele demonstrează că la noi nu se poate preciza o perioadă clasică anume.

Elemente clasiciste pot fi atestate în *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, în farsa *Neneaca, cuconășul ei și dascălul* de C. Stamati, în comediile lui Vasile Alecsandri, în opera lui Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu ș. a.

Specii literare cultivate în clasicism: tragedia, portretul moral, dialogul, aforismul, satira.

G. Călinescu, în lucrarea *Sensul clasicismului*, definește fenomenul „ca un mod de a crea durabil și esențial”, iar E. Lovinescu conchide: „Clasic e o noțiune mobilă ce se aplică oricărei forme de artă ajunsă la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond”.

În ansamblu, putem considera clasicismul o estetică a echilibrului, a expresiei elegante, simple, a transparenței stilistice.

Reprezentanți ai clasicismului universal: J. Milton, A. Pope (Anglia), M. Lomonosov (Rusia), V. Alfieri (Italia).

Romantismul (fr. *romantisme* < *romantique* – „sentimental, senzațional”)

Mișcare artistică și literară care apare în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și ia amploare în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Europa (Germania, Franța, Anglia și America (SUA)). Se manifestă inițial ca reacție anticlasicistă, fără a avea o fundamentare teoretică, doctrina fiind formulată ulterior.

Se caracterizează prin prevalarea sentimentului asupra rațiunii, prin libera expresie a sensibilității, prin cultul eului.

Inițiatorii termenului „romantic”, „romantism” sînt A. W. Schlegel și de Staël. Primul scriitor care se autodefinește astfel a fost Stendhal.

În opoziție cu estetica rigidă a clasicismului, estetica romantică respinge regula. Dacă clasicismul a cultivat modelul, romantismul cultivă unicatul. Renunță la echilibrul clasicist și devine expresia tensiunilor interioare nerezolvate. Personajul romantic este o structură antinomică care trăiește într-o lume bulversată, el caută cu durere un echilibru, trăind o stare de exaltare interioară. Prin intermediul fantasticului, romanticul se va refugia în mituri, basm, vis, trecut, cultivînd astfel elementul mistic și conferind originalitate operei literare care nu este *mimesis*, dar *creație*.

Se caracterizează prin introducerea unor categorii și atitudini estetice noi: *urîtul*, *grotescul*, *macabrul*, *bizarul*, *fantasticul*, *pitorescul*. Valorifică folclorul național, datinile, credințele. Personajele romantice sînt „eroi excepționali în împrejurări excepționale”. Noaptea, visul, inconștientul sînt cadrele preferențiale ale romanticilor.

Romantismul promovează amestecul genurilor și al speciilor, de aici apariția unor structuri hibride: *eseu*, *poem filosofic*, *teatru poetic* etc. Preferînd în special poezia lirică, romanticii scriu și dramaturgie, și proză, speciile predilecte fiind *meditația*, *elegia*, *poemul filozofic*, *drama*, *nuvela istorică*.

Stilul romantic este pitoresc, figurile preferențiale sînt *simbolul*, *antiteza*, *hiperbola* etc.

Reprezentanți: August W. Schlegel, Fr. Schlegel, Novalis, E. T. A. Hoffmann, frații Grimm, H. Heine (Germania), G. Byron, S. Coleridge (Anglia), R. de Chateaubriand, A. Lamartine, V. Hugo (Franța), A. S. Pușkin, M. V. Lermontov (Rusia), A. Mickiewicz (Polonia), S. Petöfi (Ungaria).

Romantismul românesc se integrează romantismului european. Nicolae Manolescu nota că „romantismul românesc e cuprins... între Cîrlova [...] și Eminescu..., ...romantismul se prelungește, cel puțin calendaristic, pînă la moartea lui M. Eminescu. La limita de sus, el se întîlnește cu spiritul victorian – junimismul, realismul, naturalismul. În orice cultură care nu se mai află în prima copilărie, epocile se încălecă adesea și formulele coexistă”.

Reprezentanți: Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, B. P. Hasdeu, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri (literatura pașoptistă îmbină elemente clasice și romantice); M. Eminescu; posteminescienii G. Coșbuc, O. Goga, B. Șt. Delavrancea, Al. Macedonski (elementele romantice coexistă cu sămănătorismul, simbolismul).

Realismul (lat. *realis* > fr. *réalisme* – „realism”)

Mișcare literară, care apare în secolul al XIX-lea în Franța, ghidată de tendința de a reflecta obiectiv viața.

În absența unui manifest literar sau a unei teoretizări, realismul apare la începuturile sale concretizat deja în operele lui Honoré de Balzac, căruia îi revine și primatul consemnării unor trăsături ale fenomenului în prefața la ediția din 1842 a *Comediei umane*. Angajându-se prin arta sa în rolul de „secretar al realității”, el își propune să devină „un pictor mai mult sau mai puțin fidel (...) al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui și al răului”.

Termenul „realism” este cunoscut încă din evul mediu, când desemna o categorie filosofică opusă idealismului. Mai târziu, pictorul francez Gustave Goubet își intitulează expoziția cu genericul *La Réalisme*, motivând alegerea prin faptul că viața este sursa de inspirație pentru arta sa.

Doctrina realismului, însă, se consideră enunțată prin apariția în 1857 a publicației *Le Réalisme*, unde francezul Jules Champfleury discută despre o artă literară inspirată de realitate, imaginația fiind considerată „regina erorii și falsității”.

Deși coexistă în secolul al XIX-lea cu romantismul, realismul se consideră o reacție antiromantică. Trăsătura principală a mișcării este caracterul veridic al reprezentării realității, revenirea la principiul mimesisului negat anterior de romantism. Aria tematică a operelor realiste se rezumă preponderent la societate, aspecte ale vieții sociale, relațiile sociale, adevărul social, problematica filosofică și psihologică (ultima caracteristică în special realismului rus).

Lucrările se disting prin obiectivitate, rigoarea observațiilor, lipsa de idealizare. În ansamblu, operele realiste constituie o critică aspră a aspectelor negative din societate.

Procedeele specifice realismului sînt: *tipizarea, zugrăvirea personajelor tipice în împrejurări tipice, analiza psihologică, colajul*. Speciile preferențiale sînt schița, nuvela, romanul, reportajul. Stilul scrierilor este *sobru, impersonal, lipsit de artificii*.

În literatura română, accente realiste apar la pașoptiști, la I. Creangă, la I. L. Caragiale. Roman realist prin atmosferă se consideră *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, realism autentic întâlnim la Ioan Slavici în *Mara*, maturitatea estetică a realismului românesc o marchează mai târziu opera lui L. Rebreanu, M. Preda etc.

Reprezentanți: Stendhal, Honoré de Balzac, G. Flaubert (Franța), Ch. Dickens, W. Thackeray, G. Eliot (Anglia), N. V. Gogol, F. M. Dostoievski, L. N. Tolstoi, A. P. Cehov (Rusia), H. Ibsen (Norvegia), M. Twain (SUA).

Naturalismul (fr. *naturalisme*)

Curent literar apărut în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în Franța de către Émile Zola. Condiționat social și științific de influența determinismului și a fiziologiei experimentale fondate de medicul Claude Bernard, naturalismul nu este decât o formă de manifestare a unui realism radical și exacerbat.

Teoretizînd fenomenul în lucrarea *Romanul experimental*, Émile Zola își fundamentează tezele prin convingerea că personalitatea trebuie investigată prin metode științifice: „Prin observațiile noastre noi continuăm munca fiziologului...” Omul, în opinia lui Zola, este rezultatul fatal a doi factori: *ereditatea și presiunea mediului social*, care nu pot fi modificate și au o influență fatală asupra lui. Propunîndu-și scopul de a urmări în om „numai animalul”, romanul naturalist prezintă o lume a anomaliilor, a vicițiilor, unde primează doar fiziologicul și carnalul. De aici un climat maladiv, patologic, pseudorealist în textul naturalist, care repugnă și care constituie, în opinia lui Baudelaire, „negația însăși a artei”.

Naturaliștii uzează în special de tehnica detaliului, sînt atenți la reacții și senzații, insistă asupra analizei psihologice.

Reprezentanți: É. Zola, G. de Maupassant (Franța), G. Hauptmann (Germania) ș. a. Elemente naturaliste se atestă în unele nuvele de I. L. Caragiale (*O făclie de Paște, Păcat, În vreme de război*), B. Șt. Delavrancea (*Milogul, Trubadurul*), în unele proze de L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu.

Simbolismul (fr. *symbolisme* „simbol”)

Mișcare literară și artistică de amploare care a impus un nou concept al artei și al poeziei. Apare în Franța, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, ca manifestare antiliterară împotriva convențiilor estetice ale romantismului retoric și contestare a principiilor estetice ale parnasianismului.

Inițiator al mișcării se consideră Jean Moréas, care-i împrumută și numele de la titlul unui celebru articol-manifest de-al său publicat în 1866.

Simbolismul francez însă a preexistat acestui moment prin texte poetice apărute anterior și prin polemici teoretice asupra fenomenului enunțate de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé – reprezentanții notorii ai mișcării.

Deosebit de receptiv la teoriile simbolistilor francezi, spațiul cultural românesc s-a sincronizat cu tendința europeană, dovadă în acest sens fiind apariția articolului lui A. Macedonski *Poezia viitorului*, publicat în 1892 și

considerat manifestul cenaclului literar „Literatorul”, în jurul căruia s-au format cei mai de seamă reprezentanți ai simbolismului românesc: T. Demetrescu, St. Petică, D. Anghel, G. Bacovia – un reprezentant ilustru al școlii.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea în literatura română a fost cea mai complexă perioadă din punct de vedere estetic, caracterizată prin coexistența unor tendințe și direcții eterogene ghidate de același ideal comun – originalitatea. Simbolismul literar s-a manifestat sincron cu cel pictural și cel muzical. S-a integrat parnasianismului lui A. Macedonski, coexistând în creația acestuia elemente preluate din ambele curente. Poezia celui mai notabil simbolist român George Bacovia va depăși metoda conținând însemnele expresionismului viitor.

Lirica simbolistă este o poezie a sensibilității, având un limbaj aluziv și plin de sugestii.

Caracteristicile simbolismului:

- utilizarea simbolului ca modalitate de definire a relației dintre imaginea artistică și starea interioară nenumită, sugerată;
- apelul la sugestie ca tehnică predilectă de înglobare a senzațiilor și sentimentelor trăite de autor;
- structurarea corespondențelor dintre eul auctorial și univers/lume; dintre idee și formă; dintre sunete și culori generatoare de sinestezii;
- muzicalitatea;
- introducerea tehnicii versului alb sau a versului liber.

Motivul predilect: motivul *singurătății*, al *toamnei*, al *ploi*, al *iubirii* ș. a.

Poporanismul (< *poporan*)

Poporanismul se înscrie în orientările tradiționaliste și promovează ideea „iubirii nemărginite” pentru popor și a necesității apărării cu devotament a intereselor acestuia.

S-a manifestat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în România, inițiatorul lui fiind Constantin Stere, care, influențat de narodnicismul rus, a scris un șir de articole programatice în publicațiile timpului: *Adevărul*, *Evenimentul*, *Evenimentul literar*.

Caracteristici:

- promovează convingerea că țărănimea este baza societății, însă nu idealizează viața rurală precum sămănătorismul;
- consideră că singura cauză a existenței mizere a maselor este incultura și obscurantismul;
- pledează pentru reforme sociale în beneficiul micii proprietăți agricole;

- insistă asupra necesității emancipării poporului prin cultură;
- cheamă intelectualii să subscrie la ideea datoriei acestora față de poporul din care provin.

Ideologia poporanistă, pe plan literar, a fost promovată de revista *Viața românească* (Iași, 1906) prin G. Ibrăileanu, care afirma: „Poporanismul... nu e teorie, e un sentiment, e sentimentul de recunoștință, de simpatie și de datorie față cu țărănimea (...) În literatură, „poporanismul” va însemna atitudinea de simpatie față de clasa țărănească...” Concepția poporanistă a reunit scriitorii încadrați din punct de vedere estetic în diferite curente literare, animați de *teoria specificului național*, elaborată de G. Ibrăileanu în studiul *Caracterul specific național în literatura română*. Elemente poporaniste se atestă la C. Stere (*În preajma revoluției*), M. Sadoveanu (*Paștele blajinilor*, *Noaptea de Sinziene*) ș. a.

Sămănătorismul este un termen derivat de la numele revistei *Sămănătorul*, care a fost fondată de Al. Vlăhuță și G. Coșbuc în 1901.

Curent cultural și literar de orientare tradiționalistă, ostil orientărilor moderniste ale epocii, avînd intenția de culturalizare a poporului.

Ideologul și teoreticianul principal al curentului a fost Nicolae Iorga, care a preluat conducerea revistei în perioada anilor 1902-1906.

Caracteristici:

- consideră problema țărănească una fundamentală;
- manifestă atitudine ostilă față de civilizație, unica cale de rezistență fiind culturalizarea maselor;
- apreciază tradițiile istorice și folclorice, considerate surse de inspirație pentru literatură;
- insistă asupra ideii specificului național, confundă intenționat eticul, etnicul și esteticul;
- exprimă simpatie pentru țărănime și idealizează viața satului patriarhal;
- inițiază în literatură tema și motivul de zădărnirii;
- promovează un romantism idilic, patriarhal și moralist.

Elemente sămănătoriste se atestă la M. Sadoveanu, O. Goga, Șt. O. Iosif, E. Gîrleanu, Gh. Coșbuc, la alți reprezentanți minori.

Modernismul (derivat din *modern*)

Modernismul constituie un nume generic pentru toate mișcările literar-aristice care manifestă atitudine anticlasică, anticonservatoare, anti-tradiționalistă. Modernismele contestă vechile valori, reperate culturale, renunță ostentativ la convenții și încalcă programatic regulile artei.

Modernitatea a fost enunțată ca mișcare literară în spațiul hispano-american la sfârșitul secolului al XIX-lea prin poezii Ruben Dario și Antonio Machado. În opinia lui Hugo Friedrich, ea începe cu poetul francez Ch. Baudelaire, însă se va constitui ca mișcare autonomă în primele decenii ale secolului al XX-lea. S-a manifestat în mai multe domenii ale artei, presupunând o fază de experiențe, revolte, opoziții dintre „tradiție” și „inovatie”.

În istoria literaturii române, conceptul de modernitate a fost lansat de E. Lovinescu. Prin cenaclul și revista *Sburătorul*, E. Lovinescu și-a propus să activeze în domeniul esteticului pur. Criticul era convins că modernizarea societății românești ar deveni posibilă prin sincronizarea cu civilizația occidentală, prin integrarea tradiției, a specificului național într-o nouă formulă estetică. Va distinge între „modernismul teoretic” și „modernismul de avangardă”. Avangarda este „mai radicală, mai puțin flexibilă și mai dogmatică” decât modernismul, ea „împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, dar în același timp le dinamizează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*).

Avangarda (fr. avant-garde – „grupul celor care merg în frunte”) desemnează un conglomerat de mișcări sau curente ce s-au manifestat pe plan internațional, în special, în primele decenii ale secolului al XX-lea. Apărute în diferite forme – dadaism, futurism, imagism, cubism, expresionism, constructivism, suprarealism – curentele avangardei, deși diferite ca amploare și anvergură, în domeniul estetic propriu-zis tangentează prin următoarele trăsături:

- negativism suprem: neagă arta tradițională, formele culturale existente și literatura în genere;
- spirit contestatar: contestă tradiția, convențiile, modelele;
- detestă și ignoră gustul, formele de artă consacrate;
- afirmă, prin acte anarhice și izbucniri spectaculoase, apelând la modalități excentrice, ideea de nouitate;
- renunță la structuri tradiționale, caută noi modalități de a promova autenticul, originarul, ineditul, increatul;
- își asumă funcția de a regenera creația spiritului și a deschide drumuri noi în artă.

A apărut concomitent în mai multe țări ale Europei Occidentale, dar și în alte țări ale lumii. Izbucnirea manifestă a avangardismului datează între 1910-1940. Puțin întârziată celei internaționale, avangarda românească se conturează clar în anii '20 ai secolului al XX-lea, deși semne sporadice s-au făcut simțite mult mai înainte, încă de la A. Macedonski,

mai apoi la contemporanii neafiliați ai avangardei I. Minulescu, G. Bacovia, T. Arghezi; de asemenea, note diferite de convențiile literare ale epocii se observă în creațiile unor tineri poeți ca Ion Vinea, S. Samyro (Tr. Tzara).

Un precursor excepțional al avangardismului românesc, dar și a celui internațional, este considerat Urmuz (Demetru Dem. Demetrescu-Buzău), care a anticipat încă din 1907, prin câteva texte în proză și o fabulă, mișcarea literară ce urma să se declanșeze. Exegeza ulterioară îl va considera un anticipator al dadaismului, al suprarealismului, dar și al literaturii absurdului.

Eugène Ionesco l-a numit drept „unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta”.

Statutul avangardei românești devine distinct prin constituirea unor grupări de scriitori centrate în jurul unor reviste literare precum *Contemporanul*, *75 HP*, *Punct*, *Integral*, *unu*, *Alge*, *Meridian* etc.

Este perioada avangardismului românesc activ, când revistele publică manifeste, programe, discursuri teoretice esențiale pentru demersul avangardei, care a instituit un climat artistic, a inițiat structuri moderne, a rafinat receptivitatea estetică și, în special suprarealismul, „a ambiționat să ofere soluții existențiale cu cuprindere generală...” (N. Bîrna).

Reprezentanți în literatura universală: Tr. Tzara, André Breton, F. T. Marinetti, Philippe Soupault; în literatura română: I. Vinea, S. Samyro (Tr. Tzara), A. Maniu, S. Pană, I. Voronca, G. Bogza, G. Naum, V. Teodorescu etc.

Bibliografie:

Marino Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I., București, Editura Eminescu, 1973, p. 194-199

Avangardismul literar românesc. Studiu și antologie de Nicolae Bîrna. – București, Editura Gramar, 2003, 304p.

Expresionismul (fr. *expressionisme*, germ. Expressionismus)

Termenul a apărut inițial în Franța în domeniul artelor plastice, de unde a fost preluat ulterior de către manifestele mișcărilor literare din Germania. S-a afirmat în calitate de curent artistic și literar între anii 1910 și 1925 inițial în Germania și Austria, apoi în alte țări europene. Fiind unul din cele mai importante curente ale avangardei, el reprezintă o reacție la criza din preajma și de după Primul Război Mondial.

Fundamentele teoretice ale expresionismului se constituie din filosofia lui Nietzsche și psihanaliza lui Freud.

Trăsături:

- manifestă atitudine critică față de naturalism și impresionism considerate forme de artă burgheză;

- declară libertatea absolută a conștiinței sensibile, a spiritului uman care nu pot fi înăbușite de tehnocrație, război, alți factori depersonalizatori ai omului;

- face apel la salvarea valențelor sufletești ale omului, promovarea omului „pur”, sensibil, la căutarea și ilustrarea relațiilor transcendente între om și univers, om și divinitate – valoare supremă;

- consideră arta o modalitate de exteriorizare a ființei profunde, a esenței omului, a menirii sale;

- revine la lumea misterelor ancestrale, la mit, la trecut, la legendă, considerate surse primare de teme, conflicte, subiecte;

- îndeamnă la cultivarea intuiției și caută posibilitatea cunoașterii prin apel la psihanaliză și sondarea subconștientului.

Specii preferențiale: piesa mitologică, drama de idei, meditația, pastelul cu valoare filosofică ș. a.

Teme specifice: neliniștea metafizică, țiipătul, disperarea, viziunea eschatologică, golul, absența, neantul, moartea, disoluția eului.

Categorii estetice: fantasticul, macabru, urâtul, grotescul.

Limbaajul: exploziv, violent, șocant, plin de vitalitate, patos.

Particularități ale stilului: apel frecvent la simbol, utilizarea sintagmelor metaforice inedite, prezența invocațiilor și a interogațiilor retorice, a leitmotivului etc.

Reprezentați (literatura universală): Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Reinhard Sorge, Bertold Brecht ș. a.

Reprezentați (literatura română): L. Blaga (în poezie, în teatru: *Meșterul Manole, Zamolxe, Tulburarea apelor, Arca lui Noe*), I. Barbu (*Riga Crypto și Iapona Enigel*), elemente expresioniste se atestă și la V. Voiculescu, A. Maniu, A. Cotruș, I. Vinea, T. Arghezi ș. a.

Suprarealismul (fr. *surréalisme* „suprarealism”)

Este o mișcare literară și artistică care a apărut în Franța după Primul Război Mondial cu intenția de a explora universul interior și lumea in-conștientului, de a regăsi „efervescentul contact al spiritului cu realitatea”.

La baza elaborării doctrinei suprarealiste s-au aflat teoriile psihiatru-lui *austriac* Sigmund Freud. Primul *Manifest al suprarealismului* a fost publicat de André Breton în 1924, termenul ce a dat nume acestei mișcări, fiind împrumutat de la G. Apollinaire. Noul curent s-a constituit inițial dintr-un grup de scriitori format din André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault și Paul Éluard. În *Manifeste du surréalisme* atestăm și definiția mișcării inițiate: „Suprarealism. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manie-

ră, funcționarea reală a gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în aflarea oricărei preocupări estetice sau morale”.

Exponenții suprarealismului exteriorizează o revoltă a conștiinței individuale împotriva canoanelor, a regulilor, sînt ghidați de un „ideal de ordine și frumusețe”. Prin scrisul lor, își exprimă o atitudine, o stare față cu existența, pentru aceasta sondînd în zonele tenebre ale inconștientului, în misterul interior, vise: „Explorarea vieții inconștiente furnizează singurele criterii de apreciere valabilă a mobilurilor care îl fac pe om să acționeze” (André Breton).

Deciși să renunțe definitiv la tradiție, suprarealiștii au intenția să reanimeze literatura, optînd pentru *absoluta libertate de expresie*. Propozițiile care ajung în conștiință trebuie transmise cu maximă exactitate, afirmă ei, această tehnică purtînd numele de *dicteu automat, scriitură automată*. „Unul din procedeele cele mai familiare poezilor suprarealiști este scriitura automată, adică înregistrarea necontrolată a cuvintelor așa cum răsar în conștiință, odată cu stări de obscuritate. Fidelitatea notației garantează autenticitatea” (P.-G. Castex, P. Super, G. Becker). Exteriorizarea conținutului inconștientului se poate face prin intermediul visului, mitului, halucinațiilor, iluziilor, dedublării, isteriei. Din aceste convingeri, textul suprarealist pune accent pe imagine și este de remarcat, în acest sens, influența considerabilă a suprarealiștilor asupra înnoirii limbajului poetic și a teoriei poeziei noi.

Sfidînd convențiile literare și sociale, ei au generat o atmosferă nouă, originală în literatură, au contribuit la apropierea între arte, au avut o influență considerabilă asupra teatrului (aparitia teatrului absurdului cu A. Artaud, F. G. Lorca ș. a.).

Reprezentanți în literatura română: Urmuz, Ilarie Voronca, G. Naum, S. Pană, V. Teodorescu.

Postmodernismul

Mișcare literară care reprezintă o expresie a modificării epistemei* culturii occidentale după declinul și în continuarea modernității.

S-a manifestat în cultura universală în mai multe domenii (literatură, arhitectură, arte plastice ș. a.) în a doua jumătate a secolului al XX-lea, deși termenul apare mult mai devreme: prima dată este folosit de Federico de Onis în *Antologia poeziei spaniole și hispano-americe, 1882-1932*,

* **Epistemă** (gr. *episteme*). Structură unitară care constituie baza comună a tuturor cunoștințelor dintr-o epocă.

cu sensul de „reacție conservatoare în interiorul modernismului”. Concept controversat, el este atestat și în alte studii ulterioare, configurându-se cu greu, după lungi dezbateri și analize, la sfârșitul anilor '70, prin studiul filozofului francez Jean-François Lyotard *La condition postmoderne* (1979).

Postmodernismul este un fenomen multiaspectual: estetic, filozofic, economic, științific, istoric, social, cuprinzând toate sferile activității umane. Unii teoreticieni disting între *postmodernism* – curent literar și cultural – și *postmodernitate* – tip de condiție umană.

Prin însăși structura termenului „postmodernism” (*modernism* și prefixul *post-*) se indică asupra complementarității conceptelor de modernism și postmodernism: „Modern și postmodern sînt termeni care definesc mai curînd stări de spirit complementare, aflate în același timp în stare de ruptură, continuitate și întrepătrundere” (J. Joyce).

Postmodernismul nu neglijează tradiția, precum procedase modernitatea, ci o acceptă și o recuperează creator. Pentru postmodern, notează N. Manolescu, „tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic”.

Sortit a veni în literatură cînd, se pare, toate lucrurile au fost scrise deja, postmodernul manifestă o reacție individuală, strict culturală, livrescă, uzînd de citatul intertextual și parafrază. Este artistul hiper-livresc, conștient de imposibilitatea noului absolut, el face literatură din literatura ce-l precede, pe care o „revizuieste cu ironie și candoare” (U. Eco), readuce faptul de cultură în poezie, conferindu-i o altă conotație, și își construiește din referințele livești un stil. Ghidați de noi aspirații estetice, postmoderniștii, și poeții, și prozatorii, sînt „scriitori ironici, parodici, ludici, obsedați de meta-, inter- și intratextualitate” (Gh. Crăciun).

Rezultantă a diverselor orientări din ultimele decenii ale secolului al XX-lea, estetica postmodernismului accentuează unele trăsături care se întîlnesc și la alte curente. Opinia aparține comentatorului de prestigiu al postmodernismului Ihab Hassan, care punctează cele mai importante aspecte ale acestuia: *indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, ironia, hibridizarea, experimen-talismul* etc. Figuri dominante ale textului postmodernist sînt *metonimia, oximoronul, paradoxul*.

Reprezentați în literatura universală: Vl. Nabokov (Rusia); John Barth (Statele Unite); Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez (Columbia); Samuel Beckett (Anglia); Michel Butor, Alain Roble-Grillet, Emil Cioran (Franța); Umberto Eco (Italia).

Reprezentați în literatura română: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Florin Iaru, Ioan Groșan, Matei Vișniec, Gh. Crăciun ș. a.

Schemă recapitulativă:

Umanismul:

- a avut ca scop reevaluarea și restaurarea valorilor lumii antice greco-latine și elaborarea unei doctrine antropocentrice asupra lumii;
- scriitorii și artiștii umaniști din acea perioadă au propagat înalte principii morale, precum toleranța, libertatea, demnitatea umană;
- umanismul manifestă încredere în rațiunea umană, în posibilitățile nelimitate ale naturii umane, în adevăr, în dreptate, în eroism.

Iluminismul:

- este caracterizat de cultul rațiunii;
- promovează valorile științei;
- umanismul;
- combaterea fanatismului religios;
- anticlericalism radical.

Clasicismul:

- rigoare compozițională;
- respectarea regulii celor trei unități: de timp (acțiunea nu trebuie să depășească 24 de ore), de acțiune (episoadele să fie strâns legate între ele), de loc (totul să se desfășoare în același cadru scenic);
- mimesisul;
- proporționarea elementelor;
- verosimilul;
- puritatea și claritatea stilului.

Romantismul:

- prevalarea sentimentului asupra rațiunii, prin libera expresie a sensibilității, prin cultul eului;
- estetica romantică respinge regula, în opoziție cu estetica rigidă a clasicismului, cultivând unicatul și nu modelul;
- renunță la echilibrul clasicist și caută să exprime tensiunile interioare nerezolvate;
- personajul romantic este o structură contradictorie care trăiește într-o lume bulversată, el caută cu durere un echilibru, trăindu-și exaltat viața;
- prin intermediul fantasticului, are loc refugiul în mituri, basm, vis, trecut, mistic;
- opera literară nu este mimesis, ci creație.

Realismul:

- caracterul veridic al reprezentării realității;
- revenirea la principiul mimesisului, negat anterior de romantism;

- atenție acordată prioritar societății, aspectelor vieții sociale, relațiilor sociale, adevărului social, problematicii filozofice și psihologice (ultima fiind caracteristică, în special, realismului rus);

- lucrările se disting prin obiectivitate, prin rigoarea observațiilor, prin lipsa de idealizare;

- operele realiste constituie o critică aspră a aspectelor negative din societate.

Naturalismul:

- face uz de metodele de cercetare proprii științelor exacte (observația, analiza naturii umane în manifestările ei instinctuale etc.);

- personajul este considerat un produs al mediului social și al eredității biologice;

- întrebuințarea tuturor resurselor lexicale ale limbajului, inclusiv a celor considerate inestetice sau nepotrivite artei.

Symbolismul:

- utilizarea simbolului ca modalitate de definire a relației dintre imaginea artistică și starea interioară nenumită, sugerată;

- apelul la sugestie ca tehnică predilectă de înglobare a senzațiilor și sentimentelor trăite de autor;

- structurarea corespondențelor dintre eul auctorial și univers / lume, dintre sunete și culori generatoare de sinestezii;

- muzicalitatea;

- introducerea tehnicii versului alb sau a versului liber.

Poporanismul:

- promovează convingerea că țărănimea este baza societății, însă nu idealizează viața rurală precum sămănătorismul;

- consideră că singurele cauze ale mizeriei în care trăiesc masele sînt incultura și obscurantismul;

- pledează pentru reforme sociale în beneficiul micii proprietăți agricole;

- insistă asupra necesității emancipării poporului prin cultură;

- cheamă intelectualii să subscrie la ideea datoriei acestora față de poporul din care provin.

Sămănătorismul:

- consideră problema țărănească drept una fundamentală;

- manifestă o atitudine ostilă față de civilizație;

- apreciază tradițiile istorice și folclorice, considerate surse de inspirație pentru literatură;

- insistă asupra ideii specificului național, confundă intenționat eticul, etnicul și esteticul;

- exprimă simpatie pentru țăranime și idealizează viața satului patriarhal;

- aduce în literatura română tema și motivul dezrădăcinării;

- promovează un romantism idilic, patriarhal și moralist.

Modernismul / Avangarda:

- negativism suprem: neagă arta tradițională, formele culturale existente și literatura în genere;

- spirit contestatar: contestă tradiția, convențiile, modelele;

- detestă și ignoră gustul, formele de artă consacrate;

- afirmă, prin acte anarhice, izbucniri spectaculoase și gesturi excentrice, ideea de noutate;

- caută noi modalități de expresie artistică, promovează autenticul, originalul, ineditul, increatul;

- își asumă funcția de a regenera creația spiritului și de a deschide drumuri noi în artă.

Expresionismul:

- manifestă atitudine critică față de naturalism și impresionism, considerate imitații brute ale realității;

- declară libertatea absolută a conștiinței sensibile, care nu poate fi înăbușită de tehnocrație, de război, de alți factori ce depersonalizează ființa umană;

- promovează omul „pur”, sensibil, încearcă să descopere relațiile transcendente dintre om și univers, om și divinitate, absolut;

- consideră arta drept o modalitate de exteriorizare a ființei profunde, a esenței umane;

- revine la lumea misterelor ancestrale, la mit, la trecut, la legendă, considerate surse primare de teme, conflicte, subiecte;

- îndeamnă la cultivarea intuiției și caută posibilitatea cunoașterii, apelând la sondarea subconștientului.

Suprealismul:

- propozițiile care ajung în conștiință trebuie transmise cu maximă exactitate, această tehnică purtând numele de dicteu automat sau scriitură automată, care este înregistrarea mecanică a gândurilor, imaginilor și sentimentelor fără niciun control rațional;

- exteriorizarea conținutului inconștient se poate face prin intermediul visului, mitului, halucinațiilor, iluziilor, dedublării, isteriei;

- scriitorul pune accent pe imaginea inedită și șocantă, înnoind mereu limbajul poetic.

Postmodernismul:

- exclude noutatea absolută în literatură și asimilează tradiția;
- scriitorul e mai degrabă cititor de text decât autor;
- textul este o permanentă referință la textele care îl precedă (lumea ca bibliotecă), de unde intertextualitatea;
- echivalența lume = existență = text.

3. Școli și mișcări teoretice moderne

Formalismul rus. Opuse istoriilor deterministe din secolul al XIX-lea, cercetările literare de la începutul secolului XX sînt animate de teza conform căreia mediul social, rasial, geografic, istoric, psihologic nu poate explica geneza operei de artă, dar nici opera literară ca artă.

Formalismul rus, prin reprezentanții săi de vază Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Victor Shklovsky, Boris Tomașevski, Iu. Tîneanov, V. Jirmunski, a orientat studiul literaturii către probleme legate de formă și tehnică. Mișcarea a fost enunțată în 1914, la apariția eseului *Învierea cuvîntului* semnat de V. Shklovsky, și a durat pînă în 1930, cînd scrierile formaliştilor au fost condamnate în URSS, deși mai tîrziu, ideile lor au pătruns în Occident și au constituit, ulterior, fundația structuralismului.

Criticul formalist este interesat de *literaritate*, concept inițiat de R. Jakobson, care scria că „obiectul științei literare nu este literatura, ci literaritatea”, adică „ceea ce face dintr-o operă să fie literară”.

Importante într-o operă, consideră formaliştilii, sînt raporturile dintre elementele sale constitutive (material și procedee).

Prin cercetările lui B. Tomașevski (preocupat de problema temei, a relației fabulă-subiect, a narațiunii, a acțiunii, a sistemului de procedee care diferențiază genurile literare etc.), ale lui R. Jakobson (care a elaborat teoria funcțiilor limbajului fondată pe teoria comunicării), ale lui Vladimir Propp (care a realizat analiza structurii basmului fantastic), formalismul a furnizat un corpus teoretic major pentru dezvoltarea criticii structuraliste, a studiului naratologic și a criticii semiotice.

Noua critică. A apărut în Statele Unite și în Anglia, între anii 1930-1940, prin lucrările lui I. A. Richards și William Empson. Promovează ideea operei literare ca obiect estetic, care trebuie studiat făcîndu-se abstracție de circumstanțele istorice în care apare. Insistă asupra necesității investigării interacțiunii dintre caracteristicile verbale și complicațiile de sens și a „contribuției fiecărui element de formă poetică la întregă structură”, în

scopul analizei mai profunde a operei literare. Domină cercetările literare pînă în anii '60, cînd este substituită de alte discursuri teoretice.

Fenomenologia. Apare pe fundația filozofiei lui Edmund Husserl (filozof de la începutul secolului al XX-lea). Fenomenologia este o mișcare teoretică dedicată descrierii „lumii”, care este conștiința unui autor și care se manifestă în toate operele sale. Iar în ceea ce-l privește pe cititor, opera este ceea ce se manifestă în conștiința sa. În acest sens, se poate afirma că opera nu este ceva obiectiv, nu există independent de cel care o receptează, dar este chiar experiența cititorului.

O altă perspectivă a fenomenologiei care vizează cititorul este denumită „estetica receptării” promovată de Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser, teoreticieni germani, reprezentanți ai școlii critice de la Konstanz (Germania). Estetica receptării se vrea un mod de analiză, care deplasează atenția cercetării operei literare de la relația autor / text spre cea a textului cu receptorul (Hans Robert Jauss).

Noțiunea „orizont de așteptare”, elaborată de Jauss, determină trei factori principali: experiența prealabilă pe care o are publicul în privința genului în care se înscrie textul; forma și tematica operelor anterioare, a căror cunoaștere noua operă o presupune (o competență intertextuală), precum și opoziția între limbajul poetic și cel practic, între lumea imaginară și realitatea cotidiană.

Structuralismul. Diferit de descrierile fenomenologice ale conștiinței, structuralismul este preocupat de analiza structurilor care operează în mod inconștient (structuri ale limbajului, ale psihicului, ale societății) și promovează o poetică interesată de convențiile ce dau naștere operelor literare, caută să înțeleagă mecanismul prin care acestea au efectele și efectele pe care le au.

Teoria antropologică a lui Claude Lévy-Strauss, studiile culturale și literare ale lui Roman Jakobson, Roland Barthes, Gérard Genette, psihanaliza lui Jacques Lacan, istoria intelectului a lui Michel Foucault, teoria marxistă a lui Louis Althusser, răspîndite și citite în Anglia, Statele Unite, Franța etc., la sfîrșitul anilor '60-'70, aveau un nume comun – structuralism.

Meritul structuralismului este de a fi oferit idei noi despre literatură și de a o considera o practică de semnificare. Izvoarele teoriei și criticii literare structuraliste se constituie din contribuțiile formalistilor ruși, cele ale Cercului Lingvistic de la Praga, ale Cercului Lingvistic de la Copenhaga, ale Noii critici. Opera literară este, în opinia structuraliștilor, „o structură funcțională, iar diversele ei elemente nu pot fi înțelese în afara conexiunii lor cu întregul” (din Tezele Cercului Lingvistic de la Praga).

În critica literară structuralistă, termenul se folosește pentru a numi sistemul de relații esențiale care constituie un întreg, întregul putând fi operă, gen, specie, stil, curent literar.

Post-structuralismul. De îndată ce structuralismul s-a impus ca mișcare sau școală, unii teoreticieni au și luat distanță față de el. S-a dovedit că operele unor așa-numiți structuraliști nu se încadrau în structuralismul înțeles ca încercare de a stăpîni și codifica structuri. Barthes, Lacan, Foucault au fost identificați ca post-structuraliști, care au depășit accepțiunea restrînsă a structuralismului. Aceștia au recunoscut imposibilitatea descrierii unui sistem de semnificație complet sau coerent, din moment ce sistemele sînt în permanentă schimbare; au demonstrat că structurile sistemului de semnificație nu există independent de subiect, ca obiecte ale cunoașterii, ci sînt structuri destinate subiectului, inseparabil de forțele care le produc.

Astfel, psihanaliza lui Jacques Lacan, feminismul contemporan, marxismul lui Althusser – toate aceste teorii au o notă post-structuralistă. Post-structuralismul acoperă o categorie amplă de discursuri teoretice, care conțin o critică a noțiunilor de cunoaștere obiectivă și de subiect capabil de a se cunoaște pe sine.

Deconstrucția. Post-structuralismul desemnează mai întîi de toate deconstrucția și opera lui Jacques Derrida. Jacques Derrida aparține generației de critici francezi, care și-au început activitatea în anii '60 alături de R. Barthes, M. Foucault, J. Kristeva, L. Althusser. Opera lui Jacques Derrida s-a făcut cunoscută în America, printr-o critică a noțiunii structuraliste de structură, chiar în colecția de eseuri care a adus structuralismul în atenția publicului american (1970).

Ca mod de interpretare, deconstrucția este, în expresia Barbarei Johnson, „o ademenire la suprafață a forțelor conflictuale de semnificație dintr-un text”.

Problema centrală a deconstrucției, menționează O. Vainștein [Осип Ванштейн] în studiul „Leopardî v hrame”, ține de necesitatea unei gândiri independente, de o libertate internă a reflecției, dat fiind faptul încorsetării conștiinței noastre de clișee verbale însușite odată cu limba. Prin urmare, gîndirea noastră este reglată de clișee, prejudecăți, care nu mai oferă loc rațiunii și, astfel, individul devine încorsetat în propria ideologie, naționalitate, sex, studii, prejudecăți, fără a fi conștient de acestea. Teoria filozofică a lui J. Derrida a generat o metodologie nouă de analiză a textelor artistice. Cert este faptul, că centrul de interes în această direcție critică gravitează în jurul problematicii filosofiei limbajului, după Heidegger. Deconstructivis-

mul reprezintă, de fapt, un stil al gândirii critice, orientat spre depistarea contradicțiilor și a prejudecăților, prin intermediul analizei elementelor formale.

Deconstrucționiștii acordă un rol deosebit limbajului, în special naturii sale retorice. Retorica asigură efectul estetic, pe de o parte, pe de altă parte, pune capcane percepției, fiindcă limbajul creează incontinuu mituri. Scopul urmărit de criticul literar este de a sesiza lucrătura limbajului, ritmul lui de producere, anihilare sau denaturare a sensului.

Deconstrucția demonstrează că axiomele de bază ale oricărui sistem nu sînt decît niște mituri ale limbajului, sînt doar niște convenții.

Problema este dacă deconstructivismul poate constitui în sine o teorie a perspectivei, logice, filozofice, literare și dacă reprezintă doar suportul tehnic pentru o asemenea teorie, se întrebă Ion Manolescu în studiul *Deconstructivismul ca teorie a perspectivei*: „Deși datează de peste trei decenii, mutațiile teoretice aduse de oferta gândirii deconstructiviste rămîn și astăzi la fel de tulburătoare, indiferent că sînt de natură metodologică sau hermeneutică, axiologică sau ontologică, logică sau literară. Raportat cînd la sfera filozofiei, cînd la cea a lingvisticii, la politică sau lectură, deconstructivismul își probează caracterul compozit și prin natura ambiguă ce i se atribuie: curent, atitudine, metodă, poziție sau strategie”.

Teoria feministă. Feminismul contemporan are scopul să deconstruiască opoziția bărbat / femeie. Cunoscînd multiple variante, a lărgit în Statele Unite și în Anglia canonul literar și a abordat probleme noi.

Feminiștii promovează operele scrise de femei, sînt preocupați de reprezentările experienței feminine, resping psihanaliza pentru temeiul său sexist și propun o reinterpretare a ei în scopul studierii adecvate a destinului feminin.

Psihanaliza. Se datorează operei lui Jacques Lacan, care, prin studiile sale, a enunțat „întoarcerea” la Freud, în opinia căruia psihanaliza căuta să cunoască „cu ce fond de impresii și de amintiri personale își construiește autorul opera”. Freud, prin instrumentar psihanalist, descifrează în fabula operei literare „realizarea fictivă a unei dorințe interzise” (complexul Oedip), „simbolizarea unor dorințe inconștiente”.

Jacques Lacan (1901-1981) a introdus în psihanaliză modelul lingvisticii structurale, elaborînd astfel o nouă teorie, conform căreia opera literară este o structură ce constituie „o dezvăluire a inconștientului”. Conștiința este determinată de către activitățile inconștiente.

Marxismul. Pentru marxiști, textele aparțin unei suprastructuri determinate de baza economică (adevăratele relații de producție). Este răspîndit mai ales în Marea Britanie prin Louis Althusser, care suprapune

psihanalizei lui Lacan (acesta explică modul în care conștiința este determinată de activitățile inconștiente) o explicație a modului în care operează ideologia pentru a determina subiectul.

În opinia marxiștilor, produsele culturale trebuie interpretate în relație cu baza economică.

Alte școli și mișcări teoretice moderne sînt New Historicism / Materialismul Cultural, Teoria post-colonială, Discursul Minorităților, Queer Theory.

Bibliografie:

Culler Jonathan, *Teoria literară*, București, Editura Cartea Românească, 2003, p.139-148.

Opinii:

Viorel Alecu: „O clasificare a tuturor scriitorilor pe mișcări literare este o lucrare dificilă și nu întotdeauna posibilă. Adesea ne găsim în situația de a încadra un scriitor, rînd pe rînd, în diferite curente literare, după cum ne referim la unele sau altele din aspectele operei sale. Este Creangă clasic sau realist? Delavrancea realist sau romantic? Etichetele lipite convențional pe opera scriitorilor fac dovada ignorării complexității fenomenului literar și contribuie la vulgarizarea noțiunilor de teorie și istorie literară”.

Adrian Marino: „Niciodată un curent nu ocupă singur ecranul unei singure epoci, după cum el nu domină, în exclusivitate, un singur teritoriu literar sau lingvistic și adesea nici măcar o singură operă. La un moment dat, într-o literatură constatăm coexistența și convergența elementelor clasice și baroce, clasice și romantice, realiste și parnasiene etc., în raport de competiție sau de colaborare. Pașoptismul nostru este un adevărat amalgam de iluminism, liberalism burghez, democratism revoluționar, creștinism social, socialism utopic, sub raport ideologic, de clasicism și romanism, sub raport literar, o albie de curente multiple, contradictorii, care n-au ajuns în nici un caz la sinteză. De altfel, întreg secolul al XIX-lea românesc este dominat de o adevărată suprapunere clasico-romantică. (...)”.

Roland Barthes: „(...) Opera contrazice într-o anumită măsură istoria; opera este esențialmente paradoxală: ea este în același timp *semn* al unei istorii și *opозиție* la această istorie”.

Literatura recomandată:

Manuale:

1. Vasile Marian, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos, 1997, p. 101-113.

2. Tiutiuca Dumitru, *Teoria literară*, Iași, Institutul European, 2002, p. 44-61.

Studii speciale:

1. Boldea Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangarda*, Brașov, Editura Aula, 2002.
2. Călinescu George, *Principii de estetică*, București, EPLU, 1968.
3. Iliescu Adriana, *Realismul în literatura română în secolul XIX*, București, Editura Minerva, 1975.
4. Larroux Guy, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, București, Editura Cartea Românească, 1998.
5. Virmaux Alain și Odette Virmaux, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, București, Editura Nemira, 2001.
6. Wellek R., Warren A., *Teoria literaturii*, București, Editura Univers, 1967.
7. Culler Jonathan, *Teoria literară*, București, Editura Cartea Românească, 2003, p.139-148.

A N E X E

Fișier: teoreticieni, critici și istorici literari

René Wellek (1903-1995) și Austin Warren (1899-1986). Critici și istorici literari americani. Autorii unui studiu de referință – *Teoria literaturii* (1949) ș.a.

Tzvetan Todorov (n. 1939). Cercetător francez de origine bulgară, autorul mai multor lucrări de teorie literară, semiotică, poetică: *Teorii ale simbolului* (1977), *Gramatica Decameronului* (1969), *Literatură și semnificație* (1967) ș.a.

Boris Tomașevski (1890-1957). Teoretician rus al literaturii. Opere selective: *Teoria literaturii. Poetica* (1927) ș.a.

Mihail Bahtin (1895-1975). Critic și teoretician rus al literaturii. Este inițiatorul conceptului de intertextualitate, a elaborat teoria cronotopului etc. Autor al unor lucrări fundamentale ca *Problemele poeziei lui Dostoevski* (1929), *Imaginația dialogică* (1975) ș. a.

Roman Ingarden (1893-1970). Filozof și estetician polonez. A elaborat teoria operei ca sistem stratificat. Lucrări teoretice: *Despre cunoașterea operei literare* (1936), *Opera literară și concretizările ei* (1947), *F. Rabalais în istoria realismului* (1940) ș.a.

Roland Barthes (1915-1980), critic literar și semiolog francez. Apropiat de căutările grupului *Tel Quel*, unul din precursorii criticii formaliste.

Opera critică: *Gradul zero al scriiturii* (1953), *Eseuri critice* (1967), *Plăcerea textului* (1973), *Roland Barthes despre Roland Barthes* (1975), *Lecția* (1979) ș. a.

Gérard Genette (n. 1930). Teoretician și critic literar francez. Reprezentant de vază al structuralismului preocupat de funcționarea elementelor structurii literare. Opere: *Figuri I-III* (1967-1970), *Figuri IV* (1999), *Figuri V* (2002) *Introducere în arhitext* (1979), *Ficțiune și dicțiune* (1991) ș.a.

Roman Jakobson (1896-1982). Reprezentant al formalismului rus, teoretician al limbajului poetic. Lucrări fundamentale: *Lingvistica și poezia*, *Gramatica poeziei și poezia gramaticii* (1961) ș.a.

Victor Shklovski (1893-1984) Teoretician rus al literaturii. Considera „insolitarea” un semn distinctiv al literaturii. A publicat lucrările *Reînvierea cuvântului* (1914), *Despre proză* (1925) ș. a.

Iuri Tînianov (1884-1943). Teoretician rus al literaturii. Autor al volumelor *Dostoievski și Gogol* (1921), *Problema limbajului versificat* (1924) ș.a.

Adrian Marino (1921-2005). Eseist, critic și teoretician român al literaturii. Lucrări: *Dicționar de idei literare* (1973), *Biografia ideii de literatură* (1992-2003), *Introducere în critica literară* (1968) ș. a.

Gheorghe Crăciun (1950-2007). Critic literar, eseist, prozator român. Semnatar a unor lucrări în proză: *Acte originale. Copii legalizate* (1982); *Compunere cu paralele inegale* (1998), *Frumoasa fără corp* (1993); *Pupa russa* (2004) ș. a.

Iuri Lotman (1922-1993). Teoretician rus al literaturii. S-a făcut remarcat prin studiile *Lecții de poetică structurală* (1964), *Structura textului artistic* (1970), *Studii de tipologia culturii* (1970-1973) ș. a.

Paul Cornea (1924). Teoretician și istoric literar român. Autor al studiilor *Originile romantismului românesc* (1972), *Introducere în teoria lecturii* (1998), *Interpretare și raționalitate* (2006) ș. a.

