

**Universitatea de Stat "Alec Russo"**  
**Catedra Literatură Română și Universală**

*Istoria literaturii române (Pașoptism și postpașoptism)*  
(Note de curs)

**Realizat: conf. dr. Maria ABRAMCIUC**

**Bălți - 2012**

## SUMAR

### **Partea întâi. Preliminarii**

#### **Capitolul I. Pașoptismul și postpașoptismul. Profilul unei epoci**

Conceptul de pașoptism și postpașoptism. Criterii de periodizare a fenomenului....p. 3 - 5  
literar

Literatura română din perioada 1830-1860.....p. 6 - 9

Valențe ale folclorului românesc în epocă.....p. 10 - 12

Revista „Dacia literară” și importanța publicației în contextul perioadei.....p. 13- 14

La izvoarele romantismului românesc.....p. 15 - 16

### **Partea II. Evoluția genurilor și speciilor literare în pașoptism**

#### **Capitolul I. Genul liric**

Evoluția genurilor și speciilor literare în pașoptism. Genul liric.....17 - 20

Filon lamartinian în lirica română din prima jumătate a secolului al 19-lea.....20 - 29

Elemente lamartiniene în poezia lui Vasile Cîrlova și cea a lui Ion Heliade Rădulescu

Grigore Alexandrescu, poet lamartinian.....29 - 33

Elegia în pașoptism.....34 - 36

Meditația. Cîntăreții ruinelor.....37 - 42

Direcția folclorică.....43 - 45

I. H. Rădulescu. Poemul *Zburătorul*.....46 - 50

Poezia iubirii.....51 - 55

Ode, marșuri, imne.....56 - 62

Alecu Russo. *Cîntarea României*, un poem romantic.....63 - 66

Epistole și satire.....67 - 70

Poezia naturii.....71 - 74

#### **Capitolul II**

Proza: între mimetism și originalitate.....76 - 78

Schița. Fiziologii literare.....79 - 81

Nuvela pașoptistă și postpașoptistă.....82

Memorialistica "trucată". Memorialul și notele de călătorie.....83 - 87

Factual și ficțional în *Soveja* de Alecu Russo.....88 - 90

Bibliografie.....91 - 92

## Preliminarii

### Pașoptismul și postpașoptismul. Profilul unei epoci

#### 1. Conceptul de pașoptism și postpașoptism

#### 2. Criterii de periodizare a fenomenului literar

1. Termenul de *pașoptism*<sup>1</sup> își are originea în 48 (paș'opt = patruzeci și opt), cuvânt ce se referă la anul revoluției burghezo-democratice, eveniment crucial în evoluția economică, politică, spirituală a Țărilor Românești. Fenomen complex, cu semnificații ce depășesc literarul și culturalul, pașoptismul a impulsionat toate domeniile societății românești de la mijlocul sec. al 19-lea, accelerând procesul de modernizare a civilizației românești, eliberată de curînd de povara obscurantismului otoman. În integritatea sa, fenomenul este „o sinteză a principalelor orientări din gândirea vremii” (Paul Cornea), căci s-a manifestat atât în filozofie, economie politică, teorie literară, cât și în istoriografie, sociologie și lingvistică. Cu toate că perioada 1830-1860 este una de tranziție de la vechi la nou, în spațiul românesc se produc evenimente care implică transformări notorii: de la renunțarea la vestimentația și obiceiurile orientale, anacronice și improprii, la declanșarea unor importante campanii de civilizare și culturalizare. "Pașoptismul înseamnă pentru noi astăzi foarte multe lucruri: mesianism cultural și revoluționar, spirit critic, deschidere spre Occident și lupta pentru impunerea unui specific național, conștiință civică și patriotică, obsesia integrării în civilizație, conștiința pioneratului în mai toate domeniile vieții, o retorică fără precedent a urgenței, a acțiunii, a entuziasmului și a trezirii din letargie"<sup>2</sup>.

Distingem cîteva tipuri de evenimente importante, ce au determinat începutul unei lumi noi, total diferită de epoca precedentă. În *plan istoric*, menționăm răscoala lui Tudor Vladimirescu (1821), care a pus bazele mișcării de eliberare națională. *Politic* vorbind, semnarea Tratatului de la Adrianopol din 1829 a consemnat reinstaurarea domniilor pămîntene în urma excluderii dominației otomane în Balcani, afirmarea suveranității politice și economice a Principatelor Românești, libertatea comerțului, introducerea Regulamentului Organic, prin care au fost depășite complexe societății medievale. Eveniment politic de semnificație majoră, revoluția burghezo-democratică din 1848 constituie apogeul fenomenului. În sfîrșit, unirea Principatelor Române din 1859 a echivalat cu epuizarea programului mișcării pașoptiste și cu încheierea unei perioade dificile din istoria poporului român. Însăcunarea, în 1866, a lui Carol I ca rege pune începutul unei secvențe noi în evoluția României, țară de curînd formată.

<sup>1</sup> Termenul nu era cunoscut în epoca respectivă, ci a fost pus în circulație mai tîrziu, de succesorii și beneficiarii ei.

<sup>2</sup> Gheorghe Crăciun, *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*, Chișinău, Editura Cartier, 2004, p. 127.

Evenimentele istorice și politice au condiționat apariția unei mișcări *culturale* care s-a manifestat în câteva direcții:

- fondarea învățământului național;
- apariția și dezvoltarea teatrului românesc;
- difuzarea presei în limba română.

O serie de evenimente culturale se referă la promovarea și afirmarea unor principii de politică lingvistică și, în primul rând, la substituirea alfabetului chirilic cu cel latin, la definirea și încetățenirea unor noi norme de limbă română. În 1828, apare la Sibiu *Gramatica românească*, în care I. H. Rădulescu pune problema simplificării alfabetului chirilic și utilizarea temporară a unui alfabet mixt, după care să se treacă la caracterele latine.

Perioada marchează și apariția presei de limbă română. În 1829, sunt editate 2 reviste, care au semnalat existența la noi a spiritului gazetăresc: *Curierul românesc* la București, editat de I. H. Rădulescu, la Iași - *Albina românească*, dirijată de Gh. Asachi. Alte reviste: *Curierul de ambe sexe* (1837), *Alăuta românească* (1838), *Dacia literară* (1840), *Propășirea* (1844).

În *plan literar*, pașoptismul a condiționat un anume tip de literatură, care, uimitor, nu a avut un caracter militant, revoluționar, vizionar, ci s-a impus, mai degrabă, prin paseism, spirit echilibrat, clasic, printr-un pronunțat sentiment paseist. În viziunea lui Gheorghe Crăciun, „Pașoptismul este o direcție literară cu valoare de paradigmă, în care însă greutatea politică, socială și culturală a conceptului ocultează dimensiunea estetică. Perioadă de coexistență, de asimilare, de contradicție a culturalului cu literalul, pașoptismul n-ar îndreptăți, prin urmare, o abordare pur și simplu estetică”<sup>3</sup>.

## 2. Limitele perioadei

În ceea ce privește stabilirea limitelor perioadei, opiniile cercetătorilor nu sunt univoce. După G. C. Nicolescu, pașoptismul începe la 1821, anul răscoalei lui T. Vladimirescu, când se declanșase un nou spirit de eliberare națională. Istoricul literar Al. Dima consideră ca limită de jos a perioadei anul 1829, când a fost semnat tratatul de la Adrianopol. Gh. Bogdan-Duică, plecând de la conceptul lui Lamprecht, care opinează că „Istoria modernă este, în primul rând, știință psihologică”, distinge în cadrul epocii două segmente: primul, inclus între anii **1821-1848**, căruia îi corespunde tipul de **luptător și idealist**, și o al doilea, care îl conține anii **1848-1866** și

---

<sup>3</sup> Cf. "Pașoptism" sau "bonjurism", în cartea *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 47.

care se caracterizează prin prevalarea tipului **sceptic și lănced**<sup>4</sup>.

Istoricii și cercetătorii literari Paul Cornea și Mihai Zamfir acceptă ambele date, 1821 și 1829, ca termeni inițiali ai perioadei, „*ca interval în care elementele noi și vechii structuri conviețuiesc și par a-și disputa întâietatea*”. Ambii stabilesc însă, în mod rigid, limitele perioadei: 1829-1859 (cu rotunjire: 1930-1860).

Autorul *Scurtei istorii a literaturii române*, **Dumitru Micu** plasează fenomenul într-un capitol amplu, intitulat *Epoca modernă*, și, luând la bază etapele de afirmare a curentului romantic, îl subdivizează în: **Emergența literarului. Primul val romantic (1830-1840)**, în care îi include activitatea lui H. Rădulescu, Vasile Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Gh. Asachi, C. Stamati, Al. Donici, Anton Pann, scriitori inegali ca valoare artistică. Următoarea etapă definită de D. Micu prin **Curentul național. Ebuliția romantismului**, se include între anii **1840-1861**. Este perioada în care au activat M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Al. Russo, N. Bălcescu, C. Bolliac, D. Bolintineanu, V. Alecsandri. **Între romantism și realism**, a treia subdiviziune, este consacrată postpașoptiștilor Al. Odobescu, B. P. Hașdeu, N. Filimon etc. Postpașoptiștii au aderat la ideile pașoptiștilor și s-au raliat la concepțiile lor literare, continuându-le și amplificându-le.

Așadar, în accepțiunea cea mai generală, termenul de pașoptism e aplicat mișcării cultural-politice care ia naștere după răscoala lui T. Vladimirescu, se manifestă sub o formă conștientă de sine la **Dacia literară** (1840) și la **Propășirea** (1844), are repercursiuni în toate compartimentele de activitate spirituală și reflectă, pe plan ideologic, lupta pentru emancipare națională și reorganizarea burghezo-democratică a statului.

Pașoptismul s-a manifestat în două forme distincte: **luministă și revoluționar**.

**Pașoptiștii luminiști** au fost cei care au contribuit la marea operă de asimilare a cunoștințelor, tehnicilor și formelor instituționale ale apusului, dorind ca prin instrucție și reforme chibzuite să înalțe neamul românesc din înapoiere. Reprezentanți: Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, P. Poenaru, învățați ardeleni, profesori școlari din Moldova și Muntenia.

**Pașoptiștii revoluționari** considerau acțiunea de culturalizare insuficientă și vroiau să o dubleze prin luptă politică, pe căi legale sau conspirative, împotriva ordinii false și a regimului ieșit din Regulamentul Organic. Revoluționari au fost M. Kogălniceanu, Al. Russo, V. Alecsandri, C. Negri, N. Bălcescu, C. Rosetti ș. a.

În concluzie, apelăm la afirmația lui Paul Cornea, conform căruia "Pașoptismul n-a reușit și nu putea să se contureze ca un nou umanism, dar îi revine meritul de a fi creat un drum către el".

---

<sup>4</sup> Karl Lamprecht (1856-1915), istoric german, specialist în istoria evului mediu, a inaugurat tendința cultural-istorică în istoriografia germană, pentru care a fost atacat cu violență de colegii săi. A inițiat publicarea în Germania a lucrărilor *Istoria poporului român și Istoria Imperiului Otoman* de N. Iorga.

## Literatura română din perioada 1830-1860.

### Direcții și curente literare în epocă

După un îndelungat proces de retardare în raport cu Europa, în perioada 1830-1860, literatura română își construiește identitatea. Fenomenul este destul de complex și presupune atât formarea genurilor și speciilor literare, cât și stabilirea tehnicilor de expunere artistică, afirmarea limbii literare și a stilului artistic. Este o literatură care își dobândește conștiința de sine. Literatura română din epoca pașoptistă are un caracter **eclectic și mimetic**. Ecletismul presupune o neomogenitate de concepte, direcții, idei, termeni. Într-adevăr, scriitorii pașoptiști veneau în literatură din diverse activități sociale. Mimetismul consta în imitație, adaptare a unor modele străine, preluare a unor forme și tehnici literare, necaracteristice sensibilității artistice autohtone.

Delimităm clar două etape de evoluție a literaturii pașoptiste:

**prima** se include între anii 1830-1840 și corespunde, conform lui D. Micu , „*primului val romantic*”. E susținută de editarea presei de limbă română, de alte evenimente culturale, între care menționăm: expansiunea învățământului în limba română și fondarea teatrului național;

**a doua**, dintre 1840-1860, același istoric literar, o definește metaforic prin „ebuliția romantismului” și e guvernată ideologic de programul revistei *Dacia literare*. Este literatura care reabilitează spiritul național prin valorificarea folclorului și a istoriei, raportându-se astfel la conceptul de originalitate.

### Literatura română din perioada 1830-1840

Limita de jos a pașoptismului, anul 1830, coincide cu debutul literar al lui Vasile Cîrlova - primul poet romantic român, însă o literatură română veritabilă nu exista încă. Practic, acesta este deceniul genezei sale. La început, a fost descoperit versul modern de sorginte franceză. În perioada 1830-1840, producțiile lirice românești poartă amprenta liricii lui Victor Hugo și al lui Lamartin. Modelul lamartinian e caracterizat prin spirit minor melancolic, sentiment sumbru, tristețe iremediabilă, ideea de predestinare în special, la suferință, prin sentiment religios. Ambele modele sunt testate de **I. H. Rădulescu** și **Gr. Alexandrescu** în elegii și meditații de inspirație istorică, în ode, satire, epistole. „Anecdoticul, ocazionalul, istoricul, politicul primează în aproape toate încercările de versificație. Însă poezia erotică vizează deja puritatea lirismului. Asistăm la o extraordinară mobilizare de forțe care va conduce, în cele din urmă, la elaborarea unui adevărat limbaj poetic, fluent, complex, îndrăzneț în imagini, variat, facilitând interiorizarea sentimentului, gata să-și câștige definitiv autonomia. Terenul apariției lui Eminescu este deja pregătit”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Gh. Crăciun, *Ist. didactică a literaturii române*, p. 98.

## Literatura română din perioada 1840-1860

Specificul literaturii române de după anul 1840 este stabilit și teoretizat în *Introducție (la Dacia literară)*. Mihail Kogălniceanu scria: „*Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm la alte nații*”. Prin aceste afirmații se trasau, de fapt, direcțiile esențiale de evoluție a literaturii române:

- Raportarea la trecutul istoric al poporului român;
- Descoperirea și cercetarea folclorului național;
- Valorificarea tradiției autohtone.

Descifrăm în aceste opțiuni afirmarea amplă a conceptului de romantism, tendințe integrative în spiritul artistic european și sincronizarea cu acesta. Se știe că, în literaturile europene, romantismul nu numai a anulat canoanele clasiciste, ci a și orientat scriitorii spre elementul autohton, spre tradiție.

După 1840 literatura română își modifică atât conținutul cât și forma. Transformări substanțiale le atestă atât poezia, cât și proza, și dramaturgia. Lirica V. Alecsandri care debutase într-un stil retoric de origine franceză, descoperă modele inedite pe care le valorifică și pe care le pune la baza doinelor sale. Doinele lui V. Alecsandri au anunțat un alt model de poezie, cel românesc: „de atunci , poezia română se românizează” (D. Bolintineanu). Mai târziu, același V. Alecsandri „europenizează” poezia română prin legendele sale.

În această perioadă, încep să se anunțe și să se dezvolte genul epic și dramatic. C. Negruzzi fondează narațiunea artistică românească. Autorul nuvelei Al. Lăpușeanul venea în beletristică din marea literatură europeană, căci avea pe contul său mai mult de 100 de traduceri. De la prozatorii francezi H. de Balzac și Egen Sue preia tehnici și procedee epice în nuvelele sale melodramatice *Zoe*, *O alergare de cai*, în ciclul epistolar *Negru pe alb*.

M. Kogălniceanu practică un alt tip de discurs epic (ironico-parodic) cu incursiuni auctoriale ample în formă de paranteze, digresiuni. Alecu Russo abordează eseul cu elemente memorialistice, paseiste, filozofice, meditative. Primele tentative de roman aparțin lui I. Ghica (*Viața lui Alecu Șoricescu*) și lui M. Kogălniceanu” (*Tainele inimii*), ambele fiind neterminate. Primul roman va fi publicat în 1863 și se va intitula *Ciocoi vechi și noi*, scris de N Filimon.

Se scriu nuvele , schițe, epistole, jurnale de călătorie.

Proza pașoptistă, conform lui Mihai Zamfir, se află între de *memorialistic* (tema dominantă este memoria culturală și cea existențială) și *ficțiune* (Cf. *Din secolul romantic*). Întâmplarea biografică stă la baza scrierii de ficțiune. De cele mai multe ori autorii își

construiesc subiectul din propria biografie(Zoe, *O alergare de cai* de C. Negruzzi; *Iluzii pierdute* de M. Kogălniceanu ; *Margarita, Buchetiera de la Florența* de V. Alecsandri).

Literatura memorialistică are un caracter autoreflexiv, eul creator se autodimensionează, își descrie propriile emoții, trăiri. Jurnalul de călătorie confirmă caracterul autoreflexiv al acestui gen de literatură. Autori de proză de călătorie: Gr. Alexandrescu - *Memorial de călătorie*, V. Alecsandri - *Călătorie în Africa, Balta Albă, Borsec*; A.Russo -*Piatra Teiului, Stînca Corbului*).

**Genul dramatic**, fondat de V Alecsandri, evoluează din modele franceze. Inițial, comediile de moravuri ale lui V. Alecsandri, deși reflectau realitatea românească, aveau formă străină.

**Critica literară** e anunțată prin câteva studii și articole răzlețe, scrise de Alecu Russo (*Critica criticii*) și de M. Kogălniceanu.

### **Curente și direcții literare din epocă**

Scriitorii pașoptiști au arătat interes pentru mai multe curente literare, care în Europa se epuizaseră deja. **Iluminismul** s-a manifestat mai mult ca un curent ideologic decât unul literar. Ilumiști a fost majoritatea scriitorilor din perioada respectivă, deoarece ei au abordat diverse domenii culturale: ziaristica, editarea cărților, teatru, învățământ, politică.

**Preromantismul** cu notele pastorale, cu un sentiment acut al tristeții și al depresiei e atestat în lirica elegiacă a lui V. Cîrlova și G. Alexandrescu. Manifestări ale preromantismului le atestată **poezia ruinilor**, abordată de I. H. Rădulescu, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, G. Stamati, M. Cucureanu. Curentul a fost cultivat în literatura preromantică universală, în special de Volney. În lirica europeană, ruinele simbolizau ființa umană deteriorată de timp, pe când în poezia românească simbolul a cunoscut conotații patriotice. Erau evocate ruinele Tîrgoviștei, prima capitală a Munteniei, și cele ale cetății-Neamț. Ruinele semnificau trecutul glorios, irevocabil; în antiteză cu prezentul, acest trecut\_înspira autorului idei mărețe, patriotice. De exemplu V. Cîrlova în „Ruinurile Tîrgoviștei” exclama: „*O ziduri întristate! O monument slăvit! În ce mărimă înaltă și voi ați strălucit!*”.

Elementul romantic se împletește cu cel preromantic, însă ideea e următoare: Romantismul e curentul dominant în epocă. Inițial romantismul românesc a avut un **caracter depresiv** (Gr. Alexandrescu în „Elegii și meditații”). După 1840 romantismul român devine **revoluționar**. La această direcție au aderat Alecsandri, Negruzzi, Bălcescu, Ghica.

Realismul e anunțat de C. Negruzzi în nuvelele istorice și în ciclul epistolar „Negru pe alb”.

Poeții, dramaturgii, prozatorii își încearcă talentul în diverse domenii ale creației, ceea ce nu le asigura o unitate a operei.



Titu Maiorescu va contesta valoarea literaturii a pașoptiștilor și îi va considera scriitori retorici.

Postpașoptiștii B. P. Hașdeu și Al. Odobescu, preluând spiritul patetic pașoptist, au produs opere literare mult mai calitative în comparație cu predecesorii lor. B. P. Hașdeu elaborează un model de dramă istorică *Răzvan și Vidra*. Tema istoriei este prezentată și în proza aceluiași autor, intitulată *Ursita*. Poezia lui poartă un caracter antisocial, însă e superioară celei pașoptiste prin limbaj. Al. Odobescu își manifestă erudiția în *Pseudo-Kinegetykos*.

## Valențe ale folclorului românesc în perioada pașoptistă

Interesul scriitorilor români pentru folclorul românesc se manifestă pe două planuri. În primul rînd, se recurge la cercetarea acestui tezaur literar, ceea ce i-a făcut pe scriitorii timpului să descopere o nouă valoare artistică, care era literatura populară orală, pînă atunci *necunoscută, neinvestigată*. Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo se arată încîntați de bogata creație orală a poporului: de cîntecele, legendele și, în special, de minunatele balade bătrînești. Referindu-se la acestea, Alecu Russo scria: "*Poezia aceasta feciorelnică a baladelor noastre populare, - e în adevăr sublimă. Din cîntecele acestea, din poveștile acestea în stihuri, izvorăște ca o mireasmă a țării...*". Se știe că scopul principal al călătoriei lui Alecu Russo prin zonele montane ale Moldovei a fost anume descoperirea unor legende și balade de felul celor ce au dat și titlurile scrierilor sale, ca *Piatra Teiului* și *Stînca Corbului*. Tînărul scriitor continuă cercetarea eposului popular în *Studii naționale*, scriere elaborată de asemenea tot pe la 1840. Referindu-se la cîntecele bătrînești, în care poporul îi slăvește pe haiduci, Alecu Russo consemnează: "*Moldova își are și ea anelele sale, scrise pe frunzele codrilor; și ea are eroii săi de drumul mare, ale cărora balade sunt cu drag cîntate de popor, căci poporul vede în ei pre niște apărători meniți a restabili cumpăna dreptății*".

Investigațiile lui Alecu Russo în domeniul folclorului românesc s-au reflectat în importantul studiu *Poezia populară*, publicat postum. Își începe reflecțiile pe marginea acestui subiect cu aprecierea înaltă a creației folclorice: "*Datinele, poveștile, muzica și poezia sunt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat*". În același studiu, Alecu Russo afirmă că "*Poezia populară este întîia fază a civilizației unui neam, ce se trezește la lumina vieții, iar cînd acest neam cade din vechea sa civilizație, poezia populară devine paladium al limbii și al obiceiurilor strămoșești*".

Anterior, în *Studie moldovană*, Alecu Russo opunea literaturii "*pedante*", inspirate din modelele străine, folclorul, pe care îl considera originea literaturii naționale, "*izvorul adevăratei literaturi*". Autorul definea creația folclorică ca fiind perenă, rezistentă în timp. În acest sens, declara cu referire la baladele populare că "*vor trăi cît va fi un român pe lume*".

În perioada pașoptistă, pentru prima dată, creația populară orală este înregistrată pentru a fi publicată. Așa se explică apariția celor două volume, în 1852, de *Poezii populare ale românilor*, redactate și publicate de Vasile Alecsandri.

**În al doilea rînd**, folclorul *este valorificat*, el servind ca *sursă de inspirație* la scrierea unor opere proprii, în versuri sau în proză. Se știe că, după 1840, lirica românească se orientează spre un alt model, *cel al poeziei populare*, descoperit de Vasile Alecsandri, care "ca majoritatea romanticilor, a tratat folclorul ca pe un material, nu ca pe o operă constituită, și i-a aplicat o

croială proprie" (Nicolae Manolescu). Modelul liric folcloric era original și propunea poetului un alt tip de structură lirică, alte teme și motive și un alt sistem imagistic. Influența este benefică, deoarece dispar nebulozitatea, meditația amplă, reflexivitatea, melancolia, tragismul, toate fiind preluate din poezia lamartiniană și caracteristice creației lui Vasile Cîrlova, Ion Heliade Rădulescu și, în special, a lui Grigore Alexandrescu.

Activitatea de folclorist a lui V. Alecsandri se desfășoară concomitent cu cea literară, tînărul scriitor începînd să publice, în revistele *Propășirea* și *Calendar pentru poporul român*, primele sale doine, care au surprins cititorul prin noutatea viziunii, timbrul lor robust și prin aerul de prospețime. Prin *Doine*, poezii inspirate din lirica populară, Vasile Alecsandri impune un nou tip de poezie: versul devine mai scurt, imaginile mai clare, piciorul de vers e cel specific poeziei folclorice – de 7-8 silabe. Transformări calitative sunt atestate la nivel de motive și de imagini.

Ciclul liric *Doine* apare între 1842 și 1852 și constituie primul ciclu de poezii din creația sa. *Doinele* au o structură variată de motive preluate din creația populară: *haiduces, erotic, al credințelor și superstițiilor populare* etc.

Toate acestea pot fi atestate și în poezia populară, sursa acestor piese lirice alecsandriene. În dependență de această structură de motive, doinele se împart în:

*haiducești, de dragoste și dor; inspirate din practicile magice și credințele populare, doine cu caracter de legendă.*

Poetul V. Alecsandri își selectează eroii tot din literatura populară orală, aceștia provenind din basme, mituri, legende istorice și populare: *Baba Cloanța, Strigoiful, Zburătorul, Feșii-logofeși* ect.

Analizînd structura scrierilor de origine folclorică ale lui V. Alecsandri, constatăm că poetul împrumută din poezia populară mai multe „mecanisme” lirice. În sistemul imagistic predomină epitetul banal, simplu, comparația superficială, metafora rudimentară. De exemplu: „*De-aș avea o bălăioară/ Naltă, veselă, ușoară,/ Ca un pui de căprioară! /Face-m-aș privighetoare/ De-aș cînta noapte-n răcoare/ Doina cea desmierdătoare*” (**Doina**). Comparațiile sunt selectate de cele mai multe ori din mediul folcloric. Frumusețea feminină e comparată cu cea a florilor, de ex: „*Ce spui, dragă surioară/ Zise hoțul din pădure/ Cu ai tăi ochi ca două mure/ Tu frumoasă lăcrimioară,/ Tu sa mori, dulce minune/ Și de domnul nu ți-e frică?*” (**Sora și hoțul**)

În *Doina iubirei* versificația populară și imaginistica folclorică sunt convertite într-un discurs liric axat pe metafora florii, frecventă în lirica folclorică. Predomină limbajul diminutival, ceea ce scade din artistismul expresiei. În aceeași poezie **Doina**, de exemplu, portretul feminin este realizat într-un limbaj diminutival: „*Doină, doiniță,/ De-aș avea o*

*puiculiță/ Cu flori galbene-n cosiță,/Cu flori roșii pe guriță". Aceasta îl determină pe Titu Maiorescu să conteste valoarea artistică a poeziei.*

Tot din lirica populară, poetul selectează monologul, dialogul ca modalități de expresie. De ex: *Cîntic haiducesc* are forma unui monolog poetic, iar în poemul *Baba Cloanța* sunt înserate mai multe fragmenete de monolog, poezia *Ceasul rău* e construită pe dialogul al două surate ect.

În afară de aceste „mecanisme” lirice V. Alecsandri preia din poezia populară elemente de descîntec, de cîntec de leagăn, de cimilitură. În poemul *Baba Cloanța*, personajul fantastic își invocă iubitul prin intermediul unor descîntece: „*Fugi Urîte, baba zice,/ Peste codrul cel frumos,/ În pustiu întunecos,/ Fugi, ș-alergi acum aice/ Dragul mîndrei, Făt-Frumos*”. Elemente de descîntec se regăsesc și în versurile din același poem *Baba Cloanța*: „*Vin la mine, voinicele,/ Că eu noaptea ți-oi cînta,/ Ca pe-o floare te-oi cata,/ De diochi, de soarte rele/ Și de șerpi te-oi descînta*”.

*Cîntecul de leagăn* îl găsim în poezia *Dorul româncei*, unde poetul preia refrenul "Nani-nani, copilaș", specific cîntecul de leagăn românesc.

V. Alecsandri a poetizat conceptele populare despre raportul omului cu natura, cu timpul, cu universul. Apelînd la practicile și credințele populare, autorul *Doinelor* atenționează asupra unui concept străvechi: legătura organică a omului cu natura. Dependența omului de forțele malefice este evidențiată în *Ceasul rău*, *Strigoi* și în *Crai nou*. Însăși structura prozodică a doinelor lui V. Alecsandri confirmă originea lor populară. Versul iambic, de 7-8 silabe, rimele feminine, ritmul muzical – toate sunt proprii liricii folclorice.

Tot în aceeași perioadă, Ion Heliade Rădulescu, inspirîndu-se din mitologia populară, localizată în folclorul românesc, scrie și publică balada *Zburătorul* (1844), la baza căreia stă unul din cele patru mituri fundamentale, pe care G. Călinescu le consideră pilonii literaturii noastre – *mitul erotic*. Spre deosebire de V. Alecsandri, care a realizat o poezie apropiată prin formă și fond de cea populară, I. H.-Rădulescu preia doar filozofia mitului popular, pe care își axează poemul. Autorul pornește de la informația mitică despre existența unei ființe supranaturale, care provoacă "invaziunea sentimentului erotic la fete" (G. Călinescu).

## Revista „Dacia literară” și importanța publicației în contextul epocii

"Apariția în 1840 a revistei *Dacia literară* a înscris în istoria literaturii și a întregii culturi românești un nou moment, unul dintre principalele momente de referință", consideră Dumitru Micu<sup>6</sup>. Revista a fost fondată de Mihail Kogălniceanu și primul număr al său se deschidea cu o *Introducere (la Dacia literară)*, un articol de program, în care erau trasate direcțiile de bază ale literaturii române.

În debutul acestui text celebru, Mihail Kogălniceanu se referă, în termeni elogioși, la toate publicațiile de limbă română, apărute pînă la 1940. Remarcă, în special, *Curierul românesc* și *Albina românească*, Foaie pentru minte și literatură, care, în opinia sa, exercită doar influențe locale și abundă în informații de ordin politic. *Curierul românesc* este prea românesc, iar *Albina românească* - doar moldovenească. Se impune, deci, apariția unei reviste, "*care, părăsind politica, s-ar îndelețnici numai cu literatura națională...*".

*Dacia literară*, prin însuși titlul său, urma să umple un gol în domeniu și să unifice literatura română de pe toate teritoriile vechii Dacii, publicația declarîndu-se deschisă pentru condeierii de pe toate meleagurile românești, pentru a deveni "*...un repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca-ntr-o oglindă, se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său*".

Pornind de la ideea că "însușirea cea mai de preț a unei literaturi este originalitatea", redactorul și autorul articolului expune clar un program al noii reviste, în care indica direcțiile fundamentale de evoluție a literaturii române spre un statut autentic. În primul rînd, se anunța o luptă împotriva imitațiilor și traducerilor, care afectau grav calitatea producțiilor literare autohtone. „*Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național...*”, afirma Mihail Kogălniceanu. În opinia sa, "*traducțiile nu fac o literatură*". Afirmarea nu trebuie comentată ca o respingere categorică a traducerilor din alte limbi, ci ca o negare a imitațiilor sterile, ineficiente, prin care se atenta în cel mai brutal mod la statutul de originalitate a literaturii naționale.

„*Dacia literară*” urma să fie o revistă care să publice și să încurajeze scriitorii autohtoni, pe care autorul *Introducerii* îi îndemna să valorifice sursele naționale: istoria, folclorul, obiceiurile, datinile populare. Ideea este formulată într-un remarcabil pasaj, care a definit principiile de bază ale romantismului românesc: "*Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm la alte nații*". Descifrăm în aceste opțiuni afirmarea amplă a conceptului de

---

<sup>6</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, București, Editura Iriana, 1994, p. 133.

romantism, tendințe integrativiste în spiritul artistic european și sincronizarea cu acesta. Se știe că, în literaturile europene, romantismul nu numai că a anulat canoanele clasiciste, ci și a orientat scriitorii spre elementul național, spre tradiție.

În același timp redactorul anunța o direcție de critică literară, nepărtinitoare și obiectivă „*Critica noastră va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iară nu persoana. Vrajmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare*”.

Un alt imperativ al acestui articol-program consta în unificarea limbii și literaturii române, confirmare a spiritualității comune a tuturor locuitorilor de pe meleagurile vechii Dacii. „*În sfârșit, țărul nostru este realizația dorințica românilor să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți*”, susținea cu toată fermitatea Mihail Kogălniceanu.

La programul revistei au aderat scriitorii din Moldova și Muntenia, mai puțin cei din Ardeal, aceștia fiind preocupați de scrierea tratatelor științifice, în scopul demonstrării originii latinitatea, continuitatea - Școala Ardeleană). Așadar, pe paginile revistei au fost publicate: studiul *Cîntece populare ale Moldaviei* și nuvela *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi; *Buchetiera de la Florența* de V. Alecsandri, poezia *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu, schița etnografică *Nou chip de a face curt* de M. Kogălniceanu, poemul *Ciubar-Vodă* de C. Stamati, proză de Alecu Russo etc. Pe paginile acestei reviste s-au reunit cele mai valoroase condeie ale timpului, care au contribuit la fondarea unei viziuni unitare asupra literaturii române. În primul rând, s-au pus bazele conceptului de originalitate și de profunzime a literaturii naționale.

*Introducția* e considerată un manifest al romantismului românesc, la care au aderat scriitorii care și-au început activitatea literată după 1840. Revista a apărut în trei numere, fiind suspendată din ordinul domnitorului Grigore Ghica, care considerase aluzia: „*peștele de la cap se strică*”, conținută într-un articol de-al lui Kogălniceanu, ca o ofensă personală.

## La izvoarele romantismului românesc

Cum a apărut noțiunea de romantism în literatura română? Se știe că prima caracteristică a scriitorilor deceniului al patrulea drept „romantici” e din 1839 și vine din partea lui F. Colson, colaborator intim al lui Ion Cîmpineanu, însă nici un autor de până la 1840 nu și-a atribuit acest concept. Termenul nu este utilizat nici după apariția programului *Daciei literare*, deși faimoasa *Introducere* a lui M. Kogălniceanu promova, în mod evident, principiile curentului: valorificarea istoriei, folclorului național, crearea unei literaturi originale. Dacă în literaturile europene romantismul apare în urma unei dispute aprinse cu clasicismul, în literatura română „nu vine prin revoluție, ci prin accelerarea revoluției”, consideră Paul Cornea<sup>7</sup>.

O trăsătură fundamentală a perioadei pașoptiste este coeziunea mai multor curente literare: iluminism, preromantism, sentimentalism, romantism, realism. Același istoric literar, Paul Cornea, afirmă această coexistență a diverselor tipuri de modelaj artistic în deceniul al patrulea se datorează factorilor de natură socială, ideologică, psihologică, politică<sup>8</sup>. Cu toate acestea, **romantismul** este curentul dominant în epoca pașoptistă și cunoaște două faze în evoluția sa: prima, etapa incipientă, de până la 1840, se subordonează spiritului **depresiv**, a doua, inaugurată de programul *Daciei literare*, se circumscrie tipului **progresiv, revoluționar**.

Literatura pașoptistă, pe care Paul Cornea o include în cadrul romantismului **răsăritean**, proiluminist, național, idealist, folclorizant, militant, se situează sub semnul romantismului de tip Biedermeier, care presupune:

*înclinare spre moralitate și moralizare, cultivarea valorilor domestice, idilism, intimitism, pasiune temperată și confort spiritual, socialitate, conservatism, ironie, resemnare.*

Eul romantic de tip Biedermeier este un exaltat, un frivol, un cosmopolit, un teatral, un superficial în percepție. Mentalitatea sa ține de esența omului burghez

Intențiile de moralitate și moralizare sunt atestate în nuvelele melodramatice ale lui C. Negruzzi, schițele de moravuri ale lui M. Kogălniceanu, dramaturgia lui V. Alecsandri, poeziile lui Cezar Bolliac, toate propagând idealurile morale și atenționând asupra unor defecte umane și sociale.

Tentația intimitismului și a spațiului domestic se manifestă în prozele lui Negruzzi, unde personajele acționează într-un spațiu restrâns, îngust, autorul evocând momente din viața lor intimă. Chiar și Gr. Alexandrescu când își propune să descrie ruinele Tîrgoviștei în poezia *Adio. La Tîrgoviște* se referă mai întâi la viața sa intimă. Același Negruzzi conturează în prozele sale scene din spațiul domestic al personajelor.

---

<sup>7</sup> Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972, p. 522-523.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 524.

Sentimentul idilic domină poeziile elegiace ale lui Ion Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, V. Cîrlova. Eul poetic își raportează stările sufletești la fenomenele naturii și trăiește mereu acest fenomen idilic. Totuși, C. Negruzzi va parodia acest sentiment idilic în nuvela *O alergare de cai*.

Pasiunea temperată și confortul spiritual sunt proprii autorilor pașoptiști, care nu acceptă extremele clasiciste, ei fiind, în esență, spirite echilibrate. Fraza temperată a lui Negruzzi, ironia dozată a lui Kogălniceanu, expunerea sentimentală dar controlată de autor în scrierile lui Alecu Russo - toate demonstrează că scriitorii perioadei au fost niște „romantici reci”.

**"Romantismul înalt (High)** s-a afirmat în perioada 1770-1815, în Anglia, Franța și Germania. **Romantismul Biedermeier** e forma îmblânzită, acomodată cu realul, degradată până la nivelul de suportabilitate colectivă a romantismului mistic și vizionar, integrator și totalizant, promovat de Novalis și Holderling, Blake și Keats, Coleridge și Nerval. Toate aceste nume erau, pentru scriitorii noștri de la 1848, necunoscute. Atunci când depășeau tradiția clasică și iluministă, lecturile lor se îndepărtau spre Lamartine, Byron, Alfred de Vigny, Young, Victor Hugo, Lamennais, adică spre o variantă temperată, domesticită retoric, socializată a romantismului”, susține Gh. Crăciun<sup>9</sup>. Așadar, poezia lui H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac și D. Bolintineanu urmează un model împrumutat de la Lamartine și V. Hugo. Conform opiniei lui Eugen Lovinescu, imitația devine în această epocă „o fatalitate necesară, o primă formă a originalității”. Remodelarea, în acest sens, este un act creator, căci modelul inițial este adaptat prin deformare și, în ultimă instanță, conduce la apariția unor opere literare, în care modelul se recunoaște vag. În lipsa unei tradiții culte, literatura română din deceniul al patrulea al sec al 19-lea se raportează la scriitorii francezi ai cec 17-19. „Stilul, formele, genurile, speciile, până și subiectele vin din Franța”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Gh. Crăciun, „Pașoptism” sau „bonjurism”, în cartea *În căutarea referinței*, ediția citată, p. 49-50.

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 50.



## Partea II

### Capitolul I

#### Evoluția genurilor și speciilor literare în pașoptism. Genul liric.

#### Filon lamartinian în lirica română din prima jumătate a secolului al 19-lea

După 1830 se poate vorbi despre literatura română ca o formă a artei. Acest fenomen poate fi definit prin câteva trăsături esențiale:

- 1) Se conturează conceptul de beletristică.
- 2) Scrierile literare au finalitate estetică.
- 3) Scriitorii dobândesc sentimentul de creator. Apar scriitori profesioniști. Primul e considerat Gr. Alexandrescu.
- 4) E definit un program național de evoluție a literaturii de Mihail Kogălniceanu.
- 5) Producțiile literare se diversifică în genuri și specii.

Genurile și speciile literare au apărut și au evoluat în perioada pașoptistă sub semnul **memoriei**: istorice sau personale, și al **imaginarului** inhibat. Astfel, se explică tematica scrierilor din epocă, structura lor, modalitățile și tehnicile de redare. Opera artistică din perioadă este un spațiu al eului și al autobiograficului”, susține Mihai Zamfir<sup>11</sup>.

Așa cum imaginația artistică era defectuoasă, viața personală a scriitorului devine o primă sursă de inspirație, încât majoritatea scrierilor poartă amprenta autoreferențialului. Prin aceasta se explică și abundența de proze memorialistice, de notele, memoriale, jurnale de călătorie. Memoria istorică sau cea personală impune o anumită tematică epice pașoptiste. Scrierile lui Kogălniceanu cu caracter autobiografic ne conving că scriitorul structurează subiectul nuvelei *Iluzii pierdute...* sau a începutului de roman *Tainele inimii* în jurul propriei sale experiențe de viață.

Epistolele lui Gr. Alecsandrescu adresate unor personalități concrete, formulează clar biografia autorului.

Deși tehnicile de redare au fost împrumutate din literatura străină, scriitorii pașoptiști le adoptau doar superficialul, fiind preocupați mai mult de subiect decât de formula artistică. Literatura pașoptistă evoluează în plan cantitativ, nu calitativ. Este elocvent în acest sens îndemnul lui H. Rădulescu : „scrieți, scrieți, copii”.

Expansiunea în literatura română a **poeziei** are loc în același timp cu formularea conceptului despre aceasta. În studiul *Poezia populară*, Alecu Russo afirma că primul semn al unei civilizații este activitatea spiritului, activitate ce se materializează în creații poetice: „*Poezia*

---

<sup>11</sup> Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, p. 57.

*poporală e prima fază a civilizației unui neam ce se trezește la lumină*". Aceeași teză e afirmată și de Gr. Alexandrescu într-o prefață la volumul său *Poezii*. Autorul definește poezia ca „*cea mai autentică artă a spiritului omenesc*”, iar rolul ei constă în „*exprimarea trebuințelor societății*” și în „*deșteptarea sentimentelor frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine*”. De aici conchidem că poetul înțelege creația lirică doar ca fiind angajată în social.

„*Prin poezie primitivul sa umanizat. Primul om a fost un poet*”, afirmă Cezar Bolliac în studiul *Poezia*. El se referă la evoluția acestei arte și afirmă că poezia este „*cartea morală, ideală și spirituală a omului*”. Autorul nu poate defini această realitate artistică – poezia, așa cum nu a putut nimeni s-o definească de la Aristotel și Platon până astăzi. Poezia a incitat dezbateri în toate vârstele umane. Ea este tutelă externă a omenirii. Această afirmație e amplificată mai jos prin teza: „*poezia trebuie să revină la funcția sa originară*” (astfel, C. Bolliac pledează pentru o poezie moralizatoare, implicată în social). Autorul studiului afirmă că prin poezia angajată în cotidian, societatea poate să se transforme, la fel și omul poate avansa, modificându-și conceptele despre lume. Conform lui C. Bolliac, "Omul ar putea să cerceteze cu de-a amănuntul izvoarele inegalității din societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice, religioase". În concluzie, afirmăm că C. Bolliac promovează prin acest studiu necesitatea unei poezii retorice, angajată în social, revoluționară, patetică.

### **Conceptul romantic despre creație și creator în poezia pașoptistă**

Absență cu desăvârșire în perioadele anterioare, tema *creației și a creatorului* a devenit, în romantism, o achiziție importantă a literaturii române, fiind legitimată, în primul rând, de reala deschidere a curentului pentru "o nouă viziune a actului creator, determinat prin înscrierea în temporal și în concret, prin explorarea cosmosului și a interiorității, prin desfacerea puterilor ferecate ale imaginației și sensibilității"<sup>12</sup>. Diferitele experiențe literare din epocile cronicărescă și premodernă, diletante și sporadice, nu s-au înscris în perimetrul unei conștiințe de creație sau nu au pretins să-și anunțe apartenența la vreo școală, la vreo direcție. Amintim, în context, doar opinia lui Gh. Asachi din prima sa poezie, *Cătră patrie*, unde finalitatea morală și socială a artei, definită în versurile: "*Spre virtute versu-mbie, despre rele face ură,/ Fermecându-ne adapă d-o înaltă-nvățătură*", dobândește conotații luministe. Deși poeții premoderni, Iancu Văcărescu, Mihail Cuciurean, Dimitrie Gusti, anunță deja sentimentul apartenenței la tagma creatorilor, invocând în versurile lor lira sau cetera ca expresie a harului poetic, ideea nu se cristalizează într-un concept clar.

---

<sup>12</sup> Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972, p. 524-525.

Atestată în creația primilor noștri lirici de expresie romantică, Ion Heliade Rădulescu și Grigore Alexandrescu, tema în cauză apare proiectată în poezia românească din sec. al 19-lea într-o optică amplă. Urmărim o atitudine unitară a poezilor preocupați de propria lor condiție artistică, al cărui statut, în viziunea lor, se apropie de cel al *cântărețului înzestrat cu talent dumnezeiesc*. Creatorul de poezie aparține chiar spațiului *divin*, pe pământ fiind un intrus, susține încă în 1831 de Ion Heliade Rădulescu în poezia *La moartea lui Cîrlova*, unde, pe lângă imaginea de cântăreț a tînărului poet, decedat prematur, se conturează și cea de *ființă excepțională*, circumscrisă altei lumi decît celei terestre. Autorul elegiei meditează:

*Acolo-ți era locul al tău de moștenire:*

***Poetul aici este strein și călător;*** (s. n.)

Versurile heliadiene conturează și conceptul despre poetul a cărui identitate, hărăzită de Atotputernic, o constituie cea de *cântăreț*, semn al harului artistic neaservit unor idealuri efemere:

*Din ceruri descindută a mea candidă liră*

*N-am atârnat vreodată la poartă de-mpărați.*

(*Poezia*)

În poezia *La un poet exilat*, același Ion Heliade Rădulescu insistă asupra ideii că *poetul-cîntăreț* își subordonează, prin creație, întreaga fire, pe care o armonizează și o sensibilizează:

*Ivirea primăverii, privighetoare, cîntă!*

*În întuneric spune-ți și păsul, și-al tău dor;*

*În umbra deasă cîntă, că valea îți răscîntă,*

*Pustiul te ascultă și e mai simțitor.*

În viziunea altui autor pașoptist, Cezar Bolliac, expresia poetică are *proprietăți magice*, prin intermediul ei, poetul, *un alt Orfeu*, readucând sacrul în sferele terestrului și reorganizând realul, îi impune alte configurații decît cele obișnuite. Altfel spus, creația artistică are menirea să transforme realitatea, remodelînd-o, în conformitate cu legile unui limbaj special, prin care se comunică direct cu Atotputernicul:

[ ] *poetul se exprimă-n limba sa,*

*într-o limbă de magie care îngerii o vorbesc;*

*Oamenii de ea se-ncântă, fiarele se împlânzesc;*

*Limba-n care toți profeții au vorbit cu Dumnezeu...*

În epistola *La maior Voinescu II*, Cezar Bolliac, în polemica imaginară cu Platon, exprimă același concept despre destinul excepțional al poetului, *un demiurg de ordin secund, înzestrat cu capacități remodelatoare*:

*Cred prea bine că poetul e un spirit, e un vis  
Rătăcit de vre o sferă, sau și într-adins trimis  
Să imite Creatoru-i [...].*

I. Negoïtescu concluzionează că „[...] Bolliac nu e doar un remarcabil teoretician al lirismului: pentru el (la 1846), ca romantic exclusiv, poezia înseamnă *activitate orfică*, adică total umană și pragmatică, deci izvorând din adâncimile sensibilității estetice”<sup>13</sup>.

### **Poezia pașoptistă și modelul liric lamartinian**

Analizând creația primilor noștri romantici, ajungem la concluzia că ei s-au raportat în mod diferit la schema lirică impusă în literatura franceză și în cea europeană de poetul Lamartine, care încă în 1820 publică volumul *Meditații poetice*, succes neobișnuit și universal. Piesele lirice din acest volum au influențat, la modul cel mai direct, apariția celor cinci poezii ale lui Vasile Cîrlova, dar și a primelor scrieri poetice ale lui I. H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, scriitorii români dintre cei mai receptivi la modelul lamartinian. Criticii literari, în special Nicolae Manolescu, au remarcat prezența acestui model în poezia *Înserare* de Vasile Cîrlova, poetul care deschide lista romanticilor români și anunță un alt gen de lirică decât cel practicat de Iănechiță Văcărescu și Costache Conachi. Vasile Cîrlova preia de la poetul francez „*moda plimbării în natură*” (N. Manolescu), postura eului care își rotește ochii peste planuri mari, sensibilizarea și asumarea naturii, care îi devine un univers personal. Poezia *Înserare* impune, chiar de la primele versuri, acest clișeu romantic. Paradigma lamartiniană funcționează din plin în versurile din această poezie, conținutul căreia se aseamănă mult cu cel al poeziei *L'Isolement* (*Însingurarea*) de Lamartine. Motivele eului contemplator și cel al relației sale cu natura, inaugurate de poetul francez, sînt recurente la Cîrlova. Aceasta ne permite să afirmăm că meritul lui V. Cîrlova este cel de a fi adaptat, aproape fără modificări esențiale, schema lirică impusă de poezia lamartiniană, fapt ce a contribuit la promovarea ei în literatura română de la 1830, la familiarizarea și a altor poeți români (I. H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu) cu acest model.

---

<sup>13</sup> I. Negoïtescu, *Istoria literaturii române, I (1800-1945)*, București, Editura Minerva, 1991, p. 68.

Referindu-ne la poezia lui I. H. Rădulescu, am constatat că poetul român a avut o relație specială cu opera lui Lamartine. În 1830, a tradus el mai multe piese lirice din volumul *Meditații poetice*, ceea ce i-a influențat indiscutabil lirica, dar și-a pus amprenta și pe creația altor colegi de generație. În poeziile sale, ce țin de prima perioadă de creație, I. H. Rădulescu se inspiră din lirica scriitorului francez de la care preia, în mod special, *tehnica descrierilor de natură*, interpretarea unor sentimente, definirea unor stări sufletești. Pasaje din poezia *Toamna*, de exemplu, reprezintă o traducere fidelă a unor versuri lamartiniene. Și *Poetul murind* (1866) este considerată o traducere exactă din Lamartine. I. H. Rădulescu descoperă în poezia confratelui său francez corespondențe sufletești. Lecția lui Lamartine este însușită și în elegiale *La moartea lui Cîrlova*, *Trecutul*, unde se resimt influențe directe din meditația lamartiniană *Les preluds*. *A.M. Victor Hugo*.

Această raportare directă a lui I.H.Rădulescu la opera romanticului francez i-a determinat stilul și structura de imagini din fragmentele lirice, unde evocă natura, însă nu i-a afectat structura sa artistică. Acestea se deosebesc, în mod evident, de condiția și stările sufletești ale eului lamartinian, care plonjează în apele unei tristeți iremediabile. Poetul român a fost un spirit orientat spre cosmic, avîntat spre zonele ideale ale celestului, atenuînd astfel sentimentul de tristețe, pesimismul și nostalgia. Tehnica lamartiniană i-a servit doar parțial, în rest, el afirmîndu-se printr-o poezie originală, impregnată de propriile-i trăiri, de propriile-i idei.

Lamaratinian, în cel mai direct sens, este considerat Gr. Alexandrescu, care în lirica sa de natură romantică adoptă mult mai exact decît I. H. Rădulescu modelul lui Lamartine. Remarcăm că acesta este aplicat doar în secvențele unde poetul român descrie spațiul și timpul. Formula lirică franceză este recognoscibilă în debutul meditațiilor de inspirație istorică *Răsăritul lunii*. *La Tismana*, *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*, *Trecutul*. *La mănăstirea Dealului*, *Mormintele*. *La Drăgășani*. Reminiscențele din lirica lamartiniană sînt evidente nu doar în descrierile de peisaj din aceste poezii, dar și în definirea propriilor stări lirice, poetul român adoptîndu-și poza romantică a însinguratului, reflexivului, întristatului, contemplativului. Peisajul descris este pietros, stîncos, timpul e înserarea care evoluează în nocturnul dens. Ca și în cazul lui I. H. Rădulescu, nu putem afirma că autorul meditației *Umbra lui Mircea*. *La Cozia* a preluat întocmai schema lirică lamartiniană. Mai curînd, și-a adaptat-o într-un mod particular, amplificînd-o cu motive ce țin de trecutul istoric al neamului, cu momente din propria biografie. Sensibilitatea sa rămîne doar pentru cîteva momente în limitele impuse de Lamartine, în rest, ea se particularizează, remarcîndu-se prin trăsături proprii, inconfundabile.

Astfel, reieșind din cele afirmate mai sus, conchidem că lirica românească din perioada pașoptistă a înregistrat influențe evidente ale poeziei lamartiniene. Manifestări ale modelului impus de poetul francez se pot urmări în lirica peisajistică și, mai ales, în poezia sentimentelor

individuale. Aceasta confirmă faptul că “versul lui Lamartine a funcționat ca modă literară, ca element de recuzită romantică, în mentalitatea și expresia unei generații de scriitori”. Ulterior, ecouri lamartinieni, sub formă livrescă, apar în poezia lui Ion Pillat *Aci sosi pe vremuri*, ceea ce confirmă literatura română postromantică.

### **Elemente lamartinieni în poezia perioadei (V. Cîrlova, I. Heliade Rădulescu)**

După 1830, poezia românească își adoptă formula romantică, foarte productivă în celelalte țări ale Europei. Această modificare de registru se datorează contribuției notorii a poeților din primul val romantic: Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, care au încetățenit în literatura noastră un model poetic, ce poartă numele lui Alphonse de Lamartine, considerat unul dintre cei mai importanți întemeietori ai liricii franceze romantice. Se afirmă că marele liric, de rînd cu Alfred de Vigny și Alfred de Musset, „revigorează poezia prin abordarea sensibilă a temelor romantice – iubirea, natura, timpul, geniul, viața și moartea – în formula unor specii ca meditația, pastelul sau elegia”<sup>14</sup>.

De altfel, Lanson, prefațatorul volumului *Meditații poetice*, publicat de poetul francez în anul 1820, scria că Lamartine a convertit în poezie doar „emoțiile care n-au în ele forță impulsivă și pentru care nu există soluție în viață; prin urmare, stările de depresiune, de lîncezeală, de indiferență, de deznădejde, de veleitate moale și de aspirație fără obiect: în mod deosebit starea poetică era pentru el durerea, sentimentul nenorocirii. Semnul poetului era nenorocirea”<sup>15</sup>.

Este cert că rețeta lamartiniană devine utilă și pentru primii lirici români, care au recurs la ea în absența unui model poetic autohton. Punctele de contact cu poezia romanticului francez pot fi lesne depistate în lirica românească de după 1830. „În general, conchide istoricul literar Paul Cornea, dincolo de echivalențele de idei sau expresie, fundamentală e mai ales înrudirea de spirit, vădita sfortare a scriitorilor români de a imita tiparele și maniera discursiv-sentimentală a romanticului francez”<sup>16</sup>.

Contactul autorilor pașoptiști aparținînd primului val romantic cu lirica lui Lamartine a avut o influență benefică asupra poeziei românești din acele timpuri, căci a impulsionat-o și a promovat-o, lărgindu-i cadrul tematic și imagistic, imprimîndu-i stilului o alură modernă și sincronizînd-o, în fine, cu poezia europeană. Într-un secol cînd tristețea era însăși substanța

---

<sup>14</sup> Mona Coțofan, Lililana Balan, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 75.

<sup>15</sup> Nicolae Manolescu, *Poeți romantici*, Chișinău, Editura Știința, 2003, p. 124.

<sup>16</sup> Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 122.

poeziei, creația lui Lamartine devine o sursă ideală pentru romanticii români, coplesii de melancolie, tristețe și durere, de sentimentul destinului nefast.

Chiar de la începuturile ei, lirica pașoptistă a urmat paradigmele dominante ale modelului lamartinian, productiv în măsura în care un autor sau altul și l-a însușit și acceptat. Chiar dacă se situează, temporal, în capul listei poezilor din această epocă, Vasile Cîrlova, afirmă criticul literar Nicolae Manolescu, „arată posterității o fizionomie romantică”<sup>17</sup>. Cele cinci poezii, care și constituie „opera” poetului mort prematur, anunță evident trăsăturile liricii romantice. Așadar, la 1830, *Păstorul întristat*, *Înserare* și *Ruinurile Tîrgoviștei*, publicate în *Curierul românesc*, anunțau depășirea fazei vechi și vesteau o viziune lirică inedită.

Fundamental romantică și lamartiniană este poezia *Înserare*, cu note din *Le soir*, mai cu seamă, din *L'isolement*. Aici, N. Manolescu atestă o manifestare destul de pronunțată a elementului lamartinian. „Lamartinismul triumfă în *Înserare*”, conchide criticul<sup>18</sup>. În context, amintim că apariția *Meditațiilor* lamartinieni, în 1820, a produs rezonanțe puternice în conștiința artistică a primilor noștri poeți. Poezii ca *Le Son*, *Le Lac de B.*, *Le golfe de Baya*, *L'Automne* ș.a. au devenit imediat modele pentru autorii români, aceștia preluând din compunerile respective *scheme lirice, sisteme imagistice, atmosferă* etc. „În legătură cu influența exercitată de poetul francez la noi, remarcă același critic, trebuie spus că ea a fost o adevărată magie, creînd pînă și un ciudat arhetip biografic: devin oarecum obligatorii, după modelul poetului din Millz, o călătorie și o iubire în Kalia (Asachi, Alecsandri) sau moartea timpurie a muzei (Bolintineanu, Cîrlova)” [3, p. 26].

Dacă e să comparăm *L'isolement* de Lamartine și *Înserare* de V.Cîrlova, constatăm că primele versuri ale poeziei autorului român sunt o transcriere fidelă, aproape exactă a poeziei liricului francez:

*Întorc a mea vedere în urmă, înainte,  
În dreapta sau în stînga, cînd sus, cînd iarăși jos,  
Și-oriunde priviri multe a desfăta fierbinte  
Și inimă și suflet găsesc mai cu prisos.*

(V.Cîrlova, *Înserare*)

și:

*De colline en colline en vain pourtant ma vue,  
Du sud a l'aquilon, de l'aurore au couchant,*

<sup>17</sup>. Nicolae Manolescu, Op. cit., p. 23.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 26.

*Je parcours tous les points de l'immense etendue.*

(*L'isolement* de Lamartine)

Descrierea peisajistică din versurile lui Vasile Cîrlova include mai multe imagini preluate din poezia respectivă a lui Lamartine. Astfel, „*Au sommet de ces mots couronnées de bois sombres*”, devine în română:

*Cînd o dumbravă deasă, cu fruntea prea măreață,*

iar:

*Ici gronde le fleuve aux vaguses écumantes*

*Il serpente, en s'enfonçant en un lointain obscur...*

echivalează, în poezia lui Cîrlova, cu

„*Dar icea, mai aproape s-aude o murmură,*

*De rîu să fie oare, ce curge nevăzut?*”

Datorită influenței lamartiniene, apare în sufletul poetului român aspirația către peisajul montan, contemplarea, de la înălțime, a lumii, imaginea pădurilor solemne, trăirea profundă a melancoliei, devenită „jale”, „dor”. Finalul poeziei *Înserare* este, fără îndoială, o adaptare după Lamartine, ceea ce devine un argument incontestabil că tânărul Vasile Cîrlova debuta în poezie familiarizat cu lirica franceză. Pentru a ne convinge, contrapunem versurile de mai jos:

*Que le tour de soleil on commence ou s'acheve,*

*D'un oeil indifférent je le suis dans son cours.*

și:

*Ce caută nu știe, dar simte că lipsește*

*Ființa care poate să-l facă fericit.*

Motivul poetului întristat din cauza absenței iubitei, pe care Lamartine îl preia, la rîndul său din lirica lui Petrarca, revine în finalul poeziei *Înserare*.



În concluzie, afirmăm că poezia *Înserare* de Vasile Cîrlova întrunește mai multe elemente lirice din *L'Isolement* de Lamartine. În primul rînd, poetul român descrie natura prin prisma sublimului, la fel cum procedează autorul francez, cînd scrie:

*Souvent sur la montagne, a l'ombre du vieux chene,  
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds.*

Și dispoziția melancolică a eului liric, alegerea locului pe unde contemplă împrejurimile, poza adoptată, postura sa, subiectivitatea cu care concepe peisajul – toate corelează, în modul cel mai explicit, cu aceleași momente poetizate de Lamartine. Eul se situează chiar în centrul unui peisaj personalizat și îl contemplă de sus, la o oră cînd lumea e cuprinsă în mrejele nopții. Ca și Lamartine, tînărul poet român își alege locul și timpul contemplației lirice. Romanticul francez preferă să stea pe o piatră, pe o stîncă ori pe un munte. El își rotește ochii peste tot. V. Cîrlova procedează la fel, racordîndu-și stările sufletești la formele reliefului.

Fiind unul dintre primii lirici români care adoptă modelul lui Lamartine, autorul poeziei *Înserare* promovează cu succes această schemă lirică, atît de necesară poeziei românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, în absența unui model autohton. Astfel, grație lui Vasile Cîrlova și confrăților săi de condei, în literatura noastră, în poezie, în mod special, se încetățenește un model destul de productiv, model ce îngloba în sine „viața cu toate manifestările ei: marile pasiuni, sinceritatea debordantă, expansiunea sufletului, tristețea incurabilă, salvarea visului”<sup>19</sup>. [4,]

În lirica lui Ion Heliade Rădulescu, care este, cu precădere, de confesiune, ca și cea a poetului francez, influențele lamartiniene sunt atestate de la bunul început. Modelul în discuție i-a oferit autorului vestitei balade *Zburătorul* șansa de a-și manifesta atitudinea afectivă față de lumea cu care se confrunta, lecția lui Lamartine reducîndu-se la „substituirea exercițiului stilistic artificial cu emoția, angoasele și visele unui suflet divizat între regrete și speranță”<sup>20</sup> [5,]. Cu toate că, la începuturile activității sale poetice, Ion Heliade Rădulescu se inspiră din lirica lui Lamartine, temperamentul său artistic *diferă de cel al autorului francez*. Motivele preluate de scriitorul român din lirica acestuia se referă la *trecerea implacabilă a timpului* și la modul cum concepe iubirea, sentiment intim copleșitor, care stăpînește întreaga ființă umană. Am afirmat anterior că Ion Heliade Rădulescu traduce, în 1830, un număr considerabil din volumul *Meditațiile poetice* al poetului francez și anume: *Singurătatea (L'Isolement)*, *Suvenirul (Souvenir)*, *Seara (Le soire)*, *Deznădăjduirea (Le desespoir)*, *Providența la om (La providence a*

---

<sup>19</sup> p.83.

<sup>20</sup> p.83.

*l'homme*), *Lacul (Le lac)*, *Rugăciunea de seară (La priere)*, *Toamna (L'automne)*. Această listă va fi completată, în anul 1836, cu traduceri din *Armonii poetice*: „*Rugăciunea pruncului (Hymne de l'enfant a son reveil)*, *Imn la durere (Hymne a la douleur)* etc. Plus la acestea, în „*Curierul românesc*” din 1846, nr.67, Ion Heliade Rădulescu publică, în traducerea sa, discursul lui Lamartine, pronunțat după alegerea sa ca deputat. Aceeași publicație găzduia, în 1848, nr.21 circulara scriitorului francez, pe atunci ministrul afacerilor externe ale guvernului provizoriu, către agenții diplomatici ai Republicii franceze. Așadar, se remarcă atenția sporită a lui Ion Heliade Rădulescu nu numai pentru personalitatea artistică a lui Lamartine, ci și pentru ipostaza sa de om politic.

Traducerea de către Ion Heliade Rădulescu a mai multor meditații lamartiniene a semnat, la începuturile liricii românești, promovarea speciei și, mai cu seamă, a unui concept liric la care se vor raporta și alți colegi de-ai săi. Cu tot interesul sporit pentru creația lamartiniană, traducerea poetului român sînt defectuoase, el aflîndu-se în dificultatea de a reda exact imaginile acestei creații. De exemplu, „*la cloche rustique*” echivalează, în viziunea sa, cu „*tuciul cîmpenesc*”, „*la depouille*” – „*cu lutoasa despuiere*” etc. Primele versuri din poezia *Toamna*, „*Salut! bois couronnes d'un reste de verdure! Feuillage jaunissants sur les gazons epars...*” le corespund, în viziunea heliadiană:

*„Sărutare, lemne triste, ce verzi, galbene-nnegriți!*

*Frunzi, ce căzînd risipite pe livezi vă veștejiți!”*

Contactul cu lirica lamartiniană nu a putut să nu-l influențeze pe poetul român, care a preluat din această creație, cum menționam anterior, modalitatea de evocare a trecutului prin prisma sentimentului de tristețe, provocat de trecerea nestăvilită a timpului. Elegia *Trecutul* este inspirată din poezia *Les preludes. A.M.Victor Hugo*. Ca argument, confruntăm strofele de mai jos:

*Jouissons de l'heure rapide:*

*Le temps fuit, mais son flot limpide*

*Du ciel réfléchit les couleurs.*

*Tout naît, tout passe, tout arrive*

*Au terme ignore de son sort:*

*A l'Océan l'onde plaintive*

*Aux vents la feuille fugitive*

*L'aurore au soir, l'homme a la mort.*

**și:**

*Folosul este să ne iubim  
Vremea să treacă, să stea amorul.  
Ah, și trec toate, n-aștept și zbor  
În vânturi frunza cea fugătoare,  
În mare unda cea plângătoare,  
Omul la moarte mai grăbitor.*

Și în poezia *La moartea lui Cîrlova*, Heliade Rădulescu se inspiră din *Poetul murind* a lui Lamartine. Deși autorul, la sfîrșitul poeziei, notează în paranteze „*Imitație din De Lamartine, Poetul murind*”, asemănările dintre cele două poezii sînt foarte vagi, conchide D.Popovici<sup>21</sup>. În realitate, modelul lamartinist nu este preluat întocmai de Ion Heliade Rădulescu. Lamartinismul i-a servit poetului român drept punct de plecare la scrierea unor poezii, însă nu putem constata, ca și în *Înserare* de V. Cîrlova o prezență implicită, clară a acestui model.

### ***O noapte pe ruinele Tîrgoviștii***

Ion Heliade Rădulescu nu a fost totuși un poet lamartinian convins. „Lamartinianul lui Eliade este doar un punct de plecare și în *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*, susține N.Manolescu, subliniind ideea că autorul acestor versuri respectă doar parțial clișeul romantic, scopul său fiind descrierea unui spațiu nepămîntesc, divin. Astfel, poetul român este singurul, printre colegii săi de condei din prima generație romantică, atașat conceptului de High Romanticism.

Pentru exemplificarea acestei idei, urmărim cum se structurează imaginile în strofa de debut a poeziei *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*. Poezia începe cu descrierea unui peisaj bucolic, procedeu frecvent întîlnit în lirica franceză din secolul al XVIII:

*„Soarele după dealuri mai strălucește încă,  
Razele-i rubinoase vestesc al lui apus,  
Și seara, pînditoare subt fiacre stîncă  
Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare sus”.*

Aici, elementul lamartinian este anunțat prin evocarea naturii în preajma amurgului, timp preferat de eul liric din poeziile lui Lamartine. Dealul, stîncă aceste elemente ale spațiului sînt prezente în relieful descris de poetul francez în meditațiile sale.

În debutul poeziei *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* poate fi lesne recunoscut spiritul lamartinian. Detaliile naturii sînt, de fapt, puncte de plecare în meditația asupra trecutului glorios.

---

<sup>21</sup> p. 563-564.

De altfel, peisajul descris în tabloul cu care se deschide poezia lui Heliade Rădulescu se compune din detalii ale spațiului și ale timpului vizînd modelul liric care îl inspiră:

*Soarele după dealuri mai strălucește încă,  
Razele-i rubinoase vestesc al lui apus,  
Și seara, pînditoare subt fiecare stîncă,  
Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-n sus.*

*Muntele al său crești și-nalță și privește  
Linul cobor al zilei, tainicul ei sfințit,  
Și raza cea din urmă pe fruntea lui izbește,  
Ce mîndră ține față cu cerul cel rușit.*

Atmosfera pare a fi încărcată de mister și vrajă, cadrul natural terestru transformîndu-se treptat într-un peisaj celest. Putem constata, deci, o evidentă deosebire de temperament între poezii I. H. Rădulescu și Alphonse de Lamartine. Similitudinile între tipurile de sensibilitate ale ambilor poeți pot fi descoperite în modul cum descriu natura terestră, în muzicalitatea formei. Pentru comparație, apelăm la un fragment din poezia lamartiniană *Însingurare* (traducere de Aurel Rău):

*Cînd de pe arbori frunza în pajiști lung coboară,  
Vîntu-nserării-o smulge, din văi, drept în zenit!  
Și eu, eu sînt ca frunza cea galbenă, de ceară.  
Ca și pe ea mă poartă, o crivăț năpustit!*

Sentimentul naturii e același și în poezia *O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei* de I. H. Rădulescu, însă ipostaza eului liric este cu totul alta. Dacă în versurile lamartiniene sufletul poetic este copleșit de regrete, de o tristețe incurabilă, de angoase, în poezia autorului român, sentimentul înălțării devine o stare de avînt, descrisă astfel:

*Astfel într-al meu suflet se nalț-a mea credință,  
P-a patimilor rîpă ca monument s-a pus  
Și-mi șine șovăindă clătita mea ființă  
L-a vieții-mi viforoase prea lungit apus*

*Soarele-acum sfințește și noaptea naintează,  
Cu-ncetu-și cârmuiește carul cel aburos;  
Mii de lumini în preajma-i, pe frunte-i scînteiează,  
Și-acuma își întinde vâlul de abanos.*

*Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,  
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc,  
Sufetu-mi se aripează și zboară în tărie,  
Se scaldă în lumina eternului ceresc.*

Mai jos, textul poemului recompune imaginea glorioasă a trecutului, reprezentată de ruinele pe care le slăvește autorul, evocînd consecutiv și episoade din trecut. Remarcăm că finalul poeziei reia descrierea naturii în aceeași cheie ca în debut. Elementele spațiului amintesc de unele imagini din "L'Isolément": "muntele", "dealul", "rîul", "cîmpul" etc.

Ceea ce I. H. Rădulescu a preluat de la Lamartine este "obiceiul de a evoca trecutul (mod de a deplînge trecerea vremii) și o intimitate erotică inexistentă la poezii dinainte", remarcă Nicolae Manolescu [p.31]. Prin dragoste, poetul francez participă la armonia universală. În poezia *Lacul (Le Lac)*, capodoperă a *Meditațiilor*, pe lîngă rememorarea faptului erotic și descrierea cadrului natural, poetul francez meditează asupra clipei irepetabile și incurabile:

*O, timp pizmaș! Cum oare mînia ta nu-ntreabă  
Năicînd soarta de care nădejdiile mi-anin,  
Și-n zilele de vrajă tu fugi cu-aceeași grabă  
Ca-n zilele de chin?*

*Cum! Amîndoi alături deloc nu vom mai merge?  
Cum! Tu, ființă scumpă, într-alte lumi să pleci?  
Și clipele ce timpul le face și le șterge  
Pierdute-s pentru veci?*

*Trecut, eternitate, neant, totul ne minte!  
Grăiți: unde e vremea ce altădată fu?  
Răspundeți: doar o clipă din clipele prea sfinte  
Nu veți mai da sau nu?*

(Traducere de Aurel Rău)

În *Elegia I. Trecutul*, publicată de I.H.Rădulescu în *Meditații poetice* (1830), după ce autorul cîntă sentimentul divin, meditează asupra trecerii iremediabile a timpului, care adumbrește fericirea, dar, care, totuși, nu poate stinge flacăra amorului:

*Te iubesc, scumpă, dar de ce trece*

*Grabnica vreme iute la zbor?*

*Ia, și ne zice că e trecător*

*Tot, și-l împinge la mormînt rece!*

*Pe-ale ei aripi trecem și noi;*

*Pe nesimțite, ah, tinerețea*

*Zice: Adio! ... și bătrînețea*

*Ne-arată drumul plin de nevoi.*

*Trece, dar vezi-o că e-nsemnată*

*D-amorul nostru cel neînvins,*

*Singur e vecinic și neînvins*

*De stingătoarea-i mînă-ntrarmată.*

Observăm că poetul nu imită, dar împrumută de la Lamartine motivul timpului care trece, imprimîndu-i sentimentului erotic dimensiune proprie.

În concluzie, putem afirma că I. H. Rădulescu, în lirica de tinerețe, a preluat de la Lamartine motive și tehnici descriptive, elemente ale peisajului și ale timpului evocate. În lirica sa peisajistică pot fi identificate, fără prea mare efort, imagini similare cu unele din creația lamartiniană, însă nu putem susține că autorul român a plagiat masiv din creația romanticului francez. Acesta i-a furnizat doar detalii în descrierea naturii, sentimentul său liric racordîndu-se doar parțial, uneori de fel, la sensibilitatea lamartiniană. Poezia lui I.H.Rădulescu s-a remarcat printr-un spirit patetic, optimist, solar, pe cînd cea a lui Alphonse de Lamartine a avut ca dominantă melancolia, nostalgia, tristețea.

Influențele unei literaturi străine funcționează ca și un catalizator, ca un stimulant care declanșează și accelerează procesul de evoluție literară în funcția exigențelor receptorului, adică a literaturii naționale. Este cert faptul că poezia lui Alphonse de Lamartine a avut o enormă vogă în poezia română de pînă și după 1830, îmbogățind registrul liric al autorilor români cu sentimente și viziuni, cu imagini și senzații absolut noi, inexistente în creația premodernilor. Se

afirmă că Lamartine a deschis noi perspective liricii franceze, dar printr-un miracol, noutatea expresiei sale poetice a contaminat și creația primilor noștri romantici. Aceștia au preluat de la autorul francez pasiunea, sinceritatea, expansiunea sufletului, tristețea incurabilă, starea de vis, regretul provocat de scurgerea timpului, sentimentul naturii concepute ca stare sufletească, comuniunea om-peisaj etc. Cu toate acestea, afirmăm cu certitudine, ei nu au imitat, ci și-au adoptat modelul liric lamartinian, imprimându-i o dimensiune proprie, trecându-l prin propriul mod de a concepe lumea.

### **Grigore Alexandrescu, poet lamartinian**

Deschizător de drumuri, înfruntând greutățile inerente începutului, mai ales acele care țineau de stadiul limbii literare și al expresiei poetice, Gr.Alexandrescu, care a avut parte de un destin crud, rămîne pînă astăzi cel mai desăvîrșit reprezentant al liricii preeminesciene.

Privind în ansamblu poezia de la începutul secolului al XIX-lea, mai apropiat de generația poetului au fost Vasile Cîrlova și Ion Heliade Rădulescu, a căror operă l-a influențat în perioada debutului. Eminescu îi va aduce un înalt elogiu în „Epigonii”:

*„Și ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii,  
Palid stinge-Alexandrescu sînta candelă a sperării,  
Descifrînd eternitatea în lumina unui an”.*

Versurile lui Eminescu vizau latura romantică a liricii acestui autor, poezia ruinelor, a nopților, a meditației romantice pîrînd să anunțe un Lamartine al spațiului românesc.

Critica literară a remarcat aspectul neomogen al poeziei lui Gr.Alexandrescu. În ansamblul ei, observa Eugen Lovinescu, această lirică își vedește triplul său aspect caracteristic: „meditativ”, „elegiac”, „satiric”

Majoritatea cercetătorilor îi atribuie poetului o structură clasică, argumentată prin elementele de bază și precumpănitoare ale operei sale: cultul rațiunii, stăpînirea de sine, caracterul abstract și general al ideii poetice. Notele romantice, întîlnite mai ales în elegii și meditații, motivele peisajistice ar fi mai degrabă consecințele unei influențe de epocă. De altfel, în întreaga literatură română din primele decenii ale secolului al XIX-lea elementele romantice au coexistat alături de cele clasice. De aici, o simbioză particulară între clasicism și romantism, cu o existență autohtonă.

În articolul din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, dedicat autorului vestitei meditații *Umbra lui Mircea. La Cozia*, G. Călinescu remarca structura duală a poetului, menționînd că „Printr-un fenomen de tranziție, caracteristic tranziției, ce se observă și în

literaturile occidentale, Gr.Alexandrescu va fi lamartinian în toată puterea cuvîntului și în același timp un poet în gustul clasic”.

În altă parte, distinsul critic definea clar raportarea pregnantă a poetului român la stilul romanticului francez: „Într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi. „Meditația”, „reveria”, „armonia în natură, religiozitatea, „rugăciunea”, oceanele, imensitățile sînt ale poetului francez” [p. 156].

Operele clasicismului și romantismului francez i-au fost lui Gr.Alexandrescu cele mai la îndemînă. În prima parte a activității poetice, accentele romantice sînt mult mai evidente, fiind anunțate, în deosebi, prin elegia și meditația de tip lamartinian și byronian, dar și prin poezia de dragoste. Primelor sale poezii le este propriu un pronunțat romantism meditativ. Meditațiile se caracterizează prin resemnare și prin prezența unui sentiment de zădărnicietate a vieții, determinat în mare măsură de biografia sa:

*„De cînd pierdui părinții-mi trei ierni întregi trecură,  
Trei ierni, căci după ierne viața-mi socotesc,  
Căci zilele-mi ca iarna viscoloase-mi fură  
Copaci din miezul iernii în vînturi îi clătesc”.*

(„Miezul nopții”).

Influența lui Lamartine e ușor sesizabilă în această poezie și prin ritmul și accentele de melopee tristă:

*„Puțină vreme încă și glasul-mi se va stinge  
Și inima de-a bate în pieptul-mi va-nceta,  
Atunci, fără-ndoială, eu soarta voi învinge  
Și a vieții taină în moarte voi afla”.*

Aceste versuri amintesc de un fragment din poezia lamartinistă *L'Isolement*:

*„Souvent sur la montagne, a l'ombre du vieux chêne,  
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,  
Dont la tableau changeant se déroule a mes pieds”.*

Altă strofă din aceeași poezie păstrează ecouri din lamartine:

*„Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire  
Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii,*



*Deșteaptă priveghează a mea tristă gândire,  
Precum o piramidă se-nalță în pustiu.*

Ultimul rînd este, în mod evident, traducerea versului „*Comme une pyramide au milieu du desert*”, și versul „*Pui mîna p-a mea frunte și caut un mormînt*” din *Adio. La Tîrgoviște* corespunde întocmai lamartinismului „*Met la main sur ses yeux et demande un tombeau*”.

Cu toate aceste coincidențe, modelul lui Lamartine este adoptat de poetul român din perspectiva propriei sensibilități. De exemplu, în meditația *Mormintele. La Drăgășani*, el descrie peisajul nocturn în maniera autorului francez, însă nu uită să se raporteze imediat la ritmul naturii terestre și cosmice:

*Ziua de mult trecuse; natura obosită...  
Se odihnea: nici zgomot, nici cel mai ușor vînt;  
Nimic viu: eram singur în lumea adormită,  
Și stelele deasupra pe lunca părăsită  
Luceau ca niște candeli aprinse p-un mormînt.*

Strofa citată amintește de imaginile preferate de poetul francez, de solitudinea eului contemplator, care se situează în mijlocul unui peisaj și cu care stabilește, de obicei, o relație afectivă. Scenariul lamartinian poate fi descoperit și în alte poezii ale lui Gr.Alexandrescu. Debutul poeziei *Răsăritul lunei. La Tismana* este, în acest sens, un argument convingător:

*„Decît în frumoasa noapte cînd plăpîndă-i lină rază,  
A iubitei mele frunte cu vii umbre colora,  
O privesc c-aceea ochi-mi n-au putut să vază,  
Lun-așa încîntătoare n-am avut a admira”.*

Regimul nocturn al contemplației este caracteristic liricii lamartiniene. Este de notat că cele 24 de poeme din cuprinsul volumului *Meditații poetice* purtau inițial titlul *Contemplații*. Comunicarea intimă cu universul, melancolia densă, evoluînd în tristețe, peisajul ca stare de suflet – toate formează scenariul despre care discutăm mai sus. Urmărind mai multe poezii din creația lui Gr.Alexandrescu, descoperim că acest scenariu funcționează perfect, dominantele sale fiind, în fond, aceleași ca și în cazul autorului francez.

Gr. Alexandrescu este un poet al nocturnului. Melancolia, starea lui principală, care se acutizează în acest timp, găsește o expresie materială în peisajul luminat de raza rece a lunii.

Acest peisaj este locul de retragere, care îi provoacă o nouă neliniște, ci nu îi reface energiile sufletului, care rămîne prins în mrejele unei tristeți iremediabile. În poemul *Întristarea*, Alexandrescu, ca și condeierul francez, caută liniștea și singurătatea în mijlocul peisajului:

*„Scîrbit peste măsură  
De zgomotul cetății,  
Eu caut în natura  
Un loc făr’de murmură  
Supus singurătății”.*

Dar poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii și nici un loc nu-i împacă sufletul. Există, însă, un mediu favorabil, ca, de exemplu, „*vesela vale*” lamartiniană. Este spațiul singurătății, al iubirii și al copilăriei, unde poetul trăiește reveria:

*„De zgomotul departe, în vesela vale,  
A cărei verdeață ades am călcat,  
În liniștea nopții, privirile tale  
Se-nalț, se ațîntă pe cer luminat”.*

(Reverie).

„Vesela vale” lamartiniană mai apare și în poemul *Viața cîmpenească*, sub forma cadrului pierdut al copilăriei:

*„Cu gîndul mă întorceam  
La locurile dorite,  
În valea ce-atît iubeam  
Vedeam livada, grădina,  
Poteca ce des călcam,  
Părul înalt și tulpina  
Unde copil mă jucam...”*

În reprezentarea iubirii, Alexandrescu trece de la suspinul văcărescian la extazul romanticilor. Conceptul său este rezumat de versul: „*femeia e un înger, viața-i un suspin*”. Precizăm că iubita este o femeie ideală, care se numește Elvira sau Eliza, ca și în poezia lamartiniană. Și viziunea asupra iubirii se înrudește cu cea a autorului francez, care concepea sentimentul ca pe un fapt irevocabil:

„Și clipele ca timpul le face și le șterge  
Pierdute-s pentru veci?”

(Lacul)

Poezia de dragoste a lui Gr. Alexandrescu este impregnată, ca și cea lamartiniană, de un sentiment elegiac, provocat de amintiri, poetul român, retrăind cu o intensitate nouă fiecare gest din trecut”.

Istoricul literar Paul Cornea, confruntând lirica lui Gr. Alexandrescu cu cea a romanticului francez, descoperă mai multe puncte de tangență, pe care le descrie în afirmația: „Între cei doi poeți afinitățile sunt evidente: norul de melancolie adumbrind peisajul sufletului, tonul lamentos, discreția elementului autobiografic, aspirația către un ideal nobil, care spiritualizează materia. Chiar și structura compozițională se înscrie într-o modalitate comună: meditația nu se desfășoară după un plan riguros; punctul de plecare e într-o stare de reverie, care se distanțează de obiect și atrage gândirea printre cețuri și lumini irizate, într-un fel de mers lent, ca o plutire fără țintă”<sup>22</sup>.

Poetul Alexandrescu trăiește acut sentimentul timpului, tristețea iremediabilă dominându-i această stare de spirit. Tristețea pare a fi pentru el unicul mod de a genera poezia.

---

<sup>22</sup> Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966, 124.

## Elegia pașoptistă

Încă din antichitate poezia exprima un sentiment de tristețe, de regret, fiind scrisă pe mormânt sub forma epitafurilor. În sens larg, elegia, ca o poezie de plângere, denotă sensibilitate și patetism. În literatura română, primele elegii aparțin autorilor preromantici Gh. Asachi, C. Conachi, I. Văcărescu, („Amărâta turturea”). Sentimentul elegiac e anunțat și predomină lirica perioadei 1830 - 1860. Însăși biografia poezilor V. Cîrlova și Alecsandrescu atestă fapte tragice (moarte părinților), care îi marchează.

Începutul veritabil al elegiei românești ține de numele lui V. Cîrlova, care a anunțat un alt tip de sensibilitate poetică. Elegia pașoptistă se axează pe o singură temă – **golul existențial**, provocat de motivul erotic sau autobiografic, al morții.

Elegia *Înserare* de Vasile Cîrlova conturează un spațiu simbolic unde eul liric se lamentează. El liric vine în acest spațiu „în astă tristă vale”, unde se predispune la reflecții triste. Peisajul umanizat este în consonanță cu stările lui interioare. V. Cîrlova încearcă să realizeze un peisaj sumbru, în care jalea s-ar răsună convingător:

„*Câmpia de flori împetrișată/ Se-ntunecă...*”; „*Zefirul ascultă cu plăcere ...*”; „*Luna, vremelnică stăpână/ Se urcă pe orizont...*”; „*O filomelă, de multă întristăciune/ Ascunsă-n stofă cântă cu glas pătrunzător*”.

Sentimentul lui este unul de tristețe și în „*Păstorul întristat*” spațiul e al durerii.

„*De multe versuri spuse cu jale*

*Uimite toate sta împrejur,*

*Râul oprise apa din cale,*

*Vântul tăcuse din lin murmur*”.

Registrul temporal în care se include acest trist demers liric e *înserarea*, ora intermediară între ziua și noaptea. Acest timp e formulat prin versurile: „*când zgomotul de ziuă înceată peste tot*”. *Înserarea* e timpul contemplației și al autocontemplației, al reflecțiilor și al plângerii. Eul liric, aventurat în această contemplație, se plasează în centrul peisajului, „pe muchia cea mai înaltă”, de unde privește întreg spațiul. Plângerea sa e provocată de absența ființei „*care poate să-l facă fericit. „Și neputând găsi-o în vreme ce-o dorește/ În negura mahnirii mai mult s-a rătăcit*”.

În finalul poeziei, autorul schimbă registrul elegiac și recurge la o imagine frecventă în lirica epocii: *corabia pe valuri*. Este definiția propriei ființe, aflată sub semnul

tragicului (iubirea formează esența omului, echilibrul spiritual, iar absența acestui fenomen, generează durerea, sentimentul neîmplinirii, al frustrărilor nesfârșite).

**Poeziile lui V. Alexandrescu**, în raport cu cele a lui V. Cîrlova, sunt mai complexe. Elementele elegiace pot fi depistate și în meditațiile lui, însă textul care ilustrează perfect specia este: *Adio. La Tîgrovîște*. Poezia prezintă același spațiu al plîngerii, despre care am vorbit și pe care Novalis îl numea "un corp ideal pentru o formă de spirit". Opțiunea lui Gr. Alecsandrescu e un teritoriul al refugiului și al meditației – *ruinele cetății natale*:

*"Culcat p-aste ruine, sub care adîncită  
E gloria străbună și umbra de eroi,  
În liniște, tăcere, văz lumea adormită  
Ce uită-n timpul nopții necazuri și nevoi".*

Acesta este un loc securizant, e un teritoriu patern, unde e îngropată „gloria străbună și umbra de eroi”. Cu toate acestea, aici, se amplifică neliniștea interioară a eului poetic. Timpul e unul nocturn, spre deosebire de cel al înserării, în care e prezentă lumina rece a lunii și zborul de cobe.

După meditația cu accente patriotice, Gr. Alecsandrescu își invocă destinul. Orfan de ambii părinți de la o vârstă fragedă, poetul s-a considerat un condamnat la tristețe. Și-a evocat această dimensiune tragică a existenței și în alte poezii. Eroul liric, în pofida unor impresii senine, pe care i le trezește peisajul pitoresc (se compune din stejari, plopi, dealuri, vii sălbatici, stânci etc.), trăiește o neliniște metafizică: „sufletu-mi e-n valuri/ n-am soare seninos”. Se autocaracterizează ca fiind un om pentru care tristețea e o caracteristică:

*„Din sânul maicii mele, născut în griji, necazuri  
Restriștea mi-a fost leagăn, cu lacrimi m-am hrănit  
Cu ale mării repezi și groaznici talazuri  
De vântul relei soarte spre stânci am fost gonit”.*

Dispoziția eului poetic e una macabră, deoarece autorul, după un șir de reflecții, sumbre, dezolat total, afirmă: „*Pui mâna pe-a mea frunte și caută un mormânt*” sau „*Zic lumii un adio: iau lira și mă duc*”.

*Trecutul și Dragele mele umbre* de I. H. Rădulescu sînt tot de inspirație lamartiniană: prima are chiar pasaje imitate sau traduse. Motivul sentimentului eligiac devine propria biografie. Poetul nu reușește să ne convingă că e un eligiac. Prima eligie o dedică soției sale.

Sentimentul de iubire maritală apare în prim plan luminos, înălțător. Sentimentul eligiac e provocat de scurgerea implacabilă a timpului.

*„Te iubesc scumpă, dar de ce trece  
Grabnica vreme, iute la zbor ?  
Ia! și ne zice că e trecător  
Tot și-l împinge la mormânt rece!”*

În a doua elegie sînt evocați părinții și fiul său Virgiliu, mort prematur. Dar ele au mai mult un caracter de odă decît elegiac, mecanismul de realizare a elegiei lipsește. Probabil, autorul plătea tribut modei literare, apelând la motivele lamartiniene, doar a tradus și a adaptat din lirica lui Lamartine.

**D. Bolintineanu** debutează în *Curierul de ambe sexe* (1842) cu elegia *O fată tânără pe patul morții*. Textul e un monolog al unei tinere condamnate la moarte. Autorul evidențiază imensa tragedie a personajului, sugerată prin comparații frecvente, paralele poetice, epitete:

*„Amară e moartea când omul e june  
Și ziua-i frumoasă și traiul e lin  
Când paserea cântă, când florile spune  
Că viața e dulce și n-are suspin!”*

În contextul liricii greoaie, nebuloase a premodernelor, versurile lui D. Bolintineanu erau fluide, muzicale. Sentimentul eligiac nu e redat doar prin imagini vizuale, el reiese și din organizarea sintactică a catrenelor, și din succesiunea rimelor masculine cu cele feminine.

## **Meditația. Cântăreții ruinelor**

Începutul meditației stă sub semnul contemplației intelectuale și al reflecțiilor asupra existenței personale și a celei colective. Sunt transfigurate artistic teme: condiția umană și forțele care o supraveghează, gloria națională, raportul trecut - prezent.

Spiritul contemplativ al primilor poeți români s-a manifestat în același timp cu cel eligiac. Argument e meditația a lui I. H. Rădulescu *Serafîmul și Heruvîmul* (1833), publicată în *Curierul românesc*. Titlul e antinomic și sugerează firea contradictorie a poetului, dirijată de două forțe antagonice. Serafîmul e purtătorul de pace:

*„Durerea îmi adoarme, lacrima el mi-o șterge  
Și pe pământ și-n ceruri nădejdea mi-o arată  
Cu glasul conștiinței el înainte merge.  
Blând, dulce, vesel și-aspru nu l-am văzut vreodată”*

Heruvîmul îi dezlănțuie furtunile interioare. E demonicul din ființa poetului:

*„Tu oprești raiul, mi- aduci aminte  
A mea greșeală și mă-ngrozesc.  
Limba ta tace, n-auzi cuvinte,  
Dar îți ard ochii ei îmi vorbesc”*

Tema meditației lui I. H. Rădulescu se referă la dualitatea ființei, în special a creatorului. În final, în mod surprinzător, autorul îi declară frați pe Serafîm și Heruvîm. Adresându-i-se Heruvîmului, poetul declară: „...tu ești un frate cu al meu blând și dulce, frumos Serafîm”.

Tema e aprofundată în creația lui Eminescu și a lui Blaga.

*Visul* (1836) un poem autobiografic, cu caracter didacticist, incoerent, formată din 20 de părți. Discursul e moralizator și alegorizant. Imaginile anemice scot în prim plan motivul erosului, al paternității, al vieții care trece și al creației. O axă a textului o constituie tema ascensiunii, a zborului. E aici ideea despre înfrângerea limitelor existenței.

**Meditațiile lui Gr. Alexandrescu** au un alt conținut și sunt provocate de alte sentimente. Element biografic rămîne pe plan secundar, iar planul cel mai amplu aparține sentimentului paseist. Gr. Alexandrescu își construiește meditațiile în același mod. Inițial este anunțat spațiul, care e de natură romantică. E format din ziduri vechi, muzezite de bătaia valurilor sau acoperite de iedera bătrînă; din peșteri, rîpi, munți. De exemplu în meditația *Trecutul La mănăstirea Dealului*, acest cadru spațial poartă amprenta arhaicului:

*Precum o santinelă pe dealuri depărtat,  
Domnește mănăstirea și zidu-i cel înalt.  
Se-ntinde împrejur-i pustiu și învechit  
De iedera bătrână, de mușchi acoperit*

**Timpul**, spre deosebire de cel din elegii care e al înserării, reprezintă „ora nălucirii” – noaptea profundă, un timp al halucinației și al misterului. De obicei, noaptea este timpul reveriilor, de aceea din acest cadru nocturn e nelipsită luna, „Glob rubinos, nopții dând mișcare și viață” (*Răsăritul lunii. La Tismana*). În meditația citată, Gr. Alexandrescu motivează semnificațiile imaginii în versurile:

*„Lumină adânci prăpăstii mănăstirea învechită,  
Feudala cetățuie, ce de turnuri învechită  
Ce de lună colorată și privită de departe,  
Părea unul din acele asianice palate”*

(Ossian, poet scoțian ce a evocat frumusețea palatelor scoțiene). Lumina rece a lunii dezvoltă misterul și provoacă meditația. Eul liric se predispune la reflecții reci.

Meditația conține și raporturi ale eului liric cu obiectul reflecției sale. De obicei, poetul contemplă de departe zidurile mănăstirii. În *Trecutul. La mănăstirea Dialului*, poetul afirma: „*Privea de sus mărețul turn trist martor la al nostru trist apus*”. Situația în raporturi depărtate semnifică asocierea acestor ziduri cu trecutul glorios.

Obiectul meditației e pentru Gr. Alexandrescu **trecutul** glorios reprezentat de zidurile vechi ale mănăstirilor evocate. Cea mai amplă parte a poemului o constituie justificarea temei. *Trecutul. La Drăgășani*, poetul reînvie secvențe din timpul Eteriei și elogiază eroii Greciei, care au fost înmormântați în pământul românesc, care au scris „o nouă Iliadă”.

Obiectul meditației este trecutul, considerat de poeții pașoptiști un timp exemplar dar și ideal, mitic, dar ireversibil. Sunt aduse în prim-plan scene bătalice, eroi hiperbolizați, umbre negre sunt reînviolate. În aceeași meditație, *Mormintele. La Drăgășani*, autorul reînvie evenimentele Eteriei și meditează în jurul acestuia. În final, enunță ideea cum că „vouă Grecia e datoare, căci voi ați dat semnalul la libertatea sa”.

Discursul mediativ și reflexiv are o finalitate didactică și educativă. Trecutul e un timp etic, moral în antiteză cu prezentul demoralizator.



În meditațiile comentate persistă o imagine semnificativă - *turnul*. În simbolistica tradițională, turnul semnifică ideea de înălțare spirituală, un centru de comunicare dintre două lumi celestă – terestră.

*Umbra lui Mircea. La Cozia* de Gr. Alecsandrescu reprezintă o meditație ilustrativă pentru modelul impus de Gr. Alecsandrescu în poezia perioadei. Scenariul liric are aceleași coordonate ca și alte poezii de acest gen, însă autorul anunță discursuri și-i dă integritate. Cadrul natural e terestru și acvatic (valuri, "mândre generații spumegate", „țărnuțel, peștera, râpa, stânca, Oltul)

Timpul nocturn e mult mai dens decât în celelalte meditații. Nocturnul e timpul misterului, „ceasul nălucirii”. În finalul meditației, autorul revine la imaginea nopții, care se condensează, se amplifică:

*„Dar a nopții neagră mantă peste dealuri se lățește.*

*La apus se adun norii, se întind ca un veșmînt;*

*Peste unde și-n tărie întunericul domnește,*

*Tot e groază și tăcer ; umbra intră în mormânt”*

Este un nocturn absolutizant, impresia de extindere pe verticală și pe orizontală a sa fiind sugerată prin comparații, personificări și prin metafora inițială – "a nopții mantă neagră".

Obiectul meditației de această dată nu e unul general. Gr. Alexandrescu selectează o imagine simbol ca o mărturie a gloriei trecute. Fantoma lui Mircea se încadrează perfect în coordonatele spațiului și timpului meditației.

Misterul e redat prin câteva detalii: „*Mușchiul zidului se mișcă*”, „*printre iarbă se strecoară o suflare*”, „*un mormânt se dezvește*”. Apariția fantomei provoacă fenomene incredibile: natura suportă o metamorfoză extraordinară: „*râul înapoi se trage ...*”, „*Munții vârful își clătesc...*”. Portretul e zugrăvit din detalii pe care le-a observat autorul, contempându-i chipul zugrăvit pe pereții mănăstirii:

*„Este el, cum îl arată sabia lui și armura*

*Cavaler de ai credinței sau a Tibrului stăpân”.*

Meditațiile poetului au un caracter instructiv, demonstrativ. Mereu se face trimitere la prezent, la contemporani, ca, în finalul lor, autorul să constate :

*Au trecut vremile acelea, vremi de fapte strălucite,*

*Însăgrele și amare legi, naravul se-ndulcesc;*

*Prin știință și prin artă, națiile împărțite;  
În gândire și în pace drumul slavei îl găsesc”.*

Meditația poetului se orientează spre un alt subiect – războiul, înțeles ca un flagel periculos:

*„Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubește ...  
E a cerului urgie, este foc care topește  
Crângurile înflorite și pădurile ce-l hrănesc*

Meditația e un exemplu de poem romantic, deoarece sunt prezente argumente convingătoare în favoarea acestei apartenențe:

1) Peisajul e un reflex al stărilor sufletești și un cadru ideal pentru realizarea scenariului liric.

2. Frecvența tropilor, în special a comparației, a personificării, a epitetului.

### **Lirica ruinelor. Specificul direcției în literatura română**

Literatura preromantică occidentală (mai ales cea engleză, prin Ossian, Robert Blair, Gray ș. a.) folosește imaginea ruinilor glorioase de altădată, dar într-un mod indirect. Încercînd să facă un elogiu vremilor trecute ale eroismului strămoșilor, scriitorii din Occident nu aderează la o realitate (fie și neconvențională). Așa se face că, în lirica occidentală, simbolul ruinelor echivalează cu ființa umană, ruinată de trecerea timpului. La Volney, de exemplu, ruinele îi înspăimîntă pe tirani.

Excesul de patriotism al autorilor pașoptiști s-a materializat în poezia ruinilor, direcție literară la care au aderat poezii preromantici și romantici. În lirica perioadei, ruinele și vechile tradiții privind vitejia și calitățile strămoșilor dobîndesc un sens mult mai direct și mai demonstrativ, simbolul avansînd valori educative, exemplare. În poezia romantică, motivul va fi abordat de V. Cîrlova (în *Ruinurile Tîrgoviștii*), de Gr. Alecsandrescu (în *Adio. La Tîrgoviște*), I. H. Rădulescu (în *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*).

În literatura română, ruinele înseamnă trecutul deteriorat, gloria strămoșească apusă. Motivul a fost abordat de Mihail Cucureanu în poezia *O zi și o noapte de primăvară pe ruinele Cetății Neamțu*, în oda *Ruinele Cetății Neamțu* de Al. Hrisoverghi. Mircea Angheliescu opinează că poezia ruinelor oscilează între pesimismul inspirat de tema originală și sentimentul activ al mîndriei naționale. Pentru exemplificare, selectăm un fragment din poezia lui M. Cuciureanu *O noapte pe ruinele Cetății Neamțu*, inclusă în volumul apărut în 1840:

*"O, voi vechi ruine, din vînta strămoșească!  
O, ziduri rămășițe, ce-acum vă risipiți!  
Vremile viitoare vor ști să vă slăvească,  
Vor ști să vă cinstească, vor ști cît prețuiți".*

Pentru exaltarea sentimentului patriotic, mai toți poeții moldoveni și munteni utilizează în poezia lor binecunoscuta legendă despre Ștefan cel Mare, care s-a reîntors pe cîmpul de luptă de la porțile cetății pentru a-i învinge pe dușmani.

### ***Semnificația simbolului***

În aceste poezii, ruinele sunt considerate vestigii ale trecutului. Poeții vin în aceste locuri familiare pentru a trăi un sentiment reconfortabil. V. Cîrlova declară: „La voi, fără sfială, viu singur, lăcrămînd” sau „La voi, la voi nădejde eu am de ajutor;/ Voi sunteți de cuvinte și de idei izvor”. Aceiași idee e exprimată de M. Cucureanu. El declară: „Însuflețiți-mi puterea, dați-mi glas, dați-mi tărie” V. Cîrlova cînta intuziasmat în „*Ruinele Tîrgoviștii*” aceste „*ziduri întristate, ... monument slăvit*”. Ruinele sunt pentru acești autori un spațiu securizant, un adăpost al ființei lor, un tărîm care provoacă meditația.

De ex. Grigore Alecsandrescu le numește „*ruine cu mîndre suvenire*” I. H. Rădulescu – „*loc sfînt, templu presarat cu mormîntul strămoșesc*”, iar M. Cucureanu se referă la aceste ziduri, strămoșești și le consideră parte din „*slava strămoșească*”. Ruinele formează spațiul sacru ideal pentru meditație și refacere spirituală. Nu întîlnim aici un cadru tenebros (ca în lirica engleză, de exemplu), ci doar un simplu decor care încearcă să-l sugereze; e vorba de faptul că gîndurile poetului apar numai noaptea și numai în preajma ruinelor, "*unde nu se vede nici urma unui pas*" (V. Cîrlova), într-o tăcere profundă, tulburată doar de "*Un rece vînt se simte c-a nopții răsuflare/ Pe piatra cea-nverzită șuieră trecător*" (I. H. Rădulescu). Poeților români le este aproape imposibil să conceapă terifiantul. Poate anume din această cauză, visele poeților pe ruine (Heliade Rădulescu, Cîrlova, Alexandrescu) sunt abstracte, schematice, împiedicînd conturarea unei atmosfere pur contemplative. Aceste imagini fac versul să cadă în chemare, în reprezentări idealizate, de legende. la Heliade, sentimentul patriotic o ia înaintea poeziei:

*"Aici Mihai cel Mare deșteaptă bărbăția;  
Steagurile destinse slobode filfîiesc,  
Subt dînsele el cheamă pe toată Rumânia  
Și trîmbița răsună, vitejii se-nmulțesc".*

(O noapte pe ruinele Tîrgoviștii)

Valoarea patriotică, educativă a ruinelor rezultă și din faptul că ele pot fi și sunt deseori înlocuite cu un alt motiv, al gloriei strămoșești: mormintele, pietrele funerare sau, pur și simplu, câmpia întinsă unde s-au dus bătălii crâncene. Chiar dacă valoarea estetică a ruinelor și cea a mormintelor diferă, valoarea lor didactică, demonstrativă este identică. Acesta se observă, de exemplu, la Gr. Alexandrescu:

*"Mă scol, mă mut d-aicea; duc pasurile mele  
Ce pipăiesc cărarea, în fundul unui crîng.  
Și las aste morminte cu sveniruri grele..."*.

(Adio. La Tîrgoviște)

sau, tot acolo:

*"Și pe țărîna- ceea, de care-odinioară  
Se spăimîntau tiranii de frică tremurînd,  
Al nopții tîlhar vine și păsări cobe zboară,  
Pe monumente trece păstorul șuierînd"*.

Trebuie să conchidem, însă, că toate aceste motive se integrează atmosferei generale de întoarcere către izvoarele naționale, de redescoperire a istoriei naționale. Poezia exprimă numai o idee și o stare de spirit, care devine generală în epoca pașoptistă.

## Direcția folclorică

După 1840 lirica română se orientează spre un alt model, cel al poeziei populare descoperit, de V. Al.

Modelul era original și impunea poezilor un alt tip de structură lirică, alte teme și motive și un alt sistem imagistic. Dispare nebulozitatea, meditația amplă, reflexivitatea, melancolia, tragismul: toate preluate din poezia lamartinistă și caracteristice poeziei lui Gr. Alexandrescu. V. Alecsandri impune un nou tip de poezie prin doinele sale în care s-a reflectat imaginea liricii populare: versul devine mai scurt, imaginile mai clare, piciorul de vers e cel popular–7-8 silabe. Transformări calitative sînt atestate la nivel de motiv și de imagini.

În 1860, Vasile Alecsandri publică *Poezii populare ale românilor* în două volume. Activitatea de folclorist se desfășoară concomitent cu cea literară, V. Alecsandri începe să publice în *Propășirea* și *Calendar pentru poporul român* primele sale doine, care au surprins cititorul prin noutatea viziunii, timbrul lor robust și prin aerul de prospețime. Ne referim la doinele *Tătarul*, *Hora*, *Cîntic haiducesc* etc.

Ciclul *Doine* apare între 1842 și 1852 și constituie primul ciclu de poezii din creația lui V. Alecsandri. Doinele au o structură variată, axată pe motive preluate din creația populară:

**-motivul haiduces, erotic, al credințelor și superstițiilor populare;**

**-motivul de legendă, cosmogonic;**

Toate aceste motive pot fi atestate în poezia populară. În dependență de această structură de motive, doinele alecsandriene se împart în: *haiducești, de dragoste și dor; inspirate din practicile magice și credințele populare, doine cu caracter de legendă.*

Poetul V. Alecsandri își selectează eroii tot din acest domeniu, aceștea provin din basme, mituri, legende istorice și populare (*Baba Cloanța, Strigoiiul, Zburătorul, Feții-Logofeți* etc).

Analizînd structura poeziei de origine folclorică a lui V. Alecsandrii constatăm că poetul împrumută din lirica populară mai multe „mecanisme” lirice. În sistemul imagistic predomină epitetul banal, simplu, comparația superficială, metafora primară. De exemplu:

*De-aș avea o bălăioară*

*Naltă, veselă, ușoară,*

*Ca un pui de căprioară!*

*Facem-aș privigetoare*

*De-aș cînta noapte-n răcoare*

*Doina cea desmerdătoare.*

Comparațiile sunt selectate de cele mai multe ori din mediul folcloric. Frumusețea feminină e comparată cu cea a florilor, de ex:

*„Ce spui dragă surioară  
Zise hoțul din părure  
Cu ai tăi ochi ca două mure  
Tu frumoasă lăcrimioară,  
Tu sa mori dulce minune  
Și de domnul nu ți-e frică?”*

**(Sora și hoțul)**

Sau imaginile vegetale în expresiile „român verde ca stejarul...” (*Cîntece haiducesc*)

*Dorul arde ca un soare  
A juniei dulce floare.  
Dorul stînge, vestejește  
Inima care iubește”*

**(Dorul).**

În *Doina iubirei*, versificația populară și imaginistica folclorică sînt convertite într-un discurs liric realizat mai mult artistic decît în alte poezii

Tot din lirica populară poetul selectează monologul, dialogul ca modalități de expresie . De ex: *Cîntec haiducesc* are forma unui monolog poetic, în poemul *Baba Cloanța* sunt înserate mai multe fragmenete de monolog, poezia *Ceasul rău* e construită pe dialogul al două surate.

În afară de aceste „mecanisme” lirice, V. Alecsandri preia din poezia populară elemente de descîntec, de cîntec de leagăn, de cimilitură. În poemul *Baba Cloanța*, eroul fantastic își invocă iubitul prin intermediul unor descîntece:

*„Fugi, Urîte, baba zice  
Peste codrul cel frumos  
În pustiu întunecos  
Fugi, ș-alerge- acum aice  
Dragul mîndrei, Făt-Frumos”.*

Și

*„Vin la mine, voinicele,*

*Că eu noaptea ți-oi cânta  
Ca pe-o floare te-oi cata  
De diochi, de soarte rele  
Și de șerpi te-oi descînta*

*Cîntecul de leagăn* îl găsim în poezia *Dorul românei*. Personajul, o tânără femeie, își rostește o dorință:

*„De-ar vrea bunul dumnezeu,  
Să mi-asculte dorul meu,  
De-aș avea un copilaș,  
Dragul mamei îngerăș”.*

*Cimilitura*: poezia *Cinel-cinel*, are la bază această practică ca și ghicitoarea, dar V. Alecsandri realizează un poem cu elemente de dragoste. V. Alecsandri a poetizat conceptele populare despre lu, atenționează asupra unui concept străvechi: legătura organică a omului cu natura. Exemplu în poezia *Sora și hoțul*, sau în *Mîndruluița de la munte*, unde personajele feminine (călugărița și mîndrulița) sunt chemate de către flăcăi să evadeze din chilie lor în mijlocul naturii.

Un alt concept de existență a forțelor malefice este întruchipat în *Ceasul rău*, în *Strigoii*, în *Crai nou*.

În poezia *Ceasul rău* și în legenda *Maghiară* pot fi observate aceste superstiții populare. Autorul demonstrează prin exemple concrete veridicitatea lor:

*Din bătrîni se spune  
Că sînt ceasuri bune  
Și că rele sînt.  
Vai de-acei și acele  
Care-n ceasuri rele  
Zic vre-un cuvînt.*

Însăși structura prozodică a doinelor lui V. Alecsandri confirmă originea lor populară. Versul iambic, 7-8 silabe, rimele feminine, predominînd ritmul muzical – toate sînt caracteristice liricii populare.

## Ion Heliade-Rădulescu, balada „Zburătorul”

Ultimul mit, în ordinea propusă de G. Călinescu, este cel erotic sau *Zburătorul*, expresie a "invaziunii instinctului erotic la fete"<sup>23</sup>. Mitul Zburătorului i-a inspirat pe Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac și, în mod special, pe Mihai Eminescu. În opera lui, acest motiv este atestat în poemele *Călin (file din poveste)* și în *Luceafărul*.

La baza baladei (1844) stă unul din cele patru mituri fundamentale – *mitul erotic*. Spre deosebire de V. Alecsandri care a realizat o poezie apropiată prin formă și fond de cea populară I. H.-Rădulescu preia doar filozofia mitului popular pe care își axează poemul „Zburătorul”. Poemul apare în *Curierul românesc* din 4 februarie N.9 1844 cu subtitlul *Balada*. E reprodus, în 1872, în volum. *Zburătorul* e considerat o capodoperă a poeziei române. Autorul pornește de la informația mitică despre existența unei ființe supranaturale care provoacă primul sentimente erotice puberale. Invaziunea erotică corespunde unei traume profunde și la vârsta adolescentă ea provoacă o gamă variată de sentimente contradictorii. În baladă se împletesc elemente psihologice, mitice și metafizice. Ceea ce e declarat ipotetic în prima parte confirmat în segmentul final al baladei.

Comentarea baladei *Zburătorul*, scrisă de I. H. Rădulescu încă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ne solicită aplicarea unor tehnici adecvate, care ar facilita *receptarea corectă* a conceptului pe care autorul îl exprimă în această capodoperă. Setul de probleme este următorul.

1. Miturile fundamentale ale literaturii române.
2. Tipul de lirică reprezentat de particularitățile discursului folosit în poezie și de conținutul comunicat.
3. Segmentele discursului și efectul lor asupra organizării (compoziției) ansamblului textual.
4. Viziune romantică și atribute caracteristice.

Credința în Zburător a fost menționată pentru prima dată de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*. În folclorul românesc, acesta este o semidivinitate erotică, un demon simbolizând chinurile iubirii. Se zice că el se poate metamorfoza în șarpe, zmeu sau sul de foc spre a pătrunde neștiut în casă, unde se transformă într-un tânăr frumos și pasionat, care își chinuiește victima (fata sau femeia matură), tulburând-o pînă la epuizare.

În credințele noastre vechi, iubirea este considerată o forță magică și este pusă pe seama unor ființe demonice - zîne și zburători. Zburătorul este considerat zmeu, iar printre practicile

---

<sup>23</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 60.



vrăjitoarești apare și ungerea ușilor cu *untură de zmeu plesnit*. Dacă Zburătorul pătrunde într-o astfel de încăpere, plesnește. Considerat un motiv frecvent al legendelor apocrife și al basmelor românești, iubirea demonică a zmeilor și a zburătorilor pentru ființele pămîntești reprezintă o amenințare, o probă și o ispitire. De aceea ea este asociată cu boala, iar în multe legende despre zburător, experiența se termină dramatic pentru ființa umană.

O problemă se cere explicată chiar din debutul comentariului: *Avînd în vedere prezența personajelor în poem, atitudinea implicată în discurs este lirică sau epică?*

De obicei, luînd la bază prezența parțială în text a eului liric și discursurile personajelor, se optează pentru cel de al doilea tip de atitudine.

Atitudinea, implicată în discurs, contrar aparențelor, este cea lirică. În poemul lui I. H. Rădulescu, poate fi identificat procedeul de expunere lirică numit de Tudor Vianu *lirica rolurilor* sau *lirica obiectivă*, procedeu abordat, în special, de poetul George Coșbuc. Mitul despre Zburător nu este exprimată printr-o expunere directă, ci prin intermediul unei *porta-voce*, adică prin intermediul Floricăi sau a celor două surate din secvența finală. Astfel, confesiunea este obiectivată în roluri. Așa cum poemul este o baladă cultă, cu subiect, personaje, cu diverse modalități de reprezentare literară (confesiune lirică, descriere, dialog), se creează aparența unui discurs epic, de baladă. În realitate, Zburătorul este o scriere profund lirică.

Discursul poetic se compune din trei momente distincte, ce pot fi chiar intitulate.

I. *Monologul Floricăi;*

II. *Tabloul înserării;*

III. *Dialogul suratelor*

În prima parte, care are forma unui monolog aparent, căci prezența interlocutorului este confirmată de adresarea "mamă", discursul lamentabil al Floricăi se declanșează sub impulsul unor puternice stări afective. Fata îi mărturisește mamei (un martor mut) întregul complex de trăiri, simptomele sale fiziologice. Dorul neînțeleș al Floricăi, încă neinițiate erotic, îi provoacă un "chin nesuferit", dar plăcut. Procedeele stilistice, utilizate în fragment, sunt cele specifice exprimării orale: vorbire frîntă, sacadată, frecvența exclamațiilor și a interogațiilor, a suspensiilor, a cuvintelor și expresiilor incidente, a invocațiilor și a repetițiilor:

*"Ah! inima-mi zvîcnește!... și zboară de la mine!*

*Imi cere... nu-ș' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:*

*Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine;*

*În brațe n-am nimic și parcă am ceva."*

În partea a două, care este un pastel, *sentimentul liniștitor al naturii* apare în antiteză cu zbuciumul sufletesc exprimat în primul fragment. Poetul descrie un tablou al înserării într-un spațiu rural (unul din primele pasteli din lirica românească). Peisajul se află în deplină concordanță cu motivul mitic ce domină întreaga poezie. Treptat, cadrul descris *este învăluit în mister*. Manifestări ale atmosferei de mister sunt anunțate în versurile:

"Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna,  
Și, cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea.

"Tăcere este totul și nemișcare plină;  
Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat";

Procedeele stilului sunt *metafore și comparații* ("a laptelui fîntînă", "ca șoaptă un susur", "încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat"), *metonimia* ("lătrătorii numai s-aud neconținut"), *personificarea* ("frunza nu mișcă", "apele dorm duse", "vîntul nu suspină").

Partea a treia impune *revelația mitului erotic*, fiind și o primă etapă a inițierii erotice. Aici, suferința Floricăi este raportată la Zburător, care personifică "*focul iubirii*". Semidivinitatea mitică apare în trei ipostaze:

1. "lumină iute, ca fulger trecătoare";
2. "Balaur de lumină cu coada-nflăcărată.  
Și pietre nestemate lucea pe el ca foc";
3. Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel,  
Bălai, cu părul de-aur! dar slabele lui vine  
N-au nici un pic de sînge, ș-un nas - ca vai de el!"

Portretul personajului mitologic reiese din dialogul celor două surate. Trăsăturile Zburătorului sunt cumulate cu observații proprii și cu elemente din credința populară: "*împelișatul*", "*spurcatul*", "*drept pe coș*", "*în somn colea mi-ți vine*" etc.

*Integritatea structurală* între cele trei părți ale acestei balade este evidentă. În primul rînd, legătura lor este asigurată de *unitatea motivului* - credința populară în Zburător, prezentă, sub varii indici, în toate cele trei părți: în prima, sub forma unor *simptome subiective, curioase și inexplicabile*; în a doua, prin *proiecția în peisaj* a acestui motiv; în a treia, sub aparența portretului Zburătorului.

Cel de-al doilea liant al părților este unitatea stării afective, sentimentul neliniștii înfrigurate, prezent peste tot, în diferite nuanțe: în prima parte, ca o plăcută "spaimă", un chin interior; în a doua, ca *vrajă în fața mistereleor naturii* și, în ultima, ca neliniște existențială, cauzată de unele fenomene cosmice, asociate, în gândirea populară, unor eresuri.

Prezența elementului romantic în baladă este confirmată prin următoarele elemente:

1. Inspirația din miturile și credințele folclorice;
2. deschiderea față de mister și fabulos;
3. confesiunea intens colorată afectiv;
4. peisajul conceput ca "stare de spirit"
5. note de retorism reținut ale expresiei poetice.

De fapt, personajul definește punctat esența trăirilor erotice. I. H. Rădulescu pornește de la conceptul că iubirea e de natură cosmică și provine dintr-o altă dimensiune decât cea terestră. În strofa citată e confirmat acest concept: iubirea este imaterială, indefinită și provoacă senzații de zbor. Realizarea plenară a acestor senzații are loc într-o dimensiune nocturnă; starea de visare, de „piroteală” în care se cufundă Florica îi produc beatitudinea, extazul erotic:

*„În trup o piroteală de tot m-a stăpînit.  
Atunci inima-mi bate și sai ca din visare –  
Și parcă aștept ... pe cine? Și pare c-a soist.”*

În partea inițială, ideea de Zburător este ipotetică („O fi vr-un zburător!), dar sînt punctate cîteva detalii de esență, confirmate și amplificate în ultima parte: „un foc”, „o șoaptă”, „un vînt”, „un tremur ușor”, „un fior”.

Partea a treia, un pastel pătruns de un sentiment puternic de vitalitate, prezintă într-o ascensiune gradată spațiul natural invadat în final de mistic. Nocturnul dens din penultima strofă a secvenței pregătește apariția focului mistuitor:

*„E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei  
Veșmîntul său cel negru de stele semănat  
Destins, cuprinde lumea, ce-n brațele somniei  
Visează, cîte-avea deșteaptă n-a visat”.*

Ultima parte prezintă imaginea himerică a demonului erotic în detalii. Cele două surate urmăresc la început căderea unei: „*lumini iute, ca fulger trecătoare*”. Această imagine se va transforma apoi într-un „*balaur de lumină, cu coada-nflăcărată/ Și pietre nestemate lucea pe el ca foc*”.

Imaginea materială a Zburătorului e de „*june cu dragoste curată*” sau "*ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel*”. Și această prezență a Zburătorului este ipotetică (secvența "*spun, soro*" trimite la această idee). Portretul Zburătorului anunță de fapt imaginea lui Huperion din poemul „Luceafărul”. Versurile:

*„Bălai, cu părul de aur, dar slabile lui vine  
N-au nici un pic de sânge și-un nas-ca vai de el!”*

Portretul anunță esența dublă, angelică și demonică, a personajului mitic. Ideea de vis, de oniric este confirmată în ultima parte: Zburătorul vine în somn:

*„Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură  
Începe-a se preface și lipitura-n zmeu.  
Nici rugă nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!”*

În final imaginea focului erotic devine una mistuitoare, fatală. Conceptul își are geneza în experiența existențială a poporului român, întruchipată în afirmația bunicii: "*Să fugă fata mare de focul de iubit*". Iubirea este un foc malefic - acesta este mesajul baladei.

## Poezia iubirii

În lirica pașoptistă, evoluția sentimentului erotic cunoaște o paradigmă mult mai amplă decât în epoca precedentă. Deși poeziile de dragoste ale premodernilor sunt intens marcate de biografism (primii noștri poeți scriau versuri pentru ei și despre femeia iubită) și conțin o retorică obositoare, totuși în această epocă sunt atestate primele încercări de spiritualizare a femininului. Costache Conachi definește femeia printr-o metaforă luminoasă, care îl anunță pe Eminescu: „Și te-ai dus **dulce lumină** din zarea ochilor mei”. Alecu Văcărescu avansează ideea despre iubire-foc:

„Singur aleg de voie  
Un foc fără nevoie!”

sau:

„A ochilor tăi rază  
Îmi place să mă arză!”

sau:

„În focu-ți când mă prigonesc  
Atunci îmi pare că trăiesc!  
Atunci mă știu cu viață,  
Altminteri sunt de gheață.”

Crezul erotic al lui Alecu Văcărescu este formulat în versurile:

”Să ard trăind,  
Să mor arzînd”.

În raport cu premodernii, pașoptiștii nuanțează conceptul și îi imprimă profunzime. V. Cîrlova definește iubirea ca pe o forță ordonatoare. În *Păstorul întristat*” absența femeii iubite dezorganizează universul, îl văduvește de sens și deteriorează ființa poetică:

„De lângă mine ea când lipsește,  
Natura n-are nimic frumos;  
Sufletul tare mi se mîhnește

*Orice privire e de prisos”.*

În lirica sa, I. H. Rădulescu evocă un eros moral, ancorat în armonia conjugală, conceput ca lege sacră. În *Elegie* autorul amintindu-și „*minutul fericirii*” evocă zisa didacticistă a femeii cu care s-a înșurat:

*„Tinere,-mi zice, de-acum trăiește  
Sub legea singură ce-am sfințit”.*

I. H. Rădulescu conturează un mit al cuplului, în care femeia este simbolul Herei (soția lui Zeus). Dragostea este un sentiment calm, casnic. În *Imn la dragoste*, poetul declară: „*Și dragostea e Domnul*”. Abia într-o poezie intitulată *Portretul* (1836) autorul va contura o imagine primăvărată a logodnicii. Fecioara are „*chip dulce ca blindețea*”, „*sînul ușure*”, este copilă „*zîmbindă ca cerul, ca el trăsuitoare*”, cu pas mai mîndru decît acela al Aurorei”, model al „*virtutei*”:

*„Ce este ast amor  
Care cu privirea-ți ca o altă rază  
Către cer din ochiu-ți ia al său zbor?!”*

Conținutul poeziei „*La Elvira*” de Ion Heliade Rădulescu se compune din imagini elegiace, proprii epocii. Erosul este vectorul creației. Poetul, un Orfeu întristat, un creator cu spiritul animat de femeia înamorată. Cadrul peisajistic sugerează imensa tristețe a eului poetic: „*rîul suspină trecător/ Sub salcia plîngătoare*”, iar timpul acestor lamentații e nocturnul cu lumina selenară. Femeia descrisă e o ființă aeriană, diafană, o Afrodită terestră „*cu părul ...de aur ca raze răsfirat*”, „*cu degete de roze, d-albeața unui crin*”. Poetul își imaginează că iubita ar veni la mormîntul său și prin cîntarea-i înfiorată l-ar deștepta din moarte, i-ar provoca o sacră „*ardoare*”:

*„Eu deșteptat d-ast sunet din lunga-mi lungă pace,  
În saltul de viață pe loc m-oi avînta,  
Ca spirit al credinței în giuru-ți voi slova  
Cu-a ta credință-ndată într-una mă voi face”.*

Cu toate acestea lirica de dragoste a lui H.-Rădulescu se axează pe imaginea erosului conjugal, raportat la normele moralei creștine.

Poezia *La o mireasă* este o dedicație grațiilor feciorelnice, însă, în finalul versurilor, autorul înclină spre ideea desăvîrșirii acestei frumuseți doar într-un cadru familial, matrimonial:

*„Din soț la fii, la fiice, din fii la strănepoți,  
La Dumnezeu virtute, la pacea conjugală,  
Să-ți coruneze fruntea virtutea matronală  
Și-n adevăr regină, să te cunoască toți”*

În concluzie, susținem ideea că erotismul lui Rădulescu este temperat și înclină spre moralitate. Familia este un univers erorizat, iar obiectul pasiunii devine, bineînțeles, soția. Voluptatea erotică cunoaște realizarea supremă doar în paradisul familiar.

În poemele sale cu conținut erotic, Gr. Alexandrescu divulgă aceleași predispoziții pentru elegiac și moral, pe care le anunță în elegii și meditații. De cele mai multe ori, poetul include în discursul erotic elemente atobiografice (el își evocă părinții pierduți, copilăria tristă). Alexandrescu lansează în acest gen al liricii conceptul despre iubire ca sentiment inefabil și despre femeie ca ființă angelică. În poezia *Frumusețea* (o dedicație), definește sentimentul erotic prin imagini plastice: „*un ce melodios*” „*un imn mistuios*”, „*un dar ce nume n-are*”.

Sacralitatea sentimentului, originea sa divină îl determină pe poet să se considere un avantaj al destinului. Iubirea devine, în accepția sa, un sentiment omniprezent, omnipotent. Femeia e un înger.

În lirica de dragoste a lui Gr. Alexandrescu mai este prezentă lamentația caracteristică acestui poet, dar, spre deosebire de cea a lui Conache, nu este supărătoare. Suferința este o meditație pe tema erotică în care autorul își descrie așteptarea și consecințele unei stări interioare nebuloase. Peisajul evocat inițial este o imagine bogată a sentimentelor puternice:

*„Îmi place a naturii sălbatică mînie  
Și negură, și viscol, întărtat  
Și bat ce e de groză, ce e în armonie  
Cu focul care-mi arde în pieptul sfișiat”*

Dragostea e focul devastator, iar îndrăostitul este o pradă. Ideea de moarte în numele iubirii domină finalul poeziei. Depresat, eul liric mărturisește:

*„Să mor, dar la picioare-ți, să mor, dar de plăcere  
În ceasul cel din urmă s-aud că m-ai iubit”*

Legătura de amor dintre cei doi îndrăgostiți e atât de organică, încît poetul e convins că va dura și după moarte. Într-o poezie intitulată *Cînd dar o să guști pacea*, după un scurt autoportret

sentimental („*inimă mîhnită*”, „*Viața ta e luptă grozavă, nemblînzită*”), poetul dedică un elogiu iubirii, numită „veșnic chin”, sentiment devastator: amorul „*adoarme și legei și datorie,/ Ce slava umilește, ce n-are nimic sfînt*”. Iubirea este un veșnic chin, după el urmează amărăciunea. Înlănțuit, poetul meditează asupra acestui sentiment și conchide că sunt și alte virtuți ce merită să li se consacre. Renunțînd la sentimentul devastator pe care-l blesteamă plîngînd, Gr. Alexandrescu se declară revitalizat printr-o altă iubire. Femeia e forța care transformă nu numai sufletul bărbatului îndrăgostit, dar și reorganizează întregul univers. În poezia *Eliza*, el cîntă iubirea „*ce mișcă sori și stele*”, adică sentimentul universal ordonator. Eliza e femeia-zeitate, zîmbetul ei vibrează, privire ei se identifică total cu zeul amor.

„*Eliza este viața și toate-nsuflețește  
Zîmbirea-i e cerească, privirea-i e amor,  
A ei dulce suflare acest aer bălsămește  
și grațiile-ntrînsa văd o tînără sor.*”

Într-o altă poezie *Încă o zi* femeia e considerată „*stea blîndă, luminosă*”, „*blînd înger*”. Versurile conțin o declarație de dragoste remarcabilă:

„*Căci tu ești încă astăzi dorința-mi neschimbată  
Și visul cel din urmă aicea pe pămînt*”.

Poetul e preeminescian și se află în căutarea unei expresii artistice desăvîrșite, dar timpul său limitat nu-i permite să le elaboreze.

Lirica de dragoste a lui Vasile Alecsandri e solară, luminoasă, fixînd amintirile sale despre Elena Negri. Piese lirice din ciclul *Lăcrimioare* evocă un chip angelic. *Steluța*, poezia cu care se deschide ciclul e o dedicație consacrată Elenei Negri, „*pierdută în neagra veșnicie*”. Poetul o conturează în imagini luminoase „*stea dulce, tainică lumină*”. Metafora iubitei moarte e steluța. Deși versurile conțin tonalitate și un ritm senine, totuși imaginile sunt artificiale. Iubita e o „*frumoasă îngerelă cu albe aripioare*”. Ca și predecesorii săi Vasile Alecsandri constată că sentimentul de iubire e un catalizator al creației, căci, așa cum afirmă, „*așterne-n mine poetice simțiri*”. Poezia e plină de exclamații, interjecții care-i diminuează valoarea artistică. *Elegia Steluța* este apreciată de Ch. Drohuet care găsește în ea ecouri din *Souvenir* și *Les étails de Lamartine*.



Celebra dedicație, popularizată cu ajutorul melodiei, a încântat câteva generații sentimentale și fără conștiință artistică, pe care nimic nu le putea zdruncina din dulcea toropeală a cântecului nou, nici chiar versuri ca acestea:

*Frumoasă îngereală cu dalbe aripioare*

Alecsandri lasă impresia unui improvizator dezordonat, cu o teribilă confuzie de sentiment și tonalități: „o jale adîncă” , „un întuneric adînc”, „o crudă rătăcire” ale unui nemîngîiat i se par compatibile cu o duioasă gîndire și cu imagine „unei steluțe zîmbitoare”.

La mijlocul sec. al 19-lea, poezia de dragoste a lui Alecsandri este cea mai realizată. Ș. Cioculescu mai găsește că afirmarea *deprimării totale se implică în același fel cu un suvenir iubit*, iar printr-o *repetiție supărătoare* poetul califică amintirea defunctei cu un *suvenir poetic*. Poetul recunoaște, după 5-6 ani de la moartea ei, că a dăruit *zile luminoase și îndumnezeite, nopți venețiene pline de cîntări*. Ultima strofă e o dedicație:

*„Tu dar ce prin iubire, la o iubire soare  
Ai deșteptat în mine poetice simțiri,  
Primește-n altă lume aceste lăcrimioare  
Ca un răsunset dulce de-a noastre dulci iubiri.”*

## Ode, marșuri, imnuri

Marșul oștirii române de V. Cîrlova, *Anul 1840* de Gr. Alecsandrescu, *Odă ostașilor români*, „*Deșteptarea României*”, „*Hora Unirii*”, ciclul poetic „*Ostașii noștri*” de Vasile Alecsandri, „*Un răsunset*” de Andrei Mureșeanu

Ocazională, inspirată de evenimente concrete, lirica civică și patriotică pașoptistă se caracterizează prin **retorism și declarativism**. Acest tip de poezie se eliberează de imaginistica lamartinistă, de expresia lamentabilă, elegiacă, de biografism și propune o viziune optimistă, luminoasă asupra realității istorice și sociale.

Primul care a semnalat acest gen de poezie a fost Vasile Cîrlova, care în 1830 scrie *Marșul oștirii române*, cu ocazia formării armatei române. *Marșul*...este un text dominat de sentimente exaltante. Cîrlova își concepe adresarea către fii României în forma unui discurs energetic, apelativ, presărat cu imagini romantice.

„*Dragii mei copii războinici, ascultare mumii dați.*

*Iată vremea mic și mare armele sî-mbrățișați!”*

Mai tîrziu imaginea *mamei-patrie* va fi în centrul poemului în proză al lui Alecu Russo *Cîntarea României*.

Textul lui Vasile Cîrlova are o cadență de marș prin însăși organizarea sa: primele două versuri din strofă sînt lungi, după care urmează trei scurte, cadențate. Poetul utilizează cîteva imagini romantice tradiționale, de ex. Gloria trecutului este „*acea urmă ruginită*”, „*școala biruinței*”. Persistă și o altă imagine, cea a corbului, pasăre-simbol al vitejiei și martor al înălțării. Ca și Gr. Alecsandrescu, mai tîrziu, poetul face aluzii la lecția patriotică a trecutului, imaginîndu-și că generația sa e o descendență logică a bravilor strămoși:

„*Glasul vostru strigînd „slava” pe strămoși a deșteptat,*

*Ale căroră țărînă în mormînturi s-a mișcat*

*Și umbrele în veci tăcute*

*Stau cît colo nevăzute*

*Privind corbul înălțat.”*

*Poezia Anul 1840* de Gr. Alecsandrescu a fost publicată în „*Dacia literară*” în 1830 și mai poate fi intitulată *Marea așteptare*. Din geneză, rezultă două afirmații ale lui N. Bălcescu și ale unui arhimandrid Agatonghel. N. Bălcescu în articolul „*Mersul revoluției în istoria românilor*”, referindu-se la generația de revoluționari de pînă la 1840, scria „*Nerăbdătoare de lucrare, ea*

(Juna Pardiă Națională) se ispitește la 1840 a preluda o mișcare; dar timpul nu sosise și ea nu izbutește, apt fără a înscrie vreo câteva nume mai mult în șirul martirilor libertății române”.

Pamfletul politic este adresat guvernării lui Al. Ghica, care promova o politică de „fanfaronadă” un regim de teroare și despotism. Gr. Alexandrescu scrie un discurs ideologizat, de un colorit social foarte intens. Sistemul de motive și cel imaginistic se caracterizează prin neomogenitate, deoarece autorul încadrează în acest text și referințe la propria biografie, și un motiv biblic despre nașterea lui Mesia, și sentimente patriotice, și elemente de pamflet, de satiră.

Anul 1840, crede Gr. Al., va fi unul reformator. Poetul își asumă chiar harul profetic atunci când afirmă ca temeliile lumii se vor schimba, se vor mișca, iar „*vechile instituții se șterg, s-au ruginit*”.

Ca și în meditațiile sale, în această poezie autorul face trimitere la „*suvenirile*” sale triste sumbre, definite printr-un singur cuvânt, *durere*. Cu toate acestea, el se detașează de propriul destin și se consideră „*mica parte din trista omenire*”. În final, anunță ideea că își anulează durerea, chiar o disprețuiește: „*Eu rîz de-a mea durere și o disprețuiesc*”. Sentimentul social îl determină pe Gr. Al. să-și conștientizeze condiția sa civică, el declarându-se încadrat în societate, având același destin ca și compatrioții săi.

Anul reformator vine, crede Alecsandrescu, cu un nou Mesia. Motivul biblic e prezent în strofa a șasea, unde poetul își imaginează scena nașterii lui Hristos și citează fraza uni bătrîn rob, care s-a văzut elibirat:

„*Cînd se născu copilul ce s-aștepta să vie  
Ca să ridice omul căzut.*”

Receptare acestei poezii a cunoscut diverse opinii. E Lovinescu, în monografia dedicată autorului, o aprecia pentru spiritul meditativ și patriotic, ca în a doua ediție a aceleiași monografii să deteste acest text, considerîndu-l o idiologie pură.

Deșteptarea României de V. Alecsandri, poem scris imediat după izbucnirea revoluției din 1848, e un manifest politic de o energie artistică impresionată. Alecsandri reușește să-și organizeze discursul într-un ritm cadențat dinamic, mizînd pe interogații și exclamații retorice, pe enumerația în lanț, pe verbe de mișcare, negații ect. Poezia e adresată poporului român, pe care autorul încearcă să-l sensibilizeze, făcînd trimiteri la exemplul țărilor europene. În text, se conțin apeluri la conștiința fraților de aceeași națiune, pe care Alecsandri îi îndeamnă să se unească. Astfel, discursul devine demonstrativ, instructiv și idealizant. Cu toate acestea, autorul își subordonează simbolul artistic, personificarea, epitetul. Același conținut agitatoriu îl anunță A. Mureșeanu în poemul *Un răsunset*, al cărui mesaj este că somnul letargic poate fi anulat doar

prin trezirea conștiinței. Textul lui Mureșeanu e un îndemn la revoltă împotriva asupririi străine (țariste). Poezia are un conținut revoluționar și imaginile tradiționale acestui gen de poezie se centrează pe ideea de deșteptare.

În ciclul poetic „*Ostașii noștri*”, V. Alecsandri reflectă evenimente concrete din timpul războiului din 1877-1878. Poetul român, asumându-și rolul de profet, descrie, în mod alegoric, lupta violentă dintre două civilizații: balcanică, simbolizată de un vultur trufaș, și carpatică, avînd același simbol: „*E , un vultur falnic*”. După ce expune confruntarea dintre cele două lumi V. Al. prezice prăbușire imperiului otoman:

*„Deodată cade unul din vulturii dușmani,  
E vulturul prădalnic din falnicii Balcani,  
Și-n patru părți a lumii zbor smulsele lui pene  
Și cîntă libertatea pe malurile dunărene.”*

În acest ciclu, sunt incluse texte cu caracter epic, avînd personaje naratoare (*Peneș Curcanul*), însuși autorul își asumă rolul de narator în poezia *Sergentul* sau în *Frații Jderi*. Întenția lui Vasile Alecsandrii e să contureze exact imaginile războiului de la Plevna, Grivița, să închege portrete de eroi, pe care îi prezintă el însuși sau care se autoprezintă (*Sergentu*, *Căpitanul Romano*, *Odă ostașilor români*, *Frații Jderi* și *Peneș Curcanul*). Numele personajelor amintesc onomastice populară și cea de legendă, de ex. *Balaur*, *Cobuz*, *Vlad*, *Burcel*. Tradiția onomasticii autohtone va fi păstrată de autor și în *Dumbrava Roșie*. Aceste nume ne trimit la ideea că poporul român are calități eroice, iar vitejia îi este o calitate inerentă.

Portretele oamenilor de la țară sunt individualizate sau rediate la general. În *Peneș Curcanul*, poetul schițează un portret comun al ostașilor români:

*„Toți dorobanți, toți căciulari,  
Români de viță veche,  
Purtînd opinci, sumar, ițari  
Și-o cușmă pe-o ureche”.*

În *Păstorii și plugarii*, poezie cu un caracter de revoltă, autorul conturează imaginea arhaică a bravilor luptători de la Plevna, care trăiesc în comuniune cu natura, și a plugarilor blînzi, harnici, care, în fine, reprezintă imaginile arhetipale ale țăranilor români. În *Frații Jderi*, Alecsandri își individualizează personajele, descriind pe cei doi frați, Neagu și Nistor, ultimul manifestînd superioritatea morală și bonomia proverbială a românului. Căpitanul Romano,

personajul poeziei, întruchipează neînfricarea și acel spirit senin cu care românii înfruntă moartea. Aceste portrete se vor regăsi în *Odă ostașilor români*. Poetul alege simboluri cât mai expresive: „*vultani de cîmpuri, șoimani de munte*”. Simbolurile vulturului și șoimului sunt frecvente în acest ciclu ca sugestie a vitejiei românilor simpli: „*Român zice, viteaz zice*”, Și în *Sergentul* apare imaginea mitizată a oșteanului român. Pornind de la niște trăsături reale („*Biet om, slab, palid, avînd sumanul rupt / Și o cămeșă ruptă, bucăți de pe desupt*”), V. Alecsandri deplasează portretul spre mit. Detaliile care îl compun, „*lumină, cununa de raze, luna*”, aparțin unui portret de martir. Stilul romantic se combină reușit cu cel oral. Planul autorului (comentariile, notele) este foarte consistent în comparații, alegorii, epitete, iar planul personajului divulgă un limbaj simplu, imagini banale. Autorul își surprinde personajele în dimensiunea lor reală și le pune să vorbească, dialogul între colonel și „searbădul român”, care se include în textul poetului, e un semn al oralității stilului și o modalitate de caracterizare a personajului.

Aceeași metodă de prezentare a personajelor, oameni simpli, o atestăm în *Peneș Curcanul*. Discursul aparține totalmente unui fost dorobanț care reproduce afectiv filmul infernal al luptei de la Plevna. Urmărind textul, remarcăm comparația simplă: „*Voioși ca șoimul cel ușor/ Ce zboară de pe munte*”. Interjecția „*Alelei! doamne cum zburau/ Voinicii toți cu mine*”, formele populare „*ziori*”, „*boambe*”, stilul sărac în imagini artistice are toate semnele oralității. Discursul include și dialoguri scurte sau fraze cu caracter de citat: „*Sergentul nostru pui de zmeu/ Ne-a zis aste cuvinte / Cît n-om fi morți voi cinci și eu / Copii, tot înainte!*”.

Pentru a exprima atașamentul său față de oamenii simpli, adevărați eroii ai acestui război, V. Al. apelează și la speciile populare hora sau doina.

*Hora de la Plevana* și *Hora de la Grivița* sunt scrise în ritmul textului folcloric. *Hora de la Plevna* include chiar strigătura ca text autonom. Imaginea Griviței, redută musulmană, e de origine populară și ne amintește de basmele folclorice: Grivița e „*fata lui Gazi-Osman*”, care urmează să fie cucerită de un Făt-Frumos român.

Alecsandri scrie și texte epistolare, *Epistola generalului Florescu* fiind adresată unui vechi prieten, fost ministru de război, care în timpul războiului a fost înlăturat de la orice post de comandă. În tradiția lui Alecsandrescu, Vasile Alecsandri adoptă aceleași discursuri rememorative, polemic, dar își anunță sentimentul de exaltar, de idealizare a trecutului.

În fine, ciclul *Ostașii noștri* e un reportaj liric cu valoare documentară despre un eveniment concret și despre oameni concreți. Aceste poeme inspirate din „*Legenda secolelor de V. Hugo*” sunt realizate în stil romantic, ce se îmbină reușit cu cel oral.

### **Lirica de revoltă socială și protestantă**

Poezii generației 48, deși au aparținut clasei aristocratice, și-au manifestat concepțiile antisociale, au protestat împotriva sclaviei și exploatării poporului. Studiile în străinătate, în Franța și Germania, au fost o șansă pentru ei ca să învețe legile democrației.

Poezia *Plugarul blestemat*” de Vasile Alecsandri vizează legile stabilite de Vodă Mihail Sturza, conform cărora țărani erau desproprietăriți. Poezia are un conținut epic, dar stilul demonstrează virtuți artistice. Retorismul lui V. Alecsandri a fost experimentat și în legendele sale, în scopul de a crea atmosferă și a da o tonalitate adecvată discursului de origine romantică. Poetul pornește de la descrieri dozate (observăm frecvența epitetului ornant), apoi include dialogul sau vorbirea directă. Sunt înserate și câteva semne profetice, ce anticipă evenimentul descris. Ca și în legenda *Dumbrava Roșie*, în *Plugul blestemat* poetul face uz de acest procedeu romantic, care este *semnul profetic*. După ce țărani revoltați năvălesc repezi pe moșia răzășească,

„*Cîmpia năvălită bocește verde-n soare  
Dar un fior pătrunde în orice fir și floare  
Și via ciocîrlie cîntarea și-a curmat  
Și zarea se-nvelește cu nor întunecat.*”

Următorul pasaj e pătruns de un spirit patriotic impresionant. Confruntarea dintre răzeși și trimișii domnitorului nu e descrisă amplu, poetul reducînd scena la reacția unei „*falinice române*”, simbol al vitalității și al curajului. Porteretul ei se compune din câteva detalii:

„*Frumoasă, tristă, naltă, pe frunte cu ștergar,  
Și c-un pruncuț la sînu-i pășind măreț și rar.*”

Monologul acestei române reflectă spiritul liber. Implicațiile biblice sunt convingătoare, deși în Cartea Cărților au altă semnificație. Imaginea domnitorului, un chip despot, inuman, se situează în antiteză cu cea a femeii.

Finalul are un conținut dinamic, Alecsandri utilizează anafora, procedeu retoric prin care se obține accelerarea ritmului. Sintagma „și iată”, reluată la începutul versurilor dintr-un fragment de poem, imprimă textului mișcare:

„*Și iată că tufarii se mișcă a vrăjmași  
Și iată că se-aude un glas de răzbunare,  
Și iată că se vede o gloată-n fugă mare*”.

Versul final are o imagine luminoasă a copilului care râde. Optimismul solar al poetului e propriu și altor poeme romantice.

Poezia *Moldova în 1857* are un conținut declarativ și pare să izbucnească dintr-un exces de patriotism. Imaginea centrală e cea a mamei întristate. O regăsim și în *Cîntarea României* de Alecu Russo. Stilul poemului, exclamațiile și interogațiile retorice scad din artistismul textului. Poetul alege forma adresării directe, personificînd Moldova:

„Mamă duioasă, tristă-n cădere,  
Cu agonie mînile-ți frîngi  
Și nu-ți rămîne nici o putere,  
Nici glas la lume ca să te plîngi.”

Cu toate că imaginea mamei e sinistră, autorul se declară a fi optimist. Finalul conține un blestem adresat nelegiuitorilor, dușmanilor neîmpăcați ai Moldovei. Versul din ultima strofă amplifică blestemul și îl împing pînă la infierări de tipul: "Pe fruntea dușmanilor moartea să scrie!".

*Noaptea Sfîntului Andrei*, poem cu mesaj antisocial, în care autorul reușește să transpună alegoric realitatea, axîndu-și discursul în jurul mitului despre strigoi. Fabulosul, macabru, sinistru formează împreună un cadru de groază. Poetul își imaginează un ospăț satanic al strigoilor ieșiți din sicriu. Atmosfera e susținută de cîteva descrieri de peisaj:

„*Vîntul suflă cu turbare,  
A picat stejarul mare,  
Cerule s-a întunecat,  
Luna saltă-ngălbinită,  
Printre nouri rătăcită,  
Ca o luntre părăsită  
Pe un ocean turbat*”.

Semnele peisajului anunță ivirea lui Satana, descris ca un mesager al răului. El vine

*Răzbătînd prin verzi lumine,  
Pe-un fulger scînteietor*”.

Scenele ce urmează sunt descrise în culori îngroșate. Poetul preferă negrul, culoare a nopții sălbatice, dar cititorul e avertizat că totul e alegorie. Sintagma „creștinilor popoare”, repetată în poem, dezvăluie adevăratul său sens. Strigoii sunt de fapt exploatare. În final când strigoii își mărturisesc nelegiuirea, poetul discifrează conținutul figurat al poeziei. Vasile Alecsandri își individualizează personajele, lăsând cititorul să le înțeleagă esența. Poetul se referă la judecătorul corupt, la domnitorul tiran, și la vânzătorul de țară. În final, răsună o voce divină care rostește un blestem. Doar forța lui Dumnezeu anulează această imagine lugubră, satanică.



## **Alecu Russo. *Cîntarea României*, un poem romantic**

### **Geneza:**

*Cîntarea României*, poem în proză, publicat în primă versiune la Paris, în 1850, în revista *România viitoare*. Textul a fost retipărit, într-o nouă versiune, de către însuși Alecu Russo, în *România literară* din 1855.

### **Problema paternității. Litigiul literar**

Este autorul operei N. Bălcescu sau Al. Russo? Întrebarea aceasta, care a incitat spiritele și a declanșat un veritabil litigiu literar, a fost generată de anumite circumstanțe concrete. Se știe că textul, anunțat ca fiind de sorginte biblică, apare inițial publicat fără semnătura autorului. N. Bălcescu a fost acela care a tradus în română scrierea și i-a dat formă definitivă. Argumentele, documentare și textuale, înclină în favoarea lui Al. Russo, considerat autorul operei.

Incertitudinile în privința paternității scrierii sunt anulate de scrisoarea adresată de V. Alecsandri surorii vitregi a lui Al. Russo, Polixenia A. Spiro-Paul. Iată un fragment din această epistolă:

„*Scumpă doamnă,*

*După dorința dv. vă trimit, deși cu regret, singurul manuscris al fratelui dv., pe care-l posed. E vorba de poemul în proză „Cîntarea României”.*

*Această lucrare admirabilă, scrisă în focul primei tinereți de către răposatul meu prieten A. Russo, are o foarte mare valoare poetică; de aceea bunii noștri frați de dincolo de Milcov se complac în a-l atribui lui N. Bălcescu (...)*”.

Și afirmațiile lui Al. Odobescu vin să confirme aceleași idei: „...*acea frumoasă poemă națională...s-a născut din imaginația vie și patriotică a lui Al. Russo și a luat forma curat română și expresivă sub pana lui N. Bălcescu*”. Într-adevăr, istoricul N. B. intervine în text cu multe precizări, însă argumentele *textuale* sunt cele mai convingătoare.

### **Sensul titlului *Cîntarea României***

Dacă raportăm sintagma *Cîntarea României* la conținutul poemului, avem toate motivele să credem că titlul se raportează la însuși numele țării, așa cum a fost el încetățenit oficial în 1862, odată cu unirea celor două principate. Curios însă, numele nu revine niciodată în cursul poemului și când scriitorul se referă la ceea ce înțelegem noi astăzi prin Românie, folosește expresiile *țară română, pămînt român*:

„*Domnul Dumnezeu părinților noștri înduratu-s-au de lacrămile tale, țară Română?*”

„*Deșteaptă-te, pămînt român!*” sau „*Cinge-ți coapsa, țară română!*”.

Termenul *românie*, cu varianta *rumânie* este vechi în limba noastră. Două erau sensurile sale la început:

1. În orînduirea feudală a Țării Românești, stare de rumân, de iobag, de vecin. Astfel, termenul denumea robie, șerbie – în Muntenia, în Moldova- *vecinătate*, în Transilvania – *iobăgie*. Ex. „Cu un glas toți au cerut slobozenia de rumânie.

2. Limbă românească : Ex. „Dascăli învățați la slobozenia de rumânie”.

Cît privește numele propriu România, el apare pentru prima oară în lucrarea La Romanie, Paris, al cărei autor, J. A. Vaillant, a trăit multă vreme la București în calitate de profesor de limba franceză la liceul Sf. Sava, unde i-a avut elevi pe Bălcescu și pe alți viitori fruntași ai mișcării revoluționare de la 1848. Așadar, cuvîntul România are drept punct de plecare fr. *Romanie*, mai ales că la 1846 și 1848, în două broșuri publicate de „Societatea studenților români” de la Paris întîlnim numele țării noastre sub formele Rumânia sau România.

În alte scrieri ale lui A. Russo, termenul *România*, cu forma nearticulată *Românie*, scris sau nu cu majusculă, apare cu vechiul sens de „*limbă românească*”, plus unul nou, cunoscut de altfel, dar netrecut în dicționare, cel de „*românism*”: „spirit românesc, sentiment național al românilor”, identic cu cel de „românime”.

Ex. În *Amintiri*:

„și de român i rămîne numai o scînteie în fundul uîinimei, o scînteie ascunsă, fugară, înădușită, neînțeleasă de bietul copil, acea scînteie ce să prîface într-un ceas, în focul mare și luminos a României...!”;

„Va veni și gidecata aceia...și se va face poarte dreaptă tuturor; și se va ține în seamă celor ce au fost mucenici din pruncie, dacă au purtat departe numele de român...dacă au iubit românia ca nealții!...și ochii lor s-au umplut de lacrimi, cînd au văzut zarea depărtată a țării...” (p. 130);

„Patria și România nu murise în ei, dar ele se treziră, crudă trezire, cînd Țarigradul nesățos cere pungi și iar pungi”;

„Ionică Tăutu e România reînviată, mișcată de toate patimile patriotice”;

„am îndrăzni a zice că românia, de va pieri vreodată, va pieri de mîna românilor; împotriva străinismului românia a stat, stă și va sta nestrămutată, ca biserica lui Dumnezeu zidită pe stîncă. România este ca Dunărea cea lată, mare și adîncă, în care se cotropesc apele deosebite din a dreapta și din a stînga; cu cît mai multe pîraie, pe atîta și Dunărea crește: valurile străine s-au cotropit în românie, nici un val nu ne-a putut îneca...de multe ori un val amenințător de pieire ne-a întărit, de multe ori acel val ne-a împins spre o propășire” (p. 131).

Observațiile de mai sus nu propun o concluzie cu valoare definitivă, ele recomandă numai luarea în considerație pentru titlul Cîntarea României și a unui sens posibil, cu atît mai mult cu cît numele țării, așa cum îl cunoaștem noi astăzi, nu apare niciodată în cuprinsul poemului.

(Liviu Leonte, *Sensul titlului „Cîntarea României”*, în *Alecu Russo. Studii și Articole*, B., 1970, pp. 61-63).

### **Analiza poemului *Cîntarea României***

Așa cum opera face parte din literatura mesianică a sec. al 19-lea, are un evident conținut retoric, de aceea și structura sa, în care se conturează clar trei părți, corespunde acestui gen de scrieri. Se disting:

- a. o introducere, pe care o s-o numim, ca în orice scriere retorică *e x o r d i u* (v. 1-12),
- b. o dezvoltare a subiectului propriu-zis, *o n a r a t i o c o n t i n u a* (v. 13-61),
- c. *o p e r o r a ție f i n a l ă* (v. 62-65).

Lucrarea se deschide cu un verset în ton profetic, apocaliptic, urmat de altele în același ton (v. 1). Inversiunile verbului și propoziția interogativă încheiată printr-un vocativ are drept consecință impunerea unui ton apocaliptic și o tonalitate muzicală. Aceleași caracteristici le sunt proprii și versetelor de mai jos (v. 2). Se poate vorbi de o tehnică a orînduirii lucrării pe verseter. Propozițiile cînd *asindetice*, cînd *interpunctate*, cînd *interogative*, impun lucrării tonul de care vorbeam mai sus. Dacă în v. 2 propozițiile explozive au ca scop afirmarea unor adevăruri evidente, în v.3, autorul ia postura celui care întreabă (v. 3), ca în v. 4 admirația față de frumusețile patriei să capete proporții și o altă nuanțare stilistică (v. 4). Sentimentele de încîntare și de extaz ale autorului rezultă din adjectivele ornante și din turnura frazei, a tonului scrierii ce constituie procedee evidente. A. R. , în *Cîntarea...* a intenționat să obțină efecte puternice asupra contemporanilor săi, printr-o scriere de formă orală. Așadar, antepunerea epitetului și structura retorică a propozițiilor sunt procedee stilistice simple, care au însă un mare efect asupra cititorilor.

Cu v. 5, Russo creează un nou procedeu de expunere – transformă balada *Dolcăi*, orientînd-o în sens simbolic. Întrebarea finală din majoritatea versetelor introductive este un procedeu retoric și are drept scop să impresioneze și să arate pe de o parte frumusețea patriei, pe de alta – starea jalnică în care se găsește țara.

### ***Naratio continua***

Începînd cu versetul 13, A. R. dezvoltă o *naratio continua*, evocă perioada patriarhală a vieții poporului, cînd „turmele s-auzeau mugind de departe...și armăsarii nechezau jucîndu-se prin rariște...(v. 13). Este perioada Daciei Felix, liberă, bogată, fericită. După acest început de viață idilică a vechii Dacii, urmează o suită de propoziții scurte, enunțiative, sacadate și întrerupte de puncte de suspensie. Se poate vorbi de o **tehnică a punctelor de suspensie**: „*Dar*

*iată aerul se turbură...ceriul cel limpede se îmbrobodește cu nori întunecoși...*” (v. 13). Expunerea ascendentă, crescendo, trebuie să ducă la o serie de formulări exclamative: „fii cu inimă bună...țară binecuvântată” (v.13).

Mai jos stilul devine spontan, mai puțin ordonat. Prin aceasta, autorul vrea să sugereze căderea Daciei și cucerirea ei de către romani. În v. 14, R. face elogiul stăpînirii romane la Dunăre. Fraza este străbătută de același idilism romantic, care vine de la J. J. Rousseau și de la literatura europeană de acest gen, dar și prin firea și temperamentul de scriitor al lui A. R.

Versetele ulterioare conțin cugetări despre libertate și lege, meditații ale autorului pe marginea unor probleme filosofice și istorice, cu toate acestea, firul acțiunii este urmărit cu atenție de autor și menținut pe aceeași linie. Evenimentele istorice (cucerirea Daciei de către romani, năvălirea barbarilor, căderea țărilor române sub dominația Semilunei etc.), comentate și interpretate divers sunt cele care dau unitate textului. Fragmentul ce se include în v. 33-38 abundă în figuri de stil și în tropi (personificarea, sinecdoca (turbanul), epitetul etc).

În *perorația finală*, sunt reluate imaginile plastice de la începutul scrierii, referitoare la frumusețile patriei și vitejia fiilor ei. Astfel, autorul obține o puternică antiteză între trecutul glorios și starea jalnică în care a ajuns patria în timpul domniilor fanariote (v. 46). Fraza devine energică în versetele finale, unde autorul apelează la imperative, la apelative pentru a impune ideea de luptă, deznodămîntul acestei scrieri-manifest.

### ***Cîntarea României, o scriere romantică***

Scrisă în plină epocă romantică, *Cîntarea* ... poartă în natura ei trăsăturile unei asemenea literaturi. Evaziunea în trecut a autorului, mitizarea acestui timp este un prim indiciu al romantismului acestei scrieri. Raportul antitetic *trecut glorios-prezent decăzut*, prezent pe tot parcursul expunerii, este accentuat mai ales în finalul lucrării. Și viziunile fantastice, de esență romantică, abundă. În v. 41, luptele și jertfele de la Dumbrava Roșie sunt evocate în stilul tenebros al baladelor fantastice ale lui Bolintineanu.

În lucrare, dominantă este retorica romantică, grandilocvența poetică, proprie scriitorilor generației de la 1848. Și dubla tonalitate, elegiacă și viguroasă, corespunde operei romantice. *Reluarea versetelor*, care are rolul de a potența ideile și de a-i asigura poemului caracterul incantatoriu, este o coordonată fundamentală a retoricii romantice. Segmentarea frazelor, lăsarea multora din ele în suspensie imprimă poemului o curgere melodică, o armonie interioară imitativă. Muzicalitatea nu e monotună, dimpotrivă, acordurile variază mereu, ritmurile interioare se schimbă continuu.

„*Ceea ce ar ajunge pentru a face din Russo unul din numele mari ale literaturii noastre, scria N. Iorga, e tînguirea intitulată Cîntarea României...*”

## Epistole și satire

Gr. Alecsandrescu: *Epistola către Voltaire, Epistola D. I. V. Autorul Primăverii amorului, Epistolă domnului Alexandru Donici „fabulist moldovean, Epistola D. V. II, Epistolă D. I. C., Satiră. Duhului meu, O profesiune de credință*; Ion Heliade Rădulescu: *Ingratul, Cântecul ursului*.

**Din istoricul genului epistolar.** În antichitate, autori epistolari au fost Horațiu (în *Epistole către Pisones*, formulează principiul clasicismului antic) și Ovidiu, autorul *Heroidelor*, în care include *Scrisorile cronicilor legendare* și *Epistole din Pont*. În Franța, în perioada Renașterii, Boileau, Voltaire și La Fontaine sunt autori care au imprimat epistolei un conținut filozofic și poetic.

Literatura română a înregistrat mai multe experiențe epistolare. Fondatorul epistolei în versuri este considerat Grigore Alexandrescu. Modelul de la care pornește el e Boileau. Epistolele poetului român au o tematică variată: condiția creației și a creatorului, imaginea lumii literare, starea literaturii române (*Epistolă către Voltaire*), demitizarea lit. române (*Epistolă D V II*)

Ceea ce îl avantajează pe autorul care abordează acest gen de poezie este:

***-flexibilitatea tematică,  
libertatea discursului,  
spontaneitatea și verva expunerii artistice.***

Prima sa epistolă a fost scrisă pe la 20 de ani și e intitulată *Epistola D. I. V. Autorul primăverii amorului*. În acest text, adresat mentorului său spiritual, Alexandrescu e în căutarea propriei identități poetice. După ce îi face un elogiu cântătorului primăverii, înzestrat cu geniu, lui Iancu Văcărescu (I. Văcărescu l-a îndemnat să scrie), poetul își declară incertitudinile de călător prin domeniul literaturii. Se autodefiniște ca fiind un suflet sensibil la frumos („*am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos/ Tot ce sufletul înalță și e minții de folos...*”).

Cu o ironie vădită, își descrie mai jos căutările sale literare. Imaginea călătorului debusolat corespunde exact tânărului Alexandrescu., aflat în căutarea propriului registru liric. Notăm că acest scriitor era preocupat concomitent atât de speciile romantice (elegia, meditația), cât și de cele clasice (epistola, satira, fabula). Îi atribuie lui Iancu Văcărescu meritul de a-l fi inițiat în tainele poeziei:

*„Căci de scriu astăzi în versuri, asta este vina ta  
Tu amorul poeziei mie mi l-ai insuflat  
Și exemple în destule în ce e frumos ai dat”*

*Epistolă către Voltaire* se compune din două părți. În prima, autorul român îi adresează filozofului francez mai multe laude, dar și critici. Intenția lui Gr. A. este prezentarea Parnasului românesc și a stării în care se află literatura română. Voltaire, la sciirea operei sale geniale fiind ajutat de veacul său și de performanțele limbii franceze:

*„Dar veacul te-a ajutat, în vremea când te-ai născut  
Stilul era curățit și drumul era făcut”*

Alta este atmosfera literaturii și limbii din România. Scriitorii români au o misiune dublă.

*„Altfel e-n țară la noi: noi trebuie să formăm  
Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm...”*

Discursul lui Gr. A. este ușor polemic și ajunge pînă la satiră, căci, referindu-se la confracții săi de condei, Alexandrescu le reliefează viciile, îi portretizează caustic:

*„Unul, iscoditor trist de termeni încornorați  
Lipsiți de duh creator, numești pe ceilalți...  
Altul strigînd furios că sîntem neam latinesc  
Ar vrea să nu mai avem nici un cuvînt creștinesc  
Și lumii să arătăm că nu am degenerat;  
Altul ce scrie pe șleau ca preotul de la sat,  
Zice că e deslușit, se crede simplu, dar eu  
Mă trag doparte, privesc și scriu cum dă Dumnezeu.”*

Autorul își păstrează în continuare această tonalitate ironico-satirică, finalizîndu-și discursul cu anunțarea unor motive ce dezbină mediul literar. Concluzia lui Gr. A:

*„Uniți am face ceva, am fi de vreun folos,  
Avem un delect bun ușor și îmmlădios.”*

A scrie „slobod” – iată plăcerea discursului epistolar.

Epistola adresată lui Ion Cîmpeanu, „*Epistola D. I. C.*”, conține un autoportret al autorului, care, la fel ca și în scrisoarea adresată lui Iancu Văcărescu, e un rătăcitor pe cîmpuri. Poetul nu se menajează, dar se autoironează, scriind că, în căutarea unei idei, a unei rime sau a

unui cuvânt dă prin gropi. Grigore Alexandrescu, aflându-se cu o misiune administrativă la Foșcani, cunoaște o altă realitate decât pe cea pe care o evocase în versuri el însuși sau alți poeți romantici.

*Satiră. Duhului meu* are ca model satira a IX a lui Boileau intitulată *Spiritul meu*. Afinitățile stau mai mult în titlul și în dialogul prin dedublare. G. Călinescu o găsește asemănătoare cu o satiră a lui Minselte. *Satiră. Duhului meu* se depărtează de Boileau mult. Ea e o mică comedie de baudinaj aproape minseitian și se prezintă ca un minispectacol umoristic, satiric, care pare să-l anunțe pe Caragiale.

Ceea ce realizează Grigore Alexandrescu e un fals rechizitoriu. Autoreproșurile au o altă finalitate decât se pare, scriitorul este un inadapdat într-o societate lipsită de valori, dominată de superficial, de vestimentar. Textul se prezintă ca un dialog dintre cuget și poet, dar se pornește de la o scenetă, în care personajul principal este o cocoană, care îi cere autorului să se includă în jocul de cărți. Această „doamnă ce la jocuri e foarte învățată” îi reproșează lui Alexandrescu că ar fi demodat, că „veacuri înaintează” și el rămîne în urmă. După o convorbire umoristică, în care Grigore Alexandrescu se autopezintă, urmează o bizară discuție cu propriul său spirit, supranumit și „putere gînditoare”. După ce își rememorează propriul trecut, cînd acest spirit se manifestă activ, poetul își anunță defectele: nu poate dansa twix, nu are talent de jucător, nici de dansator. Urmărindu-i pe adaptații, poetul le schițează cîte un portret satiric. Urmărim imaginea unui domnișor, „care toate le știe/ Căruia vorba, duhul îi stă în pălărie / În chipul de-a o scoate cu grații prefăcute”. Portretul evoluează de la satiric la grotesc. Exclamația, „iată de ce talente avem noi trebuință”, e sugestivă.

Următoarele personaje satirizate sunt „patru cocoane ideale/ Umflata de pretenții și vrednice de jale”. Ridicolul stăpînește fragmentul; referințele la propria persoană par a fi tot atît de usturătoare, ca și accentele de mai sus, însă totul e un joc. Urmărim chiar și atitudinea publicului față de fabulistul Alexandrescu, care, și atunci cînd laudă, satirizează. Ca și în alte epistole, Alexandrescu e preocupat de propriul eu pe care și-l raportează la dimensiunea umană, constatînd de fapt că nu i se potrivește. Este tipul poetului romantic, aflat mereu în conflict cu mediul și cu sine.

*O profesiune de credință* e o satiră unde Alexandrescu renunță la modalitățile de camuflare a viciilor umane, le dezgolește. Personajul satirizat este un candidat la divanul ad-hoc. Acesta își rostește un discurs preelectoral, în care anunță de fapt tendințele sale adevărate și își divulgă esența. Cititorul află că pretendentul la titlul de deputat a fost „patriot mare pînă a se naște”. Discursul lui Alexandrescu curge firesc, căci personajul său e sincer pînă la divulgarea propriilor intenții. Contribuția sa la „prosperare Patriei” e următoarea: „Am îmbogățit eu statul cumpărîndu-mi moșioara”. Un alt merit este sărăcirea poporului prin fraude. Programul său de

activitate e compus de aceeași lege a ipocriziei: unirea principatelor, crede personajul va extinde „pământul, moșiile și lefele vor crește”. E împotriva domnitorului străin, care nu va ierta „slăbiciunea omenească”. Gr. Alecsandrescu demască demogogul politic. Ca și conul Leonida al lui Caragiale, protagonistul satirii lui Alexandrescu se declară împotriva formei constituționale de guvernământ: „un guvern în constituție e supus la socoteală”.

### **Ion Heliade-Rădulescu. Satire**

#### *„Ingratul” și „Cântecul ursului”*

*Ingratul* e o satiră adrestă lui Gr. Alecsandrescu. Ca și în *Visul*, autorul apelează la rememorarea propriei vieți, prezentând detaliat istoria relației sale ingratul Alexandru. Spre deosebire de ultimul, autorul „*Zburătorului*” nu-și controlează discursul satiric, dar face uz de își manifestă maliția fără a limita expresia. Definiția ingratului se compune din: "*copil fără rușine, pârîne, viperă, suflet de iazmă*".

*Cântecul Ursului* are la bază cântecul popular care însoțește dansul ursului în timpul sărbătorilor de iarnă. Ritmul, imaginile textului lui Rădulescu coincid cu cel popular. Motivul care i-a inspirat lui Rădulescu aceste poezii este unul politic. Evenimentul avea în atenție interesul Rusiei pentru Principatele Române. La 1848, Rusia trimite la București pe Duhamel, un consul care are scop să organizeze în România o revoluție. Țara urma să cheme în ajutor armatele rusești. Reacția lui Rădulescu a fost anti-rusească. Imaginea ursului exprimă exact spiritul grosolan al consulului rus, ignoranța pe care și-o manifestă pentru boierii munteni. Scandalul politic pe care la declanșat satira sa terminat cu suprimarea *Curierul-ului Românesc*.



## Poezia naturii

În lirica pașoptistă, sentimentul naturii se apropie de cel al poeților romantici, deoarece peisajul reprezintă o stare sufletească și are aceeași cromatică, dimensiune ca și mișcarea sufletească.

Partea centrală a poemului *Zburătorul* este una din primele manifestări de pastel din poezia noastră (termenul pastel va fi încetățenit mai târziu de Vasile Alecsandri, care l-a preluat din lirica poeților parnasieni). Ca și confracții săi de generație, Heliade Rădulescu descrie timpul misterios al înserării. Artă sa de pastelist nu constă doar într-o simplă înregistrare a detaliilor de peisaj. Heliade Rădulescu sugerează forfota satului prin imagini auditive onomatopoeice, imitative, toate împreună formează o adevărată orchestră de sunete:

„*Vitele muginde*”, „*În gemete de mumă vițeei lor striga*”, „*Vibra al serii aer de taur grea murmură*” etc.

Liniștea se instaurează treptat, pe măsură ce zgomotele descresc, imaginile auditive fac loc celor vizuale. Prin gradarea ascendentă, fragmentul anticipă poeziile *Sara pe deal* de M. Eminescu și *O noapte de vară* de Coșbuc.

G. Călinescu remarca talentul de pastelist al lui I. H. Rădulescu: „Tot ce e convențional în poezia clasică a înserării, așa de comună în secolul optesprezece devine aici grandios sălbatic, cu priveliști agrește în pastă grea incendiate”(pag.148, Istoria literaturii române...).

Cezar Bolliac, poet ce practică versul larg, expresia complexă, a descris natura în culori ample, grandioase. A preferat monumentalul. În *Iermitul*, *O dimineață pe malul lacului*, *O dimineață pe Caraiman*, poetul zugrăvește peisajul sălbatic neatins de om. Aceste imagini picturale sunt pătrunse de o solemnitate gravă. Intenția autorului nu e în a realiza pasteluri pure, *Iermitul* urmărește figura unui pusnic ce „*locuiește cu șoimii și cu vulturii*”. Peisajul descris este monumental. Descoperim în această poezie preferințele lui Cezar Bolliac pentru natura montană, care ascunde în sine abisurile originale:

„*Îmi place s-ascult râul mugînd într-un abis*  
*Îmi place-a privi brazi în formi de piramide*”

La fel de grandios este și peisajul în *O dimineață pe Caraiman*. Poemul surprinde o panoramă imensă a unei naturi sublime. Eul poetic se situează pe cel mai înalt vîrf din Carpați, „*pe vîrfuri ararea străbătute*”, de unde contemplă, „*văi afunde*”, „*șiruri de brazi, râul zgomotos*”, „*colnige înverzite*”, „*pîraie șerpuiind*”. Văzul autorului coboară treptat și străbate „*întinsa panoramă*”, ajungînd pînă la cele mai tainuite locuri de la poalele munților.

Un poem lamartinist este *O dimineață pe malul lacului*. Aici, Cesar Boliac devine mai convingător în elaborarea conceptului romantic natura pentru om. Stabilim cu ușurință o paralelă cu Lacul lui Lamartin. Inițial poetul fixează tăcerea matinală:

„Frumoasă dimineață! Suflarea toată tace!  
Abia privighetoarea c-un glas răsunător  
Să tulbure cutează o selemnă pace.”

Lacul devine martor al trăirilor interioare. Descriș în detalii, acest spațiu acvatic, pare o imensă oglindă, un spațiu intermediar între pământ și cer. După fixarea unor detalii de peisaj, poetul recurge la memorie pentru a reînvia clipe fericite, trăite, altădată, aici alături de iubita sa. Stările sale interioare sunt în deplin acord cu vibrațiile peisajului.

„De ce suspină vântul?  
Dumbrava ce oftează?  
De ce oricare preajmă sub nori se-mpovărează  
De ce ast doliu mare natura a-nvălit”.

Ca și în *Lacul* lui Lamartin, depresia interioară e provocată de scurgerea timpului și de iepuizarea unui sentiment înălțător. Urmează câteva strofe, în care e surprins portretul feminin, conturat în paralelă cu detaliile de peisaj.

Dacă am selecta cele mai convingătoare fragmente din acest poem și am omite strofele cu abuz meditativ, textul ar putea fi considerat totațit de valoros ca și „Lacul”.

Pastelurile lui Alecsandri formează capitolul cel mai rezistent. Înșuși T. Maiorescu în articolul „*Direcția nouă în poezia și proza română din 1872*”, după ce-l situa pe Vasile Alecsandri în fruntea generației sale scrie, referindu-se la pasteluri: „Pastelurile sunt un șir de poezii. Cele mai multe lirici, de regulă, descrie, câteva idei, toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturii, scrise într-o formă așa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cele mai mari podoabe ale poeziei lui Alecsandri. O podoabă a literaturii române îndeobștei...”

Pastelurile au fost scrise între 1867-1869. Titlul e împrumutat de la poezii perioadei parnasiene și anume de la „*Parnas contemporain*” editat de Lomerr. Cele 40 de poezii ale ciclului denotă un spiri horațian, adică un spirit contemplativ, calm, care înregistrează în cele mai mici detalii decorul, metamorfozele, succesiunea celor 4 anotimpuri. În majoritatea pastelurilor predomină calmul, liniștea, stările senine de spirit. Acest ciclu se deschide cu pastelul *Serile la*

*Mircești*. Tensiunea lirică a textului se obține prin opunerea imaginilor liniștite ale interiorului cu acele zbuciumate ale naturii. Chiar din debut sesizăm prezența acestor antiteze:

*„Perdelele-s lăsate și lampele aprinse  
În sobă arde focul, tovarăși mîngîios”*

Și:

*„Afară plouă ninge! afară-i vijilie  
Și crivățul aleargă pe cîmpul înverzit.”*

În intimitatea casei sale, poetul vizualizează crîmpei de peisaj, pe care i le reînvie în amintire: "insule frumoase și văi necunoscute, și splendide orașe și lacuri de smarald". Verbul *văd* pus în relații cu nenumărate secvențe de peisaj denotă o imagine extensivă și un spirit vizionar de excepție.

În pasteluri, V. Alecsandri, deși pare că e un contemplativ pasiv, reușește să surprindă vibrațiile interioare ale peisajului. Le transmite prin intermediul epitetelor și personificărilor, comparațiilor. În Iarna, aceste mișcări ale decorului sunt surprinse în toate cele 3 strofe descriptive: „Fulgii zbor, plutesc în aer, ca un roi de fluturi albi, / Răspîndind fiori de gheață pe ai țării umeri dalibi,, .Iar în „Sfîrșitul iernii”, poetul e la fel de convingător cînd declară:

*„Cîmpia scoate aburi.”*

sau „Lumina e mai caldă și-n inimă pătrunde  
Prin rîpi adînci zăpada se ascunde,  
Pîraile umflate, curg iute șopotind  
Și mugurii pe creangă se văd îmbobocind.”

Peisajul umanizat e prezentat într-o evoluție dinamică. V. Alecsandri a surprins tabloul grandios al naturii și și-a apropiat vîzul de natura minusculă. În *Miezul iernii*, e descris peisajul terestru și cel cosmic, toate par să formeze împreună un templu imens:

*„O tablou măreț, fantastic... Mii de stele argintii  
În nemărginitul templu ard ca veșnice făclii.  
Munții sunt a lui altare, codrii – organe sonore,  
Unde crivățul pătrunde, scoțînd note-ngrozitoare.”*

În același pastel, poetul își atinge vâzul de peisajul minuscul, format din „*un fir de iarbă verde, un gândăcel, un fluturel, un clopoțel în floare.*”

Ceea ce realizează Vasile Alecsandri în pasteluri este un spectacol măreț, al peisajului naturii, cu un scenariu etern. Spațiul natural este dominat de senzual și de erotic. În „*Lunca din Mircești*” lumea mică și cea infinită se subordonează unui principiu al plăcerii:

*„Și stejarul zice ierbii:- Mult ești vie și gingașă !  
Fluturașul zice floarei:- Mult ești mie drăgălașă!  
Vulturul uimit ascultă ciocîrlia ciripind  
Rînd, izvoare, nouri, raze se împreună iubind.”*

Îndrăgostitul V. A., poetul solar, umanizează peisajul și îi surprinde aceste vibrații interioare din care se compune senzualul. În „*Malul Siretului*”, eul liric urmărește lunecarea apei, furat de gânduri și în acest text e surprinsă o atingere erotică:

*„Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde  
Și privesc cum apa curge, și la coturi cum se perde  
Cînd o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară...”*

Siretul, în pastelul *Lunca din Mircești*, încinge lunca cu al său braț diesmerdător. Întreaga natură e dominată de principiul hedonismului. De exemplu, în pastelul *Vînătorul*

*„Lumea veselă tresare, mii de glasuri sunătoare  
Celebrează însoțirea naturii cu mîndrul soare”.*

De fapt în pasteluri, spiritul poetic al autorului jubilează, cunoaște starea supremă a euforiei. În *Concertul în luncă*, un adevărat exemplu de antropomorfism natura este în feminin și masculin. Spațiul floral dobîndește dimensiunea umanului:

*„Iată vin pe rînd pereche și pătrund colea-n poiană  
Bujorelul vioi, rumen cu năltuța odoleană,  
Frățiori și garofițe care se ațin la drumuri,  
Clopoței și mazărele îmbitate de parfumuri.”*

Poet solar, V. Alecsandri înalță un imn luminii pe care o prezintă în mai multe ipostaze: crepusculară („aurora radioasă”, „fragedele zori”, „zori de ziuă”); solară (abundentă, dătătoare de viață, dominantă, reprezentată prin „rîu de lumină” sau „mîndrul soare”, „soarele iubit” etc.) Absența lumini provoacă haosul, dezordinea, infernul chiar. În *Sfirșit de toamnă*, versul „soarele iubit se ascunde” e urmat de această imagine a haosului: ”pe sub grozavii norii / Trece-un cîrd de corbi iernatici, prin văzduh croncănitori”.

S-a afirmat că Alecsandri idealizează viața de la țară și muncile cîmpului. E expresia „voioasa argățime!” Semănatul, secerișul, aratul sunt concepute ca niște ritualuri străvechi. Semănătorii sînt veseli, secerătorii sînt posedăți de o satisfacție supremă. Alecsandri a reflectat doar o stare de spirit, și nu condiția socială a omului de la țară. De aceea bucuria muncii și a contactului cu glia iese în prim-plan în pastelurile *Plugurile*, *Semănătorii*, *Secerișul*, *Cositul*. Culmea idealismului e pastelul *Rodica*, tînăra fată fiind un simbol al roadei, al vitalității, al femininului și al unei zeități ocrotitoare a semințelor.

### **Tehnica picturală în pasteluri**

În cartea *Surîzătorul Alecsandri*, Al. Piru afirmă: „În mod curios, tehnica pastelurilor stă prea puțin în culoare. În afară de alb și negru, optica angajează verdele, galbenul în varianta de aur, roșu și albastrul”. Dacă tehnica pastelurilor nu constă în culoare, conchidem că metodă picturală a lui Alecsandri se compune din: sesizarea unui ritm inferior al peisajului, din antiteza static- dinamic. Descrierile de peisaj sunt statice pînă cînd intervine viața, mișcarea. În poezia *Iarna*, imaginea sonoră din ultima strofă imprimă dinamism peisajului („Prin văzduh voios răsună clinchete de zurgălă”).

## Capitolul II

### Proza: între mimetism și originalitate

#### Proza pașoptistă: demers teoretic

##### *Origini. Modele*

Procesul de afirmare a genului narativ românesc este anticipat de un segment temporal extins, dominat, în general, de cronografii și de scrieri cu subiect religios, produse ale unor forme de cultură și de civilizație medievală, dar și ale unor timpuri istorice și literare nebuloase, traversate de vitregii. Cu excepția performanțelor epice ale lui Dimitrie Cantemir și a jurnalului de drum, pe care îl redactează, mai mult din convingeri etice decât estetice, Dinicu Golescu, în secolele precedente modernității, când literaturile continentale atestă o evoluție rapidă și calitativă, la noi, domeniul nu înregistrează contribuții importante. Primele sale manifestări sunt remarcate abia în deceniile trei și patru din secolul al XIX-lea, odată cu implementarea și extinderea ideologiei romantice.

Raportată la ritmul evolutiv al prozei europene, narațiunea românească apare tardiv, într-o perioadă când literarul începe să se impună energic în toate sferile beletristicii. Originile genului converg spre literatura franceză din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Așa cum romantismul european le furniza tinerilor literaturi din Moldova și Muntenia modele, majoritatea compunerilor epice, scrise în această perioadă, rezultă din impactul cu operele lui Paul de Kock, Pierre Durand, Prosper Mérimée, H'Onore de Balzac, Victor Hugo. Indubitabil, primii noștri prozatori convertește aceste achiziții la sistemul valoric al literaturii române, însă prea puțini reușesc să evite influențele din exterior, care, de altfel, în stadiul incipient al unui proces literar, devin inevitabile și necesare.

Cu certitudine, în compunerile epice românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, preferința se dă modelului romantic, însă, mai mult decât frecvent, elementul romantic se conjugă cu cel clasicist sau cu cel realist. În majoritatea prozelor artistice ale lui Constantin Negruzzi, pot fi identificate teme, motive și personaje, preluate din proza franceză. Până și Mihail Kogălniceanu, care combate principial imitația, considerînd-o "*manie primejdioasă*", "*pentru că omoară în noi duhul național*", compune schița *Fiziologia provincialului în Iași* după *Fiziologia provincialului în Paris* de Pierre Durand sau aplică, la modul serios, clișeul balzacian în romanul neterminat *Tainele inimii* (1850). Vasile Alecsandri își redactează nuvela *Buchetiera de la Florența* (1840) după *La Bouquetière des Champs Elysées* de Paul de Kock și Valory.

Contactele directe ale tinerilor scriitori români cu mediile culturale europene le-au avantajat activitatea și le-au favorizat creația. Constantin Negruzzi învață la școala lui Mérimée,

George Sand, Hoffman ș. a. Numeroasele sale lecturi din literatura universală, fructuoasa-i activitate de traducător (prin anii '30, își anticipa propriile scrieri, transpunând în românește opere din repertoriul lui Voltaire, Molière, Scott, Dumas-père, Hugo ș. a.), explică preferințele artistice ale scriitorului. Subiectele nuvelor sale melodramatice oglindesc moravurile epocii, conțin evidente intenții de reprezentare fiziologică și satirică a tipurilor, la fel cum se întâmplă și în proza confrăților săi francezi, unde sunt reflectate complexele societății pariziene și ale unor indivizi. Naratorul, care își redacta prima sa nuvelă pe la douăzeci de ani neîmpliniți, mînuiește uluitor de abil tehnici și procedee însușite de la scriitorii străini, pe care îi transpune în românește cu multă sîrguință. Probabil, de la aceștia a preluat autorul primei nuvele istorice din literatura română moda descrierilor. Rremarcăm, în context, aspectul pronunțat descriptiv al prozei negruziene, invadată efectiv de portrete fiziognomice sau de cele vestimentare, care includ în mod intrinsec, trăsăturile morale ale personajelor, frecvențele descrierile de interior, de atmosferă, de epocă etc. *Descriptivismul*, trăsătură distinctivă a întregii narațiuni pașoptiste, devine o marcă și a prozei negruziene.

Biografismul și confesivul, amplele descrieri de natură și portrete umane, înclinația spre moralitate și fiziologic, spre reflexiv, trăsături ale prozei lui Alecu Russo sunt ecouri directe din Mérimée.

Mihail Kogălniceanu, în *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, anunță însă o relație specială cu modelele occidentale. Scris în 1840, când autorul publicase articolul *Introducere (la Dacia literară)*, textul demontează, prin compoziție inedită, ironie și aluzii directe la proza lui Balzac și la cea a lui Paul de Kock, schemele epice, decolorate și banalizate de abordările frecvente. Partea finală, scrisă la persoana I, este o savuroasă poveste de amor, în care contează aceeași perspectivă ironico-parodică, anunțată în primele fragmente. Intuiția modernă a lui Kogălniceanu se manifestă chiar de la începutul activității sale de prozator. Respingând formula romantică pentru aspectul său clișeizat, autorul *Iluzii-lor...* propune un discurs inedit, plin de vervă, fluxul căruia se ordonează în conformitate cu naturalețea expunerii.

Înrudirea prozei romantice românești, în special, a celei melodramatice, cu narațiunea franceză nu mai necesită vreo demonstrație. În compunerile scriitorilor pașoptiști, atestăm prezența aceluiași convenții romantice, care se conțin și în operele de acest gen din literatura ce se producea pe malurile Senei. Aventurile spectaculoase și coincidențele neverosimile, surprizele de orice gen, scenele lacrimogene și misterioase, personajele exaltate, inadptate, dominate de emoții, cu un comportament labil și imprevizibil, elemente ce populau proza franceză din selolul al XIX-lea, sunt atestate și în schițele și nuvelele românești, produse în perioada 1830 - 1860. La toate acestea se adaugă narațiunea liniară și psihologismul declarat, valorificarea aceleiași

problematici (femeia abuzată și părăsită, suferința și suicidul din iubire, condiția individului în istorie etc.).

### *Specii*

Narațiunea artistică românească din perioada 1830-1860 se caracterizează printr-o varietate de specii, înregistrându-le pe următoarele: schița de moravuri, fiziologică și etnografică; satira; povestirea; nuvela melodramatică, autobiografică, istorică, parodică, filosofică; romanul; notele, jurnalul și memorialul de călătorie; jurnalul intim; epistola; eseul cu elemente memorialistico-nostalgice, sociale, filosofice; istoriografiile; corespondența. În toate, cu unele excepții, elementul romantic este preponderent.

Cele dintîi scrieri în proză din literatura română sunt schițe, în special, fiziologice, de moravuri și memorialistice (autobiografice) (*Cuconul Drăgan și Cuconița Drăgana* de Ion Heliade Rădulescu, *Fiziologia provincialului*, *Cum am învățat românește* de Constantin Negruzzi, *Fiziologia provincialului în Iași și Adunări dănțuitoare* de Mihail Kogălniceanu, *Iașii și locuitorii săi în 1840* de Alecu Russo etc.), care constituie o *literatură caracterologică*. Aici, formula romantică se întâlnește cu cea clasică, fenomen specific deceniilor trei și patru.

Corelată cu biograficul și memorialisticul, cu socialul sau cu istoricul, din care își extrage subiectele, nuvela romantică românească se impune ca o specie viguroasă. Scrierile de acest gen fixează scene din viața autorului-narator sau se alimentează din imaginația sa. Anunțată de Constantin Negruzzi, nuvela pașoptistă înregistrează moravurile contemporanilor, explorează trecutul național, evocând evenimente și personajele memorabile ale acestui timp. Melodramaticul triumfă în *Zoe; O alergare de cai*, scriere de o rară subtilitate artistică, conjugă elementele autobiografic, memorialistic și fictiv. Construită în spiritul prozelor franceze de aventuri, nuvela lui Vasile Alecsandri *Buchetiera de la Florența*(1840), debutul său literar, propulsează în literatura română aventura, situația-surpriză, neverosimilul, melodramaticul etc.

Tema istoriei, tratată abil în *Alexandru Lăpușneanul*, revine în *Mihnea-Vodă cel Rău* și în *Doamna Chiajna* de Alexandru Odobescu.

După 1870, prin *Sărmanul Dionis* (1872), scrisă în genul unui romantism dens, marcat profund de fantastic și miraculos, Mihai Eminescu eliberează nuvelistica românească din chingele concretului și ale obiectivului, imprimându-i mai multe semnificații poetico-filosofice.

Romanul românesc parcurge în perioada respectivă un traseu sinuos. În pașoptism, genul cunoaște câteva tentative notorii. Primul capitol al unei scrieri, preconizate de proporții, *Tainele inimii* de Mihail Kogălniceanu și cele câteva zeci de pagini ale romanului *Istoria lui Alecu Șoricescu* de Ion Ghica, scrise în 1850, nu acoperă existența speciei, care, totuși, înregistrează mai multe mostre, toate, însă, fiind pastișe, imitații și adaptări (*Un boem român* de Pantazi Ghica,



*Misterele de București* de Ioan M. Bujoreanu, *Don Juanii din București* de Radu Ionescu etc.). Importante, în contextul epocii, sunt *Manoil* și *Elena* de Dimitrie Bolintineanu. Cu toate acestea, „romanul pașoptist a eșuat” (Nicolae Manolescu). Abia în 1863, Nicolae Filimon va elabora primul roman modern din literatura română, *Ciocoii vechi și noi*, inaugurând, prin Dinu Păturică, seria personajelor malefice. Din lipsa unei experiențe romanești, autorul realizează o scriere-colaj, în care s-au topit materiale de arhivă, acte și inventarii, mărturii ale unor fraude grave din epoca lui Caragea, inserții sociologice și, desigur, scene de ficțiune, ce impresionează prin plasticitate și spectaculos. În *Ciocoii vechi și noi*, elementul romantic se deplasează în subsidiar, fiind subminat de prea mult documentar, ceea ce a și determinat exegeza literară să-l califice drept realist, având și statutul de „întâiul nostru roman istoric adevărat” (Nicolae Manolescu).

Elementul istoric triumfă în *Ursita* lui B. P. Hasdeu, însă autorul, deși enciclopedist prin formație, nu mizează pe faptul real, ci e preocupat de intrigă, personaje, stil. Descriind evenimente din ultimul an de domnie al lui Ștefan cel Mare, naratorul *romantează* istoria și, relevându-i aspectele pitorești, o transformă în subiect de roman. Aventura, surpriza, întâmplarea, coincidențele, eroul diabolic — toate împreună formează o veritabilă scriere romantică. Nimic din gravitatea expunerii lui Nicolae Bălcescu, totul e subordonat unui conflict incitant și unui subiect captivant. De altfel, fragmentul de roman, savuros prin dezinvoltura sa epică, nu amintește nici de compunerile istorice ale lui Constantin Negruzzi, nici de cele ale lui Nicolae Bălcescu..

Prin cantitate și calitate, proza memorialistică depășește, însă, celelalte zone ale domeniului. Mai multe specii pot fi identificate în interiorul acestui tip de narațiune, produs al aventurii existențiale și al faptului concret. În primul rând, ne referim la numeroasele note și memoriale de călătorie, jurnale intime, epistole, corespondență, redactate cu multă ingeniozitate de mai mulți scriitorii ai epocii: Grigore Alexandrescu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Costache Negri, Ion Ghica, George Sion ș. a.

Conform afirmației criticului francez Albert Thibaudet, „aproape fără excepții, memoriile unui autor sunt partea cea mai bine scrisă din opera sa, din opera în proză, dacă e vorba de un poet”. Într-adevăr, memorialistica românească, scrisă în perioada 1830 – 1880, este remarcabilă prin originalitatea stilului, prin spontaneitatea expunerii, prin introspecția savuroasă și prin prezența elementelor de creativitate. În cadrul acestui compartiment, proza de călătorie ocupă un spațiu amplu. Călătoria propriu-zisă devine doar un pretext pentru Grigore Alexandrescu, care, în *Memorial de călătorie* se arată preocupat mai mult de informația istorică decât de cea peisagistică. Și Alecu Russo, în jurnalul de călătorie *Piatra Teiului*, anunță că scopul său constă în „descoperirea patriei adevărate, a vestigiilor istorice, a tradițiilor culturale, a limbii române”.

Memorialistica de călătorie, „partea cea mai trainică a operei lui Vasile Alecsandri” (G. Călinescu) include jurnale ample (*Jurnal de călătorie în Italia, Călătorie în Africa*), povestiri (O

*plimbare la munți, Însemnări de călătorie din 1845, Borsec* etc.). În povestirea *Balta Albă*, naratorul trucează – impresiile de călătorie sunt înregistrate de un tânăr pictor francez, care vizitează Valahia. Această optică originală, viziunea străinului, îi permite scriitorului să dezvăluie esențele unei civilizații, în care se întâlnesc, deopotrivă, mizeria cu luxul, vechiul cu noul, tragicul cu umorul.

Considerată, în mod tradițional, un gen minor de proză, memorialistica epistolară conține, însă, mai multe pagini savuroase, demne de atenție. Fondator al epistolei în proză, Constantin Negruzzi înregistrează, în ciclul *Negru pe alb. Scrisori la un prieten*, spectacolul timpului său. Echilibrat și discret, grav, dar și umorist, ludic, naratorul face incursiuni în geografie și istorie (*Plimbare, Trisfetitele, Ochire retrispectivă*), elaborează jurnale de drum (*Pelerinagiu, Băile de la Ems*), articole polemice (*Slavonisme, Despre limba românească*), texte glumețe și parodice (*Rețetă, Iepurărie, Pentru ce Țigarii nu sunt români*) schițe fiziologice și memorialistice (*Fiziologia provincialului în Iași, Istoria unei plăcinte*) etc.

În *Scrisori către Vasile Alecsandri*, epistolarul Ion Ghica valorifică o lume apusă, reconstituie, într-un apreciabil stil pitoresc, scene fascinante din propria biografie, dar și dintr-o realitate istorică al cărui martor a fost însuși naratorul. Finalitatea memorialistică este doar o aparență, căci în aceste texte densitatea discursului este întreținută cu multă măiestrie de imaginația debordantă a evocatorului, stilist original și scriitor înzestrat cu har.

Hibridă, în esență, proza lui Alecu Russo nu poate fi încadrată în vreo specie literară. Neomogenitatea stilistică, spontaneitatea discursului, improvizația promptă caracterizează aceste scrieri, în care fuzionează evocarea idilică a trecutului, confesiunea nostalgico-paseistă, dar și meditația filozofică, spiritul ironico-polemic. Toate acestea se regăsesc în *Studie moldovană*, un „amestec de eseu și narațiune, de memorialistică și ficțiune” (Nicolae Manolescu). Paradisul pierdut al copilăriei este evocat în *Amintiri*. Aici, rememorarea lirico-melancolică colaborează cu notația gravă, moralizatoare. Având ca temă exilul interior, *Soveja (ziarul unui exilat politic la 1846)* este un prim jurnal intim din literatura română.

Fenomen amplu și nespus de complex, proza romantică românească include și câteva istoriografii, între care se evidențiază *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu. Scrisă de un istoric, această lucrare e axată mai mult pe sentiment și atitudine, decât pe faptul științific propriu-zis. Proiecția lui Mihai Viteazul, solemnă și hiperbolizată, este a unui erou romantic *avant la lettre*.

Diversitatea speciilor din cadrul epicului romantic românesc denotă efortul prozatorilor de a constitui o literatură cu personalitate, dar și de a o ralia, cantitativ și calitativ, la ritmul scrisului european.

### ***Asumarea spiritului romantic (etape)***

Coagularea unei proze romantice românești nu a fost un proces de durată. Dacă acceptăm că narațiunea artistică apare, în comparație cu cea europeană, mai târziu cu două secole, atunci afirmația că *proza românească s-a născut romantică* devine o certitudine.

Care sunt cauzele aplicării tardive a mecanismelor romantice în proza noastră și cum se motivează lipsa de intensitate stilistică, atestată la majoritatea naratorilor din perioada respectivă? O primă explicație ar fi de natura extraliterară și s-ar referi la contextul istoric de după anul 1830, când mediul social și spiritual românesc reprezintă un amestec pitoresc de vechi și nou. Spiritul pragmatic al epocii ("*Dispariția cea iute a trecutului*" — iată pretextul meditațiilor paseiste ale lui Alecu Russo, de altfel, scriitor cu evidente convingeri proeuropene), criza de identitate a unei societăți, abia ieșite din chingile feudalismului, absența unor experiențe culturale anterioare condiționează încetățenirea lentă a retoricii romantice în întreaga literatură pașoptistă. Deși, la noi, difuzarea elementelor noului curent se confruntă cu scepticismul generației în etate, preocupată de ideea conservării fondului național, ele sunt tot mai mult propagate de tinerii bonjuriști, acordați la valorile europene, anunțând un tip de mentalitate diferit de cel patriarhal. Și natura proteică a conceptului, în interiorul căruia se atestă o diversitate de structuri, împiedică implementarea energică a elementului romantic în proza autohtonă din prima jumătate a secolului al 19-lea.

Traseul parcurs de proza romantică românească se constituie din două etape. Prima, a unui *romantism distilat*, include anii 1830-1860 și corespunde perioadei pașoptiste, când literatura noastră se afla în stadiul constituirii și definirii identității; a doua corespunde postpașoptismului și marilor clasici, încheindu-se în 1880, anul când elementul romantic, *intensiv* în nuvelistica eminesciană și *divers* în alte scrieri ale segmentului, se epuizează și devine un anacronism.

În prima etapă, majoritatea condeierilor români depun eforturi susținute în vederea structurării și afirmării curentului, însă coexistența clasicismului, sentimentalismului, preromantismului, romantismului imprimă prozei noastre din 1830-1860 un aspect eclectic și bruiază, desigur, propulsarea energică a noii ideologii literare, prin care era anulată rigiditatea canoanelor clasiciste și se afirma libertatea ca principiu fundamental al actului de creație. Interferența de curente și direcții literare explică, de exemplu, mixajul stilistic al prozei lui Constantin Negruzzi, scrisul căruia, deși subordonat romantismului (ce-i drept, unei forme sobre și echilibrate a curentului), nu exclude formele clasice și pe cel realiste. Natura excepțională a personajelor și a situațiilor din nuvelistica sa, moralismul pregnant, psihologismul liniar, ironia ușoară și dozată confirmă prezența elementului romantic în proza scriitorului, însă, grație unui evident echilibru, creația sa avansează totuși un romantism sobru. În *O alergare de cai*,

fragmentele memorialistice, expuse în formulă realistă, alternează cu pasaje scrise în cel mai impecabil stil romantic. Și nuvela intitulată *Olga*, plasată în interiorul acestei proze, este o poveste de amor, marcată puternic de melodramatic. Finalul, inoculat cu ironie, parodie și pastişă, demonstrează cum prozatorul se desolidarizează de propriul stil, de canoanele curentului romantic.

Aspectul moralizator al prozei lui Mihail Kogălniceanu, în care schema romantică este abil demontată prin intervențiile ironico-satirice, pe alocuri caustice, plasează această creație, oarecum, în afara rigorilor curentului. Și în creația lui Alecu Russo dimensiunea romantică, constituită din memorii lirico-nostalgice, din confesiuni melancolico-paseiste, se dizolvă în radiografii istorico-sociale, în aserțiuni filosofice, în observații critice și didactice.

Concomitent cu eforturile depuse în vederea constituirii unei literaturi originale și naționale, Mihail Kogălniceanu, în *Introducere (la Dacia literară)*, pledează pentru aplicarea consecventă a ideologiei romantice de către confrății săi de condei, formulând astfel programul romantismului românesc: "Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații". Celebrul pasaj anunță clar direcțiile de evoluție ale literaturii române de după anul 1840. În consecință, atât poezia, cât și proza, și dramaturgia din această perioadă se vor alinia respectivelor imperative. Raportarea la istoria națională, exaltarea sentimentului patriotic, cercetarea și valorificarea folclorului românesc confirmă aderența conștientă a naratorilor epocii pașoptiste la estetica romantică. Prima generație de prozatori romantici (Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Nicolae Bălcescu ș. a.) subscrie acestor idei. Menționăm că majoritatea scriitorilor pașoptiști acceptă și urmează cu fidelitate pledoariile lui Mihail Kogălniceanu pentru o literatură națională și originală.

După 1860, pe lângă succesele realismului critic și manifestările notorii ale naturalismului, atestate în creația marilor clasici, proza românească consemnează prelungirea elementului romantic din primul val (pașoptist) în scrierile lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, Alexandru Odobescu, Ion Ghica, postpașoptiști de formație, dar și metamorfoze esențiale, anunțate de nuvelistica eminesciană, care se detașează de predecesori prin vizionarism și metafizic. La această etapă, genul cunoaște o erupție la nivel tematic și formal. În primul rând, menționăm aici meritul postpașoptiștilor, care, deși se anunță continuatori ai ideologiei generației anterioare, cizelează și perfecționează arsenalul tehnic, diversificându-l.

Creația în proză a lui Alexandru Odobescu și Bogdan Petriceicu Hasdeu impresionează prin ineditul contemplației și prin maturitatea expunerii. Mostră de enciclopedism și de inteligență, *Pseudo-kinegetikòs* de Alexandru Odobescu este, în ansamblu, o compoziție solemnă

și grandioasă. Pentru a evita sterilitatea discursului, scriitorul apelează la umor, ironie, parodie, pastişă, temperând astfel gravitatea frazei savante. Deși majoritatea cercetătorilor au remarcat ținuta clasicistă a stilului, livresc și manierat, scrierea fiind, cum o caracterizează însuși autorul, "un sac îngreuiat de tot felul de petice și de surcele adunate de pretutindeni", în capitolele finale, X și XI, unde e reprodus basmul *Feciorul de împărat cu noroc la vânat*, succesiunea epică apare mult mai pronunțată decât în restul textului, prevalează descriptivul, fantezia debordantă. În realitate, aici, convenția romantică este abordată în perspectiva pastişării și a parodierii, naratorul impunând o optică inedită asupra modei narative din epoca sa.

Metamorfozele pe care le impun în interiorul genului prozele romantice ale lui Mihai Eminescu țin de domeniul percepției și al tematicii, înscrise fantasticului și derivatelor acestuia: onirismul, misterul, senzaționalul. Călătoriile inițiatice, deplasările eroilor în timp și în spațiu, evadările lor în tărâmurile paradisiace, urcușurile și căderile spectaculoase întrețin ideea de aventură, însă acest procedeu, exaltat atât de mult în romantism, dobândește aici dimensiuni filosofice. Metafizicul, consubstanțial fantasticului și filosoficului, abundă în *Sărmanul Dionis* și *Cezara*, scrieri în care ficțiunea auctorială, ghidată de teoriile lui Hegel, Kant, Schopenhauer, de miturile egiptene, indiene, românești sau creștine, gravitează în jurul conceptului de viață-vis. Astfel, abia creațiile epice ale lui Mihai Eminescu, ca și cele lirice, de altfel, afirmă la noi o veritabilă sensibilitate romantică.

### **Melodramă, autobiografie, istorie**

Proza românească pașoptistă nu este axată pe subiecte majore, ci înregistrează preocupări terestre. Implicite acestor compuneri devin, așadar, moravurile individuale și colective, pitorescul, exotismul, istoricul, etnograficul. Elementul melodramatic, împrumutat de romantism din literatura dramatică franceză a secolului al XVIII-lea, corespunde întocmai romantismului Biedermeier, care promovează intimitismul, domesticul, moralitatea. În aceste zone, se atestă un fel de naivitate la nivel de subiect, conceptul de viață ca spectacol tragic dizolvându-se în întâmplări mărunte, nesemnificative, cum se întâmplă, de exemplu, în *Zoe* sau în fragmentul *Olga* din nuvela *O alergare de cai* de Constantin Negruzzi. Detaliile din viața personajelor feminine, situațiile extraordinare și neverosimile, macabru emoționează, însă ne lasă cu impresia de fals, de clișeu.

O parte importantă din scrierile epice ale perioadei romantice denunță tema *memoriei individuale sau a celei colective*. Experiența personală a autorului devine o sursă de inspirație în cazul când lipsește tradiția literară anterioară, de aceea primele compuneri ale prozatorilor noștri sunt dominate de elementul memorialistic, spontan și subiectiv, ce presupune un raport special între autor, narator și personaj. În acest caz, „Însuși autorul devine un personaj, un participant

*activ la elaborarea discursului epic*” (Gheorghe Crăciun). Autobiografismul este indispensabil scrierilor în proză ale lui Constantin Negruzzi, care, în *O alergare de cai*, își valorifică propriile sale aventuri de junețe. Și primele trei capitole din *Amintiri* de Alecu Russo își au sorgintele în viața privată a autorului. În acest sens, autoreferențialitatea, tehnică ce presupune organizarea demersului în jurul personajului narativ, care este însuși autorul, devine o marcă a prozei noastre romantice din anii '30-'60, în care autobiografismul constituie partea esențială a scenariului epic. „*Așa cum cea mai simplă propoziție începe cu eu, cea mai simplă narație începe tot cu eu, antrenând implicit autobiografia*”, explică Mihai Zamfir lipsa de consistență epică a scrierilor de acest gen, dominante în epocă. În realitate, fenomenul e mult mai complex, autobiograficul provocând imaginația, combinându-se cu ea în structuri epice revelatorii.

Infuzarea elementului istoric în proza românească de după 1840 a însemnat, fără îndoială, nu doar diversificarea tematicii, închistate în melodramatic, dar și oxigenarea acesteia. Atrăși ca și romanticii europeni de epocile de criză ale istoriei medievale, Constantin Negruzzi, în nuvela *Alexandru Lăpușneanul* (1840), și, Nicolae Bălcescu, în istoriografia *României sub Mihai Voievod Viteazul* (1849 - 1852), convertesc secvențe din veacuri sângeroase și barbare, favorabile marilor trădări, domniilor despotice, dar și faptelor glorioase, eroilor grandioși. Ulterior, Alexandru Odobescu, în nuvelele *Mihnea Vodă cel Rău* (1857), *Doamna Chiajna* (1860), și Bogdan Petriceicu Hasdeu, în începutul de roman *Ursita* (1876), perpetuează tema. Colaborarea prozatorilor pașoptiști și postpașoptiști cu trecutul satisface nevoia lor de mit, de un timp magnific, fascinant. Diferențiem între maniera de reprezentare a istoriei în nuvelele lui Constantin Negruzzi și Alexandru Odobescu, cea aplicată de Nicolae Bălcescu în istoriografia sa și între perspectiva lui Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Ursita*. Dacă primii trei pledează pentru caractere puternice, în jurul cărora se ordonează epoci, iar elementul romantic din scrierile lor e completat de cel realist sau de cel clasicist, ultimul e un artist prin excelență, căci, făcând uz de fantezie și de o variată recuzită romantică, reușește să imprime evenimentului concret o excelență ținută beletristică, conferind istoriei semnificații, iar individul fiind conceput în rol de marionetă, dirijată de hazard.

### ***În loc de încheiere***

Nicolae Manolescu evaluează cu o anume doză de severitate și cu un sentiment de scepticism naratorii romantici români și creația acestora. "*N-avem cu adevărat (dacă exceptăm mediocrele romane de după 1850) înainte de G. Sion, povestitori romantici. Proza tuturor este mai degrabă o nomenclatură*", susține istoricul literar, referindu-se, probabil, la defectele de organizare eclectică și aglomerată a mai multor scrieri de acest gen. Într-adevăr, activitatea prozatorilor noștri din secolul al XIX-lea, orientată în direcția constituirii unei narațiuni

romantice, nu s-a materializat întotdeauna în scrieri de valoare, însă, cu toate acestea, contribuția lor la afirmarea acestei ideologii literare nu poate fi minimalizată. Remarcăm la majoritatea din ei acceptarea conștientă a formelor și ideilor curentului. Școliți în occident, cu mici excepții, scriitorii romantici au importat, odată cu formulele de reprezentare epică, indiscutabil, și elementul romantic. Linearitatea expunerii, psihologismul superficial, simplitatea intrigii, succesiunea faptelor, conformă unui scenariu prescris, personajele și situațiile excepționale, aventura, exagerarea, surpriza, extrema, fantasticul, miracolul, exuberanță stilistică — toate se regăsesc în compunerile care au promovat conceptul și i-au asigurat o anumită coerență.

Rezumând, am constata că scriitorii romantici pașoptiști și postpașoptiști, în pofida frecventelor imitații și adaptări, au impus prozei românești din această perioadă configurație. Descriptivismul pronunțat al narațiunii lui Constantin Negruzzi, descendent dintr-o febrilitate a expunerii, lirismul și sentimentul paseist, debordante în scrierile lui Alecu Russo, autobiografismul și individualul, specifice narațiunilor de călătorie ale lui Grigore Alexandrescu și Vasile Alecsandri, densitatea ideologică și proiecția eroului hiperbolizat în istoriografia lui Nicolae Bălcescu, la care s-ar adăuga convertirea istoriei în forme artistice, element propriu prozei lui Constantin Negruzzi, Alexandru Odobescu și Bogdan Petriceicu Hasdeu, retrospectiva ca generator epic în tardivele scrieri ale lui Ion Ghica și George Sion, autori care, la finele epocii romantice, absolutizează elementul memorialistic — aceste și alte particularități sunt ilustrative pentru narațiunea romantică românească, diversă în aparență, în realitate, având, aproximativ, aceeași ținută stilistică. În același context, menționăm că nuvelistica lui Mihai Eminescu, în raport cu operele predecesorilor, se plasează pe un palier calitativ superior, modificând astfel aria tematică și ideatică a prozei romantice din perioada respectivă. Valorificarea elementelor fantastic, metafizic și filosofic în proza eminesciană, în care se resimt influențele lui Novalis și ale lui Tieck, generează mutații notorii în zonele sensibilității romantice.

Dificultățile care se impun la conturarea unui tablou general al prozei romantice românești și la clasificarea producțiilor epice din epocă descind, cum am afirmat mai sus, din diversitatea scrierilor și din evidentele diferențe valorice, incluse între rudimentar și savant. În perioada 1830 - 1880, se conturează, însă, câteva direcții epice, care, periodic, imprimă fenomenului ordine interioară și omogenitate stilistică.

## Specii epice: diversitate

Apărută odată cu afirmarea romantismului, narațiunea românească pare a avea un statut unitar și omogen, căci modelul său generator intern se modifică extrem de lent. Referindu-se la acest fenomen, Mihai Zamfir susține ideea că "de la 1830 și pînă la începutul deceniului al nouălea, vom observa, cu surprindere în proza românească, un relativ continuum stilistic, fără fisuri semnificative și fără ruperi de ritm"<sup>24</sup>.

Deși scrisul cronicăresc implica și un exercițiu artistic conștient (descrierea, portretul, relatarea indirectă a dialogului, retorica partizană a faptelor în general), iar personalități precum D. Cantemir, Varlaam și alții scriau proză cu intenționalitate și cu calități artistice depline, ca fenomen literar caracteristic, proza românească nu se dezvoltă decît după începutul secolului al XIX-lea, stimulată atît de modelele romantice europene, cît și de apariția primelor periodice autohtone. Acestea, *Curierul românesc* și *Albina românească*, editate de I. H. Rădulescu și, respectiv, Gh. Asachi în 1829, apoi *Curierul de ambe sexe*, *Alăuta românească*, *Dacia literară*, *Propășirea*, editate mai tîrziu, adăpostesc primele încercări de proză descriptivă, istorică și satirică, cele trei direcții cultivate la începutul epocii moderne.

Proza perioadei este neomogenă ca direcții și se caracterizează prin prezența diverselor specii epice: schița de moravuri și cea fiziologică, nuvela de ficțiune, jurnalul de călătorie, jurnalul intim, eseul cu elemente memorialistice, sociale, filosofice. Ca modele adaptate au servit operele francezilor Pierre Durand, Eugen Poe și Honore de Balzac. Generalizînd, constatăm că narațiunea românească în pașoptism include:

- **relatări de călătorie:** C. Negruzzi, *Fragment dintr-o călătorie* (1937), Gr. Alexandrescu, *Memorial de călătorie* (1844), V. Alecsandri, *O plimbare la munți* (1844);
- **nuvela** (melodramatică, istorică, parodică): *Zoe* (1829) și *O alergare de cai* (1837) de C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul* (1840) de același autor, *Iluzii pierdute...Un întăi amor* de M. Cogălniceanu (1840);
- **fiziologia satirică:** I. H. Rădulescu, *Coconița Drăgana*, *Coconu Drăganu*, *Domnul Sarsailă, autorul* (1839), C. Negruzzi, *Fiziologia provincialului* (1840) și M. Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași* (1840).

Pe lîngă aceste tipuri de proză, existente înainte de revoluția de la 1848, pot fi întîlnite și:

- **încercări de roman:** (Istoria lui Alecu Șoricescu de I. Ghica (1849) și Tainele inimii (1850) de M. Kogălniceanu;
- **scrieri memorialistice**

---

<sup>24</sup> Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 73.



toate dovedind disponibilitățile pentru un tip de literatură pe care numai condițiile neprielnice îl făcuseră să întârzie.

Reieșind din această configurație a narațiunii pașoptiste, criticul literar Mihail Zamfir, în volumul „*Din secolul romantic*” (1989) propune un model al prozei romantice din sec. al XIX-lea bazat pe opoziția *memorie* și *imaginație*. Ideea criticului e aceea că între 1830-1860 proza românească reprezintă un spațiu al eului și al autobiograficului. Pentru pașoptiști, memoria existențială și culturală e o temă dominantă.

Într-adevăr, primele manifestări ale epiceii românești stau sub semnul **biografiei personale a autorului**, fapt ce determină natura subiectului, a compoziției și a tehnica scrisului. Experiența personală a autorului devine o sursă de inspirație în cazul când lipsește tradiția literară anterioară, de aceea primele compuneri narative ale lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, A. Russo sunt dominate de elementul subiectiv. „Însuși autorul devine un personaj, un participant activ la elaborarea discursului epic. De obicei autorul apare în pagină pentru a pune note personajelor sale și a orienta lectura spre evidente semnificații morale. Alteori însă autorul e prezent într-un mod mai direct, cu jovialitate ironică și autoironică, ca un fel de dispecer al unui text conștient că sensul lui se desfășoară pe măsură ce el este scris. În aceste cazuri, trecerile de la ficțiune la biografism sau ficționalizarea propriei biografii sunt operații curente”, observă Gh. Crăciun. De aceea, putem vorbi despre tehnica **autoreferențialității** care presupune concentrarea discursului în jurul personajului narativ, care este însuși autorul.

M. Kogălniceanu în schițele de moravuri, (**Adunări dănțuitoare, Fiziologia provincialului în Iași**) se autoportretizează și prezintă mediul ca un observator angajat, care dă note unor personaje, le ironizează de cele mai multe ori. Și C. Negruzzi adoptă aceleași maniere de expunere, însă reușește să dirijeze altfel mecanismul narativ, lăsându-și personajele să acționeze și să povestească. Exemplu de prezență auctorială în text sunt nuvelele „**Iluzii pierdute. Un întâi amor**”, „**Zoe**”, „**O alergare de cai**”. În „**Alexandru Lăpușneanul**”, Negruzzi se obiectivează ca autor, însă prezența sa se resimte totuși.

Un capitol aparte în proza pașoptistă îl constituie **narațiunea memorialistică**, în care se includ scrieri cu conținut autobiografic, jurnale intime, scrisori, toate reflectând același biografism (Ex. *Cum am învățat românește* de C. Negruzzi, *Amintiri* și *Soveja* de de Alecu Russo etc.). De multe ori, biografismul reprezintă o parte esențială a scenariului epic. Nuvelele *Zoe* și *O alergare de cai* de C. Negruzzi conțin, relatate direct sau indirect, momente concrete din viața autorului, iar partea finală a nuvelei parodice *Iluzii pierdute...Un întâi amor* de M. Kogălniceanu este o împlinire din adolescența scriitorului, prima sa experiență erotică.

În același context, afirmăm că proza memorialistică din această perioadă face uz de **tehnica jurnalului, a epistolei**, dar, de cele mai multe ori, acestea se întâlnesc în aceeași

narațiune artistică. De ex., în cadrul jurnalului său de călătorie, *Piatra Teiului*, de Al. Russo include nuvelete, povestiri, legende populare, descrieri de peisaj, portretizări.

Dacă e să ne referim la narațiunea de ficțiune, este important să menționăm că ea se situează sub semnul romantismului de tip Biedermeier, ale cărui trăsături sunt: biobraficul, melodramaticul, istoricul. Subiectele nuvelor melodramatice ale lui C. Negruzzi oglindesc moravurile de epocă. Discursul le corespunde tehnicilor și procedeeleor romantice, pe care autorul și le însușește de la scriitorii străini, pe care îi traduce (V. Hugo, O. de Balzac).

## Schița. Fiziologiile literare

Genul narativ românesc a fost anunțat de scrieri concise, un fel de schițe care pot fi clasificate în:

- schite de moravuri**
- schite fiziologice**
- schite portret – biografii**
- schite ample cu subiect social**

Interesul autorilor români pentru această specie epică se explică prin atenția exagerată acordată modelelor franceze ale lui La Brouielly, Pierre Durand, Boileau.

Literatura franceză din secolul XVIII era suprapopulată de asemenea scrieri, în care se anunța un interes exagerat pentru trăsăturile și particularitățile de comportament ale personajelor, pentru aspectul lor fizic, modul de viață, etc. **Fiziologiile literare** provin din fiziologiile franceze anunțate de schița lui **Honore de Balzac** *Fiziologia căsătoriei*. Aceste scrieri invadau literatura franceză din prima jumătate a secolului XIX .

Fiziologia presupune descrierea personajului în circumstanțe utile. Autorii fiziologiilor franceze încearcă, prin explicații naive sau portretizari ample, să prezinte esența personajelor care, de cele mai multe ori aveau un mod de gândire și un statut social sau moral inferior. Astfel, au apărut câteva categorii de caractere.

1. **Profesionale** – bibliotecarul, jurnalistul, poetul, bancherul.
2. **Sociale** – parvenitul, parazitul, snobul.
3. **Psihologice** – timidul, bădăranul, minciunosul.

Ecoul fiziologilor în lit. română e foarte puternic și primul răspunde Ion Heliade-Rădulescu cu schițele : *Cuconița Drăgana* și *Cuconul Drăganul* (1837), în care sunt surprinse mahalaghioaicei și a bădăranului. Până la 1840, în lit română au fost atestate câteva scrieri ce se încadrau în capitolul schițe: ne referim la schițele de moravuri ale lui Kogălniceanu apărute în 1837-1840, în care autorul anunță o literatură de tip Beidermeier, deoarece își fixează atenția la imaginea burghezului.

Termenul de mic burghez, neexistând în limba română, este anunțat prin cuvântul de origine germană burgher. În *Soirees dansantes*, Kogălniceanu anunță că personajul său este un om plăcut „care se află mai ales între burghezi sau tîrgoveți”.

Această scriere surprinde imaginea societății moldovenești din din prima jumătate a secolului XIX, dominată de artificial, de fals. Schița are un caracter documentar. Autorul însuși

este narator activ; cel care urmărește, fixează, comentează, dă note (de cele mai multe ori ironice) personajelor. Narațiunea e dusă de la persoană întâi. Naratorul își amintește cu multă emoție despre balurile de altădată, unde nu se desfăta nicio dată pe jumătate.

Societatea descrisă este "*alcătuită din pălării de paie și straie negre, de palerini și capete sau turbanuri stacojii, scriitori de la secții, vechili pe la divanuri, doftori de dinți și de cai, spițeri*".

Textul este o localizare din creația scriitorului francez Rafael. După ce prezintă imaginea societății, autorul român decupează din aceasta portretul comun, câteva portrete feminine prezentate cu multă ironie și mult haz. Kogălniceanu urmărește pe o tânără persoană *a cărei cap e încărcat cu un braț de flori și de spicuri poleite ce zeița Ceres*. O altă imagine feminină e o tânără, „*o fată bună*”, căreia naratorul îi remarcă obrajii rumeni, apetitul gastronomic, râsul și dansul, altfel spus, tînăra e definită prin expresia: „*boboc rumân de trandafir din mahalaua Muntenemiei*”. Adunarea burghezească din Păscari mai reliefează și alte imagini: Indiana „*un vulcan ce fumegă pe gunoiul rîpei priveghetoarei*”, palida fată ce se uită la cavaleri cu ochi murinzi. Schița are și un subiect, în afară de descrierile masive. Autorul narator improvizează o conversație cu stăpîna casei. Finalul pune accentul și anunță mesajul: *seratele distractive ale aristocrației sunt false în raport cu cele ale oamenilor simpli*.

În *Soirees dansantes*, sunt conturate cu multă măiestrie primele personaje-tip pe care autorul le atestă în societatea aristocrației ieșene (imaginea generală a acestui mediu va apărea în prima parte a nuvelei *Iluzii pierdute*).

C. Negruzzi și M. Kogălniceanu au realizat cele mai reușite schițe fiziologice, al căror protagonist este provincialul.

*Fiziologia provincialului* sau *Scrisoarea a 9-a* anunță această temă, care devenise o obsesie a scriitorilor pașoptiști. Un deziderat al scriitorilor a fost lupta împotriva rutinei, manifestată prin provincialism, viciu care afectase întreaga viață socială românească. Provincialismul devenise un flagel extrem de periculos, un mod de a fi a societății moldovenești. Kogălniceanu și Negruzzi, preocupați de relevarea chipurilor de provinciali, se distrează pe seama naivității, gesticulațiilor și limbajului acestora. *Fiziologia provincialului* conține un portret amplu al boierului, portret ce oscilează între linii comice, satirice și curbe ridicole-grotești. Naratorul pare a fi un sculptor care dezvăluie treptat, cu minuțiozitate, „*figura asta curioasă originară a boierului ținutaș*”. Liniile de contur ale portretului sunt îngroșate treptat. Acestea se înscriu între câteva coordonate, care divulgă esența banală a provincilaului: „*grozavă șubă de urs*”, „*arnăutul din coada droșcii*”, „*ciubucul în carlafat*” sunt cele 3 elemente ale boierului-provincial.

În continuare, portretul fiziologic este completat cu descrierea figurii acestuia: provincialul are „fața înflorită, favoriți stufoși și musteți răsucite”.

Autorul e concentrat și asupra lumii spirituale a protagonistului său. Provincialul e descris frecventînd teatrul și pronunțîndu-se asupra piesei reprezentate : „de-l vei întreba a doua zi ce s-a reprezentat, o să-ți spuie că s-a jucat comedia Vodevil, care e foarte ghizdava și nostimă, pe care îndată începe a o critica”.

Alte defecte ale provincialului sunt: fudulia din naștere, grandomania, orgoliu. Mediul e schițat prin cîteva note, care nu pot ascunde disprețul autorului pentru lipsa de civilizație a provinciei.

M. Kogălniceanu realizează doar o parte din proiectul său intitulat *Fiziologia provincialului în Iași*, o pastișă după *Fiziologia provincialului în Paris* de Pierre Durand, fapt recunoscut de autor în nota explicativă. În prima parte, el descrie un tablou de epocă, în care dezvăluie escrocherismul și corupția. Autorul a investigat mai multe tipuri sociale, dar s-a oprit asupra provincialului. În partea a doua a scrierii, rămasă în proiect, acest „biped curios pe care Buffon a uitat să-l treacă în Istoria naturală” urma să fie surprins în mai multe circumstanțe: „pe uliță, la bal, la teatru, la muzeu, pe turnurile Trii-Sfetitelor și a Goliei..., muncind, dănțuind, făcînd curte”.

## Nuvela pașoptistă și postpașoptistă

Ca specie epică, susțin formalistii ruși, nuvela descinde din tradiția orală a *novellei* renașcentiste, povestire de origine primordial folclorică, avînd o semnificație etică și cunoscînd mai multe variațiuni pe modelul dat.

În literatura română din secolul al 19-lea, nuvela, specie reprezentativă, se situează sub semnul memoriei comune sau anonime, „alcătuiind cu memorialistica propriu-zisă un teritoriu comun în zona mare a prozei, constelație distinctă” (Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, p. 75). Astfel zis, nuvela pașoptistă este memoria literaturizată.

*Zoe* de C. Negruzzi este o mostră de „memorialistică trucată” (M. Zamfir, p.81).

La o primă impresie, **O alergare de cai** de C. Negruzzi conține trăsăturile unei scrieri memorialistice (coincidența cu biografia atestată documentar, relatarea la persoana întîi, subiectivismul intens al narațiunii), însă textul este organizat în conformitate cu principiul „vocal narative” și, deci, toate personajele narează.

### **Personajul nuvelistic**

Un aspect important în definirea originii, condiției sociale ale personajului nuvelistic îl constituia detaliul vestimentar. Invocăm, pentru exemplificare, fragmentul inițial din nuvela melodramatică *Zoe* de Constantin Negruzzi, unde un narator obiectivizat consemnează: "*Aceasta au urmat la 1827. De abia înserase, ulițile era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleșce, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragiii care striga regulat raita; pentru că la 1827, septembrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înnopta*". Mai jos, sunt descrise detaliat cei doi protagoniști, Iancu B. și Zoe. Mecanismul funcționează impecabil și în alte proze de-ale lui Constantin Negruzzi, în romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon. În aceeași manieră debutează, mult mai tîrziu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

## Strategii de organizare a discursului în nuvela *Iluzii pierdute... Un întâi amor* de Mihail Kogălniceanu

Înzestrat cu har literar, Mihail Kogălniceanu s-a dedicat mai puțin beletristicii, decât politicului și culturalului. Totuși, cele câteva scrieri epice, preponderent, picturale, (schitele *Soirées dansantes (Adunări dănțuitoare)*, *Nou chip de a face curte* și *Fiziologia provincialului în Iași*, compunerea nuvelistică *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, începutul de roman, *Tainele inimii*), ar putea ilustra, în primul rând, un proiect etic și apoi un concept artistic. În acest sens, criticul Gheorghe Crăciun afirma că „tot ceea ce a scris Kogălniceanu în materie de literatură pare o operă cu program, demonstrativă în mai toate privințele, cu excepția stilului care este o chestiune de certă vocație” (*În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 215). Într-adevăr, aventura epică, susținută de improvizația liberă și de acrobațiile verbale, vădește un spirit dezinvolt, spectaculos, care inoculează spațiului scriptural atâta autenticitate, încât autorul ar putea exclama împreună cu Ludwig Wittgenstein: „Limitele limbajului meu sunt limitele lumii mele”!

Renunțarea scriitorului pașoptist la tiparele compoziționale ale operei narative, acceptate în epocă, la corpul textual elaborat à la Negruzzi induce falsa idee de neglijență în supravegherea discursului, pe când toate fac dovada unei atitudini pragmatice în materie de organizare a acestor compuneri, „situate pe o treaptă mai mult decât onorabilă în ierarhia de valori a vremii” (Paul Cornea, *Postfață la Mihail Kogălniceanu, Scrieri literare*, Editura Minerva, București, 1976, p. 250).

În cele ce urmează, ne propunem să definim și să urmărim unele strategii, prin care scriitorul își organizează discursul, inconfundabil în raport cu alți colegi de generație. *Homo ludens*, prozatorul M. Kogălniceanu își întreține într-un mod original demersul, respectând, în linii generale, „cadența romanului balzacian” (Al. Călinescu, *Incursiuni în proza românească*, Princeps Edit, Iași, 2007, p. 6), pe alocuri, însă, demontând tehnicile preferate de romancierul francez. Narațiunea sa reunește descrierea (a mediului, a situației, a personajelor), pasajul argumentativ și rezumativ, aluzia livrescă, digresiunea amplă și atât de frecventă, că devine, în final, obsesivă. Aceasta și conferă beletristicii sale un caracter eseistic, jurnalistic, apropiind-o de reportaj, cum constată Mircea Zăciu. Istoria narată nu este încadrată în parametrii obișnuiți pentru proza secolului al 19-lea: anunțată în incipitul care, de obicei, configurează cadrul general al acțiunii, fiind, de cele mai multe ori, o amplă descriere a spațiului geografic, cultural și social, ea este intreruptă voit, naratorul debitând, se pare, despre altceva. În realitate, el respectă „o logică internă a compoziției” (Al. Călinescu, *Op. cit.*, p. 9), căci se impune ca o instanță narativă autoritară și credibilă. La asemenea trucuri apelează și în partea inițială a nuvelei *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, și în debutul romanului neterminat *Tainele inimii*. Tablourile cu care

se deschid aceste două scrieri fixează, întâi de toate, parametrii spațiului ieșean, lumea mare, cu care va cadra, la modul ideal, și lumea mică – a individului. Însuși autorul își motivează astfel predelecția pentru prezentarea, întâi de toate, a cadrului panoramic: „*Înainte de a-ți face narațiunea amorului meu, nu este însă bine să urmez modii și să încep prin clasificarea cunoștințelor omenești sau cel puțin prin cea mai mică definiție a lumii sau a micului nostru glob, care pășește liniștit împrejurul centrului său de atracție?*”.

În *Iluzii pierdute...*, după ce, în scurta prefață, mărturisește „*cu inimă curată și cu duh umilit, că toate numele din aceste file sânt închipuite, că n-am înțeles pre nimene, că tot este obștească și nimic personal*”, naratorul anunță firul epic propriu-zis, ca să-l abandoneze imediat. Cititorul asistă, chiar de la primele rânduri, la dezasamblarea discursului de tip balzacian, efectele de real fiind intenționat ambiguizate: „*Într-o seară de iarnă sau de primăvară, zeu nu ți-oi ști spune, pentru că nu sânt astronom, dar știu că era în mart, era adunată o mică societate alcătuită de tineri și de dame asemenea tinere; este de prisos să spun că era și frumoșele. Această societate era în Iași, într-o uliță al căria nume nu ți l-oi spune, fiindcă eu însumi nu-l cunosc*”. În continuare, va dedica mai multe pagini descrierii orașului Iași, definit cu sarcasm „*centrul civilizației, a literaturii și a gunoiului Moldaviei*”, apoi va denunța viciile morale și sociale, discursul organizându-se în forma unui colaj, constituit din fragmente de reportaje, din notații energice, descrieri, din fragmente argumentative și rezumative. Subiectul, al cărui pretext îl constituie titlul unei opere atribuite fals lui Vasile Alecsandri și publicate în *Albina Românească*, *Iluzii pierdute*, este preluat periodic, naratorul având grijă să întrețină relația cu cititorul, cu care își permite, din motive strategice, familiarități și căruia i se adresează la persoana a doua singular: „*Cum îți spuneam, societatea noastră se afla într-o uliță fără nume. Ea se alcătua de cincisprezece tinere dame și demuazele, de vro trei bărbați însurați și vro patru tineri, sau holtei, cum se zice la țară*”. Pasajele de ficțiune sunt mereu bruiate de ample descrieri veridice, de așa-zisele „digresii”, impregnate de ironie, satiră și sarcasm, ceea ce creează impresia scriitorul își asumă doar o singură responsabilitate: fixarea unor fenomene sociale în scopul detestării lor și promovarea propriilor precepte morale. În *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, divagațiile de acest gen sunt asamblate, în spațiul scriptural, atât de abil, încât ele apar ca elemente indispensabile ale textului propriu-zis, finalitatea căruia, ne anunță autorul, se reduce, totuși, la expunerea unei anecdote, intitulată „*decepția celui întâi amor*”.

Asemenea intervenții spontane nu fac dovada unei incoerențe în expunere sau a unei organizări defectuoase a fabulei, mai degrabă, scrisul său se pliază pe un ritm interior, conformat intențiilor moralizatoare, tonului ironic, persiflant. Conform observațiilor lui Paul Cornea, „Kogălniceanu se servește de literatură ca de un pretext ca să-și împărtășească ideile; de altfel, recursul la ficțiune e, în cazul său, foarte redus, scriitorul fiind un reporter cu ochiul ager,



sensibil la ridicolele epocii de tranziție, un pictor după natură și un moralist, mai degrabă decât un inventator de teme și personaje; condeiul său zburdă disertativ, spumos și ironic, reținându-și cu greu volubilitatea sub încatenarea puternică a perioadelor ce alcătuiesc parcă, în chipul cel mai natural cu putință, fragmente de perorație ori crâmpielele unui colocviu cu cititorul, rostit cu o vervă contagioasă” (Paul Cornea, *Op. cit.*, p. 251).

Anunțăm anterior ideea despre complicitatea naratorului cu cititorul căruia i se creează iluzia de cooparticipant la elaborarea operei, la dozarea discursului, declarându-i-se că, de altfel, scriitorul i se subordonează, și nu invers: „*Dar văd că cetitorii mei se oțărăsc. Îndată ce cineva hotărăște să scrie, să se tipărească de viu, el nu mai este slobod, este rob; și ca rob trebuie să se supui publicului, ca Țiganul armașului – sau nazirului, după noul așăzământ*” (***Iluzii pierdute...***). „– Răbdare, răbdare, cetitorilor, chiar lui Dumnezeu i-au trebuit șase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar și mie șase oare ca să vă spun această istorie” (***Tainele inimii***).

Naratorul, după ce prezintă miticulos cadrul general, include în el istoria propriu-zisă, adică *sujetul*, de care, în *Iluzii pierdute*, se desolidarizează, anunțându-și ambiguu lipsa de responsabilitate în raport cu faptele descrise, a căror veridicitate este prezentată și mai ambiguu: „*Să n-am parte de nemica, să nu găsesc niciodată scaun la teatru, capul să nu mi se razime niciodată de sânul unei femei, să nu-mi vie niciodată droșca la deal unde șed, soarele să nu aibe raze pentru mine, vânatul să nu iasă niciodată înaintea puștei mele – dacă tot ceea ce spun îi adevărat sau nu-i adevărat*”.

În realitate, istoria evocată în finalul nuvelei *Iluzii pierdute...* este decupată din biografia autorului, căci se pune în valoare, nu doar prin formele pronominale și verbale, dar și prin date concrete (este fixat anul 1833), proiecția reală a celui care scrie și se scrie, și care afirmă, cu un egocentrism prefăcut: „*Iar însă egoismul m-apucă, iar îmi vine să vorbesc de eu și de mine. Dar ce să fac; așa am hotărât din începutul povestirii, să vă vorbesc numai de persoana mea. De câte ori am vorbit de alții, chiar adevărat, totdeauna am pățit pozna*”.

Ca și în cazul lui Ion Creangă, remarcăm, în *Iluzii pierdute...*, două ipostaze ale personajului-narator și suprapunerea acestora: maturul Kogălniceanu întreține partitura de enunțare, profilându-se prin inserții de tipul: „*O! era o poziție cu totul florenească, căci după Telemah, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian*”; tânărul „*de patrusprezece pe cincisprezece ani*”, devine un „partener” al celui care narează, căci îi „oferă” detalii, i se „confesează” ca unui interlocutor fidel, vocea sa fiind asimilată de cel care evocă, din perspectiva prezentului, „*iluziile de amor*”. Narator temperamental, Mihail Kogălniceanu anulează stereotipurile epice ale timpului său, distanțându-se de ele prin auto/ironie și sarcasm, prin pastişă, parodie și livresc. Turbulențele verbale, jocurile de limbaj, enumerațiile și poantele

ingenioase ale frazelor sunt implicate acestui discurs ludic, orientat, în egală măsură, către lector și către sine.

## Tentative de roman în pațoptism

Și romanul *Tainele inimei* debutează cu evocarea unui spațiu amplu, cel al Copoului, locul de plimbare al aristocrației ieșene, ca, mai jos, cadrul să se îngusteze și să se concretizeze, numindu-se „confetăria d-lui Felix Barla”, „cel mai vechi confetar din Iași, decanul înghețatelor și părintele lisei”. Aici se vor întâlni cele opt personaje, prin care urma să se închege subiectul propriu-zis al romanului.

În *Tainele inimei*, naratorul își adoptă un dublu rol: el este cel care privește și înregistrează, ca mai jos să se identifice ca personaj, care nu doar asistă la discuția dintre cei cinci tineri, adunați în „confetăria” lui Felix Barla, ci intervine într-un pasaj, ca să rostească, tot într-o digresiune, un discurs asupra problemelor de civilizație românească.

## Romanul postpașoptist. *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon

### Tipul arivistului: Dinu Păturică

*Ciocoi vechi și noi* este primul roman tipologic, cu eroi complexi. Prin Dinu Păturică, tipul ciocoiului, al arivistului epocii zugrăvite de Filimon, scriitorul deschide drum romanelor lui Duiliu Zamfirescu și Ion Marin Sadoveanu, care completează seria tipologică a arivistului.

Referindu-se la roman, G. Călinescu afirma: “Prin temă, *Ciocoi vechi și noi* e un mic roman stendhalian (bineînțeleas fără filiațiune directă și fără luciditate analitică), iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. (...) Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete și exploziile ambiției. Oricât de enormă ar fi comparația, Păturică nu e un simplu și vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții. (...) Esențialul este că toată energia lui Păturică rămâne intactă, aspirația lui la înălțare neavând nici o oprire. Dinu Păturică e frumos, e în stare să capteze repede simpatiile, ipocrit cu precocitate și onctuos. E inteligent și iubitor de a se instrui (...) Și intelectualitatea la el nu e o simplă poză”.

Eroul lui Filimon rămâne un personaj de referință, căci după aprecierea lui G. Călinescu “nu este în literatura noastră, pe măsura deplasării orizontului, un erou cu acte mai solide de stare civilă decât Dinu Păturică”. Nicolae Filimon își propune să contureze artistic o anumită categorie socială, caracteristică secolului XIX, și anume tipul ciocoiului, definit în “Dedicatie” și “Prolog”. Primele fiziologii fuseseră scrise, după model francez, de Costache Negruzzi, I. Heliade Radulescu, M. Kogalniceanu, fiind un gen literar la moda.

În maniera fiziologista, Filimon sintetizează esența morală și socială a tipului: “Ciocoiul este totdeauna și în orice țară un om venal, ipocrit, las, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat cu o ambiție nemărginită”. Scriitorul își propune să urmărească în “deosebitele faze prin care el a trecut de la ciocoiul cu anterior și cu calamități la brâu al timpilor fanariotici, până la ciocoiul cu frac și cu mâini albe din zilele noastre”.

Prin romanul *Ciocoi vechi și noi* Filimon realizează doar ciocoiul din prima fază, “al timpilor fanariotici”, pe fundalul Bucureștiului aflat la finele epocii feudale și de avant a burgheziei (1814 – 1825). Conflictul romanului este prefigurat chiar în “Dedicatie”: “Voua, dar, străluciti luceferi ai viciilor, care ați mâncat starea stăpânilor voștri și v-ați ridicat pe verinele acestora ce nu v-au lăsat să muriți în mizerie”... Deși personajele sunt construite în alb-negru, bune și rele, aceste forte umane nu intra în conflict, ele având o existență paralelă. Dinu Păturică va intra în conflict cu Andronache Tuzluc – ciocoi consolidat, în devenirea sa – ruinându-și propriul stăpân. Scriitorul urmărește simultan efortul gradual spre parvenire, depus cu luciditate de eroul său, și ruina sistematică a postelnicului. Povestea lui Dinu Păturică se conturează în cursul naratiunii, urmărind îndeaproape fișa fiziologică. Tehnica portretistică este realist

balzaciană. Trasaturile fizionomice dezvaluie trasaturile intime, gesturile, mimica, vestimentatia, interioarele vorbesc despre starea sociala, nivelul economic si cultural al personajului. Eroii sunt portretizati in capitole “speciale”; “cu desavarsită tehnică balzaciană este făcuta prezentarea eroilor principali” (G. Calinescu). In capitolul I, dedicat lui Dinu Paturica, scriitorul inregistreaza in amanuntime trasaturile fizice care implica trasaturi morale: “scurt la statura, cu fata oachesa, ochi negri plini de viclenie, cu nas drept si cu varful cam ridicat in sus, ce indica ambitiunea si mandria grosolana.”

Imbracamintea lui Dinu Paturica vorbeste de saracia sa, de conditia lui umila: “Imbracat cu un anterior de samalagea rupt in spate, ... cu picioarele goale bagate in niste inimi de saftian, care fusesera odata rosii, dar isi pierdusera culoarea din cauza vechimei”. Ca scriitor ce vrea sa moralizeze, sa indrepte, Filimon previne cititorul asupra intentiilor personajului: “... trasaturile fetei sale lasau sa se vaza pana la evidenta ca gandirea ce-l preocupa nu era decat planuri ambitioase”.

Filimon procedeaza ca un scriitor realist; prin descrierea imbracamintei el fixeaza epoca si calitatea sociala a personajului sau.

Sub aspectul deplorabil al tînarului se ascunde insa o forta puternica, dominata de ambitie, de setea de a se inalta cat mai sus.

Fizionomia descrisa, “nasul drept si cu varful cam ridicat in sus”, este pentru scriitor indiciul sigur al unei trasaturi morale de esenta, ce-i defineste eroul.

Antipatia scriitorului este evidenta. Trei trasaturi sunt precizate de la inceput: viclenia (ochii), ambitia si mandria grosolana. Portretul moral se va adanci si imbogati cu alte insusiri, pe masura ce personajul va urca treapta cu treapta in drumul sau de ascensiune si decadere.

Scriitorul urmareste in detaliu evolutia personajului, dezvaluindu-i trasaturile diabolice. La inceput acesta indeplineste treburi umilitoare: ca ciubucciu isi freca stapanul pe picioare, il ajuta sa se imbrace, ii da de spalare, ii aducea dulceata, cafea si ciubuc. Lingusitor ca celelalte slugi ale boierului fanariot, “se silea să ii intreață pe toti in zel si activitate.” Perseverent in atingerea scopurilor sale, el invata tehnica hotiei de la alti servitori, fiind, pe rand, de la ciubucciu, logofat, sluger, pitar, si, in cele din urma, sfetnic de taina al postelnicului.

Camera lui de ciubucciu, pe vremea primei slujbe la curtea postelnicului Andronache Tuzluc, pune in lumina modesta si umila conditie de la care pleaca Dinu Paturica. Descrierea camerei releva grija scriitorului pentru amanuntul semnificativ: aici “se aflau un ibric colosal, o multime de ciubuce, feligene pentru cafea, chisele de dulceata; un lighean de argint, un mizerabil pat de scanduri.”

Dar Dinu Paturica nu este deloc dezolat de saracia camerei lui, ci, dimpotriva, aruncand o privire rece si dispretuitoare, se simte mobilizat cu toata energia, sigur de sine, deschizand

perspectiva planurilor sale: “Iata-ma in sfarsit ajuns in pamantul fagaduintei; am pus mana pe pane si pe cutit”, arata si mijloacele pe care le va folosi: “curagiu si rabdare, prefacatorie si inschinzarlac si ca mane voi avea si eu case mari si bogatii ca ale acestui fanariot”.

Construit in scop evident demonstrativ pentru a ilustra o categorie sociala care ii repugna, deci polemic, personajul – tip al ciocoiului – e fundamental negativ, de la inceput pana la sfarsit.

El va folosi un evantai larg de mijloace in spolierea stapanului sau: se va instrui in arta ipocriziei si a intrigii, “aceste doua mijloace ale parvenirii”. Constient ca-i trebuiesc carti care sa-i “subtieze mintea”, sa-l invete mijlocul de a se ridica “la marire”, va citi carti despre marii barbati ai lumii cum ar fi “Comentariile lui Cezar”, operele lui Machiavelli.

Purtarea sa in relatiile cu servitorii, este nu numai ireprosabila, dar stie sa se faca “iubit si adorat de toate slugile”, fiind astfel desavarsit in arta prefacatoriei.

Dinu Paturica se dovedeste si un maestru al disimularii, cucerind increderea deplina a postelnicului Andronache Tuzluc: el ii saruta mana, “cu cea mai mare umilinta si facu sa caza din ochii sai de sarpe doua lacrimi din acelea ce in aparenta arata o inima plina de recunostinta, dar in realitate nu sunt decat plansul crocodilului prin care amageste victima sa”.

Accentul scriitorului cade insa pe studiul si dezvaluirea fizionomiei ca expresie a starilor interioare ale personajului: “Liber acum de povara simularii, incepu a se preimbla prin camera cu pasi rari si precipitati. Trasaturile fetei sale luara un aspect straniu, ce lasa sa se zareasca uneori expresia unei nespuse bucurii de a-si vedea implinite dorintele sale de atata timp; cateodata un nor de necredere in viitor schimba intr-o clipa fata fizionomiei sale; apoi iar cadea intr-un fel de apatie, din care trecea cu iuteala la o feroasa si o amenintatoare veselie”.

Utilizarea relatiilor amoroase si aliantelor in scopul parvenirii sale constituie o noua etapa in ascensiunea sa fiindca postelnicul era deja ruinat. Paturica isi alege aliati pe masura: pe chera Duduca, tiitoarea postelnicului, stapana pe “arsenalul vicleniilor femeiesti”, iubind “luxul cu deosebire”, punand la cale, impreuna, ruinarea sistematica a postelnicului. Celalalt aliat, cămătarul, chiar Costea Chiorul era și el pe măsura celorlalți; pentru el “a trămite la ocnă un nevinovat sau a fura... era totuna”. Discursul lui Păturică rostit când ajunge vătaf de curte al postelnicului, ilustrează că “ținta lui era să mănânce starea postelnicului înregistrând toată averea acestuia sub pretextul stabilirii ordinii: Voi pedepsi fără milă pe toți aceia ce vor cuteza să înșele pe boierul măcar cu o para. Apoi inventariă totul, scoase pe sofragiu și pe stolul și puse în locul lor pe alții, ales de dânsul după sprânceană”. Folosește orice mijloace pentru a se îmbogăți prin ruinarea postelnicului: scoate funcțiile la meyat, vinde postul de ispravnic pentru județul Teleorman, astfel încât, ajuns vătaf, “ospățul slugei întrecea în toate pe al stăpânului”, folosind principiul “fă-te om de lumea nouă, să furi cloșca după ouă”. În spirit realist balzacian, Filimon argumentează și susține starea socială a personajului, la care el a ajuns prin parvenire, descriind

amănunțit camera de vătaf a lui Dinu Păturică. În comparație cu cea de ciubucciu, camera de vătaf relevă opulența, semnele boieriei sale. Tehnica aglomerării și a griji pentru amănuntul sugestiv e menită să lumineze o anume realitate concretă, să vorbească prin ea însăși (A. Martin) : de la patul de scândură cu o pătură Dinu are acum “două paturi turcești peste care puse saltele de lână acoperite cu chilimuri vârgate de Idirne, pe perete atâră un covor de Brussa”, are și el o bibliotecă, iar felurile de mâncare sînt cele mai scumpe din “delicatețile gastronomice ale Orientului”. Pe măsura derulării epice, și a urcării pe treapta parvenirii sociale și politice, se completează portretul moral al personajului. Dinu Păturică îl ruinează pe Tuzluc cu metodă. Astfel, moșia Răsucita, viile din Valea Călugărească, moșiile Plânsurile și Chinuielile din sud de Buzău, toate sunt înghițite. Păturică ajunge sameș al hătmăniei, mare stolnic cu o casă în care se adăugau “toți paraziții Bucureștenilor”; căsătorit cu infernala chera Duduca, își reneagă chiar și părintele: “Dați-l afară pe brânci... eu nu am tată”.

Nimic nu-i repugnă pe drumul ascensiunii sale, a setei de parvenire, nici măcar trădarea de neam și de patrie: în timpul mișcării lui Tudor Vladimirescu se angajează să-l trădeze pe Tudor în schimbul isprăvniciei a două județe (Prahova și Săcuieni).

Pentru a stoarce cât mai mult bir de la țărani (oierit, ierbărit, tutunărit, vânătorit), folosește cele mai brutale metode și când sătenii nu mai aveau cu ce să plătească, “îi ungea cu păcură și îi lega de copaci, ca să-I înțepe viespele și țânțarii,... după ce-I sărăcea cu desăvârșire, îi închidea în coșare, ca să nu poată reclama la stăpânire”.

Dominat de o ambiție nemăsurată, el visează, după ce obține rangul de mare stolnic și “funcțiunea isprăvniciei de străini”, să ajungă până în vârful piramidei sociale, caci “ce folos ar fi avut avuția pentru dânsul, dacă I-ar fi lipsit acea pozițiune socială, care ar fi putut să-I deschidă ușile boierilor celor mari și să-l facă egal cu dânsii”. Orgoliul și vanitatea nemăsurată îl fac să viseze obținerea puterii politice, a celor mai înalte demnități ale țării, râvnind, mânat de aspirațiile sale nelimitate, la funcția de caimacan al Craiovei și chiar să fie domn.

Urcușul lui Dinu Păturică arată un personaj activ, deosebit de întreprinzător. Toată atenția scriitorului se concentrează asupra lui și a grupului de personaje care acționează împreună pentru doborârea lui Tuzluc. Plasându-le pe un fundal social realist, Nicolae Filimon își construiește personajele antitetic (procedeu specific creației romantice), în concordanță cu intenția, de a educa, opunând personajele negative – Dinu Păturică, chera Duduca, chiar Costea Chioru – personajelor pozitive – Gheorghe, Banul C., Maria. De pe aceleași principii moralizatoare, scriitorul își sancționează ferm personajele, finalul spectaculos aducând izbânda binelui.

## Memorialistica „trucată”. Memorialul și notele de călătorie

**Truc, trucuri**, manevră abilă prin care cineva încearcă să mascheze realitatea; șiretlic, strategemă, viclenie.

### Caracteristicile literaturii memorialistice

Memorialistica, în deosebi memorialistica de călătorie, este un gen literar de frontieră, situat între beletristică și publicistică, cu amestec de meditație, eseu. Critica literară nu cunoaște interpretări exhaustive referitoare la acest tip de narațiune.

Se știe doar că, încă de la cronicari, scrisul cronicăresc manifestă, pînă către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, o preponderență memorialistică. În consecință, și proza română din perioada 1830-1860 e marcată profund de memorialism.

Caracteristicile literaturii memorialistice:

1. Narațiunea e **simplă** lipsită de podoabe stilistice.
2. Elementul de creație survenite mai mult sau mai puțin întîmplător.

Referindu-se la memorialistică, francezul **Albert Thibaudet** afirma: *„aproape fără excepții, memoriile unui autor sunt partea cea mai bine scrisă din opere sa, din opera în proză dacă e vorba de un poet”*. „Genul memoriilor face, deci, să reiasă la un autor originalitatea stilului, fără îndoială, fiindcă stilul, fiind omul și viața omului, opera cea mai consubstanțială insului și vieții sale, îi va oferi stilului elementul cel mai firesc și hrana cea mai bogată” (**Reflecții**, vol. II, Ed. Minerva, B., 1973, p.227-228).

Memoriile, inclusiv cele de călătorie, comportă firesc, o investiție nemijlocită de subiectivitate. Eul biografic și eul creator se contopesc și se despart după legile subiectivității, ale creației și ale memoriei. Autorul apelează la diferite trucuri de expunere (**descriere de peisaj, notițe istorice, etnografice, portretizări**), la mărunte artificii. Toate împreună formează recuzita narativă personală a autorului, a memorialistului. Criticul francez mai susține că *„nici un gen nu e mai invadat de trucaj, decît călătoria”*. Discursul memorialistic e ticsit de fapte și întîmplări din experiența autorului sau a altui personaj, care îi ia locul. Expriarea nu e ordonată, ci spontană. Pe lîngă expunerea faptelor reale, memoriile dezvăluie zonele ascunse ale sufletului. Voiajul devine pentru *homo viator* nu doar o inițiere într-un mediu geografic, ci și o inițiere în universul său lăuntric.

**Concluzii:** Memorialistica este un tip de literatură introspectivă, eseistică.



## Memorialul de călătorie în literatura română

Începînd cu D. Golescu, scrierea unui memorial de călătorie devenea o tradiție în literatura secolului XIX. Aceste experiențe personale ale scriitorilor români s-au materializat în pagini de proză, care conțin adevărate revelații de natură eseistică, publicistică, artistică. Florin Faifer, în **Semnele lui Hermes**, clasifică aceste călătorii în:

**ingenuie** (primitive), **sacre, de cunoaștere, în scopuri științifice, reportaje, în scopuri de plăcere, la Muntele Maghic Ceahlăul, livrescă, parodică, umoristică, alegorică, în trecut etc.**

Acest tip de proză e cu preponderență, romantică, deoarece solicită eului narator evadarea: sentimentul evadării într-o altă dimensiune (peisagistică, istorică, geografică, magică, etnografică) este propriu romanticilor.

Grigore Alexandrescu e considerat unul din cei mai vechi călători romantici, care își organizează impresiile de voiajor în *Memorialul de călătorie*. Spațiul în care evadează eul narativ e istoric, cu mănăstirile Cozia, Tismana, Polonzac. Însuși autorul caracterizează acest spațiu istoric ca fiind „*teatrul atîtor întîmplări mari, locul nașterii atîtor bărbați demni de comemorare*”. Cochetând inițial cu ideea de expunere forțată a voiajului, autorul declară că va povesti despre călătoria sa prin Oltenia „*în limbajul domnului Jourdain*” (expunerea urma să fie spontană, simplă, primitivă și chiar să coincidă fluxului verbal).

Așadar, impresiile de călătorie ale lui Alexandrescu se fixează pe informația istorică și mai puțin pe cea peisagistică. După cîteva notații de ordin geografic sau etnografic, memorialistul nu uită să facă trimiteri la evenimente istorice concrete la nume de personalități. Referindu-se la România Mică (Oltenia) Alexandrescu menționa că „*Această parte a țării e cea mai bogată în suvenire istorice, Mănăstirile ei, pădurile, munții, rîurile ce o adapă, toate poartă un caracter de sălbătăciune și de mărire*”.

Și Alecu Russo, în *Piatra Teiului*, prima sa lucrare scrisă în franceză, își anunță același scop al călătoriei sale: „*descoperirea patriei adevărate, a vestigiilor istorice, a tradițiilor culturale, a limbii române*”. Scopul călătorului e cultural. Gr. Alexandrescu își ordonează impresiile de călătorie, le intitulează în conformitate cu locurile vizitate. **Cozia** e un fragment care poate fi considerat o schiță aparte și în care imaginea mănăstirii apare ca un simbol al timpului istoric. Aceiași structură o atestăm în fragmente dedicate mănăstirii **Dintr-un lemn** sau Tismana. Elementele de creativitate apar spontan și cunosc apogeul în fragmentul **Tismana**. Răsăritul luminii impresionează atât de mult pe Alexandrescu, încît acesta consacră un fragment amplu în care se regăsesc virtuțile stilistice ale lui Alecsandrescu. Motivul luminii e tipic pentru literatura română. Alecsandrescu descrie ipostazele acestui astru care se înalță treptat pe boltă; inițial luna se anunță printr-o „*lumină roșietică*” apoi îi apare autorului „*ca o stea depărtată, ca*

*o făclie care se aprinde în deasa întunecime a copacilor ce acoperă muntele*". În final luna pare a fi un „glob rubinos”.

Vasile Alecsandri concepea călătoria în autentic spirit romantic. Peregrinările sale se desfășurau fără nici un plan prestabilit, sub impulsul fanteziei, al tentației spre necunoscut, spre aventură, din dorința de evadare într-un spațiu și timp nemărginit, potrivit unei imaginații spontane, în permanentă involburare. Călătorul însuși declara: **„Eu nu înțeleg călătoriile ca cei mai mulți, adică: de a se face robul unui plan și, în urmare, de a alerga țintă pe linie dreaptă pînă la țelul propus... Numesc voiaj acela singur care, liber de orice înrăurire străină, urmează numai caprițiilor vremelnice a închipuirii și care ia ființă fără pregătire, precum și fără scop hotărît”**.

Proza de călătorie a lui **Vasile Alecsandri** este mai diversă decît a autorilor comentați anterior și se compune din jurnale ample **„Jurnalul de călătorie în Italia”**, **„Călătorie în Africa”**, din povestirile **„O plimbare la munți”**, **„Însemnări de călătorie din 1845”**, **„Borsec”** etc. Memorialele de călătorie ale lui V. A. se circumscriu pe deplin în sfera „literaturii subiective”, cum o denumea Tudor Vianu. (Caracterul subiectiv al însemnărilor de călătorie rezultă din raportarea permanentă a scriitorului la propria-i persoană, comunicîndu-și impresiile personale, ipostazele afective, considerațiile intime față de o anumită realitate sau un anumit eveniment).

Spre deosebire de Alexandrescu și Russo, V. Alecsandri dezvoltă abil anecdota, include dialogul firesc, este spontan, personal, transcriind senzațiile proprii, directe. Autorul manifestă o evidentă predilecție pentru senzațional, inedit și pitoresc, pentru insolit și exotic. De aceea memorialistica sa de călătorie formează, în opinia lui G. Călinescu, **„partea cea mai trainică a operei lui V. Alecsandri”**. Anterior, Șerban Cioculescu aprecia frumusețea scrierilor în proză ale lui V. Alecsandri și mai ales a notelor sale de călătorie.

Memorialistul și călătorul al lui V. Alecsandri este un narator talentat. În proză nu ține cont de rigoriile rimei, ritmul ca-n poezie, scrisul său se revarsă spontan, umorul suculent e un element decorativ. Scriitorul preferă narația și descriția, parafraza lirică, lexicul savuros. Asupra peisajului are o viziune largă, panoramică, este sensibil la aspectele sublime, la forme și culori. V.A. nuanțează descrierea, insistînd, ca orice romantic, pe corespondențele dintre peisaj și stările sufletești: „Munții Perinei se învăleau treptat cu o mantie roșietică, iar vîrfurile lor, acoperite de omăt, păreau încununute cu diademiri strălucitoare... Era acum momentul tainic cînd toată natura se pregătește pentru odihna nopții; ora în care sufletul se pătrunde de o dulce malanholie...”. Senzațiile vizuale se împletesc armonios cu cele auditive

Romantică în esența sa, memorialistica de călătorie a lui Alecsandri, deși e lipsită de invenții, relievează talentul autorului (pasteluri).

Naratorul V. Alecsandri extinde nucleul anecdotic, respectă consecutivitatea expunerii, opținând astfel scrieri asemănătoare nuvelor, povestirilor sau chiar romanului.

În jurnalul „**Călătorie în Africa**” intriga acțiunii și a expunerii o formează o anecdotă simplă, banală: *fiind pe malul oceanului, lângă golful din Josconia autorul se ciocnește în timp ce se scâlta, cu un englez. Se împrietenesc și pornesc împreună într-o călătorie.*

Expunerea este sinceră, necenzurată. Ea relatează despre voiajul autorului în ținuturile exotice și pitorești din Extremul Orient, din Africa sau de la coastele mediteraniene. Alecsandri nu apare preocupat numai de peisaj, ci observă și particularitățile civilizației altor popoare, aduce explicații despre mentalitatea și obiceiurile localnicilor. Cu toate acestea V. Alecsandri rămîne totuși un descriptiv sensibil la pitoresc, la exotic; întâlnim astfel descrieri de peisaj realizat într-o manieră picturală. Îl încântă peisajul limpede, luminos, se desfată contemplînd splendoarea calmă și pură a spațiului mediteranian. Tot în lucrarea: „**Călătorie în Africa**” soarele: *„întinde un val de aur pe fața oceanului”,* ochii i se plimbau *„fără sațiu, cînd pe albastra și mult măreața întindere a mării, cînd pe tainica nemărginire a cerului”,* imaginația i *„ se leagănă pe vârful argintiu al valurilor”.*

Ca un impresionist, autorul urmărește peisajul în diferite ore ale zilei. Căderea nopții este ora cînd poetul heliofil (iubitor de soare) simte nostalgic *„o nemărginită tristețe”, „acum umbrele nopți acoperise pămîntul și copacii se zăreau ca fantasme din altă lume, ce se alungau pe cîmpi, pînă cînd se pierdeau în întunericul depărtării”.* Noaptea este un spațiu al fantasticului, al tainelor.

Naratorul nu insistă prea mult asupra descrierilor de peisaj, el rămîne scurtă vreme captiv reveriei, împrăștiind vraja cu o glumă sau cu un surîs, sau chiar cu imagini grotești.

### **Balta Albă**

Este o povestire cu subiect incitant, în care naratorul este un tînăr pictor francez, care venise pentru prima dată într-un voiaj prin Moldova. Expunerea este înregistrată de însuși Vasile Alecsandri, dar cititorul înțelege că impresiile de călătorii aparțin tot lui. Tînărul francez înregistrează cu ochiul unui străin contrastele civilizației romînești.

Jocul narațiunii care e dusă de un alt protagonist imprimă povestirii originalitate. Tînărul francez decide să se oprească dintr-un voiaj pe Dunăre, dintr-o simplă curiozitate. Cuvîntul „valah” îl incintă și vrînd să cunoască această țară – Valahia, debarcă la Brăila.

Plecarea la „Balta Albă” îi va prilejui francezului mai multe surprize. Prima este *trăsura* cu care se deplasează, urmează ciudățeniile pe care le întâlnește *pe drum*, în timp ce căruța salta la hopuri, aruncîndu-l în sus ca pe o minge.

Localitatea „Balta Albă” pe care o găsește cufundată într-o beznă adâncă îi provoacă senzații bizare:”*satul este alcătuit din bordee acoperite cu stuf*”. „*din fântâni cu cumpene*”. Contradicțiile și contrastele le descoperă a cincea zi, deoarece vede o societate de oameni aristocrați, își întâlnește compatrioții și urmărește comportamentul unor femei ce coborau din niște călești europene.

Această optică, viziunea străinului, dezvăluie esența civilizației omenești, a unei lumi, în care se întâlnește deopotrivă, mizeria cu luxul, vechiul cu noul, tragicul cu umorul.



Pentru Russo era de ajuns să se rostească cuvântul „copilărie” și poezia continua până la nesfârșit. Copilăria voioasă a scriitorului poate fi unica perioadă cu adevărat fericită a vieții lui. Temperamentul artistic o va lua înaintea, ocolind filozofia rece, inima scriitorului va vibra vulcanic, emotiv, revărsându-se în limbaj abundent în comparații scilicet pe baza copilăriei. Până și inima au creat poezia: „Din multe dulci ochiri a tinereții și a copilăriei două s-au tipărit în inima mea, verzi și vioaie, crescând iarăși, an câte an, ca mlădițele copacilor; primăvara mi le aduce, pe când dă frunza, pe când fluturii încep a se juca, când trandafirii îmbobociți se deschid, când soarele încă dizmiardă și nu arde, când de pe porumbei pică ninsoarea mirositoare. Una din ele, zîmbind în ceriul trecutului, cine nu o știe? cine nu a avut optsprezece ani, cine nu s-a uitat la lună și nu a vorbit cu stelele?...A doua aducere- aminte ce iarăși, ca toate aducerile- aminte, dulce lucește între flori și raze aurite, este un sat frumos, rășchirat între grădini și copaci pe o vale a codrilor Bîcului, cu un păr mare în mijloc”. Lumea *Amintirilor* lui Russo a fost înțeleasă pe deplin și apreciată de toți „copiii maturi”, care au știut unde e adevărul și „nu s-au rușinat de țara lor și au iubit-o și în sărăcia și goliciunea ei”. Spațiul lui Alecu Russo este unul al fericirii și al întemeierii depline în sensul că el se refugiază în satul său, sat care reprezintă spațiul edenic, spațiul fericirii și al bunăstării pentru copil. Anume aici își cunoaște el lumea, anume aici el se poate dezvolta și poate fi cu adevărat fericit. Acesta este spațiul lui și despărțirea de acest spațiu îi poate provoca, ca în cazul lui Nică a lui Creangă „cum nu se dă scos ursul din bîrlog, țăranul de la munte, strămutat la câmp, și pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855”.

Copilăria poetului a fost înveselită de „ziua armindinei”, cu petrecerile ei în natură „v-aș spune iarăși că serbarea zilei întâi mai se leagă de sărbătoarea unei zîne a câmpiilor latine, de pe vremea strămoșilor noștri romani și a străunchiului nostru, bunul Evandru, care Evandru era un fel de papură vodă latin; v-aș spune cum se jertfeau pe altare în acea zi mieii fără pată, fruntea turmelor! junci albe, mîndria imășelor! și cum se dăruiau zînei colive de miere și de făină, de trei ori cernută, de grîu spălat; dar nu sunt învățat și spun în limba ce am dobîndit odată cu lumina, odată cu auzul, odată cu vederea soarelui, a codrilor, a câmpiilor și a florilor; cîtă trudă, cîtă vreme pune omul a învăța limba neamurilor străine! dar acea străină nu-i vorbește de țară, nici de părinți, nici de frații ca brazii, nici de surorile ca florile, nici de primăvara cu verdeața ei și cu turmele de oi cu ciobanii în capul turmelor, lăsîndu-se pe guri de rai, nici de plugurile cu șase boi, nici de copilițe bălaie și fete de împărați, cum vorbește limba ce o învață și o sugă omul cu laptele vieții!”, desprinzînd din case întregul popor al satului în albe veșminte de sărbătoare. Ce poate fi mai frumos și mai entuziastic pentru copil decît acea zi în care toată lumea uită de tristeți și griji, veselindu-se. Un fapt important ce trebuie de reținut este acela că poetul aude de pe acum- ca orice copil de la sat- primele povești populare, „cîntecele mancilor, stahiile nopțiilor”,

„moșnegii spunea... de moșul Adam cu barba pînă în brîu...., de Ileana Cosinzana, de frații din lună...”.

Copilul a absorbit, deci, cu sete din izvoarele cîntecelor populare, s-a simțit strîns legat de voinicescul trecut istoric, nu s-a închis suferințelor păturilor asuprite, arătînd dimpotrivă o aprinsă prețuire haiducilor răzbunători. Tăria cu care s-au imprimat impresiile copilăriei nu lasă nici o îndoială că în această perioadă au încolțit sîmburii dragostei sale de popor și de virtuțile lui vitejești și poetice. Ultima „amintire” personală nu-și mai selectează materia din viața satului, ci se îndreaptă spre spre evenimentul purcederi la studii, către „viața chinurilor pe cartea de învățătură”.

Plecarea „cuconașului” e descrisă în termeni și ritm de basm, de asemenea, fără precizuni pitorești, topografice sau poetice, la prezentul istoric ce actualizează și înviorează: „Într-o zi, copilul care îl chemăm cuconaș, și se va chema mai tîrziu neamț, franțuz, și mai în urmă bonjurist, copilul! crescut în huzur, în bumbac și în toate dragostele mamei trece într-o caretă...careta se mișcă...se tot mișcă...merge și tot merge peste nouă țări și nouă hotare...icoană tristă a vieții politice a bietelor țări...”.

Opera lui Russo reprezintă o lucrare a maturității, în care autorul realizează creșterea copilului și diversele etape ale adolescentului. Viața și întâmplările prin care a trecut eroul îi întărește caracterul, formîndu-l pentru viață. Cel mai important lucru pentru el este spațiul în care s-a format, spiritul pe care l-a dobîndit, și desigur toți cei care i-au fost alături.

## **Jurnalul intim. Factual și ficțional în *Soveja* de Alecu Russo**

Jurnalul de exilat al lui Alecu Russo, *Soveja*, subintitulat *Ziarul unui exilat politic la 1846*, scris în limba franceză și publicat postum, este prima experiență de acest gen din istoria literaturii române. La 1846, pentru Alecu Russo, finalitatea jurnalului intim nu consta doar în o simplă exersare a scrisului, în intenția de a închide în el unele segmente de viață, dar presupunea și includerea, printre aceste secvențe biografice, a pasajelor de ficțiune. Așadar, jurnalul lui Russo, gen de frontieră, nu corespunde rigorilor textului canonic. Autorul își convertește starea de exilat în stare de creație. Deși în prim-plan e adus biograficul, pe acest palier al narațiunii nu predomină documentarul, elementul ficțional fiind sublimat în irizări ale imaginației auctoriale. În consecință, *Soveja* se transformă într-un *jurnal de scriitor*, care îl menține pe Russo în aria

literarului, cum de altfel se întâmplă și în *Piatra Teiului*, jurnalul de călător al autorului, text ce include, pe lângă mostre de narațiune frustă, și pagini relevante de beletristică. În *Soveja*, are loc sincronizarea literaturii cu viața, omul biografic cedează în favoarea scriitorului, care, în fine, scrie dintr-un interes pur profesional, cum recunoaște el însuși:

*„Nu știu ce pornire împinge pe om către păsul său...oare este aceasta spre a-și aduce sieși mîngîieri?- Nu-mi vine a crede...Fi-va dar, spre a-și atrage luarea-aminte a celorlalți și a-i îndemna să te bage în seamă, șă-ți prindă milă sau să te laude?.. Pare c-aș crede aceasta mai bine, mai ales cînd mă gîndesc la dramul de zădărnice și de trufie ce zace-n fundul inimei oricărui om și mai cu seamă a oamenilor carii, spre rău sau bine, sunt căzuți la boala condeiului... De aceea nu pot crede că cei de seama mea au scris vreodată întâmplările lor fără de un interes cu totul personal” [Russo, p. 254]\*.*

Scriitorul are conștiința unor cititori virtuali, cărora li se adresează, îi avertizează asupra evoluției subiectului, îi include abil în discurs:

*„Trebuie să știți că omul nu este în stare a merge cinci poște pe nerăsuflăte, avînd și-o osîndă politică pe capu-i, fără a simți trebuință d-a drege la inimă...” (p. 260).* sau: *„epigrama avea însăși să se schimbe în dramă adevărată, precum veți vede” (p. 254),* sau: *„Mi-e urît chiar de a scrie...Altă dată vă voi povesti istoriile părintelui și obrazele vizitatorilor mei” (p. 271).*

*Soveja* este mai mult decît o narațiune ingenuă, textul se constituie dintr-o suită de povestiri, între care se stabilesc relații de complementaritate. Ambelor planuri ale demersului, biografic și fictiv, le corespund discursuri care colaborează între ele, cum se întâmplă frecvent, repliindu-se, în fine, într-o structură unitară. Liantul îl formează viziunea auctorială, contemplativă și autocontemplativă, sentimentul efervescent cu care acesta captează frecvențele interioare ale enunțului unui emițător cu acte în regulă, și cel cu care își filtrează evenimentul interior. Menționăm că autorul înglobează, printre propriile mărturisiri despre condiția sa de *„sechestrat într-o viezuină fără orizont”*, secvențe cu statut autonom, expuse de naratorii pe care îi întâlnește în drumul spre *Soveja* sau în această localitate: axioma *„din morala orientalilor”*, redată de temnicer, povestea *„cam lungă”* a unchiașului, istoria narată de părintele Acati, legenda unei pietre, relatată de vătav etc. Subiectele sunt istorisite de la persoana întîi. Autorul-narator, instanță *heterodiegetică*, proiectează astfel imaginea altui narator în propriul discurs, fără să modifice ritmul și să intervină în registrul stilistic al acestor texte.

Disociat din această perspectivă, jurnalul de exilat *Soveja* se prezintă ca o scriere compusă din secvențe neeterogene ca fabulă și stil. Cele mai ample înregistrează mărturisirile

---

\*Toate citatele din jurnalul *Soveja* de Alecu Russo sunt selectate din această ediție.



exilatului: pretextul recluziunii, întâmplarea propriu-zisă, descrieri, la modul umoristic, ale drumului spre Soveja, notații despre propriile stări lăuntrice, evocări toponimice și de peisaj, autoportreizări și portretizări de personaje, reflecții. Narațiunea nu se produce în conformitate cu o ordine temporală, dovadă a unei rescrieri ulterioare, din memorie, a evenimentelor. Prima secvență, datată 4 martie, e urmată de rememorări ale evenimentelor din 27, 28 februarie, 1, 2 și 3 martie. Punctul inițial al expunerii e, de fapt, 25 februarie, ziua când „s-a jucat pentru întâia oară *Provincialul la Teatrul Național*” (p. 254). E compromisă astfel succesivitatea discursului, care, de obicei, e caracteristică unui jurnal intim. Theodor Vîrgolici semnală, între virtuțile textului, „unele vădite deficiențe, mai cu seamă în ce privește compoziția, inegala tratare a părților ei componente, păstrarea materialului în forme insuficient elaborate, frecvența narațiunilor de același tip tematic, ceea ce arată că Russo n-o mai revizuiuse în vederea publicării” [Vîrgolici, 123]. Acest punct de vedere nu ni se pare pertinent, dacă recunoaștem, în cazul jurnalului, spontaneitatea scrisului, absența unui subiect propriu-zis și libertatea auctorială în ceea ce privește ordonarea scriiturii.

Expunerea în retrospectivă a celor întâmplare anterior, nerespectarea ordinii cronologice sunt tehnici inerente jurnalului, care, conform definiției lui G. Genette, „este o narațiune intercalată din punct de vedere al situației temporale, ce combină narațiunea anterioară (povestire profetică sau previzională), narațiunea ulterioară și simultană (reportaj)” [Apud L. T. Ardelean, 78]. Investigarea dimensiunii temporale a discursului din *Soveja* reliefează planuri narative comunicante, „situație comportînd o pluralitate de acte narative succesive intercalate între secvențe de evenimente” [O. Ducrot, J. –M. Schaeffer, 466]. Aspectul de montaj al textului se conturează treptat, fragmentele se organizează în povestiri „factice” și „ficționale”, conform terminologiei lui Gerard Genette, „în funcție de ordine, viteză, frecvență, mod, voce sau posibile împrumuturi și schimburi” [Apud L. T. Ardelean, 77]. „Povestirea factuală e dată de identitatea dintre Autor și Narator, iar cea ficțională se stabilește prin disocierea lor” [L. T. Ardelean, 77]. Evenimentele expuse în textul comentat relaționează cu gradul de prezență a vocilor naratoare, subordonate unei evidente „dorințe de creație”, voci care aparțin Autorului, Naratorului și Personajului. În jurnalul lui Alecu Russo, între aceștia există, în mod evident, atât coincidențe, cât și diferențe. Coincidența celor trei e atestată în povestirea factuală, biografică. Secvențele expuse de altcineva și reproduse de Al. Russo aparțin altor naratori, enumerați mai sus, care își construiesc personajele în conformitate cu propriul ritm narativ.

În text se proiectează câteva imagini de naratori factuali, cărora le corespund persoane reale. Cea mai amplă este a lui Alecu Russo, „pus la popreală” pentru subiectul piesei, pe care el o concepușe în formă de parodie, „o epigramă în contra dramelor ce au coplesit scena” (p. 254)

și care, în opinia autorităților, „*aduce tulburare, mai ales în astfel de vremi*” (p. 257). Identitatea sa e constituită dihotomic: scriitor preocupat de evocarea evenimentială, resorbit în propriile reflecții; și tot el receptorul și reproducătorul unor texte expuse de altcineva. Instanța naratoare, cum îl definim, ca să-l diferențiem de alți povestitori, devine propriul său personaj, reliefat cu umor, în virtutea circumstanțelor descrise. Multiplele referințe la condiția sa de exilat politic au un caracter ilar: „*Domnul ispravnic citește poruncile; escorta mea mă dă pe mâinile d-sale și primește o adeverință, ca și când aș fi fost un colet de mărfuri*” (p. 262); „*Când ești exilat, chiar raiul ți-ar părea iad...n-ai ședeă într-însul sub zăvor , nici trei zile...*” (p. 273). „*Libertatea îmi vine călare în persoana privighetorului și a doi cazaci*” (p. 280).

Operă sincretică, „*semnul unei indubitabile maturizări a mijloacelor de care dispunea Alecu Russo*” [C. Regman, 17-18], *Soveja* este o probă de scris dezinvolt, coordonat cu ritmul introspecției, cu logica evenimentului biografic, dar și cu oscilațiile imaginației auctoriale.

#### Referințe bibliografice:

1. L.T. Ardelean, *Privire asupra jurnalului*, //Familia, 2002.
2. O. Ducrot, J.- M. Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Babel, 1996.
3. C. Regman, *Întâlniri cu clasicii*, București, Editura Eminescu, 1998.
4. A. Russo, *Opere*, Chișinău, Editura Hyperion, 1989.
5. T. Vârgolici, *Alecu Russo*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

## Valențe ale ironiei în proza literară a lui Mihail Kogălniceanu

Motto: „*Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci când lumea nu-l avea; și de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm steril*”.

(G. Călinescu)

Abordarea acestei „figuri retorice (și atitudine mentală corespunzătoare acesteia) ce constă în contrastul dintre ceea ce spune aparent un enunț și sensul lui adevărat pe care cititorul sau ascultătorul îl descifrează cu ajutorul contextului (...)”<sup>27</sup>, îl plasează pe scriitorul pașoptist Mihail Kogălniceanu între cei mai autentici naratori români din prima jumătate a secolului al 19-lea. Raportul său cu referenții, realitatea obiectivă sau un anume univers livresc, îi exteriorizează tipul de sensibilitate artistică, denunțându-i viziunea peiorativă, împinsă uneori pînă la satiră și sarcasm. În plan lingvistic, ironia, ca accesoriu stilistic, îi reliefează contemplativitatea și reflexivitatea enunțării, transmise prin intermediul antifrazei.

Shițele de moravuri, nuvela *Iluzii pierdute... Un întâi amor* și începutul de roman *Tainele inimii*, semnate de Mihail Kogălniceanu, cooptează, conform lui Nicolae Iorga, „strălucite pagini de proză ironică”<sup>28</sup>. În *Soirées dansantes (Adunări dănțiutoare)* (1839), tînărul narator apelează la *ironia ușoară*, avînd ca finalitate relevarea unor aspecte ridicole din viața aristocrației ieșene. Naratorul, distanțat de realitatea evocată (atmosfera de la un bal), își dozează cu umor pasajele ironice. Admirația falsă, cu care descrie atît anturajul, cît și aspectul celor prezenți, se face remarcată pe tot parcursul schiței, în care paralela între balurile de altădată și „suarelele” din prezent accentuează atitudinea reticentă a scriitorului în raport cu tradiția acestor întruniri distractive, la care el merge „numai spre a juca rolul de băgător de samă”. Cititorului i se propune să „vizualizeze” imagini hilare ale contemporanilor, reunite într-o galerie, peste care naratorul aruncă o lumină distorsionantă. Tipurile sunt selectate și definite minuțios, cu o evidentă tendință ridiculizantă. Portretele feminine, proiectate într-o aparentă formulă laudativă, denotă, în realitate, superficialitate spirituală și incultură crasă ale participantelor la întrunirile de acest gen. De exemplu, o oarecare Celestină este „acea tînără persoană a căria cap este încărcat cu un braț de flori și de spicuri poleite ca zeița Ceres; fată mare cu pielița palidă și cu zîmbirea netocească, care la vrîsta de optsprezece ani a ieșit din pansion, unde a cîștigat toate premiile clasei sale. Ea a fost micul Fenix din Tîrgul Cucului; ea dețifără destul de bine muzica, zugrăvește înfricoșat trupuri goale; cu toate aceste, talentul său cel mai frumos este că are douăzeci mii de galbini zăstre”; o „fată bună” este „boboc rumăn de trandafir din mahalaua Muntenimei”, soră-

<sup>27</sup> Coord. Mircea Angheliescu, *Dicționar de termeni literari*, Editura GARAMOND, București, fără anul ediției, p. 130.

<sup>28</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, vol. 1, Editura Minerva, București, 1983, p. 299

sa, Indiana – un volcan ce fumează pe gunoiul râpei Privighițoaei” etc. În acest sens, criticul literar Gheorghe Crăciun menționa: „Predilecția lui Kogălniceanu pentru radiografia fiziologică e în afară de orice discuție, dar ironia și conștiința procedurii utilizat sunt implicite, spiritul ludic și plăcerea enumerației aleatorii relativizează orice pornire spre gravitate”<sup>29</sup>.

Atent la complexe contemporanilor săi, Mihail Kogălniceanu apelează la ironie pentru a-și exprima scepticismul în raport cu abolirea lor. În *Fiziologia provincialului în Iași* (1844), tonalitatea elogioasă este doar o aparență: scriitorul se pronunță energic asupra unui viciu, ce deteriora grav societatea moldavă de atunci – provincialismul. În această schiță, cu un pronunțat conținut de șarjă, ironia apare într-o formulă diluată, efectul-i fiind minimalizat de accentele satirice, prezente mai în tot textul. Tipul parvenitului, întruchipat de un simplu ținutaș, dar și mediul ieșean, cosmopolit și mercantil, sunt ridiculizate și ostracizate mai mult decât ironizate.

Așa cum, în literatura romantică, „ironia e folosită ca o subversiune a sentimentelor, ca o armă împotriva iluziilor”<sup>30</sup>, Mihail Kogălniceanu, spirit lucid, conștient de imperfecțiunile societății moldave și ale concetățenilor săi, apelează la această figură a retoricii în scopuri ilustrative. În scrierea nuvelistică *Iluzii pierdute... Un întâi amor* (1940), figura retorică își justifică utilitatea: autorul nu pare preocupat de organizarea fabulei propriu-zise, ci de reflectarea aspectelor sumbre ale civilizației moldave din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Partea introductivă a textului, intitulată *Iluzii pierdute*, nu se prezintă ca o structură artistică bine organizată, autorul dezmembrând premeditat elementele tradiționale ale subiectului anunțat în debutul scrierii și inserând printre acestea ample intervenții eseistice, în care apelează, impresionant de frecvent, la ironie. Vechea urbe apare proiectată în raport cu alte capitale europene, formula ironică funcționând eficient în scopul relevării unui spațiu cosmopolit: „Iașii, oraș vestit prin ferelele turcesc, prin cîrnații lui Carigniani, prin apa de la Păcurari, prin vorba nemțească a lui Regensburg și prin plăcintele răposatei madamei dumisale, prin ruinele lui Ipsilant, prin *minunatele* păpușe ce tot anul se văd ziua, iar de la Crăciun și pînă la lăsatul secului și noaptea, prin o berărie nemțească, prin *lărgimea și frumusețea ulițelor*, prin o fabrică de chipuri de ipsos, prin *arhitectura bordeielor și baracelor sale*, Iașii, centrul civilizației, a literaturii și a gunoiului Moldaviei...” (s. n.).

Accentele ironice din pasajul citat, conjugate cu sarcasm, ca și alte inserții caustice din text, dezgolesc, în fine, aspectul derizoriu al realităților evocate, scriitorul, prin mulțimea de enumerații, structurate ritmic, grăbindu-se să-i ofere cititorului imaginea complexă a unei lumi deteriorate, îndemnîndu-l să-i sesizeze intențiile de *elogiere falsă*. În vizorul ironic al naratorului se află nu doar aspectul exterior al orașului, aerul său cosmopolit, ci și protipendada ieșeană,

<sup>29</sup> Gheorghe Crăciun, *Un postmodernist de la 1848*, în cartea autorului *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 220.

<sup>30</sup> Coord. Al. Săndulescu, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976, p. 221.

definită ulterior (tot ironic!) în unicul capitol al începutului de roman *Tainele inimii* (1850), „floarea patriei rămasă de douăzeci de ani tot floare”, cu care contrastează, în virtutea interesului pentru valorile neaoșe, „mica societate alcătuită de tineri și dame asemenea tinere”, „singură în felul ei” în „pocita capitalia noastră”. Chiar și referințele la importanța prezențelor feminine într-o societate dobîndesc, sub pana lui Kogălniceanu (feminist convins, de altfel!), evidente dimensiuni ironice, fragmentul respectiv impresionînd prin intenționalitatea sa ludică: „O adunare fără femei este ca o grădină fără flori, ca o un bărbat fără barbă și musteți, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără procesuri, ca un tînăr fără amor și, în sfîrșit, *ca toate comparațiile din lume*. Femeile singure au talentul să însuflețeze conversația, să-și înalțe închipuirea pînă în al noulea cer – *dacă este un al noulea cer*” (s. n.).

Perspectiva ironică se îngustează treptat, atenția celui care înregistrează și expune concentrîndu-se la diverse plăgi sociale (robia țiganilor, falsul patriotism, desfrîul moral, trufia etc.), dar și la optica sa iluzorie de concepere a lumii și a propriei persoane. Evocîndu-și realizările literare de moment, declară cu un perfect aer ironic: „Atîta vă mai zice că acum de curînd am mai publicat – împreună cu dl C. N. (Constantin Negruzzi – s. n.), un alt Prometeu *manque* ca și mine – o carte care, răsturnînd toate puterile așezate, călcînd în picioare toate pravilele primite de adunare și de obiceiul pămîntului, are să facă o revoluție strașnică în toată Moldova – întru chipul de a face friganele și găluște; vreau să vorbesc de o colecție de 200 de rețete de feluri de bucate, care are să ne facă cea mai mare reputație – între bucătărițe – și viitorimea recunoscătoare ne va da negreșit frumosul nume de: introducătorii artei culinare în Moldova”. Între alte cărți ale autorului, „vrednice de veacul luminat în care avem norocirea să viețuim”, este și „o tractație asupra filozofiei broaștelor Bahluiului”.

În partea finală a acestei inedite compuneri epice, intitulată *Întăiul amor*, autorul își explorează, „după opt ani trecuți”, tot prin prismă ironică, propriul eu adolescentin (una dintre primele experiențe de acest gen din literatura română). Astfel, maturul Kogălniceanu, care, între timp, teorizase, în faimosul articol *Introducție (la Dacia Literară)*, opțiunea pentru o literatură originală și unitară, explică impactul deformant al literaturii franceze asupra sensibilității și mentalității tinerilor români din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care, prin lecturi, se inițiază într-o realitate fictivă, ca apoi să descopere traumatizantul adevăr că „lumea pozitivă se deosebește foarte mult de lumea ce a văzut în Paul de Kock și în Ricard”.

Savoarea expunerii autobiografice este întreținută de frecvențele notații ironice și autoironice, nuanțate cu fine aluzii livrești. În perspectiva scriitorului matur, romanul *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (*Aventurile lui Telemach, fiul lui Ulise*) de Fénelon este definit ca „evanghelia” metodei de instruire, bazată pe memorizare, inventată de pedagogul

francez Jacotot și aplicată în pansionul de la Iași; iubita sa Niceta – „Dulcineea mea”, el, adolescentul înamorat – „nou duce de Richelieu”. Atitudinea ironică în raport cu sinele său de la paisprezece ani se menține constant pe tot parcursul expunerii. Prima declarație de amor, un „vinograd epistolar”, presărat cu naivitatea inerentă vârstei, conținea „Toate comparațiile lumii, toate cuvintele tehnice de filozofie, de retorică, de geografie, de istorie, pînă și de astronomie”. „Ceea ce salvează întreaga povestire de dulcegării și melodramă e distanța ironică și livrescă în raport cu faptele, plus finalul care aruncă totul în ridicol”, notează Gheorghe Crăciun<sup>31</sup>. Accentele autoironice din scena cu care se încheie aventura de amor transpar la suprafața discursului, naratorul proiectîndu-și imaginea sa de tînăr îndoctrinat definitiv de literatura timpului, încît gestul Nicetei de a-i declara dragostea cu ajutorul unei zaharele în formă de inimă, străpunsă cu două bolduri în loc de săgeți, îi pare penibil. Tonalitatea autoironică a concluziei finale îi reliefează patetismul propriu vârstei, afirmațiile de mai jos fiind mărturii despre felul distorsionat de concepere a iubirii: „Amorul meu atît de curat, de platonice, pe care în imaginația mea îl făcusem așa de poetic, să-l văd spurcat prin o aluzie așa de prozaică, prin o zaharică scoasă din sînul unei mute, unei arătări! Niceta pe care o socoteam așa de îngerească, așa de înaltă în idei, așa de delicată, să se slujească de o figură întrebuintată, cel mult, de băcălițele de pe Podul Lung”.

„Negativitate infinită și absolută”, în accepție hegeliană, ironia atenuază în ultima parte a scrierii nuvelistice *Iluzii pierdute...Un întâi amor*, atitudinea persiflantă a autorului cu referință la stilul romanticilor, excesiv de clișeizat. Așa cum stereotipurile folosite la redactarea portretului Nicetei, fiica profesorului de limbă greacă și iubita seminaristului de paisprezece ani, protagonista părții finale, rezonază în mintea lectorului avizat, căci au ca finalitate sancționarea, ridiculizarea unui asemenea stil, devenit în tînăra narațiune românească de la 1840, deja apatic, derizoriu și neproductiv. Gestul se anunță a fi pe atît de incitant, pe cît conștientizăm că, la sfîrșitul deceniului al patrulea al secolului al 19-lea, în literatura noastră, genul epic abia începea să se profileze. Expresile ironice din fragmentul citat mai jos denotă că emițătorul afirmă contrariul a ceea ce gîndește, oferindu-i receptorului un pretext de reflecție: „Pentru un amoret, iubita sa este cea mai frumoasă femeie, podoaba naturei, perla lumii. De aceea vă voi spune și eu că niciodată o ființă mai frumoasă n-a ieșit din mînile lui Dumnezeu, niciodată soarele n-a văzut o talie mai grațioasă decît a Nicetii; părul ei blond ca aurul a fost singurul păr blond care am iubit în viața mea; părul castaniu este patima mea. Fața ei era rătundă și albă ca puful unei lebede. Comparația îi cam obicinuită, dar mi-ți ierta, că alta mai poetică nu-mi vine subț pană. Sprincenele ei era negre și ochii albaștri. Judecați, dar, ce minune era. Ce era însă în ea mai

---

<sup>31</sup> Gheorghe Crăciun, *Art. cit.*, p. 222.

fermecător decît toate, era buzele ei mai frumoase decît două frunze de roze. De aș fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aș fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze”.

Relaționarea cu numele unor mari scriitori francezi nu este decît o simplă atenționare asupra locurilor comune ale literaturii timpului, care necesita imperios un aflux de vitalitate. Schematizarea voită a portretului feminin din *Iluzii pierdute... Un întâi amor* divulgă intenția temerară a prozatorului român de a evita modelele, ceea ce-i justifică pledoariile pentru o literatură originală, expuse în faimosul articol *Introducere (la Dacia literară)*. Eliberarea stilului de schemele romantice are loc prin cooptarea, la modul ironic, a comparațiilor și epitetelor.

Turbulențe verbale, jocurile de limbaj, enumerațiile și poantele ingenioase ale frazelor, ironia, sarcasmul sunt implicate acestui discurs ludic.

### **Bibliografie**

1. Anghelescu, Mircea, (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura GARAMOND, București, fără anul ediției.
2. Crăciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
3. Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, vol. 1, Editura Minerva, București, 1983.
4. Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri literare, sociale și istorice*, Editura Litera, Chișinău, 1997.
5. Săndulescu, Al. (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976.

## Bibliografie

### I. Dicționare, antologii

1. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979.
2. *Dicționarul scriitorilor români*. Vol. 1 – 4. Editura Fundației culturale române, București, 1995-1999.
3. Pop, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, v. I-II
4. *Dicționarul de proză românească*.
5. *Dicționarul de poezie românească*.
6. *Dicționarul de critică literară*.
7. *Dicționarul de personaje literare*.

### II. Istorii ale literaturii

1. *Istoria literaturii române*, vol. II, București, Editura Academiei Române, B. 1968.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1986.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. 1, Ediție revăzută, București, Editura Fundației Culturale Române, 1973.
4. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii*, vol. 1, București, Editura Iriana, 1994.
5. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în veacul al 19-lea*, vol. 3, Ed. Minevra, 1983.
6. Ovidiu Densușeanu, *Literatura română modernă*. Editura Eminescu, București, 1985.
7. Ion Negoïtescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.
8. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.
9. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol.1, Ediție revizuită, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1997.
10. Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, București, 1994.
11. Gheorghe Crăciun, *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Magister, Chișinău, 1997.
12. Ch. Crăciun (Coord.), *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.



### **III. Ediții**

1. Rădulescu, Ion Heliade, *Opere, I*, Ediție critică de Vladimir Drîmba, Studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura pentru literatură, 1967.
2. Ruso, Alecu, *Opere*, Chișinău, Editura Hyperion, 1989
3. Costache Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, Editura Național, București, 1997.
4. Vasile Alecsandri, *Opere* (în 5 vol.), Editura Hyperion, Chișinău, 1991-1992.
5. Nicolae Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, Editura Minerva, București, 1996.
6. Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, Editura Editex și Nimbus, București, 1995.
7. Alecu Russo, *Opere*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1989.
8. Grigore Alexandrescu, *Poezii. Memorial de călătorie*, ed. a 2-a, Editura Minerva, 1974.
9. Grigore Alexandrescu, *Suvenire și impresii, epistole și fabule*, E. T., 1969.
10. Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scrieri*, vol. 1, Editura Știința, Chișinău, 1993.
11. Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Sarcasm și ideal*, Editura Minerva, București, 1975,
12. Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra. Trei crai de la răsărit*, Editura Eminescu, București, 1973.
13. Ion Heliade-Rădulescu, *Scrieri alese*, E. T., București, 1969.
14. Alexandru Odobescu, *Scene istorice. Cîteva ore la Snagov. Pseudo-cynegeticos*, E. L., București, 1961.
15. Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Editura Eminescu, București, 1971.
16. Dimitrie Bolintineanu, *Legende istorice și alte poezii*, E. P. L., București, 1965.
17. Cezar Bolliac, *Opere 1-2*, E. S. P. L. A., 1956.
18. Mihail Kogălniceanu, *Scrieri*, E. T., București, 1967.

### **II. Ediții critice**

1. Anghelescu, Mircea, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, București, Editura Minerva, 1973.
2. Iulian Boldea, *Poezia clasică și romantică, de la Dosoftei la Octavian Goga*, Brașov, Editura Aula, 2002
3. Călinescu, G., *Gr. M. Alecsandrescu*, București, Editura pentru literatură, 1962.
4. Cornea, Paul, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966.

5. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972.
6. Manolescu, Nicolae, *Poeți romantici*, Chișinău, Editura Știința, 2003.
7. *Poezia română clasică*, vol. I, Ediție îngrijită de Al. Piru și Ioan Șerb, Cuvînt înainte de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1976.
8. T. Vîrgolici, *Alecu Russo*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
9. D.Popovici, *Studii literare*, vol. 2, E.P.L., București, 1974.
10. D.Popovici, *Romantismul românesc*, E. T., 1969.
11. Edgar Papu, *Existența romantică*, B. P. T., Ed. Minerva, 1980.
12. Paul Cornea, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)*, E. P. L., 1972.
13. Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, E. P. L., 1966.
14. Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, 1984.
15. P.Haneș, *Studii de istorie literară*, Ed. Minerva, 1970.
16. Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Ed. Cartea Românească, 1989.
17. Mihai Zamfir, *Lecturi și zile*, Ed. Eminescu, 1975.
18. George Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*.
19. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Hyperion, 1990.
20. Perpessicius, *Scriitori români*, vol. 2, Ed. Minerva, 1986.
21. Sorescu, *Scriitori români*, Ed. Minerva, București, 1992.
22. Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, 1981.
23. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. 1, Ed. Minerva, 1980.
24. Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hașdeu*, Ed. Junimea, 1987.
25. Constantin Negruzzi interpretat de:, Ed. Eminescu, 1981.
26. Alexandru Piru, *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu*, Ed. Minerva, 1971.
27. Alexandru Piru, *Surfătorul Alecsandri*, Ed. Minerva, 1991.
28. G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Ed. Hyperion, 1990.
29. Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, E.P.L., 1964.
30. George Călinescu, *Gr. M. Alexandrescu*, E. L., 1962.
31. Mircea Angheliescu, *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*, Ed. Minerva, 1973.
32. Teodor Vîrgolici, *Alecu Russo*, Ed. Tineretului 1981.
33. Mihai Drăgan, B. P. Hasdeu, Ed. Junimea, 1972.
34. B. P. Hasdeu interpretat de..., Ed. Eminescu, 1972.
35. Tudor Vianu, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, Ed. Minerva, 1974.

36. Al. Săndulescu, Vasile Alecsandri: Despot-Vodă, Ed. Albatros, 1981.
37. Paul Cornea, Vasile Alecsandri - Pasteluri, Ed. Albatros, 1972.
38. Al. Piru, Introducere în opera lui Vasile Alecsandri, Editura Minerva, București, 1978.