



**Program universitar de formare în domeniul
Pedagogie pentru Învățământ Primar și Preșcolar
adresat cadrelor didactice din mediul rural**

Forma de învățământ ID - semestrul II

LITERATURA ROMÂNĂ ȘI LITERATURA PENTRU COPII

Vasile MOLAN

Lavinia BĂNICĂ

Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

PEDAGOGIE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNT
PRIMAR ȘI PREȘCOLAR

Literatura română și literatura pentru copii

Vasile MOLAN

Lavinia BĂNICĂ

2005

© 2005 Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

Nici o parte a acestei lucrări
nu poate fi reprodusă fără
acordul scris al Ministerului Educației și Cercetării

ISBN 973-0-04236-5

Introducere

Literatura română și literatura pentru copii

Semestrul al II-lea

Cursul se adresează studenților care urmează stagiile de pregătire ale Proiectului pentru Învățământul Rural în regim de studiu la distanță.

În acest curs se continuă studiul literaturii române început în semestrul I, la care se adaugă studiul literaturii pentru copii. Informația este structurată pe 8 unități de învățare.

Drumul parcurs pentru rezolvarea testelor de autoevaluare este următorul:

1. studierea fiecărei unități de învățare.
2. analiza cerinței/ cerințelor din testul de autoevaluare.
3. observarea îndrumărilor pentru rezolvarea testului de autoevaluare.
4. studierea bibliografiei recomandate după fiecare unitate de învățare.
5. redactarea temelor din testele de evaluare.
6. verificarea calității temelor prin restudierea îndrumărilor de rezolvare și a comparației cu exemplele de rezolvare cuprinse în anexe.
7. completarea cunoștințelor cu informații din sursele bibliografice recomandate
8. recitirea cursului, dacă este cazul.

Lucrările de verificare se rezolvă pe suport de hârtie și se trimit tutorelui alocat.

Recomandăm studenților să abordeze fiecare temă într-o formă personală, fără să învețe temele din sursele consultate.

Literatura pentru copii se studiază pentru ca studenții să cunoască aceste creații ale literaturii naționale și universale și să le recomande elevilor.

Cunoștințele acoperă tematica prevăzută de programă, cu recomandări bibliografice pentru fiecare unitate de învățare.

În interiorul fiecărei unități de învățare există, ca și în prima parte, teste de autoevaluare, care continuă pe cele cu care studenții s-au obișnuit deja în studiul literaturii române .

Cuprins

Unitatea de învățare 1

POEZIA ROMÂNĂ DE LA 1848

1.1. Obiectivele unității de învățare	2
1.2. Literatura română de la 1848. Trăsături esențiale.....	3
1.3. Principalele teme.....	5
1.4. Vasile Alecsandri – personalitate și operă.....	7
1.5. Dimitrie Bolintineanu	12
1.6. Grigore Alexandrescu	15
Bibliografie	19

Unitatea de învățare 2

MIHAI EMINESCU

2.1 Obiectivele unității de învățare	21
2.2 Temele și motivele eminesciene.....	21
2.3 Procedeele artistice eminesciene.....	28
2.4 Lucrare de verificare 1	32
Bibliografie	32

Unitatea de învățare 3

SEMĂNĂTORISM ȘI POPORANISM ÎN POEZIA ROMÂNĂ

3.1. Obiectivele unității de învățare	34
3.2. Poezia lui George Coșbuc	35
3.3. Poezia lui Octavian Goga.....	39
Bibliografie.....	43

Unitatea de învățare 4

SIMBOLISMUL ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

4.1. Obiectivele unității de învățare	45
4.2. Poezia lui Al. Macedonski	45
4.3. Poezia lui G. Bacovia.....	50
4.4. Poezia lui I. Minulescu.....	55
4.5. Lucrare de verificare 2	58
Bibliografie.....	58

Unitatea de învățare 5

POEZIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

5.1 Obiectivele unității de învățare.....	60
5.2 Poezia lui Tudor Arghezi.....	60
5.3 Poezia lui Lucian Blaga.....	67
Bibliografie.....	73

Unitatea de învățare 6

POEZIA CONTEMPORANĂ

6.1 Obiectivele unității de învățare	75
6.2 Trăsături generale ale poeziei postbelice	75
6.3 Poezia lui Nichita Stănescu.....	76
6.4 Lucrare de verificare 3.....	81
Bibliografie	81

Unitatea de învățare 7

DRAMATURGIA ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

7.1 Obiectivele unității de învățare	83
7.2 Evoluția dramaturgiei românești	83
7.3 Teatrul lui Vasile Alecsandri	84
7.4 Teatrul lui B. Șt. Delavrancea.....	87
7.5 Teatrul lui I. L. Caragiale.....	90
7.6 Teatrul lui Lucian Blaga.....	96
7.7 Teatrul lui Marin Sorescu	99
Bibliografie	102

Unitatea de învățare 8

LITERATURA PENTRU COPII

8.1. Obiectivele unității de învățarepag.	104
8.2. Conceptul de literatură pentru copii	104
8.3. Genul liric	105
8.3.1. Lirica populară	105
8.3.2. Lirica cultă	106
8.4. Genul epic	108
8.4.1. Epicul popular	108
8.4.2. Epica cultă	109
8.5. Genul dramatic	113
8.6 Lucrare de verificare 4	114
Bibliografie.....	115
ANEXE	116

Unitatea de învățare 1

POEZIA ROMÂNĂ DE LA 1848

Cuprins

1.1. Obiectivele unității de învățare.....	pag. 2
1.2. Literatura română de la 1848. Trăsături esențiale.....	pag. 3
1.3. Principalele teme.....	pag. 5
1.4. Vasile Alecsandri – personalitate și operă.....	pag. 7
1.5. Dimitrie Bolintineanu.....	pag. 12
1.6. Grigore Alexandrescu.....	pag. 15
Bibliografie.....	pag. 19



1.1. Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să identifice trăsăturile literaturii de la 1848;
- să demonstreze contribuția lui Vasile Alecsandri la dezvoltarea literaturii române;
- să identifice și să demonstreze importanța lui Vasile Alecsandri ca autor de pasteluri;
- să identifice trăsăturile poeziei lui Dimitrie Bolintineanu;
- să identifice trăsăturile poeziei lui Grigore Alexandrescu;
- să demonstreze importanța lui Grigore Alexandrescu ca fabulist .

Deschideri și perspective

Începutul secolului al XIX-lea a adus în Țările Române o multitudine de transformări pregătitoare pentru evenimentele revoluționare de la 1848. Prin tratatul de la Adrianopol (1829), Moldova și Țara Românească au câștigat autonomie administrativă și libertatea comerțului, putând intra în circuitul european. Înlăturarea domniilor fanariote a creat premisele necesare pentru ridicarea societății și modernizarea vieții socio-politice și culturale. Mișcarea condusă de Tudor Vladimirescu demonstrase slăbiciunea edificiului feudal.

Se impuneau practic, modificări de esență pe care și le-au asumat reprezentanții perioadei pașoptiste (1830-1860), în mijlocul căreia s-a declanșat cea mai largă mișcare populară de emancipare socială și națională. În cultură se dezvoltă un puternic spirit național, cu accent pe folosirea în scris a limbii române, pe evidențierea valorilor naționale, pe stimularea unei veritabile renașteri culturale românești.

Pașoptismul a fost așadar un moment de referință cu consecințe importante în procesul modernizării civilizației noastre naționale. Până în 1840, literatura și — în general — cultura făcuseră câțiva pași pe calea evoluției, dar nu suficienți pentru a produce evoluția propriu-zisă. Apăruseră primele școli în limba română. Se înființaseră „Societatea literară” și „Societatea filarmonică”.

I.H. Rădulescu, Gh. Asachi și Gh. Barițiu puseseră bazele presei naționale. Pentru literatură se lansase într-un mod amplu chemarea către “scrisul românesc” de largă cuprindere.

1.2. Literatura română de la 1848. Trăsături esențiale

Literatura română din perioada pașoptistă are anumite caracteristici, ce pot fi ușor identificate în opera reprezentanților de marcă:

- Fiind realizată cu deosebire de scriitori revoluționari, are caracter patriotic și militant
- Inspirația sa este complexă, conform cerințelor programului „Daciei literare”
- Reprezentanții săi resping pesimismul, crezând cu înflăcărare în emanciparea socială și națională, în realizarea unirii
- Fiind destul de întârziată față de alte literaturi, în ea se interferează mai multe curente: clasicism, preromantism, romantism și chiar elemente de realism.
- Nu întâmplător apar scriitori care compun sub semnul mai multor curente (chiar dacă acestea se contrazic în esența lor!). Astfel, Gr. Alexandrescu este romantic în meditații și elegii, dar este clasic în fabule, satire, epistole. I. Heliade Rădulescu scrie și el fabule și meditații. La rândul său, în proza **Balta albă**, V. Alecsandri raportează romantismul și viziunea clasică la elemente realiste.

Test de autoevaluare 1



Exemplificați interferența temelor și motivelor diverselor curente literare în câteva creații literare ale lui Gr. Alexandrescu.

Pentru redactarea temei, revedeti subcapitolul “Marile curente literare” din unitatea de învățare I, din cursul semestrului I. Recitiți 2-3 poezii a lui Grigore Alexandrescu și observați interferența curentelor literare.

Răspunsul va putea fi încadrat în spațiul rezervat în continuare.

1.3. Principalele teme

Principalele teme

- Idealul libertății și unității naționale (ca în **Românii supt Mihai Voievod Viteazul** de N. Bălcescu,
- **Deșteaptă-te, române** de A. Mureșanu, **Cântarea României** de A. Russo.)
- Prețuirea frumuseților patriei și ale folclorului (în, **Zburătorul** de I. H. Rădulescu, **Pasteluri** de V. Alecsandri); nu se poate omite nici faptul că pașoptismul a descoperit folclorul și pastelul
- Satirizarea viciilor feudale și evocarea realităților sociale (de exemplu, comediile lui Alecsandri, fabulele lui Gr. Alexandrescu);

Sub puternica influență a curentului național-popular de la „Dacia literară”, poezia și dramaturgia înregistrează reale succese. Se cultivă proza de călătorie și memorialistică, fiziologia, proza satirică; apar primele modele de schiță și nuvelă, iar, ceva mai târziu, romanul. Poezia se bazează pe meditații și ode, dar folosește și fabule, satire, epistole. V. Alecsandri introduce în dramaturgie aproape toate speciile genului: cânticelul comic și sceneta, vodevilul și opereta, comedia și drama.

Influențele Daciei literare

Programul „Daciei literare” și spiritul pașoptist și-au prelungit influențele nu numai în perioada imediat următoare (a lui N. Filimon, Odobescu, Hașdeu), ci și în cea a marilor clasici, în junimism. În ciuda pretențiilor sale de-o altă anvergură, Junimea n-a putut evita sensul continuității. Ea dorea să realizeze „noua direcție”, „prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național”, deci pe un „fundament lăuntric, nu prin imitație”.

Diferențele esențiale dintre pașoptism și junimism sunt de atitudine (între exaltare și avânturi utopice — pe de o parte — și luciditate, cumpătare — pe de alta), de vârstă culturală (între adolescență și maturitate), de configurare estetică (între romantism și clasicism).

Totuși aceste diferențieri nu formează hăuri, ci un proces firesc și necesar al evoluției unei culturi. Nu se poate omite faptul că până și marele Eminescu își revendică obârșia în „zilele de aur a scripturelor române”, care sunt, în esență, cele pașoptiste.

Fără nici o îndoială că „Dacia literară” s-a impus ca bază solidă în orientarea și dezvoltarea literaturii noastre moderne. Este greu de imaginat evoluția ulterioară a gândirii noastre literare fără ea.

Test de autoevaluare 2



Realizați un scurt eseu în care să ilustrați modul în care o temă a literaturii pașoptiste se realizează în opera a doi reprezentanți ai perioadei.

Veți avea în vedere: tema și apartenența sa la un curent literar, genul și specia literară a operei alese.

Răspunsul se va încadra în spațiul rezervat.

1.4. Vasile Alecsandri – personalitate și operă

Personalitate a lui Alecsandri

Fără îndoială că personalitatea umană și scriitoricească a lui Vasile Alecsandri a dominat epoca pașoptistă și, pe bună dreptate, Titu Maiorescu susținea că în acest mare om al culturii române „vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi” (Poeți și critici).

Bardul de la Mircești a putut lega creația literară de cea general-culturală deoarece a fost omniprezent în opera sa, contribuind deodată la formarea conștiinței naționale, la extinderea domeniului beletristicii românești și la crearea și educarea publicului care urma să o recepteze. A luptat efectiv pentru unirea Moldovei cu Țara Românească, ajutându-se și de talentul liric (între **Deșteptarea României** și **Hora Unirii**). A susținut independența națională, al cărei “flux” l-a preluat din folclor — prin **Legende (Dumbrava Roșie și Dan, căpitan de plai)**, spre a-l culmina în mod absolut impecabil în ciclul **Ostașii noștri** (de la **Peneș Curcanul**, la **Sergentul**, parcurgând traseul tipic optimist al luptei și dăruirii pentru țară).

Anii directoratului la Teatrul Național din Iași i-au permis să-și arate calitățile în înjghebarea primului repertoriu dramatic național și în instruirea actorilor. Scriind atât „cântece comice” (**Barbu Lăutarul**, **Sandu Napoila** **Ultraretrogradul** etc.) sau scenete și operete (**Scara mâtei**), vodeviluri și comedii (**Rusaliile**, **Iorgu de la Sadagura**, **Chirița în provincie** etc.), cât și drame (**Despot-Voda**), marele pașoptist a prefațat dramaturgia lui Caragiale (de la comicul de moravuri, la cel de nume, **Iașii în carnaval** și **D’ale carnavalului** sunt comparabile), ca și întregul nostru teatru modern.

Alecsandri și poezia populară

Descoperirea poeziei populare l-a marcat profund pe creatorul Doinelor lăcrămioarelor, având de asemenea consecințe incalculabile asupra întregii dezvoltări a literaturii noastre din secolul trecut și de mai târziu. Publicând prima culegere de folclor literar în 1852, realizând multiple studii asupra produselor înțelepciunii populare, Vasile Alecsandri a deschis și stimulat inspirația „populară” pentru literatura cultă. El însuși a propus autentice modele asupra unei asemenea inspirații, scriind doine, legende, balade, hore originale. De fapt, influențele folclorice apar în întreaga sa creație, estetul creator al Mărgăritărelelor dorind să-și acordeze „lira multicoloră” la “orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui”. (T. Maiorescu op. cit.)

Ocupând un loc esențial în creația alecsandriană, poeziile au fost de la bun început structurate în câteva cicluri sub raportul tematicii stilistice și al epocii în care au fost scrise. Mai întâi, Doinelile în care elanul vital și optimismul susțin o estetică personală, o filosofie anume asupra vieții și lumii (**Andrii Popa**, **Baba Cloanța** etc.). Lăcrămioarele includ erotica, demonstrând o muzicalitate inimitabilă. La alt nivel, ciclurile **Suvenire** și **Mărgăritărele** reunesc

creații literare direct angajate, variind instrumentele expresive între totalitatea meditativă și ritmul vioi de marș, fantasticul și militantismul odei sau cel al satirei (de la Anul 1855, **Plugul blestemat**).

Prin **Pasteluri, Legende și Ostașii noștri**, romanticul Alecsandri se apropie tot mai mult de idealul clasic. Legendele sale se pot ușor grupa între inspirația istorică — cu tenta integrării într-o amplă epopee națională — și cea fantastică și naturistă. Acesta din urmă formează o nouă dovadă asupra strânsei îngemănări dintre etic și estetic în arta și-n concepția despre viață specifice lui Alecsandri (**Răzbunarea lui Statu - Palmă** sau **Legenda ciocârliei**).

Pastelurile

Pastelurile încep a fi publicate în 1868, în "Convorbiri literare", spre a forma cu siguranță opera de căpătâi a lui Alecsandri. De fapt, pentru asemenea creații de maturitate deplină, estetul lor autor a și fost numit de Titu Maiorescu „cap al poeziei noastre literare în generația trecută” (Direcția nouă în poezia și proza română 1872).

Până la V. Alecsandri mai există încercări de pastel și la Iancu Văcărescu (**Primăvara amorului**), Vasile Cîrlova (**Înserare**) sau I. H. Rădulescu (**Zburătorul**). Dar specia propriu-zisă a pastelului o introduce bardul de la Mircești prin „câteva podoabe ale literaturii românești” scrise în stil „elegant, reținut, clar și cursiv” (Al. Rosetti — **Câteva precizări asupra literaturii române**, Ed. Eminescu, 1985, p.54).

Tehnica pastelistă acceptată este anunțată încă din „uvertura” intitulată sugestiv **Serile la Mircești**. Alecsandri este un estetic de factură clasică, el căutând spectaculosul natural, dar fără a se integra acestuia. Descoperă natura din afară întocmai unui spectator mereu beat de cunoaștere dar trăind continuu totul în plan rațional; poezia în discuție se încheie sub semnul unui paralelism simbolic care va fi preluat și de celelalte pasteluri alecsandriene: „Așa-n singurătate, pe când afară ninge, / Gândirea mea se plimbă pe mândri curcubeii...”. S-ar părea că acolo, în casa de la Mircești, poetul a imaginat noi universuri, stimulat fiind însă de trepidația vieții: „Afară ninge, ninge, și apriga furtună / Prin neagra-ntunecime respânde reci fiori, / Iar eu visez de plaiuri pe care alba lună / Revars-un val de aur ce curge printre flori.”

Spirit rațional și estetic, romanticul Alecsandri nu elimină totuși extazul în fața marilor descoperiri naturale și astfel spectacolul devine participativ clar de la nivel absolut aparte, căci poetul nu se integrează cadrului, ci doar susține sensurile majore ale acestuia. Iată, de exemplu, poezia **Balta**, în care se încearcă prezentarea unei inedite comuniuni dintre om și natură în patru secvențe lirice: „deșteptarea” bălții, „concertul asurzitor”; „luntrea vânătoare” și „vânătorul e poet!”. Astfel, de la viziunea bălții ascunzându-se „sub un vâl misterios” și „așteptând voiosul soare ca pe-un mire luminos”, se trece la definirea crescendoului dramatic stimulat de vrăbii și de rațe; apariția „luntrei vânătoare” (construcție inedită!) produce panică în universul bălții, dar afirmația „vânătorul e poet!” liniștește totul, poezia însemnând trăire profundă care este atât a omului cât și a naturii.

Ca pastelist, Alecsandri este extrem de atent la culori, la sunete și la senzații —toate la un loc dorind să susțină esențe ale existenței. În **Miezul iernei**, gerul „amar, cumplit” este receptat prin trăsnetul stejarilor, oțelirea stelelor și cerului, cristalinul zăpezii. Mai departe, albul fumurilor se alătură seninului pentru a forma un autentic templu în care luna este far „tainic de lumină”, stelele devin făclii (ca-n **Miorița**), „munții sunt ai lui altar”, codrii — organe sonore. În fața unui asemenea „tablou măreț, fantastic”, poetul își exclamă uimirea pentru ca — mai apoi — să-i adauge dinamismul luptei pentru existență.

Succesiunea
anotimpurilor

Pastelurile lui Alecsandri reconstituie, în cheie poetică, succesiunea anotimpurilor. Într-un peisaj românesc temperat, animat de prezența oamenilor surprinși în ipostazele simbolice ale muncii câmpului și înseninat mereu de o undă de umor blajin. Astfel că primăvara apare în același timp ca anotimp al renașterii naturale cât și al relansării omului spre câmp sub imperiul muncii (ca și-n doina populară). Vara impune poetului exuberanță, dar fără exagerări; se caută „**Lunca de la Mircești**” cu întregul său elan vital absolut echilibrat. Dacă toamna apare — ca și la George Coșbuc de fapt — într-o singură poezie, iarna se vrea la Alecsandri anotimpul purității, al marilor fluxurilor naturale și universale — cu perspectiva elucidării tainelor de excepție. Citind lăna ai senzația că asiste la un spectacol unic cu patru tablouri esențiale: căderea continuă a zăpezii și albul împrejurimilor; soarele „ca un vis de tinerețe printre anii trecători”; imaginea satelor „perdute printre clăbucii albi de fum”; înseninarea cadrului sub imperiul „clinchetelor de zurgălăi”. Se observă predilecția lui Alecsandri spre esența vitală și auditivă, spre expunerea unor cadre prelungit statice, dar mereu cu posibilitatea dinamizării finale ca relație între taine și uimire, între deschidere și lirism. Predilecția sa vizează neapărat scurgerea timpului și — cu deosebire — trecerea de la întuneric la lumină și invers. În **Malul Siretului** propune mai întâi ridicarea „aburilor ușori ai nopții ca fantasmă”, pentru ca, în acest context, râul să apară „ca un. balaur”. Poetul se alătură apoi respectivului cadru, admirând cursul apei (comparabil cu cel al vieții) și viața râului. Raționalismul uman („gândirea. . . furată”) se prelungește la final în fluxul natural, sub semnul unui tumult continuu.

La un alt nivel, Noaptea ilustrează trecerea dinspre lumină și viață către întuneric și taine. Dacă inițial lui Alecsandri noaptea-i apare „liniștită, răcoroasă”, „o gândire mângâioasă” (cu însemne naționale!), mai apoi el face trimiteri prelungite la „un foc tainic”. Acesta poate susține „vreo ceată de voinici”, „vreo tabără” sau „un rând de tricolori”: Tot el stimulează amintirea vremurilor în care buciunile îi chemau pe români la luptă și la jertfă pentru țara lor.

Finalul poeziei se află sub semnul antitezei: trecutul se raportează la prezent și acesta apare liniștit, întreaga suflare a naturii „holbând ochii cu țintire la luceafărul ceresc”. Așadar, actualitatea poetului consemnează nu lupta fizică ci căutarea perpetuă a idealului.

Pătrunzând cu atenție fluxul natural, căruia-i raportează posibilele aventuri ale existenței umane, V. Alecsandri transferă

poeziei sale un echilibru de excepție care este, de fapt, cel al sufletului său, mereu în căutare de armonie și de confruntări cu tainele universale. Unui atare echilibru i se subordonează neapărat compoziția pastelului — mereu osmotică între culoare și muzică, antiteze și unitate, estetism de tip clasic și extaz mereu aparent subiectiv.

Ciclul
"Ostașii
noștri"

Poeziile compuse de Alecsandri în momentele de încordare națională sunt pătrunse de spirit mobilizator și de spontaneitatea unei emoții reale. Lirismul este exaltat, primează regulile declamației, versurile se organizează ca un manifest. Ciclul **Ostașii noștri** e rodul unei inspirații stărnite de înclăștarea Războiului de independență. Versificând idealul comun al unei generații, poetul se impune prin însușirea de a cânta bravura din punctul de vedere al omului de rând. Poeziile spun, pe un ton hâtru (care îl anunță pe G. Coșbuc) sau plin de înțelepciune populară, gravă, bătrânească, povestea unui război dus uneori parcă în șagă (**Hora de la Plevna**), în ciuda dramatismului evenimentelor. Acești oameni puri sunt prezentați în demnitatea lor țărănească, cuceritoare prin simplitatea ei. Ei sunt însă niște eroi. Merg la luptă fără o teamă congenitală de moarte; necruțători cu dușmanul, sunt omenoși cu omul de rând. Se numesc Peneș, Cobuz, Bran și Vlad, dar în alte veșminte sunt întruchipări ale figurilor vechiului epos: Dan, Ursan, căpitanii lui Ștefan cel Mare. Par să trăiască într-un univers închis, peste care trecerea secolelor nu l-a schimbat prea mult. Războiul însuși îl talmăcesc în termeni rurali și paremiologici: bomba „vine ca o scroafă ca să fete”, plumbii se risipesc „cum zvârli grăunți de păpușoi”, Grivița aduce cu un „balaur crunt”.

Doinele

Între anii 1840-1862, Alecsandri va compune, în manieră folclorică, un întreg ciclu de doine: haiducești, țărănești, ostășești sau inspirate din vechile credințe superstiții populare. Este o ambianță insolită, o împletire de real și elemente fabuloase. Personajele descind din basme și mituri (strigoi, zburătorul, fețilogoferii) din legende populare sau istorice, Alecsandri fiind unul dintre primii scriitori români care și-a îndreptat atenția asupra acestor motive. Pe alocuri, poeziile cuprind accente sociale și patriotice. Limba, simplă, energică și fluentă, fără a fi extraordinar de bogată, are naturalețea și armonia versului popular, și firescul oralității. Individualizarea personajelor lipsește. Ea – odată claustrată în mănăstire, altădată Zamfira cea cu părul negru ca „norii de ploaie” – este întruchiparea feminității, este Ileana Cosânzeana basmelor noastre. El – viteaz, pasionat, puternic – este întruchiparea principiului masculin, Făt-Frumos. Unele dintre poezii reiau, din diverse unghiuri, eterna aventură a căutării dragostei, împiedicată uneori de convențiile sociale (**Sora și hoțul**), alteori blocată de nesocotirea legii comune (**Crai-nou**), dar și împlinită, triumfătoare (**Ursiții**, **Cinel-cinel**).

„Marele efect produs de **Doine** vine din noutatea viziunii, din prospețimea sentimentului și excelența cristalizării formale. Nu erau decât niște așchii, dar lăsau să se întrevadă splendoarea blocului de marmură” (Paul Cornea).

Test de autoevaluare 3

Comentați din punct de vedere tematic și stilistic un pastel și/ sau o doină, la alegere, din opera alecsandriană:

Veți avea în vedere: tema, apartenența la genul și specia literară corespunzătoare, figurile de stil, imaginile poetice, punctuația, semnificația construcțiilor morfologice și sintactice.

Răspunsul va putea fi încadrat în spațiul rezervat în continuare.

1.5. Dimitrie Bolintineanu

Bolintineanu a intuit de timpuriu tiparele formale și emoționale convenabile poeziei sale. Primul volum, apărut la aproape cinci ani de la debutul său literar în „**Curierul de ambe sexe**”, ilustrează aproape toate temele liricii și inspirației sale: elegia și cântecul erotic și patriotic, balada fantastică și istorică.

Considerat de critica literară mai puțin talentat decât contemporanii săi Alecsandri și G. Alexandrescu, Bolintineanu este însă, un exponent mai fidel al epocii pașoptiste. Încă nedesprinsă total de poezia mai veche, de tip anacreontic și preromantic, lirica lui Bolintineanu oferă o imagine completă a începuturilor poeziei romantice românești și este o ilustrare a modului în care era înțeleasă literatura în epocă, anume un instrument de luptă pentru realizarea unor idealuri patriotice.

Bolintineanu debutează cu o poezie de natură elegiacă și meditativă, **O fată tânără pe patul morții**, în care sunt prelucrate motive romantice ale timpului, inspirate de lirica lui Lamartine sau Millevoye. Meditația la Bolintineanu nu este specifică temperamentului poetului. De aceea, nu doar la debut, ci și mai târziu, când încearcă formula meditației, rămâne prizonierul unor convenții și modele, la nivelul cărora nu s-a putut ridica.

Legenda
istorică

Genul care i-a asigurat popularitatea și care l-a consacrat ca deschizător de drumuri în literatura română este legenda istorică. Orientându-se, în poezie, asupra trecutului istoric al țării, Bolintineanu răspundea programului „Daciei literare”. Construite pe antiteza romantică prezent-trecut, legendele urmăresc să trezească sentimentele patriotice ale contemporanilor și să le ofere un model demn de urmat. Din nefericire, Bolintineanu nu găsește întotdeauna tonul potrivit pentru redarea intențiilor sale. Nereușind să redea fiorul tainic al istoriei, el transmite doar, prin intermediul unor personaje din istoria națională, ideile și aspirațiile generației sale. Versul cursiv, compoziția, simplificată până la o schemă mecanică, reluarea motivelor au fost trăsături care au asigurat o largă răspândire a legendelor în epocă. Schema predominantă cuprinde un peisaj, de obicei nocturn, schițat în linii mari, urmat de discursul unei personalități istorice, discurs oferind sentențios pilda trecutului, încheindu-se cu câteva rânduri, care oferă deznodământul luptei. Lui Bolintineanu i se reproșează lipsa culorii locale, tendința predominant didacticistă, cultivată în detrimentul calității literare, lipsa preocupării pentru individualizare, schematismul eroilor și retorica, presărată cu accente grandilocvente. Legendele ce oferă un model bazat pe puterea exemplului, căpătând astfel o mai mare valoare tematică, sunt **Muma lui Ștefan cel Mare** și **Daniel Sihuștrul**. În **Codrul Cosminului** se remarcă scena luptei, pentru că scriitorul transformă înclăștarea în care sunt prinse cele două armate, într-o adevărată înfruntare ale forțelor naturii, cu talentul său deosebit de sugere a zgomotelor și a mișcării, prin folosirea versului onomatopeic. Comparativ cu restul operei sale, legendele lui Bolintineanu tind spre o frază mai puțin barocă și spre o expresie relativ condensată.

Balade

În balada fantastică, Bolintineanu găsește un teritoriu mai propice stilului său. El nu putea rămâne indiferent la sentimentele de oroare și spaimă, cultivate în special de bala fantastică a romantismului german, astfel că asistăm la o adevărată desfășurare de teme și motive baroce ale morții. Cu **Herol**, pe tema iubirii pentru o moartă și **Dochia**, balada strigoiului care revine în lumea celor vii, pentru a aminti iubitului necredincios un vechi jurământ încălcat, Bolintineanu se situează în sfera de influență a lui Bürger, în timp ce **Lăutarul** amintește de baladele lui Uhland. Bolintineanu cultivă cu precădere laturile macabre și demonice ale temei. Peisajele nocturne sunt populate de schelete, de fantasme ale morții, balauri și duhuri, condamnate la perpetue neliniști și bântuiri. Reușitele literare în acest domeniu se leagă de atmosfera sumbră, prevestitoare de dezlănțuiri fantastice ale forțelor malefice. **Mihnea și baba** este considerată mai reușită, o adevărată capodoperă a genului, datorită schemei ritmice și a sonorității ce sugerează ambianța fantastică, sumbră și apăsătoare.

Poezia de
inspirație
orientală

Bolintineanu s-a inspirat din modele poeziei noastre de până la 1840, anume poezia anacreontică și idila antică, iar rezultatul a fost un amestec de stil convențional cu elemente ale stilului rococo și ale cântecului lăutăresc. Ciclurile care ilustrează o astfel de inspirație sunt **Macedonele** și **Florile Bosforului**, poezii scrise în urma unor călătorii orientale făcute de Bolintineanu. Interesul pentru locuri exotice își poate avea rădăcina în lecturile romantice (**Orientalele** lui V. Hugo, de exemplu), dar definitoriu pentru gustul său pentru exotic rămâne contactul direct cu lumea orientală. Noutatea adusă de Bolintineanu constă în cultivarea peisajului marin, pentru prima oară intrat în literatura noastră. Poeziile sunt scurte povești de dragoste, majoritatea tragice, care se desfășoară pe un fundal de harem turcesc, populat cu figuri exotice de femei (cu nume cu sonorități exotice, ale căror vestimentație este pe larg descrisă) și bărbați, aparținând unui mediu diferit de cel obișnuit românului. Culoarea locală este redată fidel, Bolintineanu aducând un plus de pitoresc atmosferei prin folosirea unor cuvinte turcești. Sugestia generală este de beatitudine extatică și de calm oriental. Sensibilitatea versurilor care surprind jocul luminilor și al culorilor, limpezimile acvatice anticipează atmosfera unor rondeluri ale lui Al. Macedonski.

Test de autoevaluare 4



Scrieți un eseu despre modelele de urmat oferite de legendele istorice ale lui Dimitrie Bolintineanu.

Veți avea în vedere: atmosfera înălțătoare, momente din istorie, personalități, mijloace artistice.

Răspunsul se încadrează în spațiul alocat.

1.6. Grigore Alexandrescu

Teme și
motive
romantice și
preromantice

Începuturile literare ale lui G. Alexandrescu sunt legate de preromantism, mai ales datorită gravității temelor și motivelor acestui curent, potrivite pentru natura, prin excelență reflexivă, a lui G. Alexandrescu. Poetul își însușește masca damnatului romantic, închinat veșnicelor nefericiri și dezamăgiri. Visuri spulberate și speranțe stinse se materializează într-un decor dezolant de ruine. Dragostea este doar un sentiment efemer, care nu poate oferi, decât temporar, o oază de speranță unei existențe sortite eminentemente eșecului și nefericirii. Pe fondul sumbru al expectațiilor înșelate, prietenia, sentiment superior dragostei prin trăinicie, este singura compensație a amarului existenței. Poetul adoptă formula lirică a meditației, în ezitățile și tensiunile căreia își găsesc expresie neliniștile și dramele conștiinței. Se simte nevoia unei coerențe a valorilor morale, din perspectiva cărora și moartea să-și piardă caracterul terifiant și să capete valențe justițiare. Motivul străvechi „ubi sunt” depășește la G. Alexandrescu granițele obișnuitelor glose, prin dilemele care se nasc dintr-un labirint de întrebări, prin alternarea speranței cu gândul morții.

Meditația
istorică

Când se întoarce către trecut, poetul se orientează asupra paginilor de istorie, înnobilate de prezența eroilor ce s-au sacrificat pentru națiune. Versurile sunt pline de admirație la adresa celor care au sacrificat totul în numele unui bine general. În poezia "**Răsăritul Lunii**". **La a Tismana**" secvențele de istorie revelează virtuțile strămoșești, care par să acuze de peste ani, prezentul meschin, degradat din punct de vedere moral. Capodopera genului o constituie poezia **Umbra lui Mircea. La a Cozia**", sinteză originală între lirismul de atmosferă și cerebralitatea monologului interior.

Anul 1848 –
sinteza liricii
alexandresciene

O semnificație singulară, în contextul creației lui G. Alexandrescu o are poezia **Anul 1840**, sinteză a tendințelor esențiale ale liricii scriitorului. Găsim aici tonul reflexiv, cetățenesc și satiric, definitoriu pentru G. Alexandrescu. În versurile ei se împletesc accente profetice și de odă, vibrând de speranță, cu interogațiile ușor patetice ale meditației romantice și cu tonuri vehemente, impregnate de o ironie amară. Confruntarea dintre nădejdea care renaște mereu și un scepticism pragmatic al existenței face din **Anul 1840** o reprezentare semnificativă a unei dileme profund umane, un simbol al contradicțiilor sufletului. Dincolo de filosofia tonică a încrederii în viitor, tabloul prezentului, dominat de fals și ipocrizie, prevestește parcă virulența satirică a **Scrisorilor eminesciene**.

Epistola

Poetul cultivă epistola și a satira, specii literare ce-i permit lui G. Alexandrescu de a se revela ca poet cerebral, lucid, suflet animat de elanuri umanitare și ca o inteligență marcată de pasiunea ideilor. Cele mai multe dintre epistole gravitează în jurul întrebărilor pe care poetul și le pune cu privire la arta sa și la condiția sa de creator. Persiflează cu umor convențiile literare ale timpului, ținta atacului fiind în special idilica pastorală, confruntată cu realitățile vremii. În viziunea sa, aprecierea operei este condiționată de criteriul istoric, elogiul său

Satira

îndreptându-se spre deschizătorii de drumuri, cărora le opune proprii urmași, epigoni palizi. Poetului îi repugnă scrisul „de porunceală” și este cu desăvârșire împotriva acelor care strică limba. Speranțele sale se îndreaptă spre o cultivare a limbii, la care trebuie să participe toți scriitorii adevărați ai vremii. Epistolele, în ansamblu, prefăteză satirele și fabulele, dând la iveală un poet cu simțul realității, observator lucid și critic al moravurilor societății contemporane lui.

Satirele sunt expresia unei ironii superioare, în plină desfășurare și vervă. Cea mai cunoscută dintre ele, **Satiră. Duhului meu**, se bazează pe o răsturnare de raport între modelul vieții contemporane și fondul ei, ridicol și fals, ironizat fără milă. Poezia este o satiră la adresa comediei vieții mondene, cu pretențiile și frivolitățile sale, un simplu spectacol amplu de snobism și superficialitate. Portretul, crochiul, detaliul revelator fac deliciul lecturii. Întruchiparea exemplară a viciilor vremii este „domnișoru-acela care pe toate le știe/ Căruia vorba, duhul, îi stă în pălărie”, personaj anexat propriei vestimentații. Tendința de caricaturizare atinge propriul „duh” al autorului: imaginea sa nu scapă de consemnarea stângăciilor sale în lume. Poezia rămâne o exemplară proiecție satirică a vieții sociale în portrete care surprind atitudini tipice, repetabile în esența lor, de la o epocă la alta. O profesiune de credință este o satiră politică, o imagine generalizată a liberalului oportunist și, prin extensiune, a politicianului versatil ipocrit și demagog, sau doar cinic. Efectul inedit al satirei este dat de multitudinea de trădări, de dovezi de necinste, de duplicitate, care sunt fundamentul unui adevărat „curriculum vitae” al politicianului.

Popularitatea poetului s-a sprijinit multă vreme pe fabule. Temele și subiectele din fabule nu îi aparțin în marea lor majoritate. G. Alexandrescu s-a adresat unor surse celebre, precum ar fi La Fontaine și Florian, scriitor foarte gustat în epocă. Din scrierile sale, G. Alexandrescu tălmăcește, în volumul din 1832, câteva fabule, alături de altele ale clasicului francez, considerat unul dintre părinții fabulei. Abia la al doilea volum, apărut în 1838, autorul face dovada deplină a talentului său de fabulist, originalitatea sa observându-se, nu doar în tratarea temelor fabulelor, ci și în conținut, multe dintre ele fiind creații proprii, iar altele îndepărtându-se atât de mult de izvor, încât sursa devine irecognoscibilă.

Geneza fabulelor trebuie raportată la racilele vieții sociale și politice a timpului, ținte de atac, pentru un observator realist și critic al contemporaneității sale. Spre deosebire de Asachi și Mumuleanu, sau chiar de fabuliștii contemporani lui, G. Alexandrescu încearcă prin diverse mijloace o modernizare a speciei. Cultivând fabula, el vine în întâmpinarea unui public fascinat de acest gen de literatură și contribuie la succesul lui.

Fabula lui G. Alexandrescu se adresează unei audiențe largi, având menirea să ofere opiniei publice adevărul și, deschizându-i ochii, să o mobilizeze la acțiune. Autorul, vizând împrejurările sociale și politice ale vremii sale, osândește năravuri întâlnite permanent – impostura, favoritismul, parvenitismul și demagogia, conservatorismul

sau trădarea – ceea ce face ca fabula să fie înțeleasă și savurată, dincolo de contextul limitat al timpului în care a fost scrisă. În fabulele sale, G. Alexandrescu construiește un univers animalier vast, care copiază fidel organizarea socială, situația politică sau nivelul de civilizație al societății care i-a fost model și care se conduce după legile, dar mai ales fărădelegile universului uman.

La G. Alexandrescu, intriga, destul de simplă, se subordonează comportamentului personajelor, care poartă, cel mai vădit, marca originalității scriitorului. Ceea ce primează în fabulele sale, nu este incidentul, evenimentul ci dialogul, pe care se bazează caracterizarea personajelor. Puternic valahizate, personajele lui G. Alexandrescu se stratifică în clase categorii, variind de la simplul țăran, până la conducătorul statului, înconjurat de un „ștab”, cum se numea divanul domnului, în timpul perioadei fanariote. În opera lui Alexandrescu, deși comedia animalieră are întâietate, personajele fac parte și din alte categorii. Personajele sunt oameni, elemente aparținând regnului vegetal (deși puține, de exemplu în **Toporul și pădurea**), eroi alegorici sau mitologici. Există un singur personaj de gen feminin în fabulistica alexandresciană (**Dervișul și fata**), însă este semnificativ, pentru că este purtătorul de calități morale, cu rol pozitiv, spre deosebire de cele feminine ale altor fabuliști, care sunt purtătoare de trăsături negative.

Mesajul și valoarea incontestabilă a fabulelor sale, dovedită și prin traducerea lor, chiar în epoca primelor apariții, îl plasează pe Grigore Alexandrescu în galeria marilor fabuliști ai literaturii universale.

Test de autoevaluare 5



Demonstrați, într-un eseu argumentativ, importanța lui Grigore Alexandrescu ca fabulist.

Veți avea în vedere: temele și motivele abordate, specifice speciei literare a fabulei, încadrarea cultivării speciei în linia cerințelor „Daciei literare”, elementele de noutate, modalitățile de realizare artistică.

Răspunsul se încadrează în spațiul alocat.

Bibliografie

- Cornea Paul, *Originile romantismului românesc*, București, Minerva, 1972
- Vianu Tudor, *Artă prozatorilor români*, București, E.P.L., 1966
- Anghelescu Mircea, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, București, Minerva, 1973
- Simion Eugen, *Dimineața poezilor*, București, Ed. Cartea Românească, 1980
- Cornea Paul, *Alecsandri- Pasteluri*, București, Ed. Albatros, 1972
- Ciorănescu Al., *Vasile Alecsandri*, București, Ed. Albatros, 1973

Unitatea de învățare 2

Mihai Eminescu

Cuprins

2.1 Obiectivele unității de învățare	pag. 21
2.2 Temele și motivele eminesciene.....	pag. 21
2.3 Procedeele artistice eminesciene.....	pag. 28
2.4 lucrare de verificare 1	pag. 32
Bibliografie	pag. 32



2.1 Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să identifice și să exemplifice temele și motivele creației eminesciene;
- să evidențieze procedeele artistice specifice operei lui M. Eminescu;
- să explice sintagma de “poet canonic” atribuită lui Eminescu.

2.2 Temele și motivele eminesciene

Sunt multiple tocmai pentru a acoperi meditația asupra întregii existente, în laturile sale esențiale.

Dominantă este *condiția geniului* care susține, de *fapt*, diversitatea tematică.

Condiția
geniului

Prin definiție geniul este ființa superioară, care se înalță cu mult deasupra obișnuitului. La Eminescu el este fie dascălul din **Scrisoarea I**, fie Luceafărul din poemul cu același nume. Geniul eminescian încearcă adaptarea în lumea obișnuită dar, nu prin coborârea sa, ci prin înălțarea respectivei lumi (**Luceafărul**). Nefiind înțeles, el rămâne un izolat, un respins chiar de lume, un nefericit pe pământ. Dascălul din **Scrisoarea I** este bătrân, bolnav, sărăcăcios, dar poartă în degetul mic „universul cel himeric”. Prin urmare, geniul lui Eminescu are o prezență antitetă, fiind jumătate om (nefericitul) și jumătate zeu (fericitul într-o cunoaștere și eternitate). În **Luceafărul** antiteza dintre geniu și lume este definitivă (“Trăind în cercul vostru strâmt, / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece”). În **"Glossă"**, Eminescu își construiește atitudinea în fața lumii meschine: Să rămână mereu ca spectator al „teatrului cu măști” jucat de o atare lume.

Geniul eminescian este proiectat nu doar la nivel general ci și pe categorii ale existenței: el este Conducătorul din **Scrisoarea III** sau **Împărat și proletar**, este proletarul (din acest ultim poem), este îndrăgostitul dornic de cunoaștere și revelație (**Sara pe deal**, este codrul însuși (*Împărat slăvit e codrul*).

Concepția
despre poet
și poezie

Condiția geniului se prelungește neapărat în cea a poeziei și a poetului, problematică extrem de greu de „rupt” între național și universal. Concepția estetică a lui Eminescu este dublu modelată de poetica romantică pașoptistă (scriitorul se vrea un vizionar care creează prin forța cuvântului și „o altă lume pe-astă lume de amar” — vezi **Epigonii**), dar și de filosofia sceptică a solitarului contemplativ într-o lume „mică” (vezi **Glossă**).

Poetul aspiră spre o artă transfiguratoare a semnificațiilor realității, în care cuvântul să exprime adevărul („Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?” — se-ntreabă el la infinit). El susține

concordanța dintre fondul creației și forma acesteia, căci „e ușor a scrie versuri / Când nimic nu ai a spune.” (**Criticilor mei**). Eminescu consideră că adevărul artei trebuie să fie cel al vieții, cu toată suferința ei: „... „ trăiește, chinuiește / și de toate pătimește / Si-ai s-auzi cum iarba crește” (*În zădar în colbul școlii*). El tinde mereu către perfecțiune, atât în fondul creației cât și în forma ei („De mult mă lupt citind în vers măsura — lambul”).

Viziunea
asupra
timpului

Microtimpul și macrotimpul sunt coordonatele între care se realizează viziunea *timpului eminescian*. Cel dintâi este timpul individual, marcat în **Scrisoarea I** de bătaia ceasornicului; el este timpul trecător, este efectiv vârsta umană. La Eminescu acest timp este numit „clipa cea repede” și poetul se întreabă, după modelul marelui înaintaș: „Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat?”

În legătură cu microtimpul mai vechiul motiv *fortuna labilis* se impune în creații ca **Trecut-au anii** sau **Veneția**, în **Memento mori**. Macrotimeul este timpul universal, este eternitatea însăși, marcată tot în **Scrisoarea I** prin „bătaia” perpetuă a lunii.

Singurul care poate să se realizeze în ambele timpuri este geniul, căci dascălul din **Scrisoarea I** trăiește în „clipa cea repede” dar totodată rememorează trecutul și prezice viitorul, în timp ce luceafărul — Hyperion parcurge traseul dinspre un anume prezent către timpul începuturilor.

Spațiul
eminescian

Spațiul eminescian se realizează de asemenea între minim și maxim. Microspațiul este teritoriul limitat, „cercul strâmt” al oamenilor, spațiul supus condiției fortunei labilis. Macrospațiul este — dimpotrivă — infinitul, cu toate elementele sale: cerul, luna, soarele, stelele, luceafărul, muzica sferelor, zborul intergalactic, haosul, geneza.

Și în acest caz numai geniul poate realiza extincția: în nuvela **Sărmanul Dionis** el (tânăr) trece, grație unei posibile vrăji, de pe pământ pe lună; în **Luceafărul** tot el (dar matur) pornește din „cercul strâmt” spre a ajunge acolo „unde nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște”.

De multe ori microspațiul se proiectează în macrospațiu grație expansiunii sentimentale. În „**Sara pe deal**” spațiul căutat mioritic? în care se derulează așteptarea clipei de iubire preia universalități (Între „Apele plâng, clar izvorând din fântâne” și „Stelele nasc umezi pe bolta senină”). , La fel de bine microspațiul poate deveni la Eminescu un rai al existenței, al trăirii „ clipei celei repezi”. Într-un atare caz, spațiul preia elementele feerice ale plaiului național folcloric ca în poemul **Călin (File din poveste)**.

Cele două categorii ale timpului și, respectiv, ale spațiului implică deseori la Eminescu *motivul transmigrării*. Nuvela **Sărmanul Dionis** construiește dublete pe ambele coordonate: Dionis / Dan, fata

de la fereastra vecină / Maria, Riven / Ruben —între real și imaginar, între a fi și a nu fi. Dascălul din **Scrisoarea I** “fuge” cu gândul de la originile universale într-un anume prezent și mai apoi — într-un viitor al posibilului declin universal. Poemul Luceafărul prezintă geniul în mai multe posturi lirice: fata de împărat — pământeanul obișnuit, Cătălin — îndrăgostitul obișnuit, Luceafărul — geniul văzut ca atare, Hyperion — geniul în sfera proprie, Demiurgul —conștiința universală (deci și a geniului). În același poem, chemările fetei și metamorfozările luceafărului susțin o posibilă meditație pe tema cunoașterii: dubla transmigrare — dinspre Departate către Aproape și invers — înseamnă, într-un fel, tendința interferării universal — terestru.

Meditația
social-
istorică

Istoria și societatea sunt proiectate la Eminescu sub semnul unei cuprinderi imaginative de excepție: de la îndepărtate timpuri mitologice până în contemporaneitate. O dovadă mai mult decât convingătoare o reprezintă poemul sociogonic **Memento mori** care a fost construit ca uriașă istorie a omenirii pe civilizații (între apariții, evoluții și culminări, căderi în neant). Istoria devine o „panoramă a deșertăciunilor”, motivul fortuna labilis putând ilustra teoria romantică a unui rău care persistă în lume. De fapt, evocarea mitologiilor și a istoriei se realizează la Eminescu sub două aspecte: unul meditativ și elegiac — altul satiric. Cea dintâi posibilă viziune este determinată de conștiința nestatorniciei lumii, de repetabilitatea unor elemente de fond labil în forme diverse: “Alte măști, aceeași piesă” (**Glossă**); “formele se schimbă, dar răul a rămas” (**Împărat și proletar**).

Dar meditația eminesciană în problematica social-istorică include și expresii profund patriotice. Marele poet dă istoriei naționale dreptul la universalitate (într-un anume fel ca și istoricul N. Iorga). În **Memento mori** momentul luminos al Daciei Felix este înscris în fluxul istoriei civilizațiilor universale. **Scrisoarea** îl aduce față-n față pe „furtunosul Baiazid” cu “ciotul” Mircea, spre a se demonstra zicala românească “Buturuga mică răstoarnă carul mare” (Sub semnul unui patriotism descătușat, prin Mircea Eminescu reprezentându-se — de fapt — pe sine însuși).

Țintele
satirei
eminesciene

Satira eminesciană impune romantismul prin latura sa protestatară. De multe ori ea este raportată la meditație în cadrul acelorași opere (construite prin antiteză între bine și rău), dorința poetului fiind aceea de a asigura continuitatea între timpuri din perspectivă pozitivă. Este o dorință cu multiple și profunde implicații patriotice și umanitare. A se vedea mai ales gustul amar al geniului dascăl din **Scrisoarea I** (în fața răutății lumii mici) și invocarea lui Țepeș din finalul **Scrisorii III** (cu dorința anulării răului social românesc).

Satira eminesciană atinge practic principalele laturi ale existenței sociale — și de data aceasta între general-valabil și național-românesc: lipsa sa de profunzime și superficialitatea, lipsa de sentimente și de idealuri (**Epigonii**, **Criticilor mei**), degradarea valorilor și sentimentală (**Scrisoarea I**, **Scrisoarea V**), corupția și demagogia (**Scrisoarea III**) ș.a.

Ca poet satiric, M. Eminescu urmărește comedia socială atât de pe poziția istoricului clasic (**Glossă**) cât și din perspectiva romanticului sarcastic și pamfletar (**Junii corupți, Ai noștri tineri**).

Intermondul
eminescian

Marele nostru poet își impune genialitatea meditănd asupra marilor probleme ale omenirii — în general — și asupra națiunii românești — ca istorie, prezent și perspectivă — în special dovedindu-și astfel profundul umanism și permanentul patriotism.

Natura
percepută în
mod
organicist

Natura — între terestru și cosmic — este o temă predilectă întrucât Eminescu —romanticul își caută în permanență cadrul de realizare și de identificare. Cât timp genialitatea sa este duală, natura implicată în acest sens este atât terestră cât și cosmică. Cea terestră include — ca pe un tot — codrul, pădurea, teiul, salcâmul, râurile. Este natura în care Eminescu își caută organicitate în "**Revedere**", dar de care se vede obligat să se disocieze — într-un fel — pentru că ea se impune prin permanență în fața caracterului trecător al omului. Antiteza respectivă se va prelungi mai departe într-o osmoză deplină deoarece geniul uman eminescian își regăsește corespondentul în geniul natural (**Povestea codrului**). De fapt, comuniunea dintre cele două genii —om și codru — conduce către acea descătușare lirică din poemele eminesciene care încearcă evadarea dintr-un mediu închisat și apăsător. De cele mai multe ori natura terestră eminesciană este vădit românească, implicând spațiul mioritic pe deplin "îmbrăcat" în aura mitologică și fantastică. Astfel, naționalul se integrează în universal și feeriile natural- românești din **Sara pe deal** sau din **Dorința** își află corespondențe dincolo de orice granițe.

Cealaltă jumătate a geniului Eminescu — cea a zeului — caută și găsește natura cosmică în care se întâlnesc cerul, stelele, luna, luceafărul, infinitul, spațiile genezei. De fapt, acolo își caută el cealaltă componentă a existenței și a afirmării. Între cele două sfere — cea natural-terestră și cea natural-cosmică — relațiile se stabilesc, la Eminescu, grație mării, norilor și păsărilor (a se vedea **Mai am un singur dor, Trecut-au anii, Somnoroase păsărele**).

Dragostea — „dureros de dulce” este o temă eminesciană cu dublu sens:

- cel al iubirii — ca sentiment propriu-zis;
- cel al iubirii — ca suport al cunoașterii.

Primul sens implică, de obicei, dramaticul contrast între vis și realitate. În vis iubirea eminesciană este realizată și trăită pe deplin, dar în realitate ea se destramă (**Lacul**). Chemarea iubirii vizează un cadru natural autohton feeric (**Dorința**). În **Sara pe deal** spațiul mioritic propice trăirii sentimentului erotic capătă, după cum am văzut, proiecții universale. Sentimentul respectiv rămâne însă doar dorit și nu e trăit decât în vis, ca o „suferință dureros de dulce”. El este, de fapt, proiecția dorului românesc atât de complex.

Erotica
eminesciană

Cauza nerealizării erotice în creația eminesciană poate fi pusă pe seama nepotrivirii cuplului posibil. În **Floare albastră**, el este geniul, în timp ce ea este ființa omenească obișnuită. El nu a răspuns la timp chemării Ei și urmează logic —părerea de rău.

Iubirea
proiectată în
vis

Visul de iubire (deci doar visul!) nu se poate realiza la Eminescu decât în cadrul feeric natural românesc (**Dorința**). Poezia lui de natură și poezia de dragoste formează de cele mai multe ori un tot unitar; natura și dragostea se vor autohtone, dar cu proiecții mereu universale. La Eminescu iubirea preia încărcătura filosofică atunci când susține sensurile cunoașterii evoluând, din nou, dinspre național către universal. În **Floare albastră**, chemarea către trăirea iubirii într-un spațiu vădit autohton sugerează — de fapt — tendința de apropiere și de cunoaștere între sferele Departelui (al lui) și Aproapelui (al ei). Același lucru se va repeta — pe un plan superior în **Luceafărul**. De fiecare dată, iubirea-cunoaștere se exclude, cele două sfere respingându-se din cauza neconcordanței între Superior și Inferior.

Perechea
romantică
înger-demon

Înger și demon reprezintă — într-un fel — antiteza esențială din creația eminesciană, care susține relația contradictorie, dar nu întotdeauna exclusivă, dintre bine și rău, dintre alb și negru, dintre geniu și lume, dintre platitudine și revoltă, dintre înțelegere și neînțelegere, dintre a fi și a nu fi. Este așadar o constantă a marelui nostru romantic, întrucât această antiteză definește de multe ori creația lui atât în privința conținutului cât și în cea a formei de realizare.

Îngerul

Îngerul eminescian poate fi femeia autentică — sensibilă, suavă, diafană, voluptoasă, dornică de iubire din **Dorința**, **Sara pe deal**, **Floare albastră**. O astfel de proiecție lirică interferează deseori sensurile autohtone cu cele universale, spre a încerca exprimarea inefabilului către care tinde geniul întru realizarea sa. Dar tot înger devine bărbatul-geniu cu însușiri extrem de sensibile (ca în romanul **Geniu pustiu** sau în nuvela **Sărmanul Dionis**), situație în care geniul își caută în sine angelicul, baza formării ulterioare — între acceptare și respingere, între adaptare și inadaptare. În **Dorința**, spre exemplu, apar doi posibili îngeri — el și ea, care se caută spre a relua povestea erotică. În **Floare albastră**, însă, ea rămâne îngerul care aspiră la aceeași realizare erotică, pe când el a trecut deja către o altă sferă a cunoașterii.

Demonul

Demonul eminescian este — în primul rând — geniul neînțeles de oameni și, în continuare, revoltat împotriva greșelilor rânduiei ale lumii. Acesta parcurge mai multe etape în cadrul reprezentării lirice: de la înflăcărarea patriotică din **Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie...** și până la respingerea falsului patriotism din **Scrisoarea III** (partea a II-a); de la dorința exuberantă a iubirii, din **Sara pe deal**, și până la respingerea nonliteraturii din **Scrisoarea IV** (și mai ales **Scrisoarea V**) de la acceptarea literaturii autentice și până la refuzul nonliteraturii (în **Epigonii** și **Scrisoarea II**); de la posibila integrare în lume până la refuzul acesteia. Această ultimă ipostază apare reprezentată cu deosebire în capodoperele **Luceafărul** și **Glossă**. În prima, geniul apare metamorfozat nu numai ca înger ci și ca demon, dar absolut în perspectiva pământeanului obișnuit care la început îl divinizează dar apoi, nu numai că nu-l înțelege, speriat de proiecțiile lui neașteptate, dar îl și respinge. În

cea de a doua, geniul însuși se impune drept demon justițiar asupra lumii care continuă a-și juca viața ca pe o scenă de teatru. Există și situații în care demonul este la Eminescu femeia - nefemeie ca-n **Scrisoarea V** fără a se pune în vreun fel problema anti-feminismului marelui poet. De fapt **Venere** și **Madonă** propune două tipuri feminine, între angelic și demonic.

Marele scriitor își pune deseori problema relației dintre înger și demon în planuri duble — național și universal, respectiv — ființă (obișnuită) și ne-ființă (dincolo de existența obișnuită). În **Împărat și prolețar** demonul lirico-dramatic parcurge traseul dinspre demonism și resemnarea rece. În **Sara pe deal** doi posibili îngeri se caută sub semnul autohtonismului mioritic. **Scrisoarea III și Epigonii** aduc în replică fermă epoci „de aur” (angelice) cu un prezent mereu decăzut (demonic). În **"Floare albastră"** angelic este Aproapele, în timp ce demonic este Departele, cu planul cunoașterii absolute străine lumii de jos. În **Pe lângă plopii fără soț** același el își caută jumătatea în lume.

Antiteza
înger-demon
în
Luceafărul

Poemul **Luceafărul** propune situații de excepție în care antiteza înger — demon comportă multiple răsturnări și răstălmăciri. La început, fata de împărat se impune ca înger cu proiecții atât terestre cât și autohtone. Dar unicitatea ei în planul originar îi permite tendința către universal, ca o revoltă împotriva condiției date; ea devine astfel un fel de demon terestru, pentru ca mai apoi, în fața marelui necunoscut implicat de prezențele luceafărului, să se resemneze în postura unui înger placid. Într-un fel sau altul, Cătălina și Cătălin vor forma *un* cuplu angelic terestru căruia i se atribuie condiția repetabilului cuplu erotic, după modelul celui format la origini de Adam și Eva, dar cu excluderea intervenției șarpelui, de vreme ce intervenția luceafărului a fost mai înainte exclusă. La rândul său luceafărul pornește din postura demonului (a celui venit din afara terestruului) pentru a se impune un timp ca înger-zburător (în viziunea fetei dornice de iubire și cunoaștere) și mai apoi (tot în viziunea fetei) ca demon („străin la vorbă și la port”).el, luceafărul, rămâne un neînțeles, un incompatibil în raport cu existența obișnuită. Mai departe, însă, și el parcurge mai multe etape esențiale — între cea a demonului respins de jos, cea a existenței universale care-și dorește „norocul” terestru (deci viața angelică), cea a revoltei împotriva datului universal și — în cele din urmă — cea a resemnării finale. Numai Demiurgul se impune fără excepție ca demon mereu stăpân pe sine; el este — de fapt — conștiința care se dirijează și dirijează totul. Se poate spune că și geniul (luceafărul - Hyperion) are nevoie de dirijare pentru a nu cădea din postura demonului (superior obișnuitului) în cea a îngerului (integrat acestui obișnuit) damnat a trăi doar fericirea „clipei celei repezi”).

Test de autoevaluare 1



Citiți poezia care are ca temă “condiția geniului”. Comentați această temă.

Veți avea în vedere: definiția geniului, poziția lui în poezia eminesciană, felul în care este prezentat geniul în poezia aleasă.

Răspunsul va putea fi încadrat în spațiul rezervat în continuare.

2.3 Procedeele artistice eminesciene

Metafore,
comparații,
epitete

S-a afirmat deseori că *diversitatea procedeelelor artistice eminesciene* se raportează — mai ales în capodopere — la o adevărată „scuturare” a acestor „podoabe”, deci la o perpetuă clasicizare. Marele poet este cu deosebire *metaforic*, iar metaforele sale sunt în primul rând construcții ample, definind nu doar o situație ci un întreg flux liric. Ce înseamnă, spre exemplu, „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”? **Odă (În metru antic)** sau Dar piară oamenii cu toți / S-ar naște iarăși oameni (**Luceafărul**)? Limbajul său metaforic se bazează — fără îndoială — pe cuvinte și expresii încărcate de sugestii, cum ar fi: „Ea *un înger* ce se roagă. EL *un demon* ce visează” (*Înger și demon*), „Și te-ai dus, *dulce minune* ..” (**Floare albastră**), „*Împărat slăvit* e codrul”, (**Povestea codrului**), „Avem *clipa*, avem *raza*, care tot mai ține încă...” (**Scrisoarea I**) ș.a. La construirea fluxului metaforic, Eminescu se folosește de comparații și epitete diverse și — totuși — susținute de unitatea de măsură a genialității: a) „Durduind soseau calării *ca un zid înalt de sulți*” (**Scrisoarea III**). „Numai poetul, / *Ca păsări ce zboară* / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului” (**Numai poetul**), „O, ești frumos, *cum numa - n vis* / Un *înger* / *demon* se arată...” (**Luceafărul**) ș.a. — pentru comparații și b) „*codri de aramă*”, „*păduri de argint*”, „*izvoare zdrumicate*” **Călin (File din poveste)**, „Tu rămâi la toate *rece*” (**Glossa**), „Dar nu vine... *Singuratic (În zadar suspin și sufăr* / Lângă lacul *cel albastru* / *Încărcat* cu flori de nufăr” (**Lacul**) pentru epitete.

Alegoria și
simbolurile

Alegoria și simbolurile se impun drept procedee esențiale în procesul transferului dinspre real către imaginar și — mai ales — către conceptul filosofic - simbolistic; în acest fel Eminescu „sparge” granițele în timp și spațiu, obținând atât specific autohton cât și universalitate, clasicism dar și modernism. Să reținem semnificațiile buciului din **Sara pe deal** sau pe cele ale visului din **Dorința**, pentru a susține alegoriile desfășurate în **Floare albastră** și **Luceafărul**. Să mai reținem și unele dintre cele mai frecvente simboluri eminesciene — pe diverse teme: „iubirea de moșie” (permanență), „colb de cronici” (vechime), „lume” (între natură și existența umană, între ce a fost, este și va fi), „cercul strâmt” și „norocul”, „nemuritor și rece”, „înger” și „demon” ș.a.

Disponerea tuturor procedeelelor artistice susține fluxuri alegorice greu de imaginat: „dialogul” poetului cu codrul (**Revedere**); „relațiile dascălului din **Scrisoarea I** cu trecutul, prezentul și viitorul, „călătoriile” Luceafărului în timp și spațiu.

De fapt, în toate aceste situații lirico-dramatice Eminescu se metamorfozează, „călătorind” în afara timpului și spațiului de tip terestru și național, în sfere universale și cu vădite nuanțe filosofice.

Să comentăm, în acest sens, construcții lirice de tipul: „Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...” (**Scrisoarea I**); „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci

același om” (**Împărat .și proletar**), „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște” (**Luceafărul**).

Tehnica
paralelismului
sintactic

Opera lui Eminescu este construită cu deosebire pe baza paralelelor sintactice și a antitezelor cât timp geniul său se raportează la natura propice, la dragoste, la o lume mereu adversă, la un cosmos-infinit necesar existenței sale primordiale.

Tehnica paralelismului sintactic natură — dragoste este prezentă la nivel concentrat în poezia **Și dacă...** și se dezvoltă în absolut toate creațiile eminesciene susținute pe atare tema (**Sara pe deal, Revedere** ș.a.). În schimb, antiteza dintre „înger” și „demon”, dintre frumos și urât, dintre a fi și a nu fi raportează — pe rând — natura la om, trecutul la prezent, ființa la neființă.

Romantic prin construcția sentimentală, cu geniul său deopotrivă național și universal, Mihai Eminescu își susține crezul poetic sub semnul divergențelor antitetic — metaforic. Să considerăm într-un atare sens, versurile: a) „Tu-mi ceri chiar nemuirea mea / În schimb pe-o sărutare, / Dar voi să știi asemenea / Cât te iubesc de tare” (**Luceafărul**); b) „De te-ndeamnă, de te cheamă / Tu rămâi la toate rece” (**Glossa**)

Contribuția
la
dezvoltarea
limbii

„Mănuirea perfectă a limbii materne (T. Maiorescu) a făcut din Eminescu un adevărat „mântuitor” al limbii române, asemănător celor descriși mai târziu de L. Blaga. Se știe că, niciodată până la marele poet, limba noastră n-a sunat cu atâta plenitudine armonioasă, atât de natural și de firesc, chiar dacă ea a trebuit să exprime și să susțină sensuri dintre cele mai complexe.

M. Eminescu a căutat „cuvântul ce exprimă adevărul”, turnând „în formă nouă limba veche și- nțeleaptă”. Dar întotdeauna exprimarea sa lirică se stabilește între natural și metaforic. Prospețimea și naturalitatea acestei expresii se bazează pe „limba veche” — considerată ca temelie pentru ulterioarele ei înfățișări (mereu noi). Geniul Eminescu a intuit perfect faptul că limbajul poetic trebuie să pornească de la izvoare, adică de la poezia populară și vechile documente de limbă, care au conservat formele cele mai rezistente ale exprimării. În întreaga sa creație există ecouri ale folclorului și ale aromelor arhaice. Ne gândim, spre exemplu, la definirea iubirii, a forței sale supreme („Mă dor de crudul țării amar / A pieptului meu coarde...” — **Luceafărul** sau „Pe genunchii mei șede-vei / Vom fi singuri — singurei, / Iar în păr, înfiorate, / Or să cadă flori de tei” — **Dorința**, la obținerea „culorii” mitologico-istorice („Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire... „Oastea zeilor Daciei în lungi șiruri au ieșit” — **Memento mori** sau „După vremuri mulți veniră, începând cu acel oaspe, / Ce din vechi se pomenește, cu Dariu al lui Istaspe...”. „Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pământ” — **Scrisoarea III**, la prezentarea naturii („Ia, eu fac ce fac de mult...” „Tu din tânăr precum ești / Tot mereu întineresti...”)) și chiar la modul în care pot fi emise consemnări și sentințe licențioase: „Pân-în fund

băui voluptatea morții / Ne-ndurătoare” — **Odă (În metru antic)**, „Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi” — **Epigonii**.

În același flux lingvistic-poetic se înscriu formele populare și familiare („ș-apoi cine treabă are”, „acu-i acu”, „cată-ți de treabă”. Originalitatea și prospețimea limbajului eminescian impun însă îmbinarea tuturor acestor forme cu sensurile expresiei intelectualizate („Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul” — **Scrisoarea I** „ești iubirea mea dintâi / Și visul meu din urmă” — **Luceafărul**. „Ca să nu-ndrăgești nimică, / Tu rămâi la toate rece” — **Glossa**).

Statisticile demonstrează că Eminescu n-a folosit în opera sa un număr prea mare de cuvinte. Prin urmare, expresivitatea sa lingvistică trebuie să provină cu deosebire din combinații lexicale și din încercări sau disocieri ale sensurilor estetice pe care le acceptă cuvintele folosite. Să reținem, spre exemplu, îmbinările de-a dreptul neașteptate „*Suferință tu, dureros de dulce*” sau „*voluptatea morții / Ne- n- durătoare*” — **Odă (În metru antic)** .”S-ascult de *glasul gurii mici*” — **Pe lângă plopul fără soț** „*Astfel de noapte bogată / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?*” — **Sara pe deal**.

Semnificația
cuvântului
dor

Să încercăm, în acest sens, să stabilim sensurile cuvântului „dor” în creația eminesciană. („Dor” ca substantiv înseamnă dorință, căutare, vis, ideal, tendință). Dar în construcția extrem de greu de imaginat și chiar de comentat: „Mă dor de crudul tău amar. ..”? Sau, câte înțelesuri preia cuvântul „lume” în accepțiunea marelui poet?

Cuvântul eminescian se încarcă de sensibilitate, izbutind să susțină puterea evocatoare a limbii române și să dea acesteia valențe pictural-acustice. Poetul evocă, spre exemplu, un moment, bazându-se pe forța expresiei lingvistice: „Sara pe deal / buciulul sună cu jale, / Turmele-l urc, stele le scapără-n cale...” (**Sara pe deal**). Imaginea și muzica exprimă pe deplin momentul respectiv. Dar întrepătrunderea dintre vizual și auditiv se săvârșește pe fondul sacru al armoniei muzicale, care rămâne virtutea de excepție a limbajului eminescian, întrucât marele creator de limbă și poezie consideră că ideile și sentimentele se cer exprimate după modelul muzicii, prin sugestie nemijlocite.

Nu încapă îndoială că Eminescu a folosit resursele limbii române spre a crea o limbă poetică unică și cu multiple implicații pentru viitorime. „Miracolul eminescian a stat însă în faptul de a fi dobândit o limbă în același timp nouă și proaspătă” (T.Vianu).

Test de autoevaluare 2



Prezentați și comentați cel puțin 3 aspecte care dovedesc contribuția lui Mihai Eminescu la dezvoltarea limbii.

Veți avea în vedere: influența creației literare asupra autorului, construcții noi, imagini poetice.

Răspunsul va putea fi încadrat în spațiul rezervat în continuare.

2.4 Lucrare de verificare 1



1. Redactați o compunere cu tema „Luceafărul – sinteză a temelor și motivelor creației eminesciene”.

Sugestii de redactare:

- Veți integra poemul în ansamblul poeziei eminesciene
- Se vor evidenția principalele teme și motive poetice potrivit informațiilor primite pe parcursul unității de învățare
- Se va accentua caracterul de poem emblemă a operei lui M.Eminescu

Notarea lucrării:

1p – integrarea poemului în opera eminesciana;

4p – evidențierea temelor și motivelor;

3p – corectitudinea exprimării;

1p – abordări personale.

Nota: 1 p se acorda din oficiu.

Bibliografie

- Petrescu Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Minerva, 1978
- Călinescu George, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Minerva, 1976
- Perpessicius, *Eminesciana*, Iași, Ed. Junimea, 1983
- Tohăneanu G.I., *Eminesciune*, Timișoara, Ed. Facla, 1989
- Mincu Marin, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, București, Ed. Albatros, 1978
- Scarlat Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol.III, București, Minerva, 1986

Unitatea de învățare 3

POPORANISM ȘI SĂMĂNĂTORISM ÎN POEZIA ROMÂNĂ

Cuprins

3.1. Obiectivele unității de învățare	pag. 34
3.2. Poezia lui George Coșbuc	pag. 35
3.3. Poezia lui Octavian Goga.....	pag.39
Bibliografie.....	pag. 43



3.1 Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să identifice trăsăturile specifice curentului poporanist;
- să identifice trăsăturile specifice curentului sămănătorist;
- să recunoască temele și motivele din aceste tipuri de poezie;
- să analizeze cu mijloace adecvate operele poezilor studiați în

cadrul unității de învățare.

Deschideri și perspective

Realismul caracteristic pentru literatura secolului al XIX-lea își continuă existența în formule sămănătoriste și poporaniste. Specific pentru începutul secolului XX este infiltrarea socialului și a politicului în literatură, interesul pentru creație e trecut pe plan secund, fiind proclamată acum cu putere arta angajată, cu tendință. Puțini sunt cei care se mai preocupă acum de valorile eterne ale artei, majoritatea compunând o literatură eficientă din punct de vedere social, cu finalitate extraestetică. În 1901 apare revista **Sămănătorul** condusă inițial de Vlahuță și Coșbuc, apoi de Ilarie Chendi, Nicolae Iorga. Scopul curentului sămănătorist era identificarea cu “marea viață a poporului”, mai precis a țăranimii. Sursa de inspirație era viața rurală, dar fără prezentarea contradicțiilor care o subminau. Erau prețuite scrierile care proslăveau viața idilică de la țară, care exprimau regretul față de vremurile demult trecute, refuzând ideea de înnoire, de progres.

Ca și sămănătorismul, poporanismul este, în primul rând un curent social-politic, definitivat după răscoala de la 1907. C.Stere a stabilit ideologia curentului, pledând pentru culturalizarea maselor. Statutul literar al curentului a fost elaborat de Garabet Ibrăileanu, iar tribuna poporanismului a fost revista **Viața românească**, apărută în 1906. Artă era văzută ca un produs de influență socială, reflectând lumea satului, dar nu prin imagini idealizate sau false. Prezentarea veridică a mizeriei, injustițiilor și a vieții chinuite a țăranilor era scopul curentului poporanist.

3.2 Poezia lui George Coșbuc

George Coșbuc este primul dintre poeții tineri de la sfârșitul secolului trecut care s-a sustras complet influenței versului eminescian. Modelele sale sunt din literatura universală sau din creația populară, însă formula de „poet al țărânimii”, pusă în circulație de Ghera a așezat deasupra poetului o prejudecată ce a rezistat mult timp. Poezia lui Coșbuc cuprinde o *monografie lirică a satului*, viața țăranului desfășurându-se firesc, sub semnul naturii. Coșbuc intenționa să realizeze o epopee națională în care să surprindă spiritualitatea românească prin reflectarea datinilor. Din această proiectată epopee nu a realizat decât două fragmente **Moartea lui Fulger și Nunta Zamfirei**.

Nunta Zamfirei

Apărut în 1889, în revista „Tribuna” din Sibiu, poemul **Nunta Zamfirei** a făcut imediat o deosebită impresie susținătorului „direcției noi în poezia și proza românească” — Titu Maiorescu — pentru ca în continuare să ocupe o poziție deosebită în istoria noastră literară.

Nuntă
mitizată

Inspirată deopotrivă din basm și baladă, din legendă și mit, această creație de excepție transfigurează ceremonialul nunții țărănești, putând servi chiar și ca libret pentru un spectacol coregrafic. Desfășurarea sa se constituie dintr-un cumul de efecte voit hiperbolice și chiar fantastice. Nunta țărănească este astfel aureolată de întregul complex al credințelor și tendințelor tradiționale, fiind — prin urmare — mitizată. „Uvertura” poemului o realizează încadrarea spațio-temporală și prezentarea protagoniștilor sub semnul basmului. Astfel, jocul verbelor între prezent și trecut — cu prezentarea fetei la imperfect — sugerează din plecare miticul, repetabilul; imaginea bogăției nemaiîntâlnite face din Săgeată un personaj singular (oriunde pe pământ și oricând ar putea exista un „domn” unic cu o față unică, pentru că fiecare nuntă trebuie să-și manifeste unicitatea). Unicitatea fetei se exprimă în metafora sublimă „icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat”, definind în același timp puritate, frumusețe și credință.

„Peșitul” dezvoltă sensurile țărănești date anterior chiar și prin faptul că, în popor, termenul „domn” înseamnă „om cu stare” sau „om de condiție”, termenul introducând în context pe cel care „i-a fost ursit” fetei. Acesta, „cel mai drag”, „a venit / Dintr-un afund de Răsărit”, deci pe traseul soarelui-răsare, al aspirației sentimentale, apărând ca „prinț frumos și tinerel”. Se remarcă răsturnarea valențelor mitului zburătorului, căci aici visul se trăiește intens, iar frumusețea este pe deplin terestră.

Tabloul declanșator pentru întregul ceremonial este cel al „cuvântului” „mai călător / Decât un vânt!” pe care G. Coșbuc îl concentrează în numai „patru margini de pământ”, pentru toți „craii multului rotund”. Impresia este de generalitate totală pe dimensiuni spațiale, căci se vrea o nuntă unică.

Viziune
epopeică a
nunții

Pe o nouă treaptă, epopeică, va urma dimensionarea infinită în timp, pe măsură ce se va derula cavalcada invitațiilor către locul nunții. Repetițiile și cumulumul lexico-gramatical, aliterațiile și impecabila dezvoltare alegorică permit interferarea absolut neașteptată de personaje din multiple domenii ale folclorului românesc: „bătrânul Gruî” vine din baladă; „roiuri de-mpărați, / Cu stemă-n frunte și-mbrăcați / Cum astăzi nu-s” amintesc de basm; „Ținteș, cel cu tainic rost” și „Bardeș cel cu adăpost / Prin munți sălhui” aparțin legendei și haiduciei; Barbă- Cot propune snoava etc. Sensurile spațialității sunt deliberat forțate prin cifre și delimitări proverbiale, căci nuntașii provin „din nouăzeci de țări”, „și din Zorit și din Apus”, ba chiar „Din cât loc poți gândi să bați”. De fapt, hiperbolizarea coșbuciană nu se vrea limitată nici în timp și nici în spațiu, ea „îmbrăcând” și coloritul, și muzica pe măsură: „și alții Doamne! Drag alint / De trupuri prinse-n mărgărit” — exclamă poetul, spre a descoperi fastul floral, argintat și chiar aurit; „acompaniamentul” muzical al „cavalcadei” fiind și el asigurat de iureșul trecerii prin timp și spațiu („Prin vulturi vântul viu vuia”).

Se subînțelege că nunta unică atrage întregul uman către petrecere și către trăirea tendinței de perpetuare a speței umane, iar faptul spațio-uman și unul cosmic participă la o nuntă aparent fantastică, dar — de fapt — absolut obișnuită!

Tabloul imediat următor este cel „al naturii”, începând cu cununia. Sensul hiperbolic al imaginației poetice este — de acum — incredibil pentru poetul însuși care exclamă entuziasmat — „Dar ce scriu eu? Oricum să scriu / E ne-mplinit!” Dincolo de adunarea nuntașilor din timp și spațiu, ceremonialul cununiei este tipic românesc — tradițional, căci acesta implică interferarea credințelor și purităților. Tocmai de aceea o nouă portretizare a mirilor este absolut necesară: Zamfira pare „un trandafir în vâi” (întrupare naturală), „frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să socot / Cu mintea mea” (prin urmare, frumusețea superlativă), în timp ce Viorel (alt nume de floare!) nu se implică decât pentru a amplifica frumusețea fetei dorite de el.

Scena
ospățului și
a horei sunt
redate prin
efecte
vizuale și
muzicale

Religiozitatea cununiei se prelungește în cele două proiecții ale petrecerii prilejuite de nunți — hora și ospățul. Nu în zadar **Nunta Zamfirei** a fost numit „poem al horei”, căci secvența următoare preia ceva din Dimitrie Cantemir și aproape totul din folclor, spre a sugera descătușarea optimismului și dorinței de unitate la români. Hora — ca dans tradițional, este sugerată în imagini imitative. La rândul său, ospățul se susține prin superlative vizuale și muzicale — cu „un râu de vin” și cu „atâta chiu și cânt” la care „și soarele mirat sta-n loc”. Se reliefează aici ineputabilul optimism românesc, capabil oricând să asigure nașterea și renașterea.

Ajuns într-un atare moment hiperbolic, poetul simte nevoia unei pauze, introducând viziunea comică a piticului Barbă- Cot, cel obligat să joace într-un picior” (condiția jocului nostru național nu poate fi decât a tuturor!). Va urma imediat, strofa de mult devenită

proverbială cu privire la reîntinerirea bătrânilor în fluxul horei (acesta fiind considerat un adevărat elixir al tinereții veșnice!).

Finalul poemului aparține lui Mugur - Împărat, care se vrea mesagerul nunții și reprezentantul poporului român, spre a asigura o perspectivă în triplu sens, cuprinzând: fluxul vieții, botezul (perpetuarea umană) și mereu o nouă petrecere. Așadar, mesajul nu poate fi decât optimist, invitând la o veșnică metamorfozare a visului și a vieții, în virtutea credinței nestrămutate în om și-n condiția tradițională a românului.

Mijloace
stilistice de
realizare a
ritmului
năvalnic și a
spațiului larg

De la un capăt la altul al poemului **Nunta Zamfirei**, mișcarea momentelor este impetuoasă, năvalnică și se desfășoară pe spații largi, panoramice. Într-un atare sens, ritmul tot mai susținut de la o strofă la alta se realizează cu mijloace sintactice, în care accentul cade pe verb, alături de răsturnări topice, de natură să deruleze detaliile sau să intensifice mișcarea. Prozodia lui Coșbuc este unică în literatura noastră tocmai pentru că traduce ideile în metrică, ritm și rimă. În fiecare strofă, cinci versuri derulează imaginile, acționând prin rime combinate și măsură de opt silabe, pentru ca finalul, redus la jumătate, să susțină concluzia. George Coșbuc propune un posibil tipar prozodic clasic, spre a defini unicitatea nunții tradiționale românești în întregul univers.

Test de autoevaluare 1



Evidențiați proporțiile hiperbolice ale scenei ospățului din poezia *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc.

Veți avea în vedere desfășurarea ospățului, superlativele vizuale și muzicale, prezenta piticului Barbă- Cot, reîntinerirea bătrânilor în timpul horei.

Răspunsul se va scrie în spațiu rezervat.

3.3 Poezia lui Octavian Goga

Rugăciune

Poezia a apărut în fruntea volumului **Poezii** (1905) și s-a impus drept artă poetică (manifest literar, crez literar) de bază pentru întreaga operă a lui Goga.

Ea transpune în formă lirică impecabilă o definire a scriitorului, care în 1932 suna așa: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat... Am văzut în scriitor un semănător de credințe și un semănător de biruințe” (**Mărturisiri literare**).

Titlul **Rugăciune** implică sensul de adresare fierbinte către divinitate din partea unui suflet răscolit de durere și neliniște, a unui scriitor care-și caută orientarea într-un univers extrem de delicat.

Sensurile rugăciunii

„Rătăcitor, cu ochii tulburi, / Cu trupul istovit de cale”, în fața unor „prăpăstii” și a unei „neguri”, Goga se prosternă „neputincios” către marele „Părinte” cerându-i: „orânduie- mi cărarea!”. Mai departe, sensurile „rugăciunii” se dezvoltă:

- a) în fața marilor ispite care pot „să tulbure izvorul”, „văzul poetic se cere îndreptat „spre cei rămași în urmă”;
- b) pe când mintea poetului trebuie să preia „taina / Și legea farmecelor firii”, brațul său se cere „sădit” cu „tăria urii și a iubirii”; întregul orizont poetic se vrea orientat între „cântec” și „lumină”;
- c) Goga renunță la patimile proprii și dorește să preia „jalea unei lumi”, „amarul” și „truda / Atâtor doruri fără leacuri”, „viitorul în care urlă / Și gem robiile de veacuri.....”;
- d) „Durerea înfricoșată” a robilor trebuie să treacă în sufletul poetului pentru a se transforma în „furtună, pe strunele înfiorate”, întreaga operă poetică devenind „cântarea pătimirii noastre”.

Motivul central al poeziei lui Goga

Iată motivul fundamental al întregii creații semnate de O. Goga: poezia trebuie să aibă „glas”, în care să cante, cu grave rezonanțe, rostul neîmplinit al lumii, răzvrătirea robilor din veacuri, marile tendințe ale luptei, răzbunării mesianice. Goga se vrea poet al conștiinței sociale și naționale, poet interpret al năzuințelor unei întregi colectivități.

Având în față acest deziderat major, opera sa se desfășoară pe câteva coordonate esențiale:

- 1) monografia unui neam;
- 2) monografia unui sat;
- 3) viziunea peisajului cu caracter social;
- 4) portrete de „tămăduitori” ai neamului și ai satului.

Oltul

Publicată inițial în revista **Luceafărul** (1904), poezia **Oltul** este atât baladă, odă cât și meditație și patetică chemare la luptă. Esența ei lirică este — fără îndoială personificarea râului atât de apropiat românilor, de altfel prezent și în literatura anterioară, la Grigore Alexandrescu (**Umbra lui Mircea. La Cozia**), iar după Goga la Geo Bogza (**Cartea Oltului**). Din această esență se dezvoltă obligatoriu tematica poeziei sub semnul biografiei Oltului, aceasta reprezentând de fapt istoria zbuciumată a poporului român.

Remarcabilă la Goga este succesiunea timpurilor care consemnează aceeași trăire intensă a tuturor situațiilor naționale și sociale, trecutul, prezentul și chiar viitorul trebuind să aibă implicații severe în sensuri profund dramatice.

Într-o atare succesiune, biografia lirică a Oltului, devenit interlocutor pentru poet, debutează sub semnul unei anumite „nașteri”. Este vorba despre „clipa milostivă / Ce ne- a- nflorit pe veci necazul / și veselia deopotrivă”, este vorba despre „dimineața / Ce-a săvârșit a noastră nuntă”. Asemenea excepționale metafore sugerează momentul realizării comuniunii românilor cu natura, moment marcat cândva, în miticul început al neamului nostru. Rememorând această comuniune veșnic benefică, poetul salută cu venerație simbolul unic: „Bătrâne Olt! — cu buza arsă / Îți sărutăm unda cărunță”. Astfel, râul — umanizat până la nivelul deplinei maturități — reprezintă deopotrivă natura și poporul.

„Bătrânul” este râul și românul, ambii ajunși la capătul răbdării, îmbătrâniți înaintea de vreme. Dincolo de viziunea „nașterii” respectivei comuniuni, apare perpetuarea acesteia, căci „cetățuia de apă” ascunde „cântecele noastre toate”, „comoara lacrimilor noastre”. Prin urmare, râul preia însăși istoria națională, ducând-o dinspre origine înspre veșnicul mereu. Și fiindcă o asemenea istorie a fost plină de suferințe și — drept urmare — către apa Oltului se îndreaptă nădejdea tuturor vârstelor umane („fetele fecioare”, „neveste”, „păstori cu gluga albă”), trecutul este adus în prezent, pentru ca Goga să poată descoperi întruparea tuturor suferințelor și nădejdelor naționale și sociale în firul perpetuu al Oltului: „și câte cântece și lacrimi / Nu duce valul, călătorul...” Acesta va fi, în continuare, spiritualizat, devenind „drumeț, bătut de gânduri multe” în legătură cu „Durerea unui neam ce-așteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare”. Iată cum râul nu mai este doar umanizat ci devine chiar un posibil Mesia. Din acest moment, viziunea lirică se îndreaptă spre trecut, pentru a elogia etapa haiducească a Oltului (și deci a românilor), viziunea celui Mesia luptător. În numai două strofe, Octavian Goga reînvie timpul unor războaie sociale și naționale, când „la strigarea...de tată” a Oltului „grăbeau din codri la poiene” „feciorii mândrei Cosânzene”. Se construiește astfel ceremonialul luptei naționale, o luptă în care omul și natura s-au contopit, ca și în *Scrisoarea III-a* lui Mihai Eminescu. Din perspectivă stilistică, Goga utilizează verbele sugestive și imaginile îmbinând vizualul cu auditivul, realul cu fabulosul preluat din folclor.

Mesianic-
poetii
romantici
credeau a
avea un
destin
special

După hiperbolizarea victoriei haiducești, urmează drama căderii, poetul schimbând tonalitatea lirică și ajungând la solicitarea salvării prin natură: „Dar de ne-om prăpădi cu toții / Tu, Oltule, să ne răzbuni!”. Românii și natura se înfățișează în victorie; tot ei se înfrățesc la necaz. Iar pentru că împilarea imperială pare infinită, ajutorul ultim nu poate veni decât din partea naturii, care — prin definiție (de la Eminescu, la Goga) — este veșnică. Ultima strofă prelungește chemarea poetului (în numele românilor) spre salvare națională și istorică. Oltul, Mesia, este implorat să aducă un nou potop înspre purificarea de înstrăinare a „tezaurului” românesc, înspre mult dorita unire a românilor care-și caută „altă țară”. Mesajul nu poate fi decât cel al rezistenței naționale (reprezentate de om și natură) în timp și spațiu, dincolo de suferință, lacrimi și pieire.

Simbolul Oltului

În limbaj metaforic, Oltul semnifică totul: ființa noastră națională, vechimea ei, câmpia îmbrățișată de ape, tănuț de jale, cântec și dor. El devine, astfel erou mitic, cu potențe uriașe izvorâte din amară durere, din lacrimi și deznădejde. Legătura lui cu omul este neapărat afectivă și — drept urmare — comunicarea devine absolut organică, Oltul putând oricând reprezenta ființa umană, socială și națională.

În acest sens, lirismul alegoric se ajută de figurarea unor cuvinte sau asocieri lexicale mai vechi, de combinații metaforice care amplifică proporțiile umane ale Oltului, ca și în legendă.

Iată, spre exemplificare, imperativele din strofa finală: „Să verși păgân potop de apă... / Să piară glia care poartă / Înstrăinatul nost tezaur /... și să-ți aduni apele toate —/ Să ne mutăm în altă țară”. Totul pare a veni din trecutul mitic către un perpetuu al ființei umane, naturale și naționale, deci totul se vrea desfășurat în manieră epopeică.

Mijloace stilistice

Prozodia specifică lui Octavian Goga contribuie pe deplin la realizarea tendinței lirico-tematice: efectele melodice ale versurilor, în bătaia ritmică a iambului, sugerează starea sufletească a poetului care trăiește „cântarea pătimirii noastre”. Coloratura ușor arhaică a „cântecului” lui Goga (un fel de doină cultă) se realizează nu numai prin lexic și fonetisme vechi, populare, selectate cu grijă pentru crearea atmosferei pe măsura ideilor exprimate, ci și prin inflexiunile melodice ale frazei. Fiecare strofă are opt versuri în rimă încrucișată și o muzică mereu duioasă, mereu dramatică chiar tragică, dar o tragedie întotdeauna optimistă, întrucât, chiar „cântarea pătimirii” (poezia) trebuie să reziste ca și Oltul pentru a propune oricând posibile salvări ale ființei naționale românești.

Test de autoevaluare 2



Demonstrați într-o compunere care să nu depășească o pagină, că poezia *Rugăciune* a lui O. Goga este o artă poetică.

Veți avea în vedere : semnificația titlului, văzul poetic, mintea și brațele autorului, dorința poetului de a prelua „jalea unei lumi și durerea robilor”.

Răspunsul se va încadra în spațiu rezervat.

Bibliografie

- Șuluțiu Octav, *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*, București, Minerva, 1970
- Valea Lucian, *Coșbuc- în căutarea universului liric*, București, Ed. Albatros, 1980
- Micu Dumitru, *Început de secol*, București, Minerva, 1970
- Ciopraga C., *Literatura română între 1900 și 1918*, București, Junimea, 1970
- Lovinescu Eugen, *Critice*, vol. I, București, Minerva, 1982

Unitatea de învățare 4

SIMBOLISMUL ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

Cuprins

4.1. Obiectivele unității de învățare	pag. 45
4.2. Poezia lui Al. Macedonski	pag. 45
4.3. Poezia lui G. Bacovia	pag. 50
4.4. Poezia lui I. Minulescu	pag. 55
4.5. Lucrare de verificare 2.....	pag. 58
Bibliografie	pag. 58



4.1. Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să descopere factorii care au determinat apariția și manifestarea curentului simbolist în poezia românească;
- să recunoască trăsăturile simbolismului românesc;
- să identifice teme și motive ale operelor literare prezentate;
- să utilizeze instrumente adecvate de analiză în interpretarea operelor literare studiate în cadrul unității de învățare;

Deschideri și perspective

Simbolismul românesc definește, în literatura română, o etapă a încercărilor de a depăși eminescianismul și tendințele poporaniste și semănătoriste ale începutului de secol XX, iar prin Al. Macedonski se urmărea sincronizarea cu marea literatură europeană.

Simbolismul apare în Franța și se extinde în întreaga Europă ca o reacție la “estetica pozitivistă a parnasianismului și naturalismului” (**Dicționar de termeni literari**). Ca teme simbolismul aduce în prim plan citadinul, culorile, metalele și pietrele prețioase, reveria evocării ținuturilor exotice. Poezia simbolistă vizează impunerea sugestiei și a muzicalității mesajului artistic, versul liber capătă prestigiu.

Influența poeziei simboliste apusene a fost receptată și asimilată de poeții români cu predispoziție spre o poezie modernă.

4.2 Poezia lui Al. Macedonski

Scris în 1901, poemul **Noaptea de decembrie** se impune drept definirea solemnă a condiției geniului sub semnul căutării dramatice dar ferme a idealului. El include un manifest de credință în cadrul evoluției dinspre concret către absolut. Al. Macedonski a pornit de la valorificarea unei legende orientale, în poemul **Meka și Meka** (1890) propunând două categorii ale idealului — Meka pământeană și Meka cerească. În **Noaptea de decembrie** asemenea simboluri se subsumează problematicii etico - filosofice a „tragediei idealului în veci neatins” — cum pe bună dreptate susținea E. Lovinescu.

Tema poemului este condiția omului de geniu

Condiția dramatică a omului de geniu — în relație cu lumea și cu idealul — este propusă într-un flux liric – epic - dramatic desfășurat (parcurs) pe două momente esențiale (viziunea creatorului în context social și alegoria luptei pentru ideal) legate între ele prin motivul inspirației. Se urmărește, așadar, saltul absolut necesar al geniului dinspre „cercul strâmt al lumii” către împătımirea definitivă sub semnul Mekăi cerești.

Poemul cuprinde șase secvențe

Preluând sensurile titlului, poemul debutează imaginând protagonistul într-un mediu ambiant și natural ostil. Epicul scurt se topește într-o simbolică lirică și condiția poetului rezultă cu deosebire în plan antitetic: acesta „trăsnit stă de soartă”, „geniu-i mare e aproape un mit”. Cadrul care-l dănează apare în extensie, căci inițial el este reprezentat de „camera moartă” „pustie și albă”, spre a deveni „întinsa câmpie” „pustie și albă”, gemând „cumplit” „sub viscolu-albastru”. Epitetele „pustie și albă” se repetă spre a defini însingurarea poetului și lipsa de perspectivă a condiției celui „cu nici o schinteie în ochiu-adormit”. Atmosfera socială se construiește sub imperiul unui vis de coșmar și este sugerată prin elementele naturale: poetul este amenințat de „nămeți de umbră” și „lupi groaznici”, de „un tremol sinistru de vânt-năbușit”. Se marchează astfel un crescendo dramatic exterior care va avea repercusiuni interioare, căci „urgia e mare și-n gându-i, ș-afară”, iar „lumile umbrei chiar fruntea l-o cer”.

Motivul lunii

În acest context, poziția lunii (astrul înzestrat cu deosebită semnificație lirică la Eminescu față de condiția geniului este aici cu totul aparte: mai întâi, „luna-l privește cu ochiu-oțelit”, fiind în „negura nopții un alb monolit”, apoi ea devine „rece în el, și pe cer”. Între cele două ipostaze se comunică poziția geniului însuși, în fața marilor amenințări din jur: „Dar fruntea tot mândră rămâne în lună.” Prin urmare, luna ar fi inexplicabila sursă de inspirație veșnic „rece” precum condiția geniului „nemuritor și rece”.

Evadarea în vis

Culminația dramatică a textului comunică în ritm cadențat tragic: „E moartă odaia și mort e poetul.” Viziunea lirică a revenit la cadrul mic în care este posibilă moartea (anularea) materială („Făptura de humă de mult a pierit”) sub semnul covârșitor al contextului exterior-social.

Damnarea poetului pare definitivă, când adversativul „dar” introduce lumină și căldură dincolo de umbră și răceală. Poetul-geniu își caută salvarea în condiția de artist, în „flacăra vie” a inspirației și, drept urmare, se dislocă integral sub semnul elementului spiritual. Se realizează acum un nou salt către un alt vis: „Inspirarea” schimbă atmosfera cadrului inițial („Si-n alba odaie aleargă vibrarea”), permițând transferul dinspre cotidian către fantastic, dinspre concretul dur către spiritualul pur.

Altfel spus, energia sufletească a geniului va imagina un parcurs al posibilei dezamăgiri (în timp și spațiu și dintr-o postură înaltă; deci — ca și-n cazul lui Eminescu, **Sărmanul Dionis**, spre exemplu — geniul se poate salva în vis!).

Antiteza
fericire
terestră-
fericire
eternă

În al doilea moment al său, poemul dobândește o mai pronunțată tentă epică, urmărind ipostazele evoluției simbolice a eroului — rezultat al transfigurării poetului sub semnul inspirației. Sunt înfățișate 6 trepte alegorice ale căutării idealului. Mai întâi se propune un posibil ideal material: Bagdadul e „rai de-aripi de vise, și rai de grădini”, „poiana de roze și crini” și-n el emirul „toate le are / E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu”. Dar puterea materială nu poate fi suficientă, deasupra lui apărând un astfel de ideal, denumit „Meka”. Meka e „cetatea preasfântă” și-i „răpește credința - voință”, „îi cere simțirea, îi cere ființa / Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea — Din tălpi până-n creștet îi cere ființa”. Dincolo de epitetul care defineau posibilul miracol („ideal”) material, metaforele sublime susțin absolutul care „e-n zarea de flăcări —departe” și „De ea o pustie imensă-l desparte”.

Mitul lui Sisif
și al Fetei
Morgana

Se impune astfel antiteza dintre fericirea „de-o clipă” (terestră) și cea eternă —ca și pentru Eminescu, căci „dulce e viața în rozul Bagdad”, „dar Meka- i răpește credința-voința”.

Într-o a doua secvență, se propune despărțirea de „roza idilă” sub semnul unei noi antiteze și în acest sens, „oglundirea” este absolut necesară. În fața fântânii apar două extreme umane: emirul — cu luxul său material și cu un anume „lux” moral („credința-voința”) — și omul-pocitanie — „mai slut” ca „iadul”, „zdrențaros și pocit, / Viclean la privire și searbăd la față”. O atare „oglundire” declanșează pornirea către marea „întrecere” a cuceririi idealului — între Superior și Inferior, iar următoarea secvență vizează descrierea dramatică a traseului acestei. „întreceri”. În timp ce „drumețul” alege „drum ce cotește”, căutând „o tânără umbră” ce „de soare-l ferește”, emirul pătrunde în „pustia” ce „l-așteaptă în largu-i s-o treacă”; el alege calea „dreaptă”, înfruntând totul, căci „foc e în aer, în zori și-n amurg”. Se descifrează ușor modul în care fluxul metaforic devine amplu flux alegoric-dramatic, atunci când Idealul devine un Univers în aceeași măsură atractiv și dur.

Încep a se derula deodată mitul Fetei Morgana și mitul lui Sisif — între Meka - dorință și marile greutăți apărute în cale (ca într-un urcuș imposibil). Din amorțea disperării, emirul este scos de viziunea înșelătoare a Mekăi — (Fata Morgana) care „începe și dânsa să meargă /Cu pasuri, ce-n fundul de zări o răpesc”.

Neputința
atingerii
idealului

Într-o a cincea secvență, se reintroduce antiteza dintre cele două căutări: în timp ce pentru el Meka „rămâne năluca în zarea pustiei”, emirul vede cum „drumețul” „zdrențaros și pocit intra în cetatea preasfântă. Numai pentru o clipă se pare că victoria aparține pocitaniei, căci ultima secvență va propune antiteza dintre Meka acesteia — Idealul fals al pământeanului, norocul trăit în „cercul strâmt” eminescian și „Meka cerească”, „Meka cea mare” — Idealul antitetic.

În final, Macedonski readuce poemului echilibrul structural, iar versul „Și moare emirul sub jarul pustiei” susține mesajul pornit încă

din debutul său, astfel: „luna cea rece ș-acea dușmănie / De lupi care urlă - ș-acea sărăcie /... Sunt toată pustia din cea dreaptă / ... Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare.” În concluzie, viața întreagă a geniului este un parcurs continuu în căutarea idealului, mereu înfruntând greutăți, mereu suportând eșecuri, dar credința în el fiindu-i perpetuu alimentată, pentru ca ea să-i rămână și dincolo de moarte.

Teme romantice și procedee simboliste
--

În poemul lui Macedonski moare un căutător al Idealului (emirul), dar căutarea propriu-zisă rămâne. Acest sublim mesaj Macedonski l-a construit sub semnul echilibrului armonios dintre bogăția semnificațiilor simbolice, complexitatea structural - compozițională și frumusețea limbajului artistic. **Noaptea de decembrie** este o adevărată simfonie modernă în care tehnica refrenului asigură „caracterului magic”, „virtutea... înfășurătoare și obsedantă”, „structura esențial muzicală” cu sensul evident de „compoziție împletită” (T. Vianu); conținutul idealic preia suportul polifonic și astfel creația macedonskiană se înalță pe marile culmi ale artei poetice, fiind o strălucită sinteză între tendința romantică și simbolismul novator.

Test de autoevaluare 1

Realizați un eseu cu tema „Al. Macedonski – între romantism și simbolism”.

Veți avea în vedere temele romantice ale poeziei lui Macedonski și tehnicile simboliste de exprimare artistică.

Cele mai des întâlnite procedee simboliste sunt refrenul și armonia imitativă.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

4.3 Poezia lui G. Bacovia

Tudor Vianu preciza că în poezia lui G. Bacovia „sensibilitatea fuzionează cu tema lirică, astfel încât actul liric devine un act existențial”. Dintr-o atare perspectivă, volumul **Plumb** (1916) este pe deplin semnificativ, în ciuda faptului că el este cea dintâi mare realizare a poetului. În cuprinsul său este clară adeziunea la simbolism prin limbaj, motive, prin întregul univers imaginat; totodată, se atinge expresionismul prin conștiința eu-lui, prin disoluția acestuia. Atmosfera generală a întregului volum este de nevroză, „de plumb”, în ea plutind obsesia morții și a neantului. G. Bacovia cântă pe acea mică tonalitate a suferinței — între tristețe și plâns.

PLUMB

Realitatea
exterioară se
transformă
în realitate
interioară

În cazul poeziei "**Plumb**"- creația lirică pusă în fruntea volumului cu același titlu și, mai apoi, în fruntea volumelor de sinteză ale lui Bacovia — ridicarea sensibilității la valoarea singurei realități esențiale este în spiritul artei expresioniste. Respectiva operă impune trăirea teribilă a poetului și se expune drept principalul manifest literar al acestuia. O atare trăire transformă realitatea obiectivă într-o realitate interioară.

Exotismul este asimilat stărilor sufletești, dar redus la culoare, muzică, mișcare; astfel, realitatea este prefăcută în mister. Fără îndoială că problematica poeziei **Plumb** este condiția omului în universul „de plumb”. Prin urmare, se propun două universuri ale realității: exterior și interior. Cele două strofe corespund acestor planuri tocmai pentru a ilustra modul în care exteriorul este puternic schimbat de interior.

Imperfectul
este un timp
durativ;
încremenire
a eului
poetic

Sunt
prezente
simboluri ale
morții

Începutul se află sub semnul imperfectului („dormeam”) combinat cu epitetul „adânc” și viziunea macabră a sicriilor de „plumb”. Starea de somnolență din cadrul mortuar trimite către marea cădere într-un neant. Versul al II-lea încorporează respectivului cadru întregul tot, cât timp „florile” (simbol al frumosului universal) devin de „plumb”, iar de jur-împrejur nu mai este decât „funerar rășfrânt”. Mai departe, poetul însuși se introduce — drept „singur în cavou”, adică izolat într-o lume adversă și predispusă la nimicnicie. Suspensia și motivul simbolist al vântului adaugă groaza omului implicat în acest cadru macabru pentru ca versul final să aducă totul la culminații — prezentând „scârțâitul coroanelor de plumb”. Un atare univers exterior se raportează la cel interior, strofa a II-a a poeziei debutând tot sub semnul unei imperfecte căderi continue: de data aceasta „amorul întors” apare dormind. Este iubirea (sentiment profund și unic) pierdută și coborând într-o suferință. Ea este „de plumb” și „pe flori de plumb”, adică se raportează la totalitatea sentimentală a omului, ca un tot predispus nerealizării și morții.

În mod simetric este din nou introdus omul (poetul), care — singur și înspăimântat — își strigă durerea și spaima „lângă mort”, deci în van. O nouă suspensie (mai gravă), coroborată cu grava

senzație de frig, completează definitivă culminație aflată sub semnul „atârării” „aripilor de plumb”. Se subînțelege faptul că, într-un univers „de plumb”, orice tendință către ideal este anulată. Se reia aici motivul zborului întrerupt (deci și al albatrosului rănit).

Eul poetic se individualizează sub semnul solitudinii

Se poate urmări modul în care poezia crește într-o devenire sumbră, ca „obsesie a teluricului, o gravitate colosală” care „trage totul în jos” (Nicolae Manolescu).

Construcția strofelor și a versurilor — cu dispunerea simetrică a epitetului „de plumb” — susține aceeași cumplită damnare la închistare și cădere în neființă. Tonul elegiac, dat de iambul combinat cu peonul și amfibrahul, include tonalitatea minoră a imperfectelor precum și sensurile construcțiilor lingvistice dure sau onomatopeic-stridente.

Mesajul poeziei **Plumb** nu poate fi altul decât un autentic „strigăt în pustie” care se cere înțeles, reținut și — neapărat — prelungit la nesfârșit pentru ca lumea „de plumb” să se strălumeze.

Lacustră

În **Lacustră**, poetul contemplă ploaia, cu care stabilește un raport obsesional, raport fixat de frecvența și recurența termenului obsesiv în unsprezece poziții semantice: ploind, plângând, lacustre ude, val, pod, mal, ploaie, piloții și iarăși ploind și lacustre. La început ploaia este percepută senzorial „aud plouând”, „aud materia plângând”, ca o desfășurare monotonă, agasantă și îndelungată, timpul e dat de adjectivul „de-atâtea nopți”. Actul percepției e nocturn, pentru că întunericul atenuează eventualele obiecte, mărește acuitatea senzației unice, fiind spațiul propice reveriei și solitudinii. Condiția însingurării e declarată fără echivoc în versul al treilea: „sunt singur”, schimbarea categoriei gramaticale a adjectivului precizând că e vorba de o condiție a omului, nu de o însușire a lui, iar în împrejurările date ea provoacă o asociație cu condiția omului preistoric în locuințele lacustre — „și mă duce-un gând spre locuințele lacustre”.

Transfer psihologic dinspre starea poetului către univers

Așadar, strofa I, care conține cum vom vedea, cheia ideii poetice, se structurează pe două serii paralele: ploaia și singurătatea. Sunt serii obiective, pentru că sunt stări de fapt, una definind natura, cealaltă subiectul liric. Lor le sunt corelate două serii de operații ale mecanismului asociativ, operații concretizate printr-o metaforă ce distribuie termenul de *ploaie* într-un registru semantic nou, transferându-l în simbol.

Metafora „aud materia plângând” deține o poziție privilegiată în întregul text prin uluitorul ei efect stilistic, rezultat dintr-o așteptare frustrată, întrucât elementele care o compun au o probabilitate de asociere zero. Imaginea lui Bacovia capătă o forță uriașă de sensibilitate a abstractului, pentru că poetul vrea să sugereze că ploaia e un plânset (cu lacrimi și tânguie) a materiei supuse unei

opresiuni. Metafora ar rămâne o simplă speculație formală dacă ea n-ar aduce finalmente în structura poeziei o totală răsturnare de valori. Anticipând, observăm că se va schimba obiectul contemplației.

Răsturnarea de perspectivă este pregătită printr-un racursiu al memoriei („și mă duce-un gând / spre locuințele lacustre”), modalitate sugestivă de a sonda stările inefabile ale subconștientului, alunecările halucinante, spaimile instinctive.

Depoetizare
a textului

În strofa a doua, Bacovia construiește ipoteza unui coșmar: „Și parcă dorm pe scânduri ude” (adverbul plasează situația în regiunea oniricului), în care spaima de rece și umed se însumează cu sentimentul că un pericol îi dă târcoale: „Tresar prin somn și mi se pare / că n-am tras podul de la mal.” Contextul acestei strofe atribuie câtorva cuvinte relații semantice dintr-un alt plan decât cel propriu. Scândurile ude, valul care izbește în spate, podul retras de la mal au un sens propriu care nu se pierde în context, dar ele cumulează un sens suplimentar. Deși denumesc obiecte concrete, citim prin ele și altceva. Această captare a sensului unui termen absent din text este un proces de simbolizare (realizat prin diverse mijloace lingvistice la nivel morfologic, sintactic, lexical și prozodic). Bacovia renunță astfel la declamarea sau descrierea stării de spirit, preferând s-o sugereze prin mijloace mai complexe și mai discrete.

În strofa a III-a, poetul trăiește un transfer în preistorie, alunecând într-o largă obsesie a pustiului care-i intensifică starea nedefinită, instinctivă, primară: „Un gol istoric se întinde / pe aceleași vremuri mă găsesc”. Obsesia este imediat anulată de acel mecanism asociativ care lucrează cu termeni ca într-un halou și imprecizia dă noțiunii șansa de a achiziționa și un alt sens. Piloții din: „... și simt cum de atâta ploaie / piloții grei se prăbușesc” reprezintă un element decupat dintr-o construcție lacustră, dar contextul trimite și la o altă interpretare, conservând-o însă pe prima. Ei sunt stâlpi ai universului, deci ceea ce se prăbușește este altceva decât imaginea concret sugerată. Se prăbușește universul, ploaia a devenit factor al dezagregării lente, al pulverizării planetare (încărcătura simbolică a termenului s-a epuizat).

Natura la
simboliști este
de altă factură
decât cea
specifică
romantismului

Ultima strofă reprezintă repetarea celei dintâi, dar versul excepție („tot tresărind, tot așteptând”) vine să contureze opoziția între două momente ale contemplației care păreau identice, așa cum analogia cu locuințele lacustre conturase identitatea între două momente ale condiției umane, care păreau opuse.

În faza inițială, poetul contemplă ploaia ca simplă manifestare fenomenală ce presează asupra senzațiilor sale, aducându-le într-o stare de tensiune. Tensiunea declanșează mecanismul asociativ al subconștientului care caută termeni de referință, îi găsește și provoacă o răsturnare a perspectivei. Ceea ce se contemplă nu este un fenomen al naturii, ci însăși prăbușirea cosmică, diluviul cosmic. Între aceste circumstanțe, starea de tensiune se justifică, își găsește

— fără a anula — o cauzalitate mai orgolioasă și poezia se termină prin amplificarea ei aproape explozivă. Obsesia îngheață însă aici, ca o crispă a conștiinței amenințate de distrugere.

Verificarea însăși contribuie la sugerarea acestei crispări. Verificările coincid cu anumite unități sintactice, pentru ca semnificațiile lor să pulseze ritmic și obsedant în acord cu elementaritatea senzației. Ritmul iambic, intensiv și rima onomatopeică din primele trei versuri dau obsesiei o fluentă muzicală, transformând contemplarea într-un ritual, într-o ceremonie a singurătății și a spaimei. Al patrulea vers se lungește însă cu o silabă și cunoaște sincopări ritmice, adevărate „leșinuri” metrice, care sugerează prăbușirea lucidității: „Spre lo- cu- in- țe- le la- cus- tre.”

Procedee
artistice ce
redau starea
obsesivă

Strofa a doua și a treia, apelează la o formulă de prozodică similară (9, 8, 9, 8) în care accentele cad și dispar alternativ de la ultima silabă, creează un ritm de înălțare și cădere, de intrare și ieșire din coșmar. Strofa a patra repetă ritmul inițial, pentru a arăta că în fluxul continuității, al devenirii, s-a produs o stagnare, caracterizată prin dispariția ființei și realității.

Toate mijloacele devin, așadar, părți componente ale unei structuri care dă formă și transmite o stare obsesivă. Chiar dispunerea versurilor în strofe în formă de romburi echilaterale, care se juxtapun în unghiul ascuțit ca niște fețe ale coloanei lui Brâncuși, dau sentimentului dominant o perspectivă infinită.

Analiza poeziei a degajat suficiente elemente care permit integrarea lui Bacovia într-un anumit gen, sau o anumită formă estetică. Aerul morbid, un fel de „mal du siècle”, tatonarea mișcărilor subconștiente, tehnica sugestiilor muzicale, a simbolurilor și corespondențelor denunță un scriitor simbolist. Factorii schematici nu dau însă poeziei bacoviene un caracter artificial. Actul poetic nu este un efort rațional de combinare a unor motive, ci un act organic, intim, obsesional, crescut prin presentimentul și așteptarea morții. Obsesia stimulează realitatea lumii și a individului, reducând-o la un inventar minim de obiecte și sentimente; din această cauză universul bacovian pare „făcut” cu un rafinament de decadentă. Dar el este produsul unei sincerități totale, al trăirilor obsesive ale unui om care protestează prin luciditate împotriva legilor universului, de sub a căror stăpânire nu poate ieși.

Condiționarea interioară a obsesiei bacoviene e poate mai greu de depistat; ea apare ca o fatalitate, ca o damnare a poetului; dacă-i căutăm însă o condiționare exterioară, avem surpriza să întâlnim, într-o deviere sui- generis, motivul eminescian al geniului, care moare solitar „în cerc barbar și fără sentiment”.

Criza continuă a lui Bacovia, concretizată în poezia și decăderea universului, apare — supremă compensație de orgoliu a geniului — ca o absolutizare a disoluției unei lumi ostile, alunecând în neant.

Test de autoevaluare 2



Comentați în 5-10 rânduri sintagma poetică “aripele de plumb”.

Veți avea în vedere: universul de plumb, anularea tendințelor către ideal, motivul zborului întrerupt.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

4.4 Poezia lui I. Minulescu

Există, în mod cert, o seducție a operei minulesciene, care se exercită asupra iubitorilor de literatură, în general și de poezie, în special, care aparțin categoriilor variate de cititori, de la adolescenți până la omul matur, sau ajuns deja la vârsta nostalgiilor, de la pasionați ai lecturii, până la cei care, contactul cu literatura, se face ocazional.

Lirica lui Minulescu depășește epigonismul eminescian

Lirica lui Minulescu se îndepărtează de accentele grave ale inadaptării romantice, care devenise, după Eminescu, mai mult un convenționalism epigonic, decât o trăsătură semnificativă; nu există în lirica lui, nici suferința „dureros de dulce”, ce caracterizează începuturile simbolisticii românești. Poezia sa este prin excelență, modernă, afișând un gust exclusivist pentru arta și civilizația modernă, ferită de marile întrebări existențiale. Minulescu nu este un mare liric, în sensul în care înțelegem un Eminescu sau un Blaga; creației sale îi lipsește latura metafizică, dar toate acestea nu înseamnă că suntem puși în fața unui poet minor, facil sau superficial.

În general, critica mai veche îl afiliază pe Minulescu tradiției simbolismului francez (multe dintre mărturisirile poetului pledând în favoarea unei astfel de încadrări), dar opera sa nu poate fi astfel limitată. Eugen Lovinescu afirmă că I. Minulescu este „adevăratul stegar al mișcării simboliste”, dar nu ignoră faptul că simbolismul lui Minulescu este, în principal, unul de exterior și, oarecum, mecanic. Pe de altă parte, Vianu îi contestă apartenența la simbolism, din pricina modului exuberant, vivace și chiar umoristic în care își scrie unele dintre poezii, manieră aflată în neconcordanță cu lirismul discret cultivat de simboलिști. Perpessicius intuiește în I. Minulescu un poet fantezist, considerându-l „cel dintâi și cel mai autentic dintre poeții fanteziști ai noii lirice românești”.

Poezie a citadinului

Ion Minulescu este un poet al civilizației, al citadinului. Sfera tematică a poeziei sale este circumscrisă motivelor simboliste: parcurile, grădinile, corăbiile, călătoriile imaginare, arta. Se vorbește, în cazul său, de un simbolism exotic, dat de numeroasele prezențe de locații neobișnuite, acumulări de sonore nume geografice, precum Corint, Babilon, Siracusa, Sahara, Alicante, Golgota sau Lesbos. Versurile sale cuprind noțiuni abstracte sau abstractizate, exprimate prin cuvinte scrise cu majusculă sau subliniate, menite să impresioneze. Există imagini frecvente, legate de simbolistica magică, de așa-zise cifre fatidice, precum ar fi „trei” sau „șapte”.

În ciclul **Romanțe pentru mai târziu** se remarcă o serie de trăsături originale ale liricului minulescian. Romanțele poetului prezintă anumite puncte comune cu genul muzicii sentimentale. Fiecare romanță are un motiv central, unic, ușor de identificat, care este ulterior dezvoltat printr-o acumulare de repetiții, reveniri, formule evocatoare, uneori chiar antiteze. Un element definitoriu pentru Minulescu este că introduce, în schema tradițională a textului de romanță, o notă de fastuos, de „gesticulație pontificală” (Matei Călinescu).

Trăsăturile
specifice liricii
minulesciene

Poeziile sale descoperă un autor liric, ce se străduiește să cultive inefabilul, etericul, să exprime un miraj al straniului, enigmaticului, uneori chiar al lugubruului. Notele de macabru ale poeziei minulesciene nu ating proporții terifiante de atmosferă barocă, mare parte datorită înclinației spre exagerare și umor a scriitorului. Mortul care se plimbă prin cimitir, o face obligat de paznic; acesta nu l-a observat și i-a închis cavoul, astfel că scheletul este obligat acum să rămână afară, rătăcind prin ploaie (**Romanța mortului**).

Spații noi ale
poeziei lui
Minulescu

Minulescu este, în literatura română, unul dintre primii cântăreți ai Mării Negre și ai Dobrogei, imaginile create de el, sub inspirația peisajului, oferind efecte surprinzătoare, realizate prin dilatație, hiperbolă sau asocierea unor termeni eterogeni.

Tot de natură simbolistă sunt, la Minulescu, atitudinile de nonconformism și iconoclastie. Lipsite de gravitatea profundă a unor poeți „damnați”, unele dintre poeziile sale (**Liturghii profane, În orașul cu trei sute de biserici, La umbra crucilor de lemn**) au un pronunțat caracter antireligios, care denunță falșii profeți și prevestește o eră păgână, sub imperiul căreia vechea religie se va destrăma într-un incendiu apocaliptic.

Opera sa, eterogenă sau nu, simbolistă, umoristă sau fantezistă, scrisă într-un limbaj relativ accesibil, cu apel la limba vorbită, dar cu imagini vii și luxuriante, îi asigură lui Minulescu dreptul la o pagină importantă în cartea literaturii române.



Veți avea în vedere: Cultivarea inefabilului, exprimarea mirajului straniu, al enigmaticului, înclinațiile spre exagerare și umor ale autorului, crearea unor imagini cu efecte surprinzătoare.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

4.5 Lucrare de verificare 4



Dezvoltați într-un eseu tema „natura în poezia romantică și în cea simbolistică”.

Sugestii privind redactarea:

- Se va avea în vedere tema naturii în poezia romantică și în cea simbolistă;
- Poezia modernă recurge la depoetizare;
- Realul este redus la simboluri;
- Cromatica simbolistă trimite la o altă viziune poetică decât cea romantică.
- Aprecierile vor fi însoțite de exemplificări.

Notarea lucrării:

4p – prezentarea trasaturilor poeziei romantice și a poeziei simbolistice;

1p – exemplificări;

3p – corectitudinea exprimării;

1p – abordări personale.

NOTA: 1 p se acorda din oficiu.

Bibliografie

- *Antologia poeziei simboliste românești*, București, E.P.L., 1968
- Marino Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, E.P.L., 1967
- Scarlat Mircea, *George Bacovia*, București, Ed. Cartea Românească, 1987
- Streinu Vladimir, *"Poezie și poeți români"*, București, Minerva, 1983
- Manolescu Nicolae, *Lecturi infidele*, București, E.P.L., 1968
- Manolescu Nicolae, *Poezia română de la G. Bacovia la Emil Botta*, București, Ed. Alfa, 1996

Unitatea de învățare 5

POEZIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Cuprins

5.1 Obiectivele unității de învățare	pag.60
5.2 Poezia lui Tudor Arghezi	pag. 60
5.3 Poezia lui Lucian Blaga	pag.67
Bibliografie	pag. 73



5.1 Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să identifice trăsăturile caracteristice poeziei lui T. Arghezi;
- să identifice trăsăturile caracteristice poeziei lui L. Blaga;
- să evidențieze fenomenul de sincronizare a poeziei române cu cea europeană.

5.2 Poezia lui Tudor Arghezi

Universul poetic

S-a spus că „de la Mihai Eminescu lirica românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică și cu repercusiuni mai întinse asupra întregului scris literar al vremii, decât acele legate de opera lui Tudor Arghezi” (T. Vianu). S-a susținut pe bună dreptate că Arghezi s-a impus ca un miracol în literatură, având atingeri cu toate curentele vremii sale, fără ca vreunul să-l poată revendica în mod legitim. În ce constă, de fapt, miracolul arghezian?

Debuturile
literare ale
lui Arghezi

1. Mai întâi în modul de a-și face loc într-o literatură atât de mult dominată de posteminescianism; de fapt, Arghezi a avut mai multe debuturi literare:

- a) în 1896- cu versuri uitate și chiar respinse mai apoi;
- b) în 1904 — ciclul **Agate negre**, un alt fel de simbolism;
- c) în 1910 — poezia **Rugă de seară** susține o adevărată reformă lingvistico-poetică, anunțând o nouă direcție lirică;
- d) în 1916 — poezia **Belșug** adaugă noi sensuri acestei direcții;
- e) în 1927 — volumul **Cuvinte potrivite** impune pe deplin un poet original.

Prin urmare, T. Arghezi nu s-a impus deodată ca poet, ci a muncit intens și îndelung pentru aceasta.

Principalele
trăsături ale
creației
argheziene

2. El însuși s-a autodefiniț deseori ca „meșteșugar” al cuvintelor. Poezia sa mare rezultă nu atât din ce spune ci din modalitățile — mereu altele — în care o face.

3. Arghezi este poetul „cuvintelor potrivite”, al îmbinărilor și asociațiilor aparent banale și chiar neașteptate, dar întotdeauna încărcate de noi sensuri. Materialul său de lucru este cel „vagabond al cuvintelor dure”.

4. În poezia sa apare „intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încât unele să miroasă, unele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile dure sau musculate și cu păr de animal”. Deviza poetului din **Rugă de seară**: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug...”; „Cuvântul meu să fie plug...”.

5. T. Arghezi alătură în mod magistral sensibilitatea și duritatea, frumosul și urâtul (vezi vol. **Flori de mucigai!**), marile sensuri ale existenței și banalul, pentru ca astfel să construiască viziunea unei existențe uluitor de complexe. Marele poet se zbate, de fapt, între căutarea Dumnezeirii și pipăirea, trăirea „boabei” terestre (**Psalmi**).

6. Căutarea argheziană — între absolut și concret, între credință și tăgadă, între a fi și a nu fi, este prezentă atât în versuri (**Psalmi, Flori de mucigai, Stare, „Stihuri pestrițe”; Cântare omului, Poeme noi, Silabe**) cât și în prozele sale (**Icoane de lemn, Cartea cu jucării, Ochii Maicii Domnului, Ce ai cu mine, vântule ?, Cu bastonul prin București ș.a.**).

7. Tematica creației argheziene pare a se înscrie într-o anume tradiție, dar derularea sa în flux liric respinge încorsetări de orice tip:

a) Arta lui poetică (între **Rugă de seară, Testament și Portret**) impune un neobosit „rob al slovelor de foc” și „al slovelor făurite”, un căutător al inefabilului liric — între vis și concret. Poetul se dorește deodată înger și demon pentru a răstălmăci sensurile existenței dintre cer și pământ;

b) Poezia filosofică implică atât existențială căutare a lui Dumnezeu (în **Psalmi**) cât și confruntarea cu viața, cu trecerea timpului, cu moartea (**Duhovnicească, De-a v-ați ascuns..., De ce-aș fi trist?**). Ea caută la fel de bine sensurile sociologice ale existenței, cu acel curs al devenirii umane din ciclul **Cântare omului**.

c) Poezia afectiv socială raportează „florile” la „mucigai”, caută în „bube, mucegaiuri și noroi”, „frumuseți și prețuri noi”. Ea realizează, de fapt, estetica urâtului.

d) În poezia de dragoste, Arghezi este cel care coboară sentimentul impus de zburător (**Lingoare**) în planul trăirii domestice și casnice (**Versuri de seară**).

e) O altă noutate a acestui mare poet o formează lirica jocului, a boabei și a fărâmei din **Buruieni, Prisaca, Cântec de adormit Mitzura**. Arghezi caută în microspațiu și în microtimp corespondențe ale sensurilor existenței majore și infinite.

Creația poetică văzută ca joc

8. Declarația marelui poet: „Toată viața am avut idealul să fac o fabrică de jucării și, lipsindu- mi instalațiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin și mai gratuit în lumea civilizată”... susține neapărat faptul că întreaga creație a lui Arghezi se realizează ca un anume joc — acela al reconsiderării existenței sub semnul potrivirii de cuvinte. Acest joc poate fi „ciudat” (**De-a v-ați ascuns...**) pentru că este jocul morții, poate reține fuga de pe cruce (**Duhovniceasca**), poate raporta extreme (în **De-abia plecaseși**: „De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?”), poate fi satiric (în **Horă de băieți**) sau — în fine — poate fi chiar joc de copii, însă cu nuanțe multiple (ca în poezia **Zdreanță**).

9. Pornit din Eminescu și simbolism, T. Arghezi s-a căutat și s-a găsit ca poet original și modern. Există multiple situații în creațiile

sale care susțin un evident modernism: de la neașteptatele asocieri de cuvinte („lacrimi de floare, picioare domnișoare” etc.) și până la ermetizarea lirică din Biulbiul sau Niciodată toamna. Arghezi rămâne — prin urmare — poet original, poet modern și, fără îndoială, poet miracol.

Testament

Artă poetică

Deschizând primul volum de versuri argheziene, această poezie constituie arta poetică (manifest literar, crez liric, testament literar) de primă importanță în întreaga noastră literatură. Textul său nu versifică, în sensul pur al cuvântului, niște idei, pentru că poezia lui Arghezi este fundamental existențială, ea intuind, pe baza unor îmbinări neașteptate de cuvinte, stări ale existenței și căutând astfel o nouă misiune poetică în funcție de asemenea situații existențiale. Poetul se vrea rob printre robi și-și caută atât locul în viață cât și marea datorie față de acest loc. El raportează, pentru aceasta, materialul la ideal, concretul la arbitrar, folosind cu măiestrie jocul cuvintelor a căror melodie decide creșterea timbrului specific al poeziei. Arghezi imaginează dialogul cu un posibil „fiu” — urmaș, căruia-i lasă „un nume adunat pe-o carte”. Prin urmare, „cartea” devine termenul esențial al întregii adrese: „cartea” înseamnă: operă, concepție despre operă; „treaptă” (de formare și evoluție în viață și-n literatură); hrisov (document prim al robilor); posibil „căpătâi” (punct de pornire în formare). Respectiva „carte” a fost realizată în cursul existenței definite ca luptă (prin „seara răzvrătită”), ca istorie (suită de bătrâni „pe brânci” „prin râpi și gropi adânci”).

Dincolo de definirea „cărții” sale, poetul adresează în „testamentul” lui un îndemn către urmaș („Așează-o cu credință căpătâi”), precizând că acea „carte” vrea să transmită o ștafetă între robi de la nivel general și robul „cărții” (al scrisului) în planul special. Urmează în mod logic, derularea lirică a transfigurării muncii fizice în fapt poetic: „Sapa” a devenit „condei” și „brazda” s-a impus drept „călimară” prin „sudoarea muncii sutelor de ani”. Deci „cartea” înseamnă muncă, trudă asupra cuvintelor, după modelul muncii fizice. Iar pentru ca să sune mai frumos, poetul a recurs la „cuvinte potrivite”, la asocierea meșteșugită a graiului, „cu-ndemnuri pentru vite”.

Estetica urâtului

Procesul creației argheziene este susținut în mod magistral prin „jocul” cuvintelor care este — de fapt — „joc” al ideilor: poetul distilează existența comună a robilor cu ajutorul aceluiași cuvinte potrivite, care „frământate” îndelung devin „versuri și icoane” (poezie și credință). El obține, astfel, estetica urâtului în genul lui Baudelaire, cât timp din „zdrențe” se obțin „muguri și coroane” (veșnica germinație și însemnele primordialității), „veninul” se preschimbă în „miere”, iar „ocara” poate „să- mbie” sau „să-njure”. Rezultatul respectivei distilări este „cartea” devenită „Dumnezeu de piatră” și „hotar înalt”, adică însemn al creației ridicate la rang divin. Iată nobila misiune a poetului: să obțină inefabilul extrem din obișnuitul extrem.

Mai departe, Arghezi își definește „cartea” drept „vioară” și „bici”, căci arta poate întoarce un destin, izbăvind-l de suferință. „Cartea” devine și răzbunare, dar numai când păstrează parfumul rădăcinilor. Izvoarele ei sunt „bube, mucigaiuri și noroi”, dar finalitățile nu trebuie să-i fie altele decât „frumuseți și prețuri noi” (conform esteticii urâtului).

Poetul
meșteșugar

Pentru a se obține o asemenea artă poetică se impune îmbinarea „slovei de foc” cu „slova făurită” (a cuvântului dur cu cel lucrat îndelung). „Cartea” scrisă de „rob” devine o expresie a spiritualității poporului, o expresie deodată etnică, etică și estetică. Prin ea se exprimă o lume, dar nu oricum, ci de la nivelul marelui lirism.

Arghezi este, prin urmare, o conștiință lirică individuală care susține cauza unei colectivități pe baza poeziei definite nu „numai un joc sau numai potrivire de cuvinte, ci încercare de înțelegere prin cuvânt”. (M. Papahagi).

Psalmi

Universul poetic arghezian este de o extraordinară cuprindere sub semnul contradicției cu timpul, cu legile și năravurile nedrepte, al universului țărănesc ridicat la rang de spiritualitate, al „florilor de mucigai”, al jocului cu viața și cu moartea, al „boabei și al fărâmei”, al „piscurilor mari de piatră”; el cuprinde astfel tot ceea ce frământă din totdeauna condiția umană.

Poetul, condamnat prin origine la concret, dar însetat de absolut, s-a războit o viață întreagă între certitudine și incertitudine, între credință și tăgadă într-un Dumnezeu care se confundă cu ideea de adevăr, cu harul poetic (de care Arghezi este conștient că n-a avut parte).

Oscilarea
între
credință și
tăgadă

În acest sens, **Psalmi** (partea cea mai rezistentă a liricii argheziene) propun un spirit zbuciumat, mereu dramatizând, dar tot astfel putând-o lua de la capăt într-un parcurs care poate fi pus sub semnul shakespearianului „a fi sau a nu fi!”. În ei nu mai apare simpla meditație romantică asupra problemelor lumii, dar nu se poate vorbi nici de existențialul modern. Folosind motivul biblic al „cântării cântărilor” (cu flux infinit — de la suferință, la credință și speranță, apoi iarăși la suferință), Tudor Arghezi coboară filosofia poetică la nivelul ei practic și moral. El este un nou Prometeu revoltat, dar nu împotriva unei lumi mediocre și a unui Zeus dogmatic, ci a condiției umane predestinate. Reținând „psihologia poetului blestemat”, Arghezi „orbecăie pe întuneric, căutând a se convinge prin dovada pipăită a mâinilor” și trăiește lupta interioară „între dorința aprigă de a crede și necredința pustiitoare” (Șerban Cioculescu). Pentru creatorul **Testamentului**, creația sublimă este „Dumnezeu de piatră”. Prin urmare, Dumnezeu înseamnă în același timp ideal, creație și adevăr absolut astfel încât căutarea lui nu trebuie să fie altceva decât căutarea de sine a Omului superior.

În **Psalmi**, fluxul lirico-dramatic nu este unul obișnuit, ci un nesfârșit „spectacol al minții”, iar aparentul dialog cu Dumnezeu este — de fapt — monolog, poetul zbatându-se între concret și absolut și căutându-și partea incompletă, latura ideal-divină (pentru el și pentru natura sa). Dacă la Eminescu, Luceafărul găsește un Demiurg - Conștiință universală în cer, unde și rămâne Geniul său, Arghezi își dorește Dumnezeu pe pământ — într-o înălțare a Omului concret.

În **Inscripție pe biblie**, apăsarea viziunii oamenilor căutându-l dintotdeauna pe Dumnezeu, căruia poetul îi propune un adevăr și o cerință: „Ascuns te-au găsit în cuvânt / Sfarâmă cuvântul: cuvintele-s goale.”

Tematica **Psalmlor** expune în mod magistral zbuciumul între material și spiritual, către cucerirea marii idei. Este o idee mereu reluată, căci Poetul ca și Omul rămâne mereu tinzând către ideal.

Orice început al marelui zbucium se află sub semnul fatalității condiției dramatice: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș! / Copac pribeag uitat în câmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndârjire vie”. Arghezi este conștient de poziția sa însingurată și „piezișă” în lume; el este cel desemnat spre „îndârjirea vie” contra mediocrității și limitării, spre amărăciunea acesteia, cu atât mai mult cu cât vrea să fugă din lume: „Pribeag în șes, în munte și pe ape / Nu știu să fug în marele ocol”... Unica salvare poate fi un anumit „semn”: „Port în mine semnul, ca o cheazășie, / Că am leacul mare-al morții tuturor”... („semnul” superiorității printre oameni), care —din păcate — intră în contrast cu lipsa harului divin simbolizat de înger, căci „Doar mie, Domnul, vecinul și bunul / Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici unul”. În replică, Arghezi își propune din nou condiția revoltatului, a celui care nu se mulțumește numai cu datul ceresc: „Sunt vinovat că am râvnit / Mereu numai la bun oprit”. O atare „vină” consemnează imediat căutarea Dumnezeirii „în zgomot și-n tăcere”. Conștient că ar putea „vecia cu tovărășie” să o ia „părtașa gândurilor”, poetul cere ferm: „Vreau să vorbești cu robul tău mai des”. Căutarea este „pentru credință sau pentru tăgadă”, deci are viziune absolut antitetică și, drept urmare, va căpăta caracter profund dramatic. Poetul vrea să se convingă asupra realității lui Dumnezeu: „Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere / Și te pândesc în timp ca pe vânat / Să văd: ești șoimul meu cel căutat? Să te ucid? Sau să-nngenunchi a cere”. O atare convingere se cere concretă, palpabilă: „Vreau să te pipăi și să urlu: este!”. Arghezi ajunge la o adevărată înfruntare cu Dumnezeu (de la concret la abstract), obținând o singură replică: „Dar eu, râvnind la bunurile toate ! Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate.” Dogma se alătură incertitudinii și Dumnezeu apare definit într-un mod perfect original: „Ești ca un gând; și ești și nici nu ești, / Între puțință și-ntre amintire.”

Aparent dialog cu divinitate(e) ste, de fapt, un monolog al poetului)

Revolta contra condiției mărginite a omului

De la căutare înfrigorată și lipsă de perspectivă, poetul trece la revoltă: „Păcatul meu adevărat / E mult mai greu și neiertat / Cercasem eu, cu arcul meu / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!” Ca un nou Făt-Frumos, el pare a răscoli universul, inversându-i sensurile. În realitate (lirică!), zbuciumul celui care, într-un fel, se poate crede mijlocitorul lui Dumnezeu pe pământ (prin „întunericul alb” al

poeziei) va fi mereu reluat, căci „Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe / Marea mă-nghite, lutul m-a oprit / Am alergat și-n drum m-am răzvrătit / Și n-am scăpat din zarea mării stepe”. Tudor Arghezi rămâne veșnic terestru și veșnic revoltat contra condiției mărginite.

Alchimia
verbală

La nivelul artei poetice, Arghezi distinge întotdeauna printr-o “alchimie verbală” care nu este un clișeu împrumutat din simbolism, căci poetul nostru materializează obiectele lirice din domeniul spiritual, iar procedeele sale stilistice, grupate într-o astfel de construcție, nu pot fi privite doar ca unelte verbale, ci se cer considerate în relație cu structura sufletească a celui care le manipulează. Altfel spus, există o neliniște argheziană, a cărei direcție metafizică se vrea realizată în încercarea de a coborî limbajul filosofic în plan concret. Expresia argheziană pare anarhică, întrucât manifestă o revoltă interioară permanentă; dar ea este totodată reconstrucitivă pentru că, după ce destramă materia, așa cum am văzut, îi dă, grație, „alchimiei verbale”, o altă înfățișare. Căutate la izvoare mai vechi, cuvintele se organizează în raporturi noi, după o logică al cărei principiu ascuns este modificarea însăși a construcției cosmice, care, unită cu factorul timp, determină neliniștea argheziană atât de prezentă în **Psalmi**.

Test de autoevaluare 1



Evidențiați câteva dintre temele *Psalmilor* lui T. Arghezi.

Veți avea în vedere: autorul este căutător al inefabilului liric, existențiala căutare a lui Dumnezeu, estetica urâtului, sentimentul de dragoste, lirica jocului.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

5.3 Poezia lui Lucian Blaga

Universul poetic

L. Blaga este primul poet român care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poetice românești cu cele europene. El îmbină perfect poezia și filosofia și încorporează literaturii noastre sufletul expresionist, care „reprezintă mai puțin o formă de artă, și mai mult o formă de experiență trăită”; expresionismul dă „oricărui act uman o semnificație supraumană, și am putea vedea în aceasta un elan către divinitate”. (Ivan Goll — **Expresionismul**).

Definitorie
pentru
poezia lui
Blaga este
metafora
revelatorie

Pentru Blaga, poezia înseamnă cântec și viață, semn al cunoașterii perpetue și al destăinuirii monologate fără sfârșit autentică divinitate și creație de citit cu gura închisă și dintr-o suflare. Nucleul stilistic esențial al acestei poezii este metafora revelatorie.

Desfășurată pe mai multe decenii, creația lirică a lui Blaga prezintă o evoluție vizibilă atât în raportul dintre eu și lume cât și în modalitățile de expresie. Se disting cu deosebire trei mari etape în cadrul acestei evoluții: cultul luminii, tristețea metafizică și dezamăgirea prin înțelepciune.

1. În primele două volume (**Poemele luminii și Pașii profetului**) domină un vitalism exacerbat, ca o dorință de contopire cu universul întreg. „Sunt beat de lume și-s păgân!” — exclamă poetul, aflat în căutarea unui timp pe măsura eului ce se desfășoară fără îngrădire, nu numai în spațiu, ci și în timp, în presimțirea morții (**Gorunul**) sau în percepția acută a comuniunii cu strămoșii (**Liniste**). Într-un astfel de context, iubirea devine mod de comunicare cu universul (**Izvorul nopții**).

Etapele
operei
poetice a lui
L. Blaga

Stilistic, **Poemele luminii** sunt construite în jurul unor metafore centrale. Dominantă este însă, fără îndoială, metafora luminii care preia o multitudine impresionantă de sensuri: cunoaștere și noncunoaștere, geneză și viață, divinitate și moarte.

Pașii profetului prezintă, treptat, o schimbare de atitudine și apoi de atmosferă și exuberanța este înlocuită de cugetare asupra trăirii nemijlocite. Dacă până la un anumit moment liric atmosfera este de vară perpetuă, cu o natură feerică gravitând în jurul lui Pan (zeu naturist), deodată cadrul se schimbă, căci Pan moare și dincolo de el va apărea o altă religie (a „crucii păianjenului”), care va îndepărta omul de natură, introducând noțiunea păcatului.

2. Începând cu volumul **În marea trecere**, ruptura dintre eul poetic și univers se precizează. Înstrăinat, poetul își trăiește suferința metafizică precum Iisus Hristos, punându-și întrebări cutremurătoare asupra existenței; trăiește multiple experiențe ale suferinței până la presimțirea morții; ajunge — de multe ori — la spaima de „nemicul” și „marele” și la „strigătul în pustie”. Singurele posibile salvări dintr-un asemenea impas sunt naivitatea copilăriei și a creatorului popular, alături de viziunea satului: numai aceștia păstrează legătura cu sensurile eterne.

Volumele **La cumpăna apelor** și **Lauda somnului** mențin, și chiar aprofundează aceste tonalități lirice, marcând totodată o mai accentuată inspirație folclorică. Poetul prelucrează mituri cărora le conferă semnificații moderne.

Oricum, „cumpăna apelor” este uimitoarea metaforă care relevă prelungirea mării treceri” între suferință, în timp ce somnul se vrea „o stare complexă — într-o odihnă”, cădere într-o nouă „ființă” (unde se stabilește legătura cu strămoșii) sau în neființă, incertitudine.

3. Etapa a III-a este marcată de volumul **La curțile dorului**, în care poetul resimte bucuria încorporării în spațiul autohton - mioritic („Fetița mea își vede țara”).

O dată cu ' ' **Nebănuitele trepte**” (1943), asistăm la o veritabilă împăcare cu universul regăsit în puritatea lui primară. Este trăită acum dezamăgirea prin înțelepciune și, drept urmare, se afirmă cultul germinației continue, cel al verii și sentimentul iubirii mature. Întrebările din etapa anterioară se transformă în afirmații rostite cu superioară liniște. „Tristețea metafizică” a fost depășită și viața este pretutindeni întâmpinată cu bucurie și încredere, deviza mare a poetului fiind **Nu vreau să apun**.

Mirabila sămânță este un elogiu al germinației universale, reînnoirii veșnice a vieții. În ciclul **Vară de noiembrie** se impune reînvierea târzie a iubirii, care — asimilată primăverii și verii — este opusă iernii cunoașterii, putându-se proclama ferm: „Nimic sub zare nu-i destul / vreau totul înc- odată!” Tema iubirii susține în același timp trăire și cunoaștere. Ea se asociază acum mai frecvent temei naturii care germinează și rodește la infinit (*Risipei se dedă florarul*).,

Elemente
expresioniste

Afirmând că L. Blaga este influențat de expresionismul european, nu putem omite faptul că marele poet român depășește acest curent literar, propunând un expresionism al său și — fără îndoială — o originalitate absolută greu de integrat numai unor anumite direcții. Expresioniste sunt, în creația lui Blaga, sentimentul universal. Dar sentimentul echilibrului, al împăcării mature cu lumea (pornind din volumul **La cumpăna apelor**) supralicitează expresionismul, căutând originalitatea. Se poate spune că poezia sa a pornit din expresionismul teoretic, spre a exersa sensurile acestuia în căutarea propriului eu, care este — nu încapă nici o îndoială —deplin și greu de raportat la alte categorii lirice din literatura națională și chiar din cea a lumii întregi.

Versificația acceptată de L. Blaga este în majoritate liberă. Există un ritm interior care se desfășoară în funcție de gândirea abruptă, sacadată a poetului (chiar și în versul clasic acceptat în etapa a 3-a). Abordarea sa este cea mai adecvată formă a modului de „spunere”, de murmur în fața unor repetate uimiri.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Artă poetică

Este poezia publicată în fruntea volumului de debut al lui Blaga (**Poemele luminii** — 1919 și devenită, fără îndoială, principala artă poetică a acestuia. De fapt, deși în primul rând creație lirică, ea este totodată teorie asupra cunoașterii și asupra poeziei.

Reținând ideile lui Blaga din **Trilogia cunoașterii** cu privire la considerarea existenței drept mister („corola de minuni a lumii”) precum și căile cunoașterii blagiene (între cunoașterea paradisiacă - logică și cea luciferică - poetică), această poezie proclamă superioritatea cunoașterii prin iubire. Într-un asemenea mod, poezia ca atare devine ea însăși cale a cunoașterii.

Se poate spune că problematica poeziei-programatice **Eu nu strivesc corola de minuni a lumii** îl angajează pe Blaga sub semnul acceptării misterului prin revelație și contemplare. Drept consecință, se modifică conceptul de act poetic, acesta nemaifiind înțeles ca ars poetica (meșteșug liric), ci ca atitudine subiectivă asumată față de lume, ca modalitate fundamentală de situare a eului în univers. Spre deosebire de marii creatori de arte poetice, la Blaga eul se impune ca ipostază interiorizată, adresându-se doar sieși, privindu-se pe sine doar în raport cu „lumea”, care nu este cea reală, ci doar univers interior construit din aspirațiile cele mai profunde ale ființei.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este un monolog simplu ca o respirație spontană, menită să se consume chiar în clipa în care se scrie sau se rostește L. Blaga se vrea integrat Universului și-și rostește „dintr-o suflare” concepția despre o asemenea integrare.

Dacă titlul poeziei implică relația clară dintre eul poetic și misterul universal (se refuză distrugerea acestuia), cursul ei parcurge trei etape în a demonstra valabilitatea și generalitatea acestui crez: marele refuz; antiteza dintre cele două posibile „lumini”; motivarea refuzului anterior.

Amplificarea misterului

Primul vers reia titlul, spre a amplifica și aprofunda mai departe refuzul distrugerii misterului, de la „nu strivesc”, la „nu ucid”. În acest refuz este implicată folosirea „minții” (deci cunoașterea logică), pentru ca imediat să se reliefeze „sferele” „tainelor” dorite, existența „în flori, în ochi, pe buze ori morminte” (deci în frumos și natură, în profunzimi, în tăcere și-n expresie, în moarte etc.).

Metafora luminii

Într-o a doua secvență lirică, „lumina altora” (cunoașterea logică) apare în antiteză cu „lumina mea”. Prima sugerează „vraja nepătrunsului ascuns”, pe când cealaltă sporește „a lumii taină”. Poetul se identifică total cu cea de a doua și urmează o remarcabilă parabolă: cunoașterea poetică este asemeni luminii lunii care „mărește și mai tare taina nopții”. Prin urmare, Blaga nu poate accepta „despuierea” și anularea „corolei de minuni a lumii”, ci susține doar revelarea și amplificarea acesteia ca mister perpetuu.

În finalul poeziei, mesajul este sublim: poetul declară ferm că nu dorește să distrugă misterul pentru că iubește întregul și sferele acestuia.

S-a putut deduce din comentariul nostru faptul că L. Blaga operează cu trei elemente cheie: eul poetic, acțiunea acestuia — între afirmație și negație — și marele mister. Pe parcursul poeziei, primul element se identifică cu „lumina mea” (cu cunoașterea luciferică-poetică). Din intenția poetului de a nu „strivi”, a nu „ucide”, a nu „sugruma” și a nu „lumina” necruțător ci de a păstra o atitudine de reculegere și înfiorare discretă izvorâtă din iubire, se nasc atributele lumii, care devin astfel o „corolă de minuni a lumii”, „o uriașă floare cu neasemuite petale palpitând de taine, metaforă ce se amplifică treptat, potențând ideea de „mister” prin elemente mereu mai profunde și mai ample: „taine”, „vraja nepătrunsului ascuns”, „adâncimi de întuneric”, „întunecata zare”, „largi flori de sfânt mister”, „taina nopții” etc. În realitate, se susține — fără echivoc — că, sub imperiul „luminii mele”, „tot ce-i ne-nțeles / Se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari”. Cunoașterea blagiană și poezia aferentă ei nu caută adevăruri, ci revelații, spre a obține florii marelui mister universal. Sentimentul major exprimat în poezia de față (ca și în întreaga creație a lui Blaga) este acela de contopire până la identitate cu misterele universale, cu substanța ascunsă a lumii, în care eul poetic se simte palpitând. De fapt, arta poetică expusă este o ontologie născută din setea de absolut profund expresionistă și blagiană — ca originalitate sublimă.

Paradis în destrămare

Tema
poeziei

Apărută în volumul **Lauda somnului** (1929), această poezie poate fi comparată cu o pastorală cărturărească a secolului al XVII-lea, în care noțiuni concrete capătă sensuri spiritualizate. Sub semnul somnului regenerator, Blaga dezbate problematica, universului aflat în declin, recurgând la negarea materialității imediate, spre a recurge la momente și drame ce se joacă în decanul mitologiei biblice.

Poezia e
alcătuită din
trei secvențe

Titlul poeziei susține respectiva problematică, iar conținutul ei se derulează pe trei secvențe de mare suflu liric: lupta în van; refuzul cunoașterii; marea cădere. De fapt, asemenea secvențe marchează tocmai trăirea mării căderi universale, sub semnul unei lucidități de excepție.

Paradisul, în concepția blagiană, trebuie să fie cel poetic de odinioară, univers aflat într-o stare de organicitate absolută. În acest sens, el s-ar cere reprezentat de serafimi, arhangheli, porumbei, îngeri (ca semne instituite echivoc). Degradarea acestor semne este obligatoriu simultană cu o degradare a existenței universale, care este realizată în trei secvențe.

Mai întâi, apare „portarul înaripat” (ca simbol al poetului și al căutătorului în general, tot el fiind cel care apără intrarea într-o lume antitetă). Acesta este înarmat cu „un cotor de spadă fără de flăcări” sugerând faptul că „spada” adevărului nu mai are flăcări și nici vârf și că „portarul înaripat” este obligat să se simtă „învins”, „deși nu se luptă cu nimeni”. În acest mod, cadrul liric a fost deschis, spre a se susține ideea că, dincolo de luptă și orice tendință, însăși cunoașterea este anulată.

Serafimii –
îngeri cu trei
perechi de
aripi;
Îngeri – ființe
intermediare
între
Dumnezeu și
lume

„Pretutindeni pe pajiști și pe ogor” — înseamnă universul ca atare (cel păzit de „portarul înaripat”). Acest univers este reprezentat de personaje și situații cu posibilități și realități antitetice: 1. „serafimi cu părul nins însetează după adevăr, / Dar apele din fântâni / Refuză gălețile lor” (cunoașterea și inspirația sunt refuzate); 2. „arând fără îndemn / cu pluguri de lemn / arhanghelii se plâng / de greutatea aripelor” („ogorul” cunoașterii este „arat” trudnic cu instrumente primitive care-i apasă pe cei dornici de zbor); 3. „porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini” (se modifică chiar și acțiunea înțelepciunii, care, în loc „să aprindă” tendințele cunoașterii, le stinge).

Pe o ultimă treaptă involutivă, „paradisul” blagian apare „noaptea”, deci într-o cădere deplină! Contextul presupus implică, mai întâi, „îngerii goi”, care „zgribulind / se culcă în fân” (marii trimiși ai divinității și ai inspirației sublime sunt readuși la concret și la suferința acestuia). Conștient de tragedia prezentată, poetul exclamă o dublă suferință (a lui și a lumii sale): „vai mie, vai ție”... — spre prezența, mai departe, în deplină cădere „în hău” a marelui „paradis”: — cu „păianjeni mulți” care „au umplut apa vie și cu îngerii care „odată” vor putrezi „sub glie”. În context, păianjenii simbolizează locul părăsit, lipsit de viață; aceștia sunt raportați la „lumea vie”, spre a rezulta existența elementară, în care viața însăși și oglindirea ei se anulează. „Putrezirea” îngerilor sugerează — pe de altă parte — pierderea purității și a tentației către zbor. Prin urmare, respectivul „paradis” este redus la declin și anulare. Ultimele două versuri stabilesc — tocmai dintr-un asemenea punct de vedere — o posibilă concluzie dramatică a poetului asupra acestui „paradis în destrămare”: „țărâna va seca poveștile / din timpul trist”, materia neînsuflețită ucigând visul și tendințele timpului, în loc să le reînvie.

Lecturând lumea biblică (sau mitică) în sens negativ, Lucian Blaga susține condiția dramatică a căderii în necredință și în neființă. **Paradis în destrămare** reprezintă în fond lumea, căci se observă ușor cum direcția lecturii influențează modul de reprezentare a realității. Marele poet „inventează” „boala” paradisului spre a putea trage un grav semnal de alarmă asupra posibilității producerii ei autentice.

Test de autoevaluare 2



Este poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga o artă poetică? Argumentați.

Veți avea în vedere: poezia e creație lirică, cuprinde teoria asupra cunoașterii și asupra poeziei, cunoașterea paradisiacă și cea luciferică, superioritatea cunoașterii prin iubire, acceptarea misterului prin revelație și contemplare.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

Bibliografie

- Gană Gheorghe, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1976
- Todoran Eugen, *Lucian Blaga-mitul poetic*, București, E.P.L., 1976
- Micu Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, E.P.L., 1967
- Micu Dumitru, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, E.P.L., 1965
- Cioculescu Șerban, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, București, Minerva, 1974
- Crohmălniceanu Ov. S., *Tudor Arghezi*, București, ESPLA, 1960
- Manolescu Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, București, E.P.L., 1968

Unitatea de învățare 6

POEZIA CONTEMPORANĂ

Cuprins

6.1 Obiectivele unității de învățare	pag. 75
6.2 Trăsături generale ale poeziei postbelice	pag. 75
6.3 Poezia lui Nichita Stănescu.....	pag. 76
6.4 Lucrare de verificare 3.....	pag. 81
Bibliografie	pag. 81



6.1. Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să delimiteze direcțiile poeziei române postbelice;
- să identifice teme și motive ale operelor literare prezentate;
- să utilizeze instrumente adecvate de analiză în interpretarea operelor literare studiate în cadrul unității de învățare.

6.2 Trăsături generale ale poeziei postbelice

Poezia a parcurs câteva etape, fluxul său marcând coborâșuri și suișuri, în funcție de influențele extraliterare:

Între 1944 - 1946 se încearcă și se realizează continuitatea tendințelor lirice interbelice, prin marii Arghezi, Blaga, Pillat etc. Tinerii caută noi forme poetice spre a se afirma. Astfel, cei de la revista „**Albatros**” (Geo Dumitrescu, Dim. Stelaru, Ion Caraion) cultivă nonconformismul; cei din **Cercul literar de la Sibiu** (Radu Stanca, Șt. Aug. Doinaș, Ion Negoitescu) tind să încorporeze masiv epicul în liric, prin cultivarea baladei; în fine, Gelu Naum și Virgil Teodorescu manifestă tendințe suprarealiste, pornind de la încrederea în destinul istoric al proletarului. Mai târziu, unii asemenea „suprarealiști” vor adera la „realismul socialist”.

Urmează epoca dogmatică (1946-1960) marcând anularea afectivă a esențelor lirice și multe „succese” ale imposturii.

Semnele revigorării lirismului se fac simțite deja chiar în această perioadă. „Școala” Labiș („buzduganul unei generații”) anunță și, mai apoi, impune redescoperirea de sine a poeziei (prin Gh. Tomozei, V. Felea, Fl. Mugur).

După 1960, această redescoperire include și desprinderea de circumstanțele extraestetice. Se caută marile tradiții și se impun alte și alte forme și orientări. Marele avânt pare a-l da N. Stănescu, prin volumul său **Sensul iubirii** (1960). Urmează o perioadă prolifică în care se impun o serie de delimitări tematico-stilistice (conform concepției lui Eugen Simion): poezia poeziei (N. Stănescu), conceptualizarea simbolurilor (Cezar Baltag), poezia socială, expresionismul țărănesc (Ioan Alexandru, Ion Gheorghe), poezia politică (Adrian Păunescu), ironismul și fantezismul (M. Sorescu, M. Ivănescu), lirica feminină, spiritualizarea emoției (Ana Blandiana, Constanța Buzea) etc.

„**Optzeciști**” (M. Cărtărescu, Ion Stratan, Nichita Danilov) revendică și cultivă un postmodernism cu „o poezie comunicativă, biografică, realistă”, o poezie „a concretului” și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică „prozaismul”, invenția lexicală a străzii (Eugen Simion).

6.3 Poezia lui Nichita Stănescu

O dată cu apariția lui N. Stănescu are loc o întoarcere la limbajul specific al poeziei. Aceasta capătă o altă dimensiune lirică prin limbajul poetic neobișnuit, prin structura imaginii izvorâtă dintr-un surprinzător joc de cuvinte.

Etapele creației

1. Primul volum de poezii, intitulat „**Sensul iubirii**”, are ca temă nașterea într-o nouă dimensiune a materiei, iar ca motiv fundamental răsăritul.

Astfel în poezia „**O călărire în zori**” poetul simte cum „*soarele saltă din lucruri, strigând*”.

2. În cel de al doilea volum - „**O viziune a sentimentelor**” poetul conștientizează întâmplări unice, proprii persoanei sale. El este un sentimental sincer, care trăiește cu frenezie „*vârsta de aur a dragostei*”. Sentimentul erotic este acum o „*beție albă a simțurilor*”. Poetul gândește deodată două planuri ale existenței : unul individual și altul cosmic, aceasta dualitate superioară constituind nota particularizantă a creației sale.

Pentru prima oară în literatura română, în poezia „**Poveste sentimentală**”, dialogul dintre îndrăgostiți se transformă într-un vârtej cosmic. Între cei doi îndrăgostiți cuvintele par a se roti obsedant „*înainte și înapoi*” și cu cât iubesc „*mai mult*”, cu atât li se pare că refac lumea, „*structura materiei*”, prin iubire.

În poezia „**Îmbrățișări**” strângerea de mână a îndrăgostiților nu mai este tainică, sfioasă ori pătimășă - ca până acum. Ea este înlocuită de o îmbrățișare ce comprimă întreaga materie. Cei doi tineri simt că „*timpul se turti-ntre piepturile*” lor și „*ora lovită se sparse-n minute*”.

În „**Cântec fără răspuns**” emoția descoperirii sentimentului erotic este exprimată într-o întrebare aparent retorică:

„*De ce te-oi fi iubind, femeie visătoare,*
.....?”

Aceasta întrebare retorică face trecerea la un plan reflexiv, construit pe simboluri cosmice : ochii „*melancolici*” ai iubitei sunt un „*soare căprui*” ce-i răsare pe umăr „*trăgând după el*” „*un cer de miresme*” cu „*nouri subțiri, fără umbră*”. Dar erotica lui N. Stănescu se impune și prin originalitatea expresiei verbale.

O nouă viziune erotică

Poetul vizualizează sentimentele (de unde și titlul de „**O viziune a sentimentelor**”, dat celui de al doilea volum), manifestând o libertate asociativă imprevizibilă. Astfel umerii șiroiesc, efluviile olfactive pot fi mângâiate, razele soarelui par prinse de crengi ca niște fructe.

În poezia „**Cu o ușoară nostalgie**” clipele par niște mari lacuri de câmpie pe care îndrăgostiții nu conțin să le traverseze, iar ora își pune o coroană de flori liliachie. Ambele volume au ca temă principală dragostea, dar cititorul atent poate descifra și o undă de filozofie gravă.

3. Volumul al treilea (**Dreptul la timp**) anunță prin titlu o schimbare de tonalitate și impune o altă temă : perceperea dureroasă a timpului. Poetul este mai interiorizat și vehiculează concepte. Astfel, durerea este o definiție afectivă a timpului.

Viziunea
asupra
timpului

N. Stănescu este preocupat acum de desfacerea și refacerea cosmosului. Acest volum pune bazele concepției cosmogonice a poetului, care va fi ilustrată și în volumele ulterioare:

- „**11 Elegii**”,
- „**Alfa**”, apărut apoi sub titlul „**Obiecte cosmice**”,
- „**Laus Ptolemaei**”.

4. Volumul de răscruce intitulat „**11 Elegii**” cuprinde, în edițiile revizuite, douăsprezece poezii. Acestea sunt definiții filozofico-lirice ale unor concepte fundamentale ale existenței poetice. **Elegia a zecea** dezvăluie cauza suferinței poetului: imposibilitatea de a materializa imaterialul. Ideile din „**11 Elegii**” vor fi reluate în volumele „**Obiecte cosmice**” și „**Oul și sfera**”.

5. În volumul „**Laus Ptolemaei**” N. Stănescu ilustrează ideea că poezia și matematică sunt două căi de cunoaștere ce tind să folosească un limbaj unic. Tema principală a volumului este refacerea simbolurilor.

O nouă
cosmogonie

6. În volumul „**Necuvintele**” se naște o nouă cosmogonie, ale cărei legi se întorc împotriva cuvintelor și a poetului. Acesta se simte învins de propriul său eu. Noutatea volumului constă în schimbarea de perspectivă, în sensul că lucrurile sunt privite din afară, într-o intenție nouă de stăpânire a universului. Poezia este aici ochiul care plânge, lacrima celui care trebuie să fie fericit.

Leoaică tânără, iubirea

Poezia „**Leoaică tânără, iubirea**” a fost publicată în volumul „**O viziune a sentimentelor**”, al cărui titlu subliniază modalitatea lingvistică folosită de poet : vizualizarea trăirilor sufletești.

Secvențele
poveștii de
dragoste

Cele patru strofe cu versuri inegale, cu rima aleatorie și ritm combinat cuprind patru secvențe ale unei povești de dragoste :

- întâlnirea cu iubirea,
- trecerea poetului îndrăgostit într-o altă dimensiune a existenței,
- constatarea metamorfozei ireversibile a îndrăgostitului
- realizarea „*întregului*”, a „*marii schimbări*”, prin suprapunerea imaginilor poet-iubire. Prin metafora „*leoaică*”, descifrată încă din titlu cu ajutorul apozitiei „*iubirea*”, poetul încearcă să creioneze o definiție-portret a sentimentului erotic. Personificarea iubirii într-o „*leoaică tânără*” ce pândește arcuită, sălbatică și necruțătoare și atacă prin surprindere victima este o imagine plastică, de o surprinzătoare prospețime.

Metafora din titlu și din primul vers surprinde momentul declanșator al reflecției ideatice. Sentimentul erotic este așezat astfel în zona superioară a meditației. Așa cum leul este regele savanei, iubirea este regina sentimentelor, care asigură supraviețuirea peste timp. Poetul pare a se confesa, a-și mărturisi propria-i întâlnire cu dragostea.

El fusese conștient de prezența acestei iubiri, care-l „pândise” mai demult, dar abia acum s-a îndrăgostit cu adevărat. Metafora leoaicei care i-a „sărit în față”, care i-a „înfipt” în carne „colții albi” mușcându-l, vizualizează atacul erotic și ideea ca iubirea devine o certitudine. Momentul trezirii din somn, al nașterii poetului prin iubire, este sugerat de repetiție :

„Leoaica tânăra, iubirea
Mi-a sărit în față.

.....
Colții albi mi i-a înfipt în față,
M-a mușcat, leoaica, azi de față.”

Descoperirea acestui sentiment este pentru poet o revelație. Ea echivalează cu „trezirea din somn”, cu descoperirea unei noi ordini a lucrurilor. Urmările descoperirii iubirii sunt consemnate în următoarele strofe. Sentimentul de fericire este proiectat pe două dimensiuni distincte : una cosmică și alta biologică.

În strofa a doua, o adevărată descriere cosmogonică, urmările emoției sunt consemnate la nivel cosmic. Dragostea dă frâu liber fanteziei. Aceasta produce imagini pe care visătorul cu ochii deschiși le contemplă într-o stare de entuziasm. Iubirea provoacă acum o bulversare a simțurilor.

Sub imperiul ei poetul vede cum realitatea înconjurătoare își modifică dimensiunile : lumea își pierde atributele esențiale și devine doar o mișcare concentrică „de ape”. Această poetică teorie a universului-cerc cuprinde o viziune personală a poetului despre scurgerea dinamica de energie, care se regăsește și în volumul „Oul și sfera”.

Trăirea
senzorială a
iubirii

Versurile următoare sugerează trecerea poetului îndrăgostit într-un plan ireal, dincolo de perceperea senzorială a realului. Mișcarea, privirea și auzul se întâlnesc acum într-o sinteză undeva, în spațiu. Înălțimea acestei sinteze este simbolizată de zborul ciocârliei. Observăm că inovația poetului apare la nivelul figurilor de stil. Dacă în versul al doilea, când vede cum natura „se făcu un cerc, de-a dura”, poetul pare influențat de stilul arghezian, treptat epitetul devine metafora stăneșciană : natura devine „strângere de ape”, iar privirea - un „curcubeu tăiat în două”.

În strofa a treia urmările emoției sunt înregistrate la nivel biologic, anatomic, unde iubirea anulează simțurile. Îndrăgostitul uită de sine, își pierde identitatea. Poetul își trece mâna peste față, dar în locul tâmpiei, al sprâncenelor și al bărbiei palma alunecă peste un teritoriu anatomic necunoscut : acel „desert în strălucire”.

Versurile sugerează rămânerea poetului în planul ideilor : ființa sa biologică dematerializat și s-a identificat cu „*leoaica arămie*” cu „*mișcările viclene*”. Dragostea, aceasta trăire superioară ce înnobilează spiritul și existența omului, transfigurează umanul și contaminează universul, care îi împrumută îndrăgostitului strălucirea sa.

Ea reduce deci totul la mișcare și lumină. În poeziile de dragoste de mai târziu, mai ales cele din volumul „**În dulcele stil clasic**”, sentimentul erotic este mai temperat, pentru că eroticele din ultimele volume sa dezvăluie un poet melancolic, având nostalgia jubilației de altădată (poezii ca „**Evocare**”, „**Dezâmbălânzirea**” etc). Aceste versuri fac din „**Leoaica tânăra, iubirea**” un adevărat psalm închinat iubirii.

În dulcele stil clasic

Poezia „**În dulcele stil clasic**” face parte din volumul cu același titlu, publicat de autor la un deceniu de la debut. La o primă lectură, versurile par să trateze o temă erotică, poetul improvizând „**În dulcele stil clasic**” o poveste de dragoste. Dar poezia nu poate fi comentată decât raportând-o la :

- a. - momentul apariției volumului „**În dulcele stil clasic**”
- b. - întreaga creație a poetului.

Astfel, volumul „**În dulcele stil clasic**” apare după zece ani de la debutul poetului. Acesta se afla atunci sub semnul vizionarismului eminescian . După un deceniu N. Stănescu pare a relua din sistemul filozofico-poetic al marelui romantic ideea ca iubirea este o cale de cunoaștere, de atingere a clipei unice de revelație a absolutului. În felul acesta poezia devine o reproducere a constituirii cuplului ideal.

Artă poetică

Dar „**În dulcele stil clasic**” poate fi considerată și o artă poetică, un adevărat tablou al laboratorului artistic în clipa de întâlnire dintre Poet și Inspirație.

Laitmotiv-
refren

Cele cinci catrene plus un vers izolat, care are valoare de concluzie urmăresc în patru secvențe idila Poet- inspirație. Prima secvență se compune din primele două strofe și surprinde momentul apariției muzei. Cele două strofe se grupează în jurul unei prime metafore simbol : „*pasul... de domnișoară*”, care se repetă de patru ori, având parcă rolul unei teme cu variațiuni. Această reluare în laitmotiv a versului „*pasul tău de domnișoară*” sugerează treptele întrepătrunderii lumii reale cu cea ireală, etapele parcurse până la fuziunea lor totală.

Succesiunea metaforelor-simbol, provenite din asociații aparent arbitrare de cuvinte, delimitează gradat calea de pătrundere din concret în abstract, deci dintr-un univers în altul. Bolovanul, frunza, pasărea aparțin naturii, deci lumii reale, dar evoluția lor sugerează depărtarea de real și apropierea de transcendent :

„Dintr-o frunza verde, pala
Pasul tău de domnișoara.
Dintr-o inserare-n seara
Pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
Pasul tău de domnișoară.”

Prima secvență devine astfel un ritual al întâlnirii dintre eul poetic și Univers, între relativ și absolut.

Secvența a doua surprinde un moment de maximă tensiune lirică : clipa revelației. Conștient că întâlnirea cu Inspirația este o clipă unică, poetul reduce comunicarea la cea mai simplă formă : repetiția.

Peisajul întâlnirii eului poetic cu Inspirația este romantic, eminescian. Întâlnirea are loc lângă lac, pe care poetul îl sugerează prin metonimia („*în unda*”). Imaginea „*pasului*”, a Inspirației deci, este lucidă și autorul o redă printr-un element esențial („*roșcata fundă*”). Dar cum el vine dintr-o „*pasăre amară*”, poetul are senzația de continua coborâre, își simte sufletul copleșit de o apăsătoare tristețe :

„*El avea roșcata fundă.
Inima încet mi-afundă*”.

Cheia de
înțelegere a
poemului

Versul „*inima încet mi-afundă*” este cheia întregului poem. Accentul tragic cade pe substantivul „*inima*”, pentru ca poetul să sublinieze prin contrast efectul depersonalizării totale, al percepției durerii din afară de sine.

Secvența a treia cuprinde formularea idealului poetic al lui Nichita Stănescu. Victima a propriei iluzii, el vede că a rămas la cumpăna dintre gând și cuvânt. El se adresează iubitei-poezie printr-o invocație retorică clasică, pe care tonalitatea elegiacă o nuanțează. Cuvintele lui Faust („*Clipă, rămâi, ești atât de frumoasă!*”) devin la N. Stănescu:

„*Mai rămâi cu mersul tău
Parcă pe timpanul meu
Blestemat și semizeu*”.

N. Stănescu
pare a
spune că
lucrurile
esențiale
trec, iar cele
neînsemnate
durează

Conștient de dualitatea existenței sale de trecător și peren, creatorul îndrăgostit de poezie percepe dimensiunea nefericirii sale. Pentru poetul condamnat la izolare, la singurătate, viața este o stare de boală ce stă sub semnul dorului de moarte, exprimat în versul „*căci îmi este foarte rău*”.

Secvența a V-a cuprinsă în ultima strofă este o meditație gravă pe tema scurgerii ireversibile și inutile a timpului și a nimicniciei omului pe pământ. Este cuprins aici mesajul întregii poezii, acela că existența creatorului nu-și are sensul în afara iubirii, deci a Inspirației, a poeziei.

Aparenta strălucire a lumii nu satisface setea de absolut a creatorului de geniu. Dislocările topice și trecerea dincolo de normele gramaticale de tipul „*Stau întins și lung și zic / Domnișoară mai nimic*” sunt caracteristice creației lui N. Stănescu. Prin structura sa ideatică, „**În dulcele stil clasic**” poate sta alături de „**Floare albastră**” și de „**Glossă**” lui Eminescu.



6.4. Lucrare de verificare 3

Redactați un eseu pe tema raportului dintre iubire și identitatea sinelui în viziunea lui Nichita Stănescu.

Sugestii de redactare:

- Eseul trebuie să cuprindă opinii personale cu privire la tema tratată, bazate pe informațiile primite în cadrul unității de învățare;
- Veți avea în vedere: libertatea asociativă imprevizibilă, întâlnirea cu iubirea, trecerea îndrăgostitului într-o altă dimensiune a existenței, metamorfoza ireversibilă a îndrăgostitului.
- Folosiți imaginile create în poeziile studiate în unitatea de învățare;
- Redactarea trebuie să aibă coerență în exprimarea mesajului, enunțurile să fie clare;
- Respectați normele ortografice, ortoepice și de punctuație!
- Scrieți lizibil și folosiți un registru de comunicare și un stil adecvate acestui tip de compunere!

Notarea lucrării:

4p – identificarea a cel puțin 3 elemente ale raportului dintre iubire și identitatea sinelui;

1p – exemplificări;

3p – corectitudinea scrierii;

1p – abordări personale.

Notă: 1p se acordă din oficiu.

Bibliografie

- Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Ed. Cartea Românească, 1978
- Pop Ion, *Nichita Stănescu-spațiul și măștile poeziei*, București, Ed. Albatros, 1980
- Mincu Marin, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Ed. Pontica, 1993
- Mușina Alexandru, *Antologia poeziei generației '80*, Pitești, Ed. Vlasie, 1993
- Popa Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Ed. Albatros, 1977

Unitatea de învățare 7

DRAMATURGIA ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Cuprins

7.1 Obiectivele unității de învățare	pag. 83
7.2 Evoluția dramaturgiei românești	pag. 83
7.3 Teatrul lui Vasile Alecsandri	pag.84
7.4 Teatrul lui B. Șt. Delavrancea.....	pag.87
7.5 Teatrul lui I. L. Caragiale.....	pag. 90
7.6 Teatrul lui Lucian Blaga.....	pag. 96
7.7 Teatrul lui Marin Sorescu	pag.99
Bibliografie	pag.102



7.1 Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să evidențieze evoluția dramaturgiei românești;
- să recunoască principalele tehnici ale dramaticului utilizate de scriitorii români studiați;
- să analizeze cu metode adecvate o operă dramatică;
- să identifice tematica abordată de dramaturgia românească în funcție de epoca în care s-a manifestat

7.2 Evoluția dramaturgiei românești

Tematic, dramaturgia românească evoluează de la sfera inspirației istorice la drama de idei.

Dramaturgia pașoptistă e dominată fără drept de apel de personalitatea lui Vasile Alecsandri. Ca și în cazul prozei și poeziei, și în cadrul genului dramatic se pune problema adaptării unor modele de împrumut. Speculând, în primele sale încercări teatrale, elementele comediei ușoare franțuzești, Alecsandri ajunge la ciclul Chirițelor, realizare importantă a teatrului nostru de comedie, ce-l anunță pe Caragiale. Tot el ilustrează și drama romantică, după model hugolian, în **Despot- Vodă**. Latura romantică este dublată de o componentă clasică ce corespunde perioadei de maturitate a creației autorului. Retras în ambianța conacului de la Mircești, Alecsandri meditează asupra autorilor antici, Ovidiu și Horațiu. În schimb, zugrăvind portretul Chiriței, autorul e un moralist. Se observă, așadar, că drama pașoptistă se prezintă ca un amalgam de tendințe. Concepția pașoptistă despre teatru este, din punct de vedere ideologic, una iluministă. Actul dramatic propriu-zis se împarte între o tendință umanistă și una clasică. Gen de evocare a trecutului istoric și exaltare a sentimentelor patriotice sau de critică a moravurilor și satiră socială, în ciuda importanței sale educative, teatrul perioadei pașoptiste și postpașoptiste (**Răzvan și Vidra** de Hașdeu e o împlinire remarcabilă) rămâne în umbra celorlalte preocupări.

Între marii clasici ai literaturii noastre, Caragiale este privit ca geniul incontestabil al comediei. Nici înainte și nici după el, comedia n-a fost atât de apropiată de realitățile cotidiene, în substanță, și de perfecțiunea artistică, în expresie. Comediile marelui dramaturg, indiferent de zona asupra căreia se apleacă, sunt reprezentări ale degradării umanului, nu numai sub aspect etic, ci chiar sub aspectul condiției umane, ceea ce determină situarea în interiorul tragicului. În cadrul evoluției comediei momentul Caragiale rămâne, cu certitudine, punctul cel mai înalt; nici dramaturgia interbelică și nici cea contemporană n-au dat la iveală un scriitor care să-l depășească.

Prin stilul său retoric și prin noile forme de organizare a materiei literare, B. Șt. Delavrancea aduce un suflu nou în dramaturgia românească. Dramaturgia istorică a lui Delavrancea e o sinteză de clasicism și romantism, care vine în descendența speciei cultivată de Hașdeu, Alecsandri și Davila.

În perioada interbelică apar mai multe opere dramatice notabile decât în alte epoci literare. Cercetând dramaturgia interbelică, Ov. S. Crohmălniceanu își structurează prezentarea pe patru direcții ce corespund tematicii pieselor din epocă. Criticul include în **Teatrul pitoresc și sentimental** pe Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu; în **Comedia satirică de moravuri** sunt menționați Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu; capitolul **Miracolul în versiune comică** se oprește la opera lui George Ciprian, iar **Farsa intelectualistă** este consacrată lui Mihail Sebastian. Fenomenul dramatic interbelic reflectă, totuși, faptul că intervalul dintre cele două războaie a fost o perioadă de mare înflorire pe care cultura română o ia drept etalon.

După al doilea război mondial apar în rândul operelor dramatice creații demne de orientarea modernă a dramaturgiei universale (gen Beckett, Sartre). Producțiile dramatice se pot grupa după tematica abordată (setea de absolut, valorificarea miturilor folclorice, reflectarea aspectelor sociale). De cele mai multe ori, tema este un pretext pentru a evidenția realitatea dură contemporană. Utilizate cu precădere sunt parabola și alegoria, retragerea în mit sau absurd. Miturile folclorice autohtone, cum ar fi cel al Meșterului Manole, sunt permanente surse de inspirație pentru dramaturgii români. Tematica istorică este reprezentată pe larg în dramaturgia contemporană (Horia Lovinescu, Marin Sorescu). Cele mai multe opere vizează aspecte de ordin social. Scrierile lui Teodor Mazilu sau Ion Băieșu ilustrează parvenitismul, snobismul și eterna prostie.

Dramaturgia postbelică pune accent pe teatrul de idei, scoțând în evidență adâncile frământări ale celei de a doua jumătăți a secolului XX.

7.3 Teatrul lui Vasile Alecsandri

Convins de importanța dezvoltării rapide a literaturii române, V. Alecsandri a îmbrățișat ideea de a aborda toate genurile literare, inclusiv cel dramatic. În felul acesta iau naștere comedii sale și dramele, compoziții valoroase prin tematică, stil și problematică.

Chirița-
personaj
exponent al
parvenitismu
lui

Comedia **Chirița în provincie** este a doua piesă din ciclul **Chirițelor**, care mai cuprinde **Chirița în Iași sau două fete ș-o neneacă**, **Cucoana Chirița în voiaj** și **Chirița în balon**. Toate aceste comedii au în centrul lor un personaj feminin remarcabil construit, Coana Chirița, personaj prin care autorul aduce în scena o adevărată galerie de aspecte din viața socială, politică și culturală a vremii. Chirița este un exemplu concludent de parvenitism și snobism. În prima piesă **Chirița în Iași**, eroina reușește să-și căpătuiască fetele, scăpând de o grijă. În **Chirița în provincie**, autorul își pune eroina într-o altă situație, aceea de a fi isprăvniceasa; tendința de parvenire este clară. Poziția socială și avantajele materiale ale funcției primează

în viziunea eroinei, care mai are în vedere și zestrea orfanei Luluța, pe care ar dori-o căsătorită cu feciorul ei Guliță. Această “prețioasă ridicolă” este un personaj simpatic, în primul rând prin strădaniile ei de a fi altfel decât este. Discrepanța între esență și aparență, care-l anticipează pe Caragiale dă multă savoare piesei.

Piesa lui Alecsandri probează faptul că parvenitismul și snobismul sunt elemente inseparabile. Chirița se îmbracă după moda cea nouă, fumează, îl obligă pe Bârzoii să poarte altfel de haine. Atingerea scopului material sau social atrage după sine un comportament aparte.

Marea artă a lui Alecsandri stă în surprinderea limbajului eroinei, amestec ciudat de franțuzisme și grai moldovenesc. Deși contrariat, profesorul Șarl se resemnează în fața jargonului Chiriței, acceptând conversația într-o stranie româno-franceză. Modul de a vorbi al Chiriței nu este numai un criteriu de caracterizare a personajului, ci și un prilej de conturare a comicului de limbaj. Chirița relevă, cele trei tipuri de comic (de caracter, de situație, de limbaj). Alecsandri satirizează, critică, dar nu în mod usturător. Ca și Caragiale, Alecsandri își iubește personajele, așa se explică de ce în final acestea își dau jos masca și transmit mesajele moralizatoare ale autorului.

Prin comedii sale, Alecsandri rămâne un maestru al prezentării modului de a vorbi al snobilor, parveniților, a tuturor celor care vor să pară altfel decât sunt.

Piesa stă sub
semnul
romantismului

Atașat idealurilor pașoptiste și ideilor din **Introducția** la “Dacia Literară” Alecsandri abordează drama istorică, cea mai reușită fiind **Despot- Vodă**. Datele istorice i-au folosit autorului ca pretext al operei și localizarea ei în timp și spațiu, dar dincolo de aceasta, el a văzut în aventurierul ajuns domn al Moldovei, un destin spectaculos, asemănător cu al lui Ruy Blas, eroul lui Victor Hugo. Tema piesei lui Alecsandri o constituie prezentarea unui moment din istoria Moldovei din secolul al XVI-lea, susținută de meditații pe tema mării și decăderii. Compusă din cinci acte și două tablouri, drama se deschide cu sosirea lui Despot în Moldova, cu gândul de a deveni domnitor. Pe fondul nemulțumirilor manifestate față de domnia lui Alexandru Lăpușneanu, el reușește, cu abilitate să câștige încrederea boierilor și simpatia Doamnei Ruxandra. Atrăgându-l de partea lui pe Moțoc, Despot pune la cale complotul menit să-l înlăture de pe tron pe Lăpușneanu. Planul eșuează și Despot este arestat însă scapă din închisoare.

Două ar fi, în principal, motivele degringoladei lui Despot, ambele tributare structurilor sale intime (pe de o parte incapacitatea de a se ridica la înălțimea destinului pe care și-l asumă, iar pe de altă parte, conflictul creat în relațiile cu cei din jurul său).

Piesa Despot- Vodă intră în rândul realizărilor importante din domeniul dramei istorice românești, mai ales prin imaginea personajului principal, construit pe o schemă romantică, alcătuit din lumini și umbre, calități și defecte. Dincolo de scăderile ei opera lui V. Alecsandri rămâne un moment de neevitat în devenirea dramei istorice românești.

Test de autoevaluare 1



Caracterizați personajul Chirița din piesa *Chirița în Iași* de Vasile Alecsandri.

Veți sublinia: parvenitismul, snobismul, lipsa de cultură, discrepanța esență-aparență, personaj simpatic.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

7.4 Teatrul lui B. Șt. Delavrancea

În evoluția dramei noastre istorice, trilogia lui Barbu Ștefănescu Delavrancea (apărută între 1909 -1911) ocupă un loc aparte căci ea o înalță la nivel superior prin tematică și flux dramatic, prin manieră artistică și mesaj.

Prima
trilogie
românească

Se alege aproape o jumătate de secol din istoria Moldovei, perioadă de mare suflu dramatic și dominată cu autoritate de marcanta figură a lui Ștefan cel Mare, spre a se construi trei viziuni ale condiției conducătorului de țară și de neam —între titanul din **Apus de soare**, replica diabolică din **Viforul** (dramă cu conflict de-a dreptul shakespearian!) și modelul greu de reluat din **Luceafărul**.

Făcând trecerea de la drama istorică propriu-zisă la poemul dramatic, Delavrancea urmărește în **Apus de soare** cumplita dilemă a omului și a domnului Ștefan înaintea marelui eveniment al morții.

„Soarele se află la asfințit, dar el nu vrea să dispară oricum, ci lăsând în urmă o rază veșnic luminoasă. Conflictul de bază al piesei este cel psihologic — între bătrânețea omului și veșnica tinerețe a domnului. În aceasta constă trănicia operei însăși, căci ceea ce am putea numi conflict exterior-politic are numai valoare spectaculară (cei trei boieri complotiști sunt ușor de reprimat de voința lui Ștefan, care este, de fapt, chiar voința Moldovei).

Surse
folclorice și
cronicărești

Delavrancea însuși a declarat că, pentru a-și realiza drama, a preluat din cronică și din folclor „nu plânset, ci strigăt de bărbăție, nu melancolie, ci energie națională”. Contextul bărbăției și al energiei implică un mare caracter, care este cel al domnului- Soare, iar acțiunea dramatică parcurge patru trepte (în cele patru acte ale piesei): dominarea suferinței și eliberarea Pocuției; agravarea suferinței și hotărârea de a rezolva toate treburile țării; lecția de patriotism și bărbăție în fața întregului neam; sacrificiul suprem și mesajul Modelului permanent.

Acțiunea piesei se derulează astfel: Aflat la „apus” de domnie și viață, Ștefan cel Mare trăiește drama „tregerii” alături de interesul față de condiția Moldovei dincolo de obștescul său sfârșit. El a hotărât ca Bogdan să-i fie urmaș și să lupte pentru Pocuția și îl ia pe acesta alături la comanda armatei. Ștefan revine din bătălie victorios, dar având rana agravată. Deci Omul Ștefan este tot mai

slab, dar Domnul Ștefan refuză să înțeleagă acest lucru. Acesta din urmă află de la Oana de complotul pus la cale de Ulea, Stavăr și Drăgan (pentru înscăunarea lui Ștefăniță) și hotărăște să rezolve totul singur. Va încerca s-o facă prin memorabila cuvântare din actul al III-lea în care va demonstra că întreaga sa domnie a consemnat contopirea voinței sale cu voința Moldovei; prin urmare, înscăunarea lui Bogdan se impune ca o necesitate națională și Ștefan o realizează imediat.

Deznodământul se încarcă de nuanțe dramatice complexe: Domnul Ștefan suportă cu stoicism operația pe viu, dar nu suportă reluarea complotului boieresc. Cu ultimele puteri ale Omului, el suprimă complotul, consfințind dreptatea Moldovei.

Ștefan-
personaj
de legendă

S-a spus că **Apus de soare** este un comentariu liric și retoric al personalității lui Ștefan. De fapt, Delavrancea propune în opera sa pe conducătorul unic de țară. De la bun început, acesta apare trecut de sfera legendei. Este numit de popor și boieri „slăvitul domn al mare”, „sfântul”, „zmăul bătrân, care are nouă suflete”, „Leul Moldovei”, cel care „va trăi cât Matusalem”. Dar marele domn este conștient că forța sa constă în legătura cu țara și nu suportă pe cel care „desparte ce e al lui de ce e al țării” (la rândul său, Hărman bătrânul spune: „Voința Măriei- Sale, voința țării”).

Acțiunile lui Ștefan converg tocmai în asemenea direcție: își subordonează suferințele sale fizice, spre a anula posibilele suferințe ale țării. Conștiința superioară a Domnului este prezentată cu deosebire în lecția de patriotism din actul al III-lea. Cel care eliberase Pocuția și se convinsese că i se apropie sfârșitul uman transmite celor din jur și, prin aceștia, tuturor urmașilor, mesajul continuității datoriei față de țară: “. Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu a voastră, ci a urmașilor voștri, ș-a urmașilor urmașilor voștri, în veacul vecilor”. În crescendo- ul cuvântării descifrăm exprimarea profundului patriotism concomitent cu detașarea eroului de propria-i dramă. Finalul va fi sublim, căci moare Omul- Ștefan, în timp ce Domnul Ștefan rămâne ca model peste timp.

Folosind tehnica basoreliefului, dramaturgul propune un uriaș parcă sculptat printre alte figuri cu care face corp comun sub semnul iubirii de țară. De fapt, **Apus de soare** poate fi considerat și poem monografic descifrând Moldova pe fluxul continuității cu câteva coordonate esențiale: bărbăția (între Arbore și Moghină) și feminitate (de la doamna Maria la Oana), posibilia urmași la domnie (între Bogdan, Ștefăniță și Rareș) etc. „Decorul” național conlucrează pe deplin în susținerea chintesenței patriotismului care este eroul excepțional Ștefan cel Mare.

La Delavrancea, piesa devine poem, cuvântul preia posibilitatea de a crea imagini, oratoria așează un personaj pe înaltul soclu al istoriei naționale și la rangul de erou literar sublim.

Test de autoevaluare 2

Caracterizați personajul Ștefan cel Mare din drama *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea.

Veți avea în vedere: Ștefan cel Mare ca personaj de legenda, conducător unic de țară, măreția personajului, puterea, profundul patriotism.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

7.5 Teatrul lui I. L. Caragiale

„În perspectiva literară de astăzi, opera lui Caragiale ne apare ca un reflex al bunului-simț față de abaterile timpului său de la judecata dreaptă” susține Șerban Cioculescu (**Caragialiană**— Ed. Eminescu, 1987, p. 9). Noi am adăuga că timpul lui Caragiale devine permanent, având în vedere că buriul-simț acționează oricând și oriunde întru remedierea stărilor umane și sociale. În aforismele sale, scriitorul însuși își delimita sensurile extreme ale operei — între „sensibilitatea enormă” și „viziunea monstruoasă”: „În război necurmat trăim: cu inamicii în luptă, cu amicii în armistițiu”; „O mare durere e să iubești; o mare nenorocire să scapi de această durere”; „Opiniile, sunt libere, dar nu și obligatorii”; „Deplorabil te poate face oricine — numai tu însuși te poți face ridicol”; „Moda este ridicolul de alaltăieri și de poimâine” etc.

Caragiale-
primul
scriitor
obiectiv

Caragiale este cel dintâi scriitor obiectiv al nostru, meritul său esențial fiind acela de a fi un mare creator de tipuri și de scene de viață într-o veritabilă „comedie umană”. El s-a ridicat în același timp la o valoare artistică universală prin puterea de generalitate și de sinteză, prin satira necruțătoare a viciilor, prin aspirația spre o umanitate superioară.

Universul operei lui Caragiale se realizează pe două coordonate distincte: una *comică* și cealaltă *tragică*. Cea de-a doua este ilustrată de drama **Năpasta**, de nuvelele **O făclie de Paște**, **Păcat**, **În vreme de război**, dar și de schițe cum ar fi **Inspecțiune**. În nuvela **Două lozuri** descoperim traseul de la comic la tragic, sub imperiul răspunderii resortului sufletesc — condiție esențială a „sensibilității enorme” la Caragiale. În schimb, în **Năpasta** condiția dramatică este alimentată de conștiința vinovăției mereu implacabile.

Coordonata
comică a
operei lui
Caragiale
apare în
comedii și
schițe

Coordonata comică se realizează prin comedii și schițe, sensurile sale manifestându-se cu deosebire în traversarea „în răspăr” a unei epoci care se dorea „admirabilă, sublimă”, căzând însă în „capcana” formelor fără fond, în dezacordul dintre aparențe și esențe. Vanitatea unei lumi lipsite de fundament solid va face carieră comică și după Caragiale (la Tudor Mușatescu și Aurel Baranga — de exemplu), demonstrându-se încă o dată permanența marelui scriitor sub semnul unei autentice genialități. Se poate vorbi — prin urmare — de dubla factură a artei caragialești, între creație de viață și tipuri umane și analiza resorturilor profunde.

Comediile lui I. L. Caragiale analizează în stilul obiectiv clasic parvenitismul ca trăsătură tipologică a omului, urmăresc ambiția și orgoliul unei lumi care vrea să speculeze un moment favorabil afirmării (neloiale), dejoacă în mod de-a dreptul magistral încercările acesteia de a apărea altfel de cum este, lasă măștile umane să-și susțină rolurile — între tendință și deșertăciune. În **Conu Leonida față cu reacțiunea**, modestul pensionar se vrea „tribun” al luptei contra „reacțiunii”, dar la primul posibil semn al acesteia devine laș și înspăimântat.

Sursele
comicalului

D'ale carnavalului dezvăluie formele caricaturale pe care le capătă încercarea unei lumi modeste de a imita progresul „high-life”. La rândul său, **O noapte furtunoasă** răstoarnă valențele „onoarei de familist” a lui jupân Dumitrache sub semnul răsturnării numărului de la casă. Sursele comicalului sunt la I. L. Caragiale multiple, dar ele pot fi subsumate unor categorii esențiale: moravurile, caracterele, situațiile, limbajul, numele personajelor.

Ca un autentic regizor, dramaturgul montează spectacole demistificatoare, aducând pe aceeași scenă convenții social-umane lipsite de fond (familia, educația, administrația, presa, ordinea publică etc.) susținute de tipuri general-valabile (încornoratul, prostul, fudulul, demagogul, politicianul, servilul ș.a.). Personajele sale se definesc, cu sau fără voie, în qui pro quouri lipsite de fondul adecvat. În acest sens, ele sunt „ajutate” de nume și elemente limbaj pe măsură.

O scrisoare pierdută este capodopera lui Caragiale și a întregii noastre dramaturgii — reprezentată pentru prima dată la 13/25 noiembrie 1884 și devenită mai apoi piesa „de forță” a oricărui teatru național.

Fiind comedie de moravuri, ea dezvăluie tentativa unei lumi de falsă condiție de a-și organiza viața publică și de familie în general și — în special — în legătură cu alegerile. O asemenea lume vrea să speculeze avantajele sistemului politic „curat constituțional”, dar numai în folosul ei și fără a-i discerne sensurile profunde, pentru că ea însăși nu poate fi decât superficială.

Desfășurare
a conflictului

S-a spus că în această comedie conflictul ar avea o evoluție generală și una pe componente. Într-adevăr, fiecare act propune trecerea de la expoziție la intrigă, la punct culminant și deznodământ, dar niciodată tensiunea dramatică nu revine la momentul ei anterior. Tocmai de aceea, cumulul este distributiv și în actul al III-lea se impune întreaga culminație iar în ultimul se declanșează deznodământul. Dintr-o asemenea „tactică” dramaturgică provin resurse inepuizabile de comic și satiră, căci personajele și situațiile urmează traseul dus-întors, între mistificare și demistificare, până la completa definire. De fapt, chiar titlul comediei susține „tactica” respectivă, căci lumea prezentată nu este dirijată de interese majore, ci de simpla relație între pierderea și găsirea unei scrisori acuzatoare pentru moralitate „curată constituțională” a celor care-și confruntă vanitatea.

Conflictul declanșat de scrisoarea pierdută are însă multiple implicații social-politice și tocmai de aceea, Caragiale introduce în acțiune trei grupuri de personaje respectiv puterea, opoziția și „neutrii”, toate organizate în „triumghi”, după cum posibillii aleși și ramoliții formează comice „triumvirate”.

Tabăra de la putere include prefectul (Tipătescu), „prezidiul” mai multor „comitete și comiții” (Z. Trahanache) și pe „soția celui sus”, respectiv amanta celui de mai sus (Zoe) — femeia voluntară și politician.

Un atare grup reprezintă în același timp și „triumhiul încornorării”, apt să demistifice sensurile „onoarei de familist” și de politician. În tabăra de opoziție, un avocat-ziarist, (Nae Cațavencu) se impune masei de intelectuali (numiți Ionescu, Popescu) grație unei viclenii demagogice de excepție. Neutrii se vor (și ar trebui să fie) polițaiul orașului (Ghiță Pristanda), cetățeanul turmentat (alegător „imparțial”) și Agamemnon Dandanache — „vechi luptător de la ‘48”, trimis al Centrului (deci aparținând altui timp și altui spațiu). În realitate, toți trei încalcă grav această poziție, primul conducându-se fățarnic după deviza „curat murdar”, al doilea manipulând naiv scrisoarea, iar ultimul devenind chiar „alesul nostru”.

“Lumea pe
dos” a
**Scrisorii
pierdute**

De la un capăt la altul al comediei, se propun trei posibili învingători, pe tot atâtea trepte ale ridiculizării: Farfuridi este „prostul fudul”, Cațavencu — canalia, Dandanache — prostul ticălos. Ultimul rezultă din combinarea caracterologică a primilor, fiind „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”. Dacă luăm în seamă și treptele ramolismului moral (cu ticălosul Trahanache, mereu speriatul de „trădare” Farfuridi și — din nou — în vârf Agamemnon-Agamiță- Gagamiță- Dandanache), reținem că dramaturgul are în vedere o lume “pe dos”.

Comedia are 11 personaje, dintre care opt își vor impune distinct „personalitățile”(Brânzovenescu se complace a fi „umbra” lui Farfuridi, ecou al acestui tip coleric la gama minoră; Ionescu și Popescu apar ca o replică ridicolă a corului antic). Toate sunt “măști râzânde” care definesc moravuri și se definesc prin situații și limbaj, reprezentând un univers uman aflat într-o posibilă situație de confruntare (alegerea candidatului la deputăție), deci la nivelul răbufnirii celor mai ascunse tendințe; tocmai de aceea acțiunea comediei se realizează între extreme — de la triumf, la învingere și la împăcare (cu posibila repetare la nesfârșit).

Începutul pare să aparțină lui Farfuridi, în timp ce Tipătescu administrează (din capitala unui județ de munte, deci dintr-un nucleu social de ordin general), conform vorbei lui Pristanda: „moșia- moșie, funcția- funcție, coana Joița - coana Joița: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache... babachii”. Dar o simplă greșeală a „damei bune” (pierderea scrisorii de amor primite de la Tipătescu) declanșează atât resorturile familiale ale puterii cât și replica opoziției. Turnura comică trece în autentice cascade, căci, șantajați de Cațavencu, „puternicii” județului intră în criză, căutând salvarea orgoliilor: Zoe își țipă neputința în fața amantului, susținând compromisul impus de adversar; Tipătescu ordonă arestarea acestuia, recurge la amenințări și la represalii, dar are „onoare” dublă (de prefect și familist) și trece de partea Zoei. În schimb, Trahanache „nu vrea să știe că știe că este înșelat” (doar este „venerabilul neica Zaharia!”) și refuză scrisoarea drept „plastografie”, căutând o contralovitură (o va găsi în polița falsificată de Cațavencu). La alt nivel, Farfuridi și Brânzovenescu își joacă tema pierderii poziției, combătând „trădarea” la modul paradoxal („trădare să fie, dar să știm și noi...”).

Dacă dialogul de început al comediei adusesese față-n față Puterea și Justiția (între orgoliul de tip medieval al lui Tipătescu și subordonarea polițaiului conform principiului soției acestuia: „pupă-l în bot și-i papă tot...”), confruntările ulterioare forțează expunerea „principiilor” care definesc sistemul „curat constituțional”: „În considerația misiei” lui Pristanda, „prizonierul” Cațavencu (reprezentând deodată presa și dreptul) impune „târgul” cu Tipătescu pe calea șantajului murdar al atentatului la „pudoarea” Zoei. Explicația o dă într-un fel Trahanache, repetând mecanic cuvintele fiului sau: „într-o societate fără moral și fără prințipuri, carevasăzică că nu le are”.

Pe același traseu, al derulării carambolești, acțiunea atinge culminația atunci când autorul înscenează „parada” electorală, lăsându-i pe Farfuridi și pe Cațavencu să-și arate „meritele”. Cuvântul primului este o adevărată mostră a umorului absurd, prostia susținând — de exemplu — „revizuirea Constituțiunii”, „dar să nu se schimbe nimica”. În replică, celălalt simulează perfect patima lacrimogenă pentru țara sa, dar nu se împiedică de considerente morale. E un frenetic al ideilor, delirând cu erori de cultură, căci se conduce după deviza: „Scopul scuza mijloacele” — atribuită „nemuritorului Gambeta”.

La capătul acestor „recitaluri” de prostie și demagogie se impune dilema: „Care va fi cel ales?” Dintr-o atare „încordare” electorală se iese cu „ajutor” de la Centru, care dispune a fi ales Dandanache. „Printipul” superior de joacă astfel întreaga confruntare locală. Și pentru că nu apare „printip” din nou se recurge la forță. „Bătaia” verbală este urmată de o păruială în toată regula, demonstrând aceeași lipsă de fond a confruntării. Comicul atinge grotescul, completându-se mai apoi cu prezența lui Dandanache și cu marea cădere a lui Cațavencu. „Luptătorul de la ‘48” este primit cu elogiile cuvenite ordinului Centrului, deși Zoe devine furioasă descoperindu-l „superior” lui Cațavencu în a folosi scrisoarea de amor la nesfârșit — „din coledzi”, „în coledzi”. De fapt, „urmașul” marelui războinic homeric Agamemnon a făcut din șantaj o formă de diplomație, fiind mândru de un atare „geniu”, în ciuda faptului ca e un stupid peltic și lovit de amnezie. El intră tot mai mult în scenă, pe măsură ce Cațavencu trebuie să se resemneze, fiind afectat de poliță și de pierderea scrisorii. „Turbatul” devine „mielușel blând”, căci „scopul scuza mijloacele”, reținând totodată promisiunea Zoei că mai sunt „și alte Camere”.

Finalul **Scrisorii pierdute** se realizează sub semnul împăcării zgomotoase, foștii adversari făcându-și patetice declarații de dragoste. Comicul grotesc trebuie să explodeze, și o face prin același Pristanda care salută „binefacerile unui sistem curat constituțional”, comandând muzica. Se înțelege că totul este absolut monoton, până la o altă campanie electorală, căci „sistemul” în cauză va aduce cu sine o nouă confruntare de „prințipuri”.

Desfășurarea
conflictului

S-a putut urmări cum, pe parcursul acțiunii comediei, amplificarea conflictului se realizează prin intrările repetate ale Cetățeanului (menținând tensiunea implicată de scrisoare), prin evoluția inversă a grupurilor adverse (aparentul învingător pierde, ceilalți triumfă), prin interferența finală a tuturor personajelor. Un atare conflict expune și un veritabil comic al intențiilor, Caragiale tratându-și personajele cu îngăduință, dar fără să le ierte ridicolul, pe care-l tratează cu ironie, umor și chiar prin reducerea la condiția marionetei. Prefectul său corespunde junelui-prim din teatrul clasic, dar e și bărbat ținut din scurt (în plan familial și politic) de o femeie voluntară. Zoe Trahanache este, între femeile teatrului lui Caragiale, cea mai distinsa, jucându-și însă și comedia slăbiciunii feminine; Nae Cațavencu însuși pare o „canalie simpatică” care dorește să anuleze decalajul dintre condiția sa politică umilă și convingerea că le e superior celorlalți și care stârnește suficiente accente burlești și grotești. Farfuridi, Brânzovenescu și, mai ales, Dandanache sunt marionete de diverse dimensiuni și profunzimi.

Mijloacele
de realizare
a comicului

Intențiile scriitorului pătrund situațiile comice, căutând, după cum am văzut prezențe insolite (Farfuridi- Brânzovenescu, spre exemplu), încălcătura, confuzia, coincidența, echivocul, evoluția inversă, interferența etc. În asemenea situații personajele propun comic de idei și comic de limbaj. Acesta din urmă provine din, prezența greșelilor de vocabular („famelie”, „adrisant”), din încălcarea regulilor gramaticale și a logicii („după lupte seculare, care au durat aproape 30 de ani”, „intrigi proaste”, „un popor care nu merge înainte, stă pe loc”), din ticuri, din interferarea nepotrivită a stilurilor (Cațavencu este creator în fața lui... Pristanda!), din expresii pleonastice și paradoxuri ale expresiei.

La rândul său, comicul de nume își are meritul în a proiecta esențe psihologice: „Tipătescu” semnifică tipul ideal de bărbat (și „ideal” de conducător), „Trahanache” susține încornorarea și modelarea, „Cațavencu” este demagogul lătrător, „Zoe” reprezintă un prenume sonor, „Farfuridi” și „Brânzovenescu” sunt „nume cu rezonanțe culinare” (G. Ibrăileanu), dar precizate sau reduse la comun, „Pristanda” provine de la numele unui joc cu bătaia într-o parte sau alta fără a duce undeva etc.

Genul comic al lui Caragiale implică perfectă îmbinare a tuturor resurselor, obținând spectacolul dinamic al unei lumi, care își joacă „măștile” pentru a o reprezenta pe deplin; „umorul lui... e inefabil, ca și lirismul eminescian” (G. Călinescu).

Test de autoevaluare 3

Exemplificați natura comicului în comedia *O scrisoare pierdută*, comentând și mijloacele de realizare ale acestuia.

Veți avea în vedere: comicul de situație, comicul de nume, comicul de caracter, comicul de intenții, comicul de limbaj, comicul de moravuri.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

7.6 Teatrul lui Lucian Blaga

Dramaturgia lui Lucian Blaga este construită pe subsumarea materiei istorice, mitologice și psihologice a viziunii generale a poetului liric. Se pornește de la pătrunderea în stratul cel mai adânc al spiritualității românești, de la preocuparea de a descoperi elementele primordiale ale structurii etnice, cu permanența deschidere spre comic, prin contemplativitate. De fapt, Blaga preia pilonii mitologiei naționale —cu zeul și etnogeneza (**Zamolxe**), istoria și rezistența națională (**Avram Iancu**), creația și creatorul (**Meșterul Manole**), viața și moartea (**Cruciada copiilor**).

Tema jertfei
pentru
creație

Publicată în 1927, **Meșterul Manole** este — de fapt — „mit dramatic”, întrucât în ea, L. Blaga străluminează jertfa creatoare cu instrumentele teatrului modern; acesta este asimilat în totalitate, spre a fi gândit și reconstituit sub semnul unui expresionism original, al filosofiei și literaturii de excepție.

Asemănări și
deosebiri
între
Monastirea
Argeșului și
Meșterul
Manole

Față de **Monastirea Argeșului** în care accentul cădea pe narațiune, în **Meșterul Manole** suflul dramatic rezultă cu deosebire din expresia zbuciumului protagonistului — care trăiește drama, o comentează și chiar i se opune, cugetă asupra condiției sale de artist, asupra creației și a lumii. Din acest punct de vedere, opera poate fi considerată manifest de credință în virtuțile creației. Meșterul (Artistul) se eternizează prin Operă și atunci mitul jertfei creatoare este atât al marelui meșter, cât și al creației înseși, iar Manole al lui Blaga devine într-un fel — Creatorul însuși pe pământ, replica unui Demiurg universal. Într-un atare context, personajele mitului dramatic depășesc sferele legendei și, drept urmare, Manole devine om de știință (venind dinspre mit către marile deschideri umane), Ana este înlocuită de Mira (miracol feminin și miraj al creației artistice, sumum esențial al purității și vieții creației), iar meșterii „cei mari” se grupează în conformitate cu treapta pe care, normal, vor evolua — dinspre un posibil Manole, către un alt posibil Manole. Apar, în plus, Bogumil — drept credință maximă (inclusiv în artă!) și Găman — reprezentând stihiiile naturii care se cer împlânzite sub semnul evoluției artistice. Prin urmare, arta lui Manole are nevoie de inspirație și de viață (Mira), are nevoie de perpetuare prin urmași la infinit (meșterii) — spre a învinge stihiiile naturii dezlănțuite (Găman), sub semnul creației în propriul destin (Bogumil) - pentru a deveni autentică, sublimă și finalmente umana.

Conflictul dramatic este construit de Lucian Blaga într-o modalitate de-a dreptul inedită: într-o primă secvență se renunță la expozițiunea din legendă (cu alegerea locului pentru zidire), spre a se propune direct dilema meșterului. Acesta vrea să construiască Mănăstirea, calculând și măsurând ca orice om de știință. Alături de el apar două personaje cheie, care Bogumil cere jertfă pentru creație, și Găman, care se zbate la modul stihial. Manole nu poate accepta jertfa propusă pentru că n-o înțelege nicicum, chiar raportând-o între Dumnezeu și Stanail. Dar în scena imediat următoare apare Mira, aducând lumină și joc, viață și creație. Ea cere meșterilor să clădească sub semnul fanteziei și demonstrează o atare posibilitate

Construirea
și derularea
conflictului
dramatic

jucând ea însăși pe pieptul lui Găman. Văzând-o, Manole își clădește propriul coșmar, care reprezintă chiar drama meșterului: pentru a subordona stihii naturii, el va trebui să sacrifice propria-i viață — care este Mira! Prin urmare, omul și artistul Manole încep a „se rupe și astfel se va parcurge drama dinspre dilemă către suferință. Manole-omul o vrea pe Mira ca soție, pe când Manole-artistul dorește arta și inspirația artistică. Primul amână construirea până-n momentul anunțării ultimatumului lui Vodă (simbol al Puterii absolute); celălalt este de-a dreptul jignit de acest ultimatum și anunță ferm: „biserica se va ridica”. Va urma legământul jertfei pentru creație, dincolo de care creația nu poate fi decât a lui Manole însuși pentru că doar el sugerează creația. Scurtul dialog dintre meșter și soție susține pe deplin marele adevăr: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei” — se autodefinește Manole, susținând mai apoi ca doar Mira poate intra în jocul” patimii sale, deoarece ea este „cea mai pornită spre joc”. Se înțelege că jocul vieții trebuie trecut în supremul joc al artei și — în consecință — artistul va trebui să-și sacrifice viața proprie susținută de Mira.

Patima de a zămisli frumosul este neîndurătoare și zidirea vieții (a Mirei) nu poate fi oprită, aceasta realizându-se într-un ritm de-a dreptul infernal. În consecință, Blaga impune textului un ritm dinamic greu de bănuț. Dar zidul închide viață, iar ultimele resurse ale omului Manole (care nu poate viețui fără Mira) se revoltă: el încearcă dărâmarea bisericii deja înfăptuite, masa de zidari opunând rezistență imediată, căci opera nu mai aparține autorului ei, ci eternității înseși.

Atingerea
absolutului
prin creație

Din acest moment, Manole se disociază total de calitatea sa de om și meșterul acționează în consecință: el rezistă acuzațiilor boierilor și călugărilor că ar fi realizat locaș al lui Anticrist”, că ar fi înfăptuit deci o crimă. Artistul a atins absolutul prin creația sa zămislită din suferință. El nu mai aparține unui anumit timp, ci timpului în general, căruia i s-a integrat prin Creația unică. Timpul mitic românesc și-a primit complinirea spiritului expresionist și Meșterul Manole se află cu zbuciumul său undeva între cer și pământ. Tocmai de aceea mulțimea apare sanctificând această condiție a eroului:

„Manole singur e sus, singur deasupra noastră, deasupra bisericii!”

Mesajul dramei lui Blaga este — tocmai în acest nobil sens — implacabil: în final, Meșterul trage clopotul (vestind lumii și eternității prezența operei) și se aruncă în gol (precum Prometeu). Golul este al eternității în care se includ deopotrivă creația și omul sau omul prin creație. Fluxul „mitului dramatic”, **Meșterul Manole** al marelui Poet-filosof-dramaturg a „speculat” intens metaforele revelatorii și propriu-zise (între jocul vieții și jocul Mirei —spre exemplu), spre a susține condiția fără sfârșit a creatorului. Nu în zadar, după „căderea” lui Manole, meșterii exclamă:

„Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!” Prin urmare, un Manole va fi urmat mereu și mereu de un alt Manole! Dar, pentru aceasta, el va trebui să parcurgă acel „joc de albă vrajă și întunecată magie” (sublima metaforă definește pe deplin contextul artistic al jertfei prin creație). La capătul unui asemenea joc, el va transforma

„căprioara neagra și „ izvorul de munte” (metafore ale vieții reprezentate mereu de o Miră) în „altar viu” (revelația credinței artistice = esență), evoluând de la „blestem” (patima creației) la „jurământ” (jertfa sublimă).

Test de autoevaluare 4



Alcătuți o tipologie a personajelor din piesa *Meșterul Manole* de L. Blaga.

Urmăriți schema - personaj problematic și complex –Manole, personaje simbolice – Mira, Bogumil.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

7.7 Teatrul lui Marin Sorescu

În cadrul dramaturgiei din a doua jumătate a secolului al XX-lea, Marin Sorescu se impune mai ales prin două direcții esențiale:

- El modifică drama de inspirație istorică, renunțând la aspectul evocativ în evocarea meditației melancolice sau amare asupra istoriei (**A treia țeapă, Răceala**).

- Ca și Lovinescu, V. Anania ș.a., se orientează spre utilizarea unui material mitico-legendar, fie el autohton sau din spațiul cultural larg. Trilogia sa dramatică extrem de sugestiv intitulată **Setea muntelui de sare** (și care include **Iona**, **Paracliserul** și **Matca**) dezvoltă o problematică unitară: arta fără limite de absolut a omului.

Revalorificarea
materialului
mitico-
legendar

Subintitulată **Tragedie în patru acte** și publicată în 1968 (drept prim succes al lui M. Sorescu în dramaturgie), **Iona** pleacă de la metafora lui Nietzsche — „Solitudinea m-a înghițit ca o balenă” — spre a da expresie strigătului tragic al omului însingurat, care face eforturi disperate spre a-și găsi identitatea, spre a-și asuma responsabilitatea destinului propriu.

Prin urmare, inspirația mitică este la M. Sorescu numai un punct de pornire. Drama sa inedită dezvoltă — de fapt — o filosofie a neliniștilor umane, interferând străvechi mituri cu gândirea modernă. Ea este construită ca un îndelung fals monolog, de fapt un dialog interiorizat, alcătuit din replici pe care personajul dedublat și le adresează sieși, dar le transmite și lumii, căutând sensuri și explicații. Se poate spune că fiecare replică este un poem, iar drama întreagă este o suită poematică ce implică marea metaforă a transformării omului (a lui Iona) de la starea de inconștiență la starea de luciditate.

Inspirație
mitică și
filozofie
modernă

Iona apare de la bun început ca simbol al omului care așteaptă și caută. Este un pescar (ca și bătrânul lui Hemingway) aflat în fata mării (= imensitate în libertate!) și așteaptă peștele fabulos. Dincolo de așteptarea vană, personajul încearcă o rezolvare, apelând la jocul infantil cu acvariul (marea, care-l refuză, este înlocuită cu un microcosm, în care totul s-ar putea realiza). Fără să-și dea seama, Iona impune un destin răzbunător și este înghițit (el cam voia să „înghiță” totul) de un pește uriaș. Din acest moment, în spațiul interior al peștelui pescarul descoperă drept unică rațiune de a fi lupta pentru existență: peștii mari îi înghit pe cei mici. Aici apare viziunea centrală a piesei: în pânțele peștelui, Iona se descoperă pe sine ca ins captiv, dar având o dublă identitate: de vânător și vânat, de stăpân al destinului și jucărie a acestuia. Întunericul acelui univers îl obligă (pentru că este o ființă rațională!) să devină conștient de rostul său și să treacă la demersul lucid. Iona spintecă pești după pești, căutând să iasă la lumină. El descoperă, rând pe rând, mai multe sensuri ale lui „afară” și ale lui „dincolo” (diverse aspecte și sensuri ale existenței, dinspre interior către exterior): „Doamne, câți pești unul într-altul...”.

Metafora
luminii

Ieșit total la lumină, Iona este, în continuare, speriat (de alt necunoscut în care ființa sa plutea la întâmplare). Însă descoperă brusc definiția vieții și descoperă identitatea („Eu sunt Iona!”). Își strigă

numele și — în loc să mai străpungă burți de pește (către o speranță iluzorie), — își spintecă propriul abdomen. Prin urmare, afirmarea demnității umane pornește din interiorul propriei personalități:

„Răzbim noi cumva la lumină” (noi = omul și alter- egoul său).

Sinuciderea
ca renaștere

Mesajul dramei este semnificativ: Sinuciderea finală a lui Iona susține o renaștere. Personajul iese „din ceva” nefast și capătă „un nou capăt de drum și nu un sfârșit”. El se impune în fața umanității printr-un leac tămăduitor neașteptat: cunoașterea de sine, forța purificatoare a spiritului.

De la mitul străvechi al lui Iona, M. Sorescu ajunge la lecția de excepție a mitului primenirii sufletești.

Test de autoevaluare 5**Explicați metafora luminii din piesa *Iona* de M. Sorescu.**

Veți avea în vedere: spaima de necunoscut a lui Iona după ieșirea la lumina, descoperirea identității, gestul final.

Răspunsul se va încadra în spațiul de mai jos.

Bibliografie

- Săndulescu Al., *Vasile Alecsandri: Despot- Vodă*, București, Ed. Albatros, 1981
- Piru Al., *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, București, Minerva, 1978
- Ghițulescu Mircea, *Alecsandri și dublul său*, București, Ed. Albatros, 1980
- Dan Ilie, *Barbu Delavrancea- Apus de soare*, București, Ed. Albatros, 1984
- Săndulescu Al., *Delavrancea*, București, Ed. Albatros, 1970
- Constantinescu Ion, *Caragiale și începuturile teatrului modern european*, București, Ed. Albatros, 1974
- Călinescu Al. *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, Ed. Albatros, 1976
- Cazimir Ștefan, *Caragiale-universul comic*, București, E.P.L., 1967
- Manolescu Florin, *Caragiale și Caragiale*, București, Ed. Cartea Românească, 1983
- Mihăilescu Dan, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj, Dacia, 1984
- Papu Edgar, în Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, București, Ed. Eminescu, 1984
- Popescu Marian, *Povestea cu Iona*, prefată la Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, București, Ed. Eminescu, 1984

Unitatea de învățare 8

LITERATURA PENTRU COPII

Cuprins

8.1. Obiectivele unității de învățare	pag. 104
8.2. Conceptul de literatură pentru copii	pag. 104
8.3. Genul liric	pag. 105
8.3.1. Lirica populară	pag. 105
8.3.2. Lirica cultă	pag. 106
8.4. Genul epic	pag. 108
8.4.1. Epicul popular	pag. 108
8.4.2. Epica cultă	pag. 109
8.5. Genul dramatic	pag. 113
8.6 Lucrare de verificare 4	pag. 114
Bibliografie	pag. 115



8.1. Obiectivele unității de învățare

La sfârșitul unității de învățare, studenții vor fi capabili:

- să definească conceptul de literatură pentru copii;
- să identifice, pe genuri și specii, sfera literaturii pentru copii;
- să evidențieze valoarea instructiv-educativă a literaturii pentru copii.

8.2. Conceptul de literatură pentru copii

- parte integrantă a literaturii naționale și universale;
 - scrierile pentru copii trebuie să intereseze pe oamenii maturi și instruiți, deoarece copilăria nu dispăre niciodată din oameni;
 - creațiile din literatura pentru copii evocă, de obicei, copilăria sau dezvoltă taine accesibile și interesante pentru această vârstă;
 - mari cărți ale copilăriei: **Amintiri din copilărie**, de Ion Creangă, **Ulița copilăriei**, **La Medeleni**, de Ionel Teodoreanu, **Cuore**, de Edmondo de Amicis, **Singur pe lume**, de Hector Malot, **Aventurile lui Tom Sawyer**, de Mark Twain, **Micul prinț**, de Antoine de Saint Exupery.
 - Definiții - “literatura pentru copii include totalitatea creațiilor care, prin profunzimea mesajului, gradul de accesibilitate și nivelul realizării artistice, se dovedesc capabile să intre într-o relație afectivă cu cititorii lor (Cornelia Stoica, Eugenia Vasilescu, **Literatura pentru copii**, E.D.P., 1977)
 - “ceea ce face caracterul specific al literaturii pentru copii trebuie identificat cu caracterul educativ al foarte multor texte literare (ori care poate fi speculat în multe texte) Literatura pentru copii nu acoperă sfera educativului” (Nicolae Manolescu, România literară, nr.25/1997, editorialul **Literatura pentru copii**).
- **Trăsături ale literaturii pentru copii:**
- viziunea asupra vieții - “Totuși, fondul etern va fi înfățișat copiilor într-o viziune specială, cum e, de pildă, aceea a basmului. Dar basmul interesează și pe omul matur” (George Călinescu)
 - umorul - “un defect major al manualelor: n-au haz, nu amuză, uitând că instrucția la cei mici trebuie să aibă sare și piper” (N. Manolescu);
 - caracterul instructiv - educativ - “Copilul se naște curios de lume și nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă” (G. Călinescu, **Jules Verne și literatura pentru copii**)
 - cultul pentru om — “A ieși din lectură cu stimă sporită pentru om, acesta cred că e secretul marilor literaturi pentru tineret”.

• **Studiul literaturii pentru copii - N. Manolescu propune două soluții:**

a) principalele opere exclusiv pentru copii (dar nu și altele) să fie cuprinse într-un manual;

b) "Dar și mai bine ar fi dacă și obiectul ca atare de studiu ar fi resorbit în studiul literaturii române și. străine, fiindcă și în cazul literaturii zise pentru copii tot valoarea artistică și universală contează. Separarea ei de capodoperele literaturii pentru toate vârstele e fără sens și întreține, cum s-a văzut, confuzia".

• **Sfera literaturii pentru copii**

— acoperă întreg domeniul literaturii, aproape toate genurile și speciile literare;

— operele provin pe două căi:

i. scrise în mod special pentru copii;

ii. accesibile copiilor, dar .nu scrise special pentru copii;

— creații pentru copii literatura populară (basmul, legenda, snoava etc.), creații lirice populare și culte, literatura științifico-fantastică.

8.3. Genul liric

8.3.1. Lirica populară

Folclorul literar reprezintă totalitatea operelor poetice (literare) orale, create sau însușite de popor și care au circulație orală în rândul poporului. Trăsătura fundamentală a literaturii populare este caracterul oral, anonim (atunci când creațiile folclorice nu pot fi atribuite unui autor cunoscut) sau colectiv. Creațiile folclorice păstrează anumite formule narative, o compoziție specifică, preferința pentru anumite figuri de stil, așadar au un caracter tradițional.

Doina

Doina – este specia lirică populară în care se exprimă o gamă mare de sentimente, mai ales de dor și jale. Scriitorii români (Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Arghezi) au creat, după modelul doinei populare, doine culte. Una dintre cele mai cunoscute doine culte, **Doina** de M. Eminescu, urmează modelul unei doine de înstrăinare.

Colinda

Colinda – este o specie a literaturii populare legată de sărbătorile Crăciunului, de Anul Nou. Cea mai cunoscută colindă este **O, ce veste minunată**.

Ghicitoarea

Ghicitoarea – este specie a literaturii populare, foarte scurtă, în care se prezintă cu ajutorul alegoriei sau al personificării, un obiect sau fenomen cerându-se identificarea acestora prin asocieri logice. Ghicitoarea este una dintre cele mai vechi specii și a apărut cu scopul de a încerca iscusința și inițierea tinerilor. Funcția această este păstrată în basme (**Povestea lui Stan Pățitul** de I. Creangă).

Proverbe

Proverbe și zicători – proverbul este o expresie populară succintă, de obicei ritmică și rimată, cel mai adesea metaforică, ce concentrează rezultatul unei experiențe de viață sau al unei observații asupra vieții. Parțial este sinonim cu **zicătoarea**. Culegerile de proverbe sunt adevărate cărți de înțelepciune (**Viața lui Esop, Pildele sau proverbele lui Solomon**).

Cântecul de leagăn

Cântecul de leagăn – a luat naștere din necesitatea practică de a crea o atmosferă de calm, de monotonie, necesară adormirii copilului. Se caracterizează prin simplitate, muzicalitate și valori afective. După modelul cântecului popular de leagăn, poeții români au creat poezii de o mare duioșie și delicatețe sufletească (**Cântec de leagăn** de Șt. O. Iosif, **Cântec de adormit Mitzura** de T. Arghezi).

8.3.2. Lirica cultă**Pastelul**

Pastelul - alături de idilă face parte din cadrul liricii peisagiste. Este poezia lirică în care autorul descrie un colț de natură, un anotimp, aspecte din lumea plantelor și a animalelor. Elemente de pastel se întâlnesc la V. Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, G. Coșbuc, dar adevăratul creator al speciei este V. Alecsandri cu ciclul **Pasteluri**.

TEST DE AUTOEVALUARE 1

Analizați, la alegere, în câteva rânduri, poezia *Iarna* de V. Alecsandri sau *Iarna pe uliță* de G. Coșbuc.

Veți avea în vedere cadrul natural, respectiv spațiul copilăriei.
Raspunsul se va incadra in spatiul de mai jos.

8.4. Genul epic

Caracteristic pentru genul epic este că prezența autorului este parțial înlocuită de aceea a personajelor, iar exprimarea devine indirectă. Narațiunea alternează cu descrierea și modurile de expresie sunt variate.

8.4.1. Epicul popular

Basmul – este o creație epică în proză în care se povestesc întâmplări fantastice puse pe seama unor personaje sau forțe supranaturale din domeniul irealului. Tema generală a basmului este lupta dintre bine și rău. Compoziția basmelor are următoarea structură: expozițiunea, prezentarea personajelor, intriga, dezvoltarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul. Nota specifică a basmelor este dată de prezența formulelor narrative introductive, meridiane și de încheiere.

Făt- Frumos și
personajele
ajuvante

Personajele basmelor se împart în personaje pozitive (Forțe ale binelui) și personaje negative (forțe ale răului). Personajele pozitive au o serie de calități, de virtuți care le fac îndrăgite de cititori. Din această categorie trebuie amintit, în primul rând, **Făt- Frumos** (în unele basme are și alt nume : **Greuceanu, Pipăruș, Prâslea cel voinic, Harap-Alb**). Adeseori puterea lui **Făt- Frumos** este mai mică decât a dușmanilor săi (zmei sau balauri), dar întotdeauna îi răpune prin istețime sau cu ajutorul unor făpturi care îi răsplătesc bunătatea.

Finalul basmelor noastre este unul optimist, iar Făt- Frumos nu moare niciodată.

Criterii de
selectare a
basmelor

Basmul este cea mai îndrăgită specie pentru copii și cea mai viabilă. Varietatea basmelor este numeroasă, astfel încât trebuie aplicat un criteriu de selecție în funcție de :

- caracteristicile basmului să fie evidente
- numărul personajelor și întinderea basmului să fie potrivite cu vârsta copilului
- numărul de arhaisme și regionalisme, de cuvinte și expresii necunoscute să fie potrivit cu vârsta copilului
- momentele subiectului să fie ușor sesizate de copii

Snoava

Snoava – este o narațiune în proză, redusă ca dimensiuni, cu caracter anecdotic, în care elementele epice se împletesc cu cele satirice. Este cunoscută și sub numele de anecdotă, poveste glumeață, sau poveste cu tâlc. În literatura română, de la Ion Neculce până la Marin Preda, scriitorii au fost atrași de snoavă.

Păcală-
erou
justițiar

Eroul snoavelor populare este Păcală. În literatura noastră culegători de snoave sunt Petre Ispirescu, Ion Pop- Reteganul, Petre Dulfu cu **Isprăvile lui Păcală**. Culegerea este o sinteză a snoavei populare românești, alcătuită din patru părți, cu o compoziție simetrică. Eroul principal prezintă contrastul dintre aparență și esență; prostia și buimăceala sunt doar strategii ale lui Păcală pentru a-și atrage adversarii în capcane și pentru a-i pedepsi, având menirea unui erou justițiar.

Elementele care diferențiază snoava de basm sunt dimensiunile reduse ale primei specii, fantasticul este redus sau lipsește din snoavă și caracteristica dominantă a personajului este istețimea.

8.4.2. Epica cultă

Există basme care aparțin unor scriitori (Al. Odobescu, I. Slavici, M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea) și care se încadrează în specia basmelor culte.

Făt- Frumos din lacrimă

Făt- Frumos din lacrimă este prima scriere în proză a lui M. Eminescu. Scrierea este un model de prelucrarea originală a folclorului și o sinteză a temelor și motivelor specifice basmului românesc. Tema o constituie lupta dintre bine și rău, iar subiectul cuprinde trei fire epice: frăția de cruce dintre Făt- Frumos și fiul împăratului dușman; înfrângerea Mumei Pădurii și logodna lui Făt- Frumos cu Ileana; încercările prin care trece eroul pentru a-i duce fratelui de cruce pe fata Genarului. Originalitatea lui Eminescu este evidentă în realizarea portretelor eroilor principali (Genarul e personaj imaginat de scriitor), în formulele compoziționale care ies din șablonul basmului și devin proză literară, în limba povestirii.

Tema e prezentă și la I. Slavici în **Florița din codru**

Fata babei și fata moșneagului de I. Creangă înfățișează o temă de largă circulație în folclorul românesc și universal, tema mamei vitrege. Basmul e construit din prezentarea personajelor și a acțiunii prin paralelism antitetic. Basmul lui Creangă are trăsăturile unei povestiri realiste, de multe ori scenele par rupte din viața de zi cu zi și din această cauză acțiunea este mai convingătoare pentru cultivarea unor virtuți morale, precum omenia, hărnicia, modestia.

Basm ca pretext pentru o scriere satirică

Delavrancea a scris pentru copii nu numai schițe și povestiri din viața școlii, ci și basme: **Neghiniță, Palatul de cleștar, Poveste, Departe, departe. Neghiniță** este un basm în care se îmbină mai multe motive folclorice (motivul oamenilor bătrâni și singuri, motivul copilului miniatural cunoscut și sub alte nume: Prichindel, Pipăruș Petru). Scrierea nu este decât în aparență un basm, pentru că tema, motivele, compoziția și personajele împrumutate din basm servesc la realizarea unei satire sociale. Dacă Eminescu sau Creangă sunt mai apropiați spiritului folcloric, Delavrancea scrie o proză realistă satirică.

Cu **Legende istorice** Bolintineanu este un precursor al lui Eminescu

Legenda- este o specie a genului epic în care se explică într-o formă imaginară felul cum au luat naștere animale, un moment istoric sau cum a primit numele o localitate, etc.

În literatura greacă antică, legenda era sinonimă cu mitul (**Legende sau miturile Greciei antice** prelucrată de Al. Mitru). După conținut legende sunt de trei feluri:

- etiologice sau mitologice (S. Fl. Marian, **Legende păsărilor noastre**)
- geografice
- istorice (**De la Dragoș la Cuza- Vodă**)

După modelul legendei populare s-au creat legende culte, literatura română îmbogățindu-se chiar de la începuturile ei cu o culegere celebră a lui I. Necule, **O samă de cuvinte**. Legende despre Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Nicolae Milescu, etc au constitui izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu. Notorietatea lui Bolintineanu se datorează **Legendelor istorice**. Cele mai multe dintre legende istorice ale lui Bolintineanu reînvie figurile unor domnitori glorioși: **Muma lui Ștefan cel Mare, Mircea la bătaie, Cupa lui Ștefan, Daniel Sihuștru, etc.** Legende sale au o schemă

compozițională stereotipă: decorul, conflictul, discursul eroului și deznodământul. De cele mai multe ori decorul este romantic, nocturn, iar în ajutorul eroilor vin elementele naturii.

Criterii de
selectare
a
legendelor

Pentru o receptare adecvată de către copii, legendele trebuie selectate în funcție de :

- accesibilitatea limbajului;
- simplitatea conflictului și a discursului;
- înțelegerea explicației fenomenului;

Fabula

Fabula este o specie a genului epic care are un conținut satiric și alegoric, din care se desprinde o învățătură sau o morală, povestirea alegorică și morala fiind părțile constitutive ale scrierii.

Fabula este una dintre cele mai vechi specii literare, creatorul ei fiind considerat Esop, din literatura greacă.

În literatura română cel mai de seamă reprezentant al fabulei este Grigore Alexandrescu. Fabulele sale au ca titlu numele a două animale ce vor deveni personaje antitetice : **Boul și vițelul, Ursul și lupul, Mierla și bufnița, Câinele și măgarul**. Creațiile sale sunt mici piese de teatru, modul preponderent de expunere fiind dialogul.

Zdreanță, scrisă de T. Arghezi, face parte din creațiile miniaturale, domestice și copilărești. Dialogul are un ton familiar, iar tâlcul fabulei este unul moralizator (e urât ca într-o familie unul să trăiască prin furt, pe seama celuilalt).

Criterii de
selectare a
fabulelor

Pentru o receptare adecvată de către copii, fabulele trebuie selectate în funcție de :

- accesibilitatea limbajului
- morala să fie ușor de înțeles
- povestirea alegorică să cuprindă un fapt cunoscut de copii

Schița

Schița – este o specie a genului epic, de dimensiuni reduse, cu acțiune limitată la un singur episod caracteristic din viața unui personaj. Calitatea fundamentală a schiței este conciziunea. În

literatura română, din punct de vedere tematic, schițele prezintă universul copilăriei sau aspecte din viața naturii.

Universul
copilăriei

Universul copilăriei este evocat în schițele lui Caragiale (**Vizită, Dl. Goe, Un pedagog de școală nouă**) care au ca temă educația copiilor în familie și în școli, ale lui Delavrancea vorbind despre vârsta copilăriei (**Bunicul, Bunica**), Sorescu care prezintă călătorii imaginare (**Ocolul infinitului mic, pornind de la nimic**). În literatura pentru copii evocarea universului copilăriei este una din temele predilecte, care îi atrag cel mai mult pe micii cititori.

Aspecte din
viața naturii

Aspecte din viața naturii găsim în schițele lui Emil Gârleanu din volumul **Din lumea celor care nu cuvântă**. La observația naturalistului se adaugă viziunea poetică și sufletul sensibil al scriitorului. Tema morții animalelor îi prilejuește lui Gârleanu o capodoperă, **Căprioara**, simbol al sacrificiului matern. Temă frecventă în literatură, moartea animalelor conturează două atitudini: admirația pentru demnitatea cu care animalele înfruntă moartea și compasiunea autorului pentru sfârșitul tragic. Pe lângă animale sălbatice apar și

viețuitoare din universul domestic, lumea aceasta fiind umanizată datorită sentimentului de duioșie cu care este zugrăvită.

Criterii de
selectare
a schițelor

Pentru o receptare adecvată de către copii, schițele trebuie selectate în funcție de :

- accesibilitatea limbajului
- tematica schiței să fie cunoscută de elevi

Povestirea

Povestirea – este o narațiune care presupune un povestitor implicat sau martor la cele povestite. Dominanta caracteristică a stilului este oralitatea. Literatura română numără câțiva reprezentanți de seamă ai povestirii: I. Neculce, I. Creangă, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, I. Agârbiceanu.

Copilăria este o temă frecventă în povestirile lui Sadoveanu, capodopera lui pe această temă fiind **Dumbrava minunată**.

Criterii de
selectare a
povestirilor

Pentru o receptare adecvată de către copii, povestirile trebuie selectate în funcție de :

- accesibilitatea limbajului;
- întâmplările prezentate să poată fi înțelese de copii;
- dimensiunea povestirii să corespundă particularităților de vârstă ale copiilor.

Romanul

Romanul pentru copii – este o specie a genului epic, în proză, cu acțiune mai complicată și de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în proză, desfășurată pe mai multe planuri, cu personaje numeroase. În literatura pentru copii se manifestă preferința pentru romanul de aventuri, romanul științifico-fantastic și romanul istoric.

Romanul de aventuri – caracteristică îi este amplificarea peripețiilor personajului și trecerile lui permanente de la pericol la salvare. Densitatea faptelor și rapiditatea succesiunii lor constituie o atracție deosebită pentru copii. În literatura română cele mai cunoscute romane de aventuri sunt **Fram, ursul polar** de Cezar Petrescu și **Toate pânzele sus!** de Radu Tudoran.

Romanul științifico-fantastic sau roman de anticipație se adresează gândirii copilului dar mai ales imaginației. Cadrul de desfășurare a acțiunii este fantastic, prezentând călătorii imaginare pe alte planete cu mijloace de locomotie ce depășesc tehnica timpului. **Micul prinț** de Antoine de Saint- Exupery este o scriere complexă (prefigurează conflictul dintre lumea candidă a copilăriei și lumea oamenilor maturi).

Romanul istoric – M. Sadoveanu este creatorul romanului istoric în literatura română. Romanul istoric sadovenian este o îmbinare a romanului de aventuri cu cel istoric, a istoriei cu legenda: **Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă**.



Veti avea in vedere educatia copiilor in familie si in scoala.
Raspunsul se va incadra in spatiul de mai jos.

8.5. Genul dramatic

Dramaturgia pentru copii este cea mai slab reprezentată, deși are valențe deosebite și poate avea o forță emotivă puternică pentru micul cititor. Blaga recomandă dramatizări din literatura română, din baladele populare și culte, din basme.

Feeria

Feeria – este o specie a genului dramatic ce denumește un spectacol în care se îmbină textul poetic cu dansul și muzica, într-un decor fantastic, cu personaje supranaturale, utilizând efecte scenice speciale pentru crearea atmosferei de basm.

Vasile Alecsandri scrie **Sânziana și Pepelea**, subintitulată feerie națională. Subiectul e luat din poveștile populare și are ca personaje pe Papură Împărat, Lăcustă Vodă, Păcală și Tândală, Zmeul, etc. Scrierea este o feerie a anotimpurilor prezentate pe structura epică a unor teme și motive din folclorul românesc.



8.6. Lucrare de verificare 4

1. Caracterizați personajul Făt- Frumos din basmul *Făt- Frumos din lacrimă* de M. Eminescu.

Caracterizarea de personaj este o compunere.

De aceea, ea trebuie să aibă:

- introducere;
- cuprins;
- încheiere.

Pentru a arăta că știți acest lucru, folosiți alineatul!

Puteți începe cu o frază despre autor și opera sa, integrând apoi opera dată în universul literar al scriitorului.

Fixați rolul personajului în operă (principal, secundar, episodic, colectiv).

Scoateți în evidență trăsăturile fizice și morale (comportament, atitudine), argumentând cu citate afirmațiile și oferind idei despre întâmplările la care ia parte personajul în cauză.

Relația personajului cu celelalte personaje este foarte importantă, deci marcați acest aspect.

Mijloacele de caracterizare vi se vor dezvălui pe parcursul lecturii:

- directă (realizată de autor sau de alte personaje);
- indirectă (reiese din comportament, fapte, gânduri, aspectul fizic, nume, limbaj, mediul în care trăiește);
- autocaracterizarea (declarată de personajul însuși).

Puteți aminti, de asemenea, ce modalități artistice folosește autorul în caracterizare: antiteza, hiperbola, metafore, epitete, forme verbale care demonstrează acțiunea etc); ce moduri de expunere folosește autorul: descrierea, narațiunea, dialogul, monologul.

În încheiere, e bine să vă referiți la semnificația personajului, dacă reprezintă un tip, un simbol și să aduceți în discuție aprecierile autorului sau ale criticii literare, dar și părerile personale.

Notarea lucrării:

1p – autorul și opera sa;

4p – rolul personajului în opera, trăsături fizice și morale (cu exemplificări), relația personajului cu celelalte personaje, mijloace de caracterizare, semnificația personajului;

3p – corectitudinea exprimării;

1p – abordări personale.

Nota: 1p se acorda din oficiu.

Bibliografie

- Costea Octavia, Damșa Toma Maria, *Literatura pentru copii*, București, E.D.P., 1994
- Cândroveanu Hristu, *Literatura română pentru copii*, București, Ed. Albatros, 1998
- Stoica Cornelia, Vasilescu Eugenia, *Literatura pentru copii*, București, E.D.P., 1995
- Buzași Ion, *Literatura pentru copii-note de curs*, București, Ed. Fundației “România de mâine”, 1999

ANEXE

**Structuri narative în nuvela „Moara cu noroc”
de Ioan Slavici**

- eseu -

„Moara cu noroc” este o nuvelă realistă și psihologică prin: tematică și conflict, modalități de prezentare a personajelor și prin investigarea psihologică a sufletului uman.

Începutul nuvelei este unul de tip clasic enunțativ, care evidențiază eticismul lui Slavici: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit.”

În „Moara cu noroc” apare o dramă nouă, aceea a opțiunii individuale. Analizând minuțios zonele abisale ale conștiinței personajului principal, Slavici se detașează de realismul popular din nuvelele de început, fiind considerat primul reprezentant al realismului psihologic.

G. Călinescu identifică în aproape toate nuvelele lui Slavici romane „în nuce” (spre exemplu, „Popa Tanda” este un fel de „Robinson Crusoe”, „Budulea Taichii” este o nuvelă cu iz balzacian, ilustrând un caz de ambiție în clasa de jos). „Moara cu noroc” este o nuvelă solidă, cu subiect romantic.

În planul construcției nuvelei, această arhitectură specifică romanului se realizează prin fixarea unui ritm al narațiunii. Magdalena Popescu afirmă că nuvela se construiește în salturi, ritmul accentuându-se spre final. Slavici optează la început pentru o narațiune calmă, oprindu-se îndelung asupra descrierii familiei și a peisajului. Primul moment al accelerării ritmului îl constituie confruntarea dintre Ghiță și Lică, în care se stabilesc condițiile colaborării; Deși autorul respectă cronologia, găsește alte mijloace de a complica structura narativă a textului. Spre exemplu, Slavici susține bifurcația narativă printr-o complicație a psihologiei eroului.

Fără a fi schopenhaurian, Slavici acordă suferinței rolul de moderator al destinului omenești. Ghiță este un personaj tragic deoarece în existența sa se confruntă „a trebui” cu „a voi”. El nu are liberul arbitru, se supune necesității și datoriei, aspect ce intră în conflict cu impulsurile sale lăuntrice.

Spre final, ritmul nuvelei se accelerează neferic, iar deznodământul apare ca rezultat al ciocnirii între întâmplare și necesitate (fatalitate). Este și motivul pentru care Slavici a fost numit reprezentant al realismului tragic.

Magdalena Popescu în lucrarea sa „Slavici”, evidențiază capacitatea naratorului de a anticipa conflictele: „Slavici este unul dintre cei mai subtili tehnicieni ai contrastului în literatura română. Contrastul este unul interior și are în vedere ritmul și tensiunea, opunând discontinuități neașteptate ce violentează obișnuințele înrădăcinate ale lecturii.”

Elemente clasice în romanul „Enigma Otiliei” de George Călinescu

- argumentare -

G. Călinescu este convins că „marea literatură este în fond aceea de stil clasic”, iar în „Enigma Otiliei” își ridică personajele la rang de scheme tipologice universale. Personajul, devenit întruchiparea unui viciu sau a unei virtuți, încetează a mai fi individ, pentru a deveni categorie umană.

Astfel de personaje-tip sunt Costache Giurgiuveanu (avarul) și Stănică Rațiu (parvenitul), construite ca personaje simple, fără prea mare complexitate psihologică, pentru a evidenția o trăsătură dominantă (characterologic), mergând până la caricaturiza, uzând de un comic savuros și subtil.

Moș Costache e gata să fixeze dimensiunile obiectelor și chiar ale oamenilor, după dimensiunea câștigului pe care îl poate obține de pe urma lor. Pe Felix îl înșeală administrându-i venitul și totuși cerându-i: „M-m-mai dă-mi cinci lei. N-am acum la îndemână, sunt cam strâmtorat”. Falsifică cheltuielile zilnice din evidența pe care o ține, probabil pentru o eventuală acoperire legală.

Pentru el orice se poate transforma în afacere: imobilele pot fi închiriate studenților, iar când aceștia nu au bani pentru a plăti chirii, le pot fi confiscate bunuri care apoi sunt comercializate; astfel, cursurile universitare se vând printr-o rețea specială a lui Moș Costache, la fel și seringile, instrumentele medicale, sau orice altceva. Singura lui urmă de umanitate, dragostea pentru Otilia, pălește în fața banilor, personajul îndreptându-se către tragic în încercarea sa de a-și domina automatismele și în care se lovește constant de cele mai dure bariere.

Romanul este unul clasic și din punct de vedere al structurii simetrice. „Începutul și sfârșitul”, spune criticul Ovid S. Crohmălniceanu, „se organizează armonios, cu revenirea unei note, ca în muzică, și anume tema lui *nimeni*, așa de plină de sensuri adânci, aducând aminte cumva și de finalul romanului *Marile Speranțe* de Charles Dickens (For Sale)”. Ieșim din roman cu același concept filosofic cu care am intrat.

Totuși, prin realismul de tip balzacian și prin sensibilitatea de tip romantic a unor personaje precum Otilia și Felix, sau contradictorii, cum e Pascalopol, „Enigma Otiliei” se evidențiază ca roman de factură modernă, depășind tiparele teoretizate de autorul său în critica literară, dar rămânând în final un exemplu clasic prin valoare.

Nostalgia satului românesc în opera lui Lucian Blaga

- eseu -

Lucian Blaga s-a născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm (situat între Alba Iulia și Sebeș). Tatăl, Isidor Blaga, era preot ortodox în sat, ca și bunicul, Simion Blaga. Familia mamei venise din Macedonia la sfârșitul secolului al XVII-lea din cauza asupririi otomane.

Copilăria, petrecută în Lancrăm, a rămas pentru totdeauna înscrisă în inima poetului ca și imaginea satului. Temeiul întregii viziuni a lui Blaga asupra satului se afla în trăirile acestei prime vârste.

Clasele primare le-a urmat la școala germană din Sebeș, continuând astfel o tradiție a familiei. În anul 1906 este înscris la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Cei opt ani sunt hotărâtori pentru formarea sa intelectuală. Ca licean la Brașov, Blaga descoperă astronomia, și până la sfârșitul vieții va contempla cerul.

Lectura, în numere vechi din „Convorbiri literare”, a unui fragment din Faust a fost, « lectura decisivă », „ce a deșteptat în mine, la vârsta de 13 ani, cea mai nesățioasă patimă a cititului”. Blaga a descoperit, astfel, cu adevărat, cărțile. Citește Goethe, Schiller, Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Creangă, Odobescu, Sadoveanu, Iorga. Și mai cu seamă filozofie.

Până la sfârșitul vieții sale, poetul va rămâne, în adâncul sufletului, copilul satului, al naturii, al mumei: « Copilo, pune-ți mâinile pe genunchii mei: / eu cred că veșnicia s-a născut la sat. / Aici orice gând e mai încet/ și inima-ți zvâcnește mai rar, / ca și cum

nu ți-ar bate în piept, / ci, adânc, în pământ, undeva. » (*Sufletul satului*).

Pentru Blaga, satul reprezintă un simbol, « zăriștea integrală a stării de copilărie », leagănul culturii minore.

După Lucian Blaga, tipurile fundamentale de cultură sunt: cultura « majoră », desfășurată istoric, al cărui cadru de constituire este orașul și cultura « minoră », de tip organic, înflorită la sat.

« Există un apogeu exuberant, involt și baroc, al copilăriei, care nu poate fi atins decât în lumea satului, și există, de altă parte, aspecte tainice, orizonturi și structuri secrete ale satului, cari nu pot fi sesizate decât în copilărie /.../. Copilăria mi se pare singura poartă deschisă spre metafizica satului, spre acea stranie și firească, în același timp, metafizică vie, adăpostită în inimile care bat sub acoperișurile de paie și oglindită în fețele

bântuite de soartă, dar cu ochii atârnați de cer » (L. Blaga, *Elogiul satului românesc*).

Pentru Lucian Blaga, copilăria reprezintă izvor de creație, atât în poezie cât și în filozofie: filozoful e omul care rămâne tot timpul copil, copilăria fiind pentru el o permanență.

Poetul se întoarce în timp, în satul său mitic, unde muma îl restituie pe « cântărețul bolnav » tăcerii, ca în « vremea când încă nu era... » : « Lângă sat iată-mă iarăși/ Prins cu urmele tovarăș/ Regăsescu-mă pe drumul/ începutului, străbunul. / Câte-s altfel – omul, leatul:/ neshimbat e numai satul. /.../ Aur scutură alunul/ Fluier zice. Cade fumul/ Greierii părinților/ mulcom cântă, mulcom mor. » (*Întoarcerea*). Acest sat învăluit în legende, unde

transcendentul coboară, iar obiectele și ființele se găsesc într-o corespondență magică, este locul unde « se vindecă setea de mântuire ».

Satul devine la Lucian Blaga acel spațiu al libertății totale, în opoziție cu orașul închizător de orizonturi : « Cât de domol se împletește insul acolo cu legea/ Cât de firesc lângă vetre se leagă/ prin vremi volnicia și soarta, / și cum se revarsă durerea în tâlc mai înalt, totdeauna. / trăiesc încă Mumele. Unde ele se tânguie-n jele păgână, / unde lacrima cade-n țărână, / rândunica mai ia și acum câte-o gură de tină / să-și facă sub streășină, casa. » (*Orizont pierdut*).

« A trăi la sat, înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie », spune Blaga în *Elogiul satului românesc*.

Așadar, satul este loc al eternității, al veșniciei cosmice. Poetul își amintește minunatele priveliști pe care le vedea seara când ieșea în ogradă: Calea laptelui și stelele “ca ciorchinii grei și mari” care coborau până aproape de acoperișurile de paie. Avea impresia că, noaptea, stelele coboară până aproape în sat și participă, într-un fel la viața oamenilor, veghindu-le somnul. « Iată experiențe vii, care leagă cerul de pământ, care fac punte între viață și moarte și amestecă stihiiile după o logică primară căreia anevoie i te poți sustrage și care mi se pare cu neputință, în altă parte, decât în mediul înțeles și trăit ca o « lume » a satului ». (L. Blaga, *Elogiul satului românesc*).

Imaginând acest sat mitic, centru al universului, în reprezentarea celor integrați în zarea lui, poetul simte cum transcendentul coboară, se varsă în el și se încorporează armonios, ca în balada « Miorița ».

Evocare de Nichita Stănescu

- comentariu -

Limbajul poetic stănescian este o sinteză a limbajului poetic interbelic, dar și **pod aruncat spre o nouă estetică, fundamentată pe un alt tip de limbaj** decât până atunci. Nichita Stănescu este un inovator al limbajului poetic în literatura română, „o conștiință artistică ce regândește, de la capăt, întreaga poeticitate” (Ștefania Mincu), prin efortul său de „sistemizare și organizare, de creare a unui cosmos al vorbirii” (Marian Papahagi).

Spre deosebire de moderniști, Nichita Stănescu nu aspiră la o transfigurare a realității, ci la **crearea unei realități ale cărei „obiecte” sunt cuvintele**. Asistăm la o criză a limbajului: cuvintele sunt incapabile de a materializa imaterialul – o poetică a rupturii, în care cuvintele au proprietățile obiectelor: sunt solide, fluide, transparente sau dure („obsesia necuvintelor”).

Direcția este aceea a **abstractizării liricii**.

Poezia stănescian este „o poezie a depășirii de sine”, caracterizată de **materialitate și corporalitate** și, intelectualistă, **contrariază permanent așteptările cititorului**.

Creația sa poate fi înțeleasă ca o poezie a poeziei – regăsim, la Stănescu, o constantă preocupare de a-și defini creația, „o încercare dramatică de transcendere a poeticului” (Ștefania Mincu).

O altă caracteristică este autoironia, interpretată mult timp ca joc gratuit de limbaj; N. Stănescu „nu glumește de obicei cu privire la lume, dar pe sine însuși nu se cruță niciodată, când e vorba să-și divulge fragilitatea, relativitatea, sau absurditatea” (Nicolae Manolescu).

Evocare

*Ea era frumoasa ca umbra unei idei,
a piele de copil mirosea spinarea ei,
a piatră proaspăt spartă
a strigăt dintr-o limba moartă.*

*Ea nu avea greutate, ca respirarea.
Râzânda și plângânda cu lacrimi mari
era sărată ca sarea
slăvită la ospete de barbari.*

*Ea era frumoasă ca umbra unui gând.
Între ape, numai ea era pământ.*

Poezia face parte din volumul „**Operete imperfecte**” (1979), din așa-zisa „lirică târzie” a lui Nichita Stănescu;

Tema este **iubirea de poezie**, a cărei „umbră” poetul încearcă să o prindă în cuvânt; el declara în repetate rânduri că este doar un iubitor de poezie, nu un poet; că în opinia sa **nu există poeți, ci numai poezie și iubitori de poezie**;

Iubitorul de poezie este **suspendat între „înăuntrul” și „afara” limbajului, între cuvinte și necuvinte** – această dualitate a ființei poetului dă naștere unei **drame a transgresării cuvântului, singurul care poate vindeca „rănilor” iubitorului de poezie.**

Poetul caută **limba poeziei**. Mallarmé afirma că: „Limbile sunt nedesăvârșite deoarece sunt mai multe, lipsește cea supremă”, iar poate conștientizarea acestui fapt duce la acea **revoluție în interiorul limbajului, în încercarea de a exprima indicibilul cu ajutorul unui instrument imperfect - cuvântul.**

Mișcarea **concret-abstract** prin care se realizează portretul iubitei, portret dispus în trei secvențe (corespunzând celor trei strofe), reprezintă în plan ideatic cele **trei trepte de cunoaștere: senzorială, conceptuală și ideală.**

Prima definiție fixează frumusețea iubitei în domeniul conceptualului („Ea era frumoasă ca umbra unei idei”), următoarele trei metafore operează transferuri aparent din domeniul senzorialului („piele de copil”, „piatră proaspăt spartă”, „strigăt dintr-o limbă moartă”), prin precizarea unor elemente care ar putea să-i sugereze **esența**: mirosul pielii de copil – sugestie olfactivă a **purității**; sintagma „piatră proaspăt spartă” incită la interpretare simbolică – piatra ca simbol al **libertății**, prin spargere al eliberării sufletului din ea (**potrivit legendei lui Prometeu, anumite pietre își vor fi păstrat mirosul de om**); „strigăt dintr-o limbă moartă” face trimiteri la **limba primordială, despovărată de reziduurile limbajelor particulare.** Așadar, calitățile evidențiate ale iubitei sunt: puritate, forță de trezire la adevărata viață, de a da sens existenței și aceea de reintegrare în cunoașterea nediferențiată, necondiționată.

A doua strofă alunecă în domenii de referință mai abstracte prin forța simbolică a elementelor descriptive: „Ea nu are greutate, ca respirarea” – **sugestia imponderabilității, a lipsei de materialitate**; „Râzânda și plângânda cu lacrimi mari”- iubita-poezie apare ca **unitate a contrariilor, sugestia universului în puritatea lui originară, în care nu există opoziții, ci doar raporturi complementare**; „era sărată ca sarea / slăvită la ospete de barbari” fixează poezia ca simbol al hranei spirituale prin termenul „sare” (termenul poate fi privit și ca o combinație, neutralizare a doua substanțe complementare). Poezia este deci acel „râsu/ plânsu”, esență, cristalizare, depășire a incompatibilităților – **cunoaștere.**

„Ea era frumoasă ca umbra unui gând” – dacă poezia era inițial „umbra unei idei”, acum este „umbra unui gând”, adică umbra unei umbre, inefabilul la pătrat. **Poezia, ca și gândul, așteaptă să prindă viață în idee.** Și cum orice materializare presupune pierderi, ultimul vers poate fi interpretat ca o **nostalgie** perpetuă **după poezia pură, care „între ape, numai ea era pământ”** (apele – masa nediferențiată, pământul – pol al spiritului, pământ al făgăduinței, cum era Canaanul pentru evrei, Ithaca pentru Ulise sau „pământul pur” la Platon).

Ultima secvență surprinde drama poetului sfâșiat între dorința de a atinge acest „pământ” și conștientizarea neputinței sale, a limitării la o operă imperfectă, care pierde inevitabil ceva din acel „esențial” al Poeziei.

Iubita- poezie se definește prin absență, condamnând astfel poetul la o permanentă tensiune a așteptării.