

Ministerul Educației și Cercetării

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a X - a

Marin Iancu
Ion Bălu
Rodica Lăzărescu



CORINT

Limba și literatura română

Marin Iancu
Ion Bălu
Rodica Lăzărescu

CORINT

DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE!

Versuri: Andrei Mureșanu

Muzica: Anton Pann

Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adânciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croiește-ți altă soarte,
La care să se-nchine și cruzii tăi dușmani!

Acum ori niciodată să dăm dovezi în lume
Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman,
Și că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian!

Priviți, mărețe umbre, Mihai, Ștefan, Corvine,
Româna națiune, ai voștri strănepoți,
Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,
„Viață-n libertate ori moarte!” strigă toți.

Preoți, cu crucea-n frunte! căci oastea e creștină,
Deviza-i libertate și scopul ei preasfânt,
Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină,
Decât să fim sclavi iarăși în vechiul nost' pământ!



„OGLINDIRE A VIEȚII ÎN MODURI FABULOASE”



Ion Creangă

(1839-1889)

Povestea lui Harap-Alb

(fragmente)

Mai merge el cât merge și când, la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stânjini de lemne și tot atunci striga, cât îi lua gura, că moare de frig. Și-apoi, afară de aceasta, omul acela era ceva de spăriet; avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsule, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea de dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pân-tecele. Și, ori pe ce se oprea suflarea lui, se puneă promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare, de parcă-l zghihiuia dracul. Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prinprejur îi țineau hangul: vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicărau, petrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veve-rițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plâneau în pumni, blăstemându-și ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult! Harap-Alb, numai o țără cât a stat de s-a uitat, a făcut țurțuri la gură și, neputându-și stăpâni râsul, zise cu mirare:

– Multe mai vede omul acesta cât trăiește! Măi tartorule, nu mânca haram și spune drept, tu ești Gerilă! Așa-i că taci?... Tu trebuie să fii, pentru că și focul îngheață lângă tine, de arzulu ce ești.

– Râzi tu, râzi, Harap-Alb, zise atunci Gerilă tremurând, dar, unde mergi, fără de mine n-ai să poți face nimica.

– Hai și tu cu mine, dacă vrei, zise Harap-Alb; de-abia te-i mai încălzi mergând la drum, căci nu e bine când stai locului.

Gerilă atunci se iè cu Harap-Alb și pornesc împreună. Și mergând ei o bucată înainte, Harap-Alb vede altă drăcărie și mai mare: o namilă de om mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame.

– Ei, apoi să nu bufnești de râs? zise Harap-Alb. Măi, măi, măi! câ multe-ți mai văd ochii! Pesemne c-aista-i Flămânzilă, foametea, sac fără fund sau cine mai știe ce pricopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pământul.

– Râzi tu, râzi, Harap-Alb, zise atunci Flămânzilă, dar, unde mergeți voi, fără de mine n-aveți să puteți face nici o ispravă.

– Dacă-i așa, hai și tu cu noi, zise Harap-Alb, că doar n-am a te duce în spinare.

Flămânzilă atunci se iè după Harap-Alb și pornesc tustrei înainte. Și mai mergând ei o postată, numai iaca Harap-Alb vede altă minunăție și mai mare: o arătare de om băuse apa de la 24 de iazuri și o gărlă pe care umblau numai 500 de mori și tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete.

– Măi, da' al dracului onănie de om e și acesta! zise Harap-Alb. Grozav burdăhan și nesățios gâtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pământului; mare ghiol de apă trebuie să fie în mațele lui! Se vede că acesta-i prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul Secetei, născut în zodia rățelor și împodobit cu darul suptului.

– Râzi tu, râzi, Harap-Alb, zise atunci Setilă, căruia începu a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori, dar, unde vă duceți voi, fără de mine degeaba vă duceți.

– Hai și tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb; de-abia nu te-i mai linciuri atâta în cele ape, îi scăpa de blăstemul broaștelor și-i da răgaz morilor să umble, că destul ți-ai făcut mendrele până acum. Ce, Doamne iartă-mă, îi face broaște în pânțele de atâta apă!

Setilă atunci se ie după Harap-Alb și pornesc tuspătru înainte. Și mai mergând ei o bucată, numai iaca ce vede Harap-Alb altă minunăție și mai minunată: o schimonositură de om avea în frunte numai un ochiu, mare cât o sită, și, când îl deschidea, nu vedea nimica; da chior peste ce apuca. Iară când îl ținea închis, dar fie zi, dar fie noapte, spunea că vede cu dânsul și în măruntaiele pământului. [...]

Harap-Alb atunci se bate cu mâna peste gură și zice:

– Doamne ferește de omul nebun, că tare-i de jălit, sârmanul! Pe de-o parte îți vine a râde și pe de alta îți vine a-l plânge. Dar se vede că așa l-a lăsat Dumnezeu. Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pământului, care vede toate și pe toți altfel de cum vede lumea cealaltă; numai pe sine nu se vede cât e de frumușel. Parcă-i un boț, chilimboț boțit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie de diochiu!

– Râzi tu, râzi, Harap-Alb, zise atunci Ochilă, uitându-se închiorchioșat, dar, unde te duci, fără de mine rău are să-ți cadă. Fata împăratului Roș nu se capătă așa de lesne cum crezi tu. Din gardul Oancei ți-a da-o împăratul, dacă n-oiu fi și eu pe-acolo.

– Hai și tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb, că doar n-avem a te duce de mână, ca pe un orb.

Ochilă atunci se ie și el după Harap-Alb și pornesc tuscinci înainte. Și mai mergând ei o bucată, numai iaca ce vede Harap-Alb altă bâzdăganie și mai și: o pocitanie de om umbla cu arcul după vânat paseri. Ș-apoi, chitiți că numai în arc se închia tot meșteșugul și puterea omului aceluia? Ți-ai găsit! Avea un meșteșug mai drăcos și o putere mai pe sus decât își poate dracul închipui: când voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pământul în brațe. Și altă dată, așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare și cât voia de sus. Și dacă se întâmpla să nu nimerească paserile cu săgeata, ele tot nu scăpau de dânsul; ți le prindea cu mâna din zbor, le răsuca gâtul cu ciudă și apoi le mânca așa, crude, cu pene cu tot. Chiar atunci avea un vrv de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie, ca un vultan hămisit. Harap-Alb, cuprins de mirare, zise:

– Dar oare pe acesta cum mama dracului l-a mai chemând?!

– Zi-i pe nume, să ți-l spun, răspunse atunci Ochilă, zâmbind pe sub mustețe.

– Dar te mai duce capul ca să-l botezi? Să-i zici Păsărilă... nu greșești; să-i zici Lățilă... nici atâta; să-i zici Lungilă... asemenea; să-i zici Păsări-Lăți-Lungilă mi se pare că e mai potrivit cu năravul și apucăturile lui, zise Harap-Alb, înduioșat de mila bietelor paseri. Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăți-Lungilă, fiul săgetătorului și nepotul arcașului; brâul pământului și scara ceriului; ciurma zburătoarelor și spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici.

– Râzi tu de mine, râzi, Harap-Alb, zise atunci Păsări-Lăți-Lungilă, dar mai bine ar fi să râzi de tine, căci nu știi ce păcat te paște. Chitești că fata împăratului Roș numai așa se capătă? Poate n-ai știință ce vidmă de fată e aceea: când vră, se face pasere măiastră, îți arată coada, și ie-i urma dacă poți! De n-a fi și unul ca mine pe-acolo, degeaba vă mai bateți picioarele ducându-vă.

– Hai și tu cu noi, dacă vrei, zise atunci Harap-Alb; de-abia mi-i lua pe Gerilă de țuluc și l-îi purta cu nasul pe la soare, doar s-a încălzi cătuși decât și n-a mai clănțani atâta din masele, ca un cocostârc de cei bătrâncioși, că parcă mă strânge în spate când îl văd așa. [...]

Amu Harap-Alb și cu ai săi mai merg ei cât merg și, într-o târzie vreme, ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este. Și cum ajung, o dată întră în ogradă, tușșase, Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghelele după dânsii, parcă era oastea lui Papuc Hogeia Hogegarul. Și atunci, Harap-Alb se și înfățișază înaintea împăratului Roș, spunându-i de unde, cum, cine și pentru ce anume au venit. Împăratului i-a fost de-a mirarea, văzând că niște golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu nerușinare să-i ceară fata, fie din partea oricui ar fi. Dar, nevoind a le strica inima, nu le spune nici da, nici ba, ci le dă răspuns ca să rămâie peste noapte acolo, și până mâine dimineată s-a mai gândi el ce trebuie să facă... Și pe altă parte, împăratul o dată cheamă în taină pe un credincios al său și dă poruncă să-i culce în casa cea de aramă înfocată, ca să doarmă pentru veșnicie, după cum pățise și alți pețitori, poate mai ceva decât aceștia.

Atunci credinciosul împăratului se duce răpede și dă foc casei celei de aramă pe dedesupt, cu 24 de stânjini de lemne, de se face casa roșă cum e jărăticul. Apoi, cum înserează, vine și poștește pe oaspeți la culcare. Gerilă atunci, năzdrăvan cum era el, cheamă pe tovarășii săi deoparte și le zice încetișor:

– Măi, nu cumva să vă împingă *Miutelel* să întrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mâine. Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neuzită. Îl știu eu cât e de primitor și de

darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltaieri! D-apoi fetișoara lui; a zis dracul și s-a făcut: bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și. Vorba ceea: „Capra sare masa, și iada sare casa.” Dar las’că ș-au găsit ei omul. De nu le-oiu veni eu de hac în astă noapte, nici mama dracului nu le mai vine! [...]

Și odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap! Și, cum ajung în dreptul ușei, se opresc puțin. Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite și casa rămâne nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa. Apoi intră cu toții înăuntru, se tologește care unde apucă, și tac mă cheamă. Iară credinciosul împăratului, înclinând ușa pe dinafară cu răpegiune, le zice cu răutate:

– Las’, că v-am găsit eu ac de cojoc! De-acum dormiți, dormire-ați somnul cel de veci, că v-am așternut eu bine! Vă veți face voi scrum până mâne-diminează.

Apoi îi lasă și el se duce ’n treaba lui. Dar Harap-Alb și cu ai săi nici nu bindiseau de asta; ei, cum au dat de căldurică, pe loc li s-au muiet ciolanele și au început a se întinde și a se hârjoni în ciuda fetei împăratului Roș. Ba încă Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchile de gură. Și hojma morocănea pe ceilalți, zicând:

– Numai din pricina voastră am răcit casa; căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las’, că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată! Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crâp de frig.

(Ion Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*. Ed. îngrijită și repere istorico-literare alcătuite de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ed. Minerva, București, 1978, Patrimoniu)

Considerații generale

Sub raportul viziunii epice atât de originale, al bogăției imagistice și al diversității stilistice, *Povestea lui Harap-Alb* reprezintă un moment de apogeu în creația artistică a lui Ion Creangă.

Publicat în revista *Convorbiri literare* în numărul din 1 septembrie 1877, basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* confirmă existența unui *fenomen original de sintetizare* a componentelor esențiale ale literaturii române, a potențialului expresiv al limbii.

Ideea va fi consolidată de afirmația lui Tudor Vianu, după care „în Ion Creangă poporul a devenit artist suveran”. El nu e un simplu rapsod popular, ci „unul din cei mai desăvârșiți artiști literari români”.

Episoadele basmului se înlanțuie armonios într-un tot unitar, cu o compoziție clară și firească. Fabulosul se împletește cu realul, eliminându-se aproape complet miraculosul și irealitatea atât de prezente în basme. Permanent, autorul evocă o lume țărănească autentică, dându-i o tentă picturală de fabulos popular, stilizând-o cu mijloacele proprii basmului.

Ca desfășurare a evenimentelor, *Povestea lui Harap-Alb* reprezintă în proporții de epopee istoria unor probe de curaj pe care trebuie să le treacă un tânăr pentru a izbândi în viață.

Construit pe schema unui roman cavaleresc medieval, basmul *Povestea lui Harap Alb* se înfățișează astfel ca o narațiune obiectivă, dominant epică, în care accentul cade pe întâmplările eroului (istoria maturizării unui tânăr). „Eroul trebuie să

ajungă împărat, pe treapta plenitudinii sale umane, nu înainte de a dovedi că a acumulat destulă experiență de viață. Aceasta nu se dobândește pe căi netede, ci mai degrabă parcurge un traseu cu denivelări tensionate.” (Constantin Trandafir)

Peripețiile eroilor, drumurile lor sunt lecții fundamentale de viață, în urma cărora ies edificați, proiectați calitativ pe o orbită superioară a devenirii lor.

Întâmplările lui Harap-Alb sunt tot atâtea „explorări în lumea misterului existențial, pe care eroul și-l însușește treptat, o dată cu depășirea fiecărui stadiu cucerit”. (Marin Mincu)

Profund cunoscător al folclorului nostru și neîntrecut până astăzi în ordinea adâncimii interpretative a literaturii populare, Creangă nu se prezintă în ipostaza unui culegător de folclor sau prelucrător de povești populare, în felul lui Slavici, de exemplu. El este, înainte de toate, un artist care oferă povestirii o aureolă inefabilă, devenind, cum susține G. Călinescu, „un mare prozator”. Adânc original în lucrările sale, Creangă dovedește o bună cunoaștere a creației populare, a realităților țărănești. Autorul lui *Harap-Alb* reprezintă scriitorul care a trăit permanent ca un „rural autentic” (Tudor Vianu), a înțeles întregul spectacol feeric al lumii și l-a interpretat așa cum numai marii artiști sunt capabili s-o facă. Din opera lui se desprinde o înțelepciune țărănească asupra lumii, convins fiind de unele inconveniente ale perfecțiunii omenești, pe care însă le privește din două perspective (real și fantastic) și prin două forme de observație, umorul și ironia.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Proza narativă (I)

Caracteristicile prozei epice la nivelul textului

1. **Timpul și spațiul:** exprimă ordinea și durata evenimentelor; localizează acțiunea; pot avea valoare simbolică.

2. **Subiectul („acțiunea”):** întreaga succesiune a faptelor și întâmplărilor care formează conținutul operei literare; presupune existența unei singure acțiuni sau a mai multor acțiuni.

În structura subiectului se pot identifica mai multe momente principale:

a) **Expozițiunea:** partea de început a acțiunii, în care se precizează locul, timpul și împrejurările în care se desfășoară subiectul.

b) **Intriga:** momentul în care se declanșează conflictul principal al operei literare epice și în care acțiunea capătă o anumită direcție.

c) **Desfășurarea acțiunii:** totalitatea întâmplărilor și evenimentelor care formează succesiunea epică imaginată de scriitor.

d) **Punctul culminant:** momentul în care tensiunea creată între personajele operei atinge pragul cel mai înalt.

e) **Deznodământul:** finalul acțiunii, soluția pe care o oferă autorul pentru rezolvarea conflictului declanșat prin intrigă.

f) **Conflictul:** elementul esențial care determină desfășurarea acțiunii; constă în opoziția, dezacordul dintre două sau mai multe personaje sau în tendințele contradictorii ale aceluiași individ. Este declanșat prin *intrigă* și soluționat prin *deznodământ*.

• După locul pe care îl ocupă:

a) *conflict principal*;

b) *conflict secundar*.

• După planul în care are loc:

a) *conflict interior (psihologic)*: în sufletul unui personaj;

b) *conflict exterior*: antrenează două sau mai multe personaje prin opoziții în plan erotic, familial, social, politic, spiritual etc.

• **Conflictul** se bifurcă, devenind: a) *major*; b) *secundar*, intensificând dramatismul operei literare.

• Structurată pe episoade, acțiunea din *Povestea lui Harap-Alb* respectă schemele epicii populare.

Cadrul subiectiv:

timpul și spațiul întâmplării

1. Relatați subiectul operei literare *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

2. Menționați spațiul în care se petrece acțiunea din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, insistând asupra semnificației acestei coordonate simbolice.

3. Demonstrați, cu exemple din text, valoarea simbolică a indiciilor privind timpul.

4. *Povestea lui Harap-Alb* evocă o lume autentic rurală, căreia autorul îi oferă o tentă picturală de factură populară.

Selectați din basmul *Povestea lui Harap-Alb* elementele ce creează lumea autentic țărănească, aspecte în măsură să completeze imaginea universului rural din *Amintiri din copilărie*.

5. „Nu există nici un basm în care elementele pur fantastice să apară izolat. În mod aproape constant, acțiunea «basmelelor» se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile.” (Constantin Noica)

Argumentați, cu elemente din text, natura reală sau fantastică a spațiului în care se petrece acțiunea din fiecare secvență.



Ilustrație de Walter Riess

Genul epic

Structuri și organizări specifice

Genul literar. Concept fundamental al teoriei literare, denumind un anumit tip de creație în proză sau versuri care asociază operele literare pe baza elementelor comune de:

- a) structură;
- b) tehnică artistică;
- c) reflectare a poziției autorului.

Se disting trei genuri literare: *epic, liric și dramatic.*

Genul epic prezintă indirect, subiectiv sau obiectiv, poziția autorului prin nararea acțiunilor unor personaje.

• Genul epic include totalitatea literaturii de tip narativ, având ca moduri de expunere dominante narațiunea și descrierea, dar și dialogul sau monologul.

• **Modurile de expunere:** mijloace prin care scriitorul comunică viziunea sa asupra lumii, trăirile și sentimentele sale în fața realității umane și naturale.

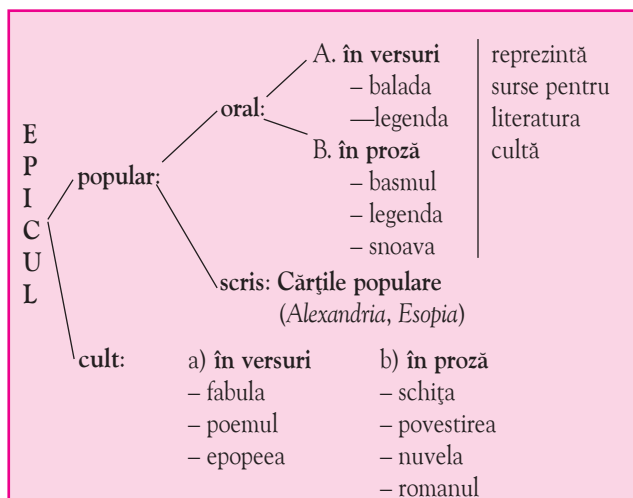
În funcție de scopul reprezentării, se disting trei moduri de expunere:

- 1) **descrierea** — axată pe *imagine* (vizuală, auditivă etc.);
- 2) **narațiunea** — concentrată pe *fapte, evenimente, întâmplări*;
- 3) **dialogul** — centrat pe *vorbit*.

• Modurile de expunere sunt asociate, de regulă, genurilor literare. Descrierea corespunde genului liric, narațiunea celui epic, iar dialogul genului dramatic.

• Modurile de expunere pot coexista în cadrul uneia și a celeiași opere, apartenența la gen fiind marcată de ponderea unuia sau a altuia dintre moduri, ca și de alte considerente de conținut sau formale.

• **Narațiunea** este un tip de text care înfățișează acțiuni reale/fictive atribuite unor personaje și relatate de un narator.



Construcția subiectului

1. Delimitați pe episoade distincte acțiunea din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă. Aveți în vedere, în acest sens, următoarele părți ale narațiunii:

• *proba curajului celor trei feciori de împărat și plecarea celui mai mic dintre frați spre împărăția unchiului său*; • *întâlnirea cu Spânul*; • *sosirea la curtea lui Verde-Împărat*; • *episodul cu sălățile din grădina ursului*; • *confruntarea cu cerbul înstelat*; • *plecarea spre împărăția lui Roș-Împărat*; • *întâlnirea cu cei cinci năzdrăvani*; • *supunerea eroului la cele șase probe și cucerirea fetei de împărat*; • *reîntoarcerea la Verde-Împărat*; • *pedepsirea vicelanului trădător*; • *nunta celor doi tineri*.

2. Numiți întâmplarea care reprezintă intriga operei literare *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

3. Precizați natura conflictului dintre următoarele serii de personaje:

- a) împărat și fiii săi;
- b) Spân și Harap-Alb;
- c) grupul lui Harap-Alb și împăratul Roș.

4. Evidențiați natura morală a conflictelor existente.

5. Comentați deznodământul, insistând asupra semnificației acestuia în scenariul narațiunii *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

6. Desprindeți mesajul pe care îl sugerează această narațiune.

7. Precizați și comentați atitudinea naratorului față de evenimente.

8. Demonstrați, într-o compunere de maximum o pagină, că opera literară studiată aparține genului epic.

Acțiune și semnificație

1. Comentați semnificația simbolică a probelor la care împăratul Roș îl supune pe Harap-Alb (e găzduit în casa-de-aramă; i se cere să înghită 12 harabale de pâine, 12 ialovițe fripte și 12 buți pline cu vin; este solicitat să aleagă o mierță de mac de una de nisip; i se cere să o păzească pe fata împăratului, iar apoi să o deosebească de fata adoptivă).

2. Susțineți, într-o dezbatere, că basmul *Povestea lui Harap-Alb* conține un *scenariu al inițierii* eroului în scopul purificării morale (Vasile Lovinescu), spre înțelegerea marilor sensuri ale existenței. Numiți și alte basme în care feciorul de împărat este nevoit să pornească la drum, fiind supus unei serii întregi de încercări.

Proza fantastică (I)

• Fantasticul este un produs al fanteziei ca principiu de creație, opus mimesis-ului. În basme, fantasticul este de tip miraculos. Ființele și obiectele au caracteristici supranaturale. Legile naturale sunt încălcate, spațiul și timpul funcționează după alte principii decât cele cunoscute în realitate.

• În *basmul popular*, fantasticul este antropomorfizat; personajele fabuloase, supranaturale, se comportă în general ca oamenii, însă umanizarea lor este convențională.

• În *literatura cultă*, fantasticul este adaptat estetic.

Această particularitate a fantasticului se numește *localizarea fantasticului*.

• Dominată de imaginație, ireal, straniu și insolit, *proza fantastică* respinge sau contrazice explicațiile, motivațiile sau întreaga logică a realului.

• Proza fantastică se distinge în categoria creațiilor literare epice prin posibilitatea de a crea universuri ale posibilității nelimitat, prin ruptura față de:

a) *realitate și rațional*;

b) *timpul cronologic* (în succesiunea: *trecut, prezent și viitor*);

c) *spațiul real, concret, localizabil*.

• Proza fantastică poate dezvolta sau asocia elemente prin care se depășesc limitele realului (*supranaturale și miraculoase*) sau se deformează realul (*fabuloase*). Aceste elemente specifice se pot manifesta la toate nivelurile textului:

a) *teme și motive*: călătoria (dincolo de limite: în gând, în rai sau în iad etc.);

b) *acțiuni și personaje* (sfinți; draci veniți pe pământ; ființe himerice, animale/obiecte personificate).

• *Proza fantastică* are în literatura română o bogată tradiție, atât în literatura cultă, cât și în literatura populară.

• **Fantastic** (lat. *phantasma* = „fantomă”, „plăsmuire”). Fenomene, întâmplări create și plăsmuite de imaginație, care nu pot exista ca atare în realitate; fantezie (imaginație creatoare).

• **Miraculos**. Produs printr-un miracol; uluitor; totalitatea elementelor supranaturale din basme și legende.

• **Supranaturalul**. Care pare mai presus de forțele și legile naturii; în afara naturii, a lumii reale; miraculos, fantastic.



Elemente fantastice

Semnificațiile simbolice ale basmului

1. Demonstrați, prin cel puțin trei argumente, că *Povestea lui Harap-Alb* este un text de ficțiune.

2. Organizați o dezbatere în care să demonstrați prin ce se deosebește textul studiat de un text obișnuit în proză.

3. Selectați din narațiunea *Povestea lui Harap-Alb* cel puțin câte două întâmplări reale și fantastice.

4. Identificați, în fragmentele reproduse în manual, personajele care reprezintă forțele binelui și forțele răului.

5. Identificați în basm ființele cu însușiri supranaturale și animalele sau păsările care îl ajută pe erou.

6. Povestiți, pe scurt, o întâmplare prin care un personaj din basmul *Povestea lui Harap-Alb* își dovedește calitățile supranaturale.

7. Evidențiați însușirile prin care eroul își evidențiază caracterul de excepție.

8. Selectați, din structura basmului *Povestea lui Harap-Alb*, elementele prin care se conturează o altfel de lume decât cea reală, obișnuită.

9. Recitați începutul basmului *Povestea lui Harap-Alb*. Transcrieți pe caietele de clasă *formula inițială*. Dați exemple de alte tipuri de formule întâlnite de voi în basmele studiate (*formule mediane și formule finale sau de încheiere*).

Viziunea fantastică

1. Elaborați o compunere în care să argumentați cum de este posibil ca Harap-Alb să învingă în toate încercările la care a fost supus.

2. Descoperiți, în textul literar *Povestea lui Harap-Alb*, fragmente de text din care să rezulte că, în viziunea populară, omul dobândește, din confruntarea cu complicațiile vieții, o scară a valorilor umane.

3. Selectați, din *Povestea lui Harap-Alb*, scenele ce se definesc prin spectaculozitate și sunt menite să ilustreze materia propriu-zisă a basmului (*deghizări, travestiuri, măști, schimbări de roluri*). De exemplu: craiul se îmbracă în piele de urs, Spânul apare de trei ori în calea crăișorului și tot de atâtea ori cu o altă înfățișare, fata de împărat se transformă în pasăre.

4. Povestiți cel puțin două dintre întâmplările ale căror eroi sunt cei cinci „monștri simpatici” (G. Călinescu).

5. Demonstrați că acest text aparține prozei narrative fantastice.

BASMUL (v.sl. *basni* = „născocire, scornire”). Termenul desemnează o specie fundamentală a epicii populare și culte, de obicei în proză, în care personajele, înzestrate cu puteri supranaturale, traversează întâmplări fantastice, forțele binelui învingându-le pe cele ale răului pentru afirmarea adevărului și dreptății.

• *Basmul cult* se definește prin prelucrarea structurilor populare ale speciei în cadrul unor opere originale, în care elementele folclorice caracteristice speciei se asociază celor proprii operei unui scriitor. În plus, în basmul cult se pune mai mult accent pe atmosferă sau pe dimensiunea interioară a personajelor.

• Autorul basmului cult este cunoscut, cel al basmului popular nu ne este cunoscut.

• **Basmul cult** are unicitatea proprie literaturii scrise; exprimă *viziunea autorului*, care interpretează creator reperele basmului. Basmul poate fi: a) *fantastice* (dominate de elemente supranaturale); b) *nuvelistice* (mai apropiate de elementele concrete, reale); c) *animaliere* (au ca protagoniști animalele și prezintă un caracter alegoric).

• Basmul construiește o lume neobișnuită, ordonată după logica *fantasticului*, opusă celei *cotidiene*, reale.

Personajul literar (I)

• **Personajul** (fr. *personage*, lat. *persona* = rol, mască de teatru, actor) este ființa ori elementul personificat implicat direct ca „actor” în desfășurarea întâmplărilor relatate într-o operă literară; reflectă (indirect) poziția autorului.

Personajele pot fi încadrate tipologic:

a) După locul pe care îl ocupă în structura generală a operei, sunt cunoscute următoarele personaje: • *principale* (eroi, protagoniști); • *secundare*; • *episodice*.

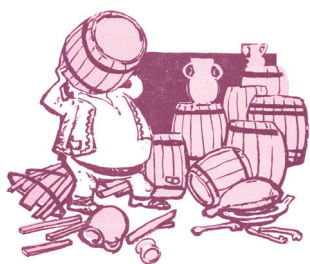
b) Din punctul de vedere al raporturilor cu realitatea, întâlnim personaje: • *fantastice* (valoarea reliefării supranaturale); • *legendare* (valoare mitizantă); • *istorice* (valoare evocatoare; cu existență istorică evocatoare); • *alegorice* (valoare simbolică).

c) După modul în care sunt constituite, se disting personaje: • *individuale*; • *colective*; • *pozitive*; • *negative*.

d) Din punctul de vedere al complexității se disting: • *caractere* (construite pe o singură trăsătură psihologică; au valoare general-umană și atemporală); • *tipuri* (personaje complexe, care asociază trăsăturile individuale cu caracterele specifice clasei/categoriei sociale căreia îi aparțin); sunt strict încadrate în timp/spațiu.

e) Din punctul de vedere al relațiilor dintre ele, personajele sunt: • *antagoniste*; • *complementare*.

Personajul antagonist este construit prin antiteză față de personajul principal sau față de alte personaje.



Ilustrație de Roni Noel

Personajele

Protagonist și antagonist

1. Grupați pe serii (principale, secundare și episodice) personajele din opera literară *Povestea lui Harap-Alb*, evidențiind valorile morale pe care acestea le reprezintă.

2. În drum spre împăratul Roș, Harap-Alb dobândește recunoștința furnicilor, pe care le cruță la trecerea podului, și a albinelor, pe care le ajută cu dragoste de gospodar. Apoi i se alătură cei cinci însoțitori: Ochilă, Setilă, Flămânzilă, Gerilă, Păsări-Lăți-Lungilă. Precizați cât de hotărâtoare este prezența acestui grup în desfășurarea acțiunilor în care este implicat eroul basmului studiat.

3. Precizați figura de stil dominantă în prezentarea:

a) *reginei albinelor*, a *calului năzdrăvan*;

b) a *uriașilor*: Setilă, Gerilă, Ochilă;

c) a *bătrânei cerșetoare* și a *Sfintei Dumini*.

4. Dincolo de trăsăturile fizice hiperbolizate și îngroșate, uneori, caricatural, basmul lui Ion Creangă ilustrează natura umană a personajelor:

• Gerilă este „o dihanie de om”;

• Flămânzilă: „o namilă de om”;

• Setilă: „o arătare de om”;

• Păsări-Lăți-Lungilă: „o pocitanie de om”.

Caracterizați, la alegere, un personaj prezentat în basmul *Povestea lui Harap-Alb* prin una din modalitățile următoare: *descriere directă*, *acțiune*, *opinia altor personaje*, *dialog*.

5. Protagonistul basmului *Povestea lui Harap-Alb* este prezent în structura întregii narațiuni ca erou exemplar. Aduceți cel puțin două argumente cu ajutorul cărora să ilustrați această idee.

- Personajul care întrunește într-un mod sugestiv caracterul esențial al indivizilor dintr-o anumită categorie pe care o reprezintă se numește *tip*. De exemplu, Spânul este *tipul impostorului*.

- Personajele sunt selectate din *lumea reală*.

- Adversarii sunt, de obicei, personaje supranaturale, cu o putere fizică neobișnuită, reprezentând forțele răului. Pentru a ieși biruitor din confruntarea cu aceste întrucipări monstruoase, eroul din basm i se alătură personaje din *lumea reală* (cal, albină, pește etc.) sau *personaje fantastice* (Ochilă, Flămânzilă, Sfarmă-Piatră, Sfânta Duminică).

- În confruntările sale cu forțele răului, eroul din basm folosește anumite *obiecte miraculoase* (perie, năframă, pieptene etc.) și substanțe cu calități tămăduitoare (apa vie, apa dulce, apa moartă).

- Unele personaje au valoare de simbol. De exemplu, eroul din basm simbolizează curajul, binele, cinstea, adevărul și generozitatea. Prin intermediul personajelor, scriitorii exprimă diverse atitudini și sentimente. Personajele dau viață conținutului unei opere literare.



Elementele ornamentale din paginile acestui manual sunt reproduse din prima ediție a *Poesiilor* lui Mihai Eminescu.

Basmul cult. Modalitățile narării și personajele

- Din punct de vedere *compozițional*, basmul cult respectă formal *cliseele* dezvoltate în basmul popular la toate nivelurile narațiunii, depășindu-le printr-o serie de elemente specifice. *Temele și motivele* populare dobândesc semnificații proprii operei culte și sunt abordate din perspectiva viziunii autorului.

- Basmul cult respectă tipologia și funcțiile personajelor din basmul popular, adaptându-le la specificul operei culte, prin intermediul următoarelor procedee:

- a) *nuanțarea sau modificarea semnificației*. De exemplu, Făt-Frumos este, în basmul eminescian, ființa singuratică, eroul de excepție pornit în căutarea absolutului și nu doar flăcăul în călătoria inițiată (*Făt-Frumos din lacrimă*).

- b) *construirea, în replică, de personaje caricaturale*, față de tipologia consacrată a modelului.

Tipul literar al impostorului

1. Unele personaje din basmul *Povestea lui Harap-Alb* dezvăluie pe parcursul derulării acțiunii mai multe trăsături distincte și reprezentative.

Evidențiați, într-o dezbatere, trăsăturile esențiale ale Spânului.

2. Dați alte exemple de personaje, din literatura română și universală, care ilustrează, printr-o serie de trăsături, tipul de impostor.

Semnificațiile simbolice ale personajelor

1. Stabiliți două personaje complementare, insistând asupra modului în care acestea dezvoltă aceeași semnificație simbolică.

2. Portretul este structurat în mod gradat în sfere simbolice reprezentative. Portretul complex: eroul este individualizat cu defecte și calități (*portretul individului, portretul eroului*). Precizați trăsăturile dominante (fizice și morale) ale lui Harap-Alb.

3. Realizați o succintă caracterizare a celor cinci „monștri simpatici” (G. Călinescu), identificând figurile de stil folosite pentru a construi portretele acestor personaje.

4. Identificați elementele esențiale din portretele personajelor, în măsură să definească structura de basm a operei literare *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

5. O dată cu schimbarea rolurilor (*Harap-Alb* devenit *slugă*, iar *Spânul* ajuns *stăpân*), Spânul îl supune pe Harap-Alb la o serie de încercări. Faceți observații asupra însușirilor care îl ajută pe eroul basmului studiat să înfrunte cele mai dificile probe.

- c) *introducerea personajelor* distincte față de tipologia basmului popular. De exemplu: împărăteșele (*Piatra Pițigoifului* de T. Arghezi).

- Basmul cult amplifică psihologicul prin individualizarea personajelor în spiritul și cu mijloacele proprii literaturii culte.

- La *nivelul acțiunii*, basmul cult poate dezvolta *conflicte interioare* puternice (drama exprimării adevărului și a sacrificiului de sine).

- La *nivelul narațiunii*, elementul evocator preia funcțiile din literatura cultă. Inserția liricului sau a psihologicului reliefează acțiunea propriu-zisă sau o motivează: sugestia relației eroului cu fata împăratului Roș (*Povestea lui Harap-Alb*); evocarea calităților morale ale tânărului prin dialogul cu șahul (*Abu-Hassan* de I. L. Caragiale).

• *Perspectiva narativă* denumește raportul dintre vocea narativă și evenimentele descrise: a) *auctorială* (descrierea evenimentelor din perspectiva naratorului obiectiv, omniscient și omniprezent; relatarea se face la persoana a III-a); b) *actorială* (evenimentele sunt descrise din perspectiva personajului narator, subiectiv; relatarea se face la persoana I).

• În basmele populare, *perspectiva narativă* aparține, în ansamblu, povestitorului popular, care se adresează direct celor ce îl ascultă. Ca autor cult, povestitorul Creangă se implică în narațiune, prin: a) viziune dramaturgică (detalii de decor, scenariu, costume); b) participare afectivă și comentariu moralizator; c) diversitatea formelor comicului (umor, ironie).

• **Scena.** Narațiunea se desfășoară liniar, printr-o înlănțuire gradată a momentelor semnificative. Fiecare dintre aceste momente ale subiectului este reprezentat de câte o scenă semnificativă. *Scena* este constituită dintr-o serie de întâmplări interesante care antrenează unul sau mai multe personaje în același spațiu și timp de acțiune (**moment narativ**).

Autor și narator

Autorul. Conceptul denumește persoana reală care creează o operă, fiind posesorul experiențelor necesare actului creativ. Autorul nu trebuie confundat cu *vocea narativă* (care spune povestea), acesta fiind reprezentat în opera literară epică prin termenul de *narator*.

Naratorul (lat. *narrator* = „povestitor”). Desemnează vocea care spune povestea; se interpune între autor și acțiunea pe care o creează în operă. Naratorul își asumă o perspectivă, o atitudine față de evenimentele în desfășurare; își schimbă atitudinea în funcție de intenția auctorială. Este o proiecție a conștiinței scriitorului.

În funcție de gradul implicării în evenimentele povestite, naratorul este:

a) **obiectiv**, neimplicat în evenimente; omniscient și omniprezent; povestește, în mod obișnuit, la persoana a III-a; prezent, de obicei, în operele literare tradiționale sau în romanul modern obiectiv;

b) **subiectiv**, fiind, în același timp, și personaj; povestește evenimentele la persoana I (naratorul din romanul modern).

• *Autorul* are viziunea de ansamblu (concepe mesajul), alege tehnicile narative și le asociază, aflându-se în operele tradiționale „dincolo” de text.

• *Naratorul* înregistrează întâmplările într-un discurs narativ (povestirea propriu-zisă).

1. Evidențiați prin ce elemente lexicale, morfologice, sintactice este sugerată comunicarea povestitor-cititor în enunțurile următoare:

a) „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vreme?”

b) „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog s-o ascultați!”

2. Redactați un text, de maximum două pagini, în care să utilizați cel puțin cinci elemente de „complicitate” a autorului cu un eventual cititor/ascultător.

Real și fabulos; natural și supranatural

1. Referindu-se la „amestecul de realism și fabulos” din *Povestea lui Harap-Alb*, G. Călinescu observa următoarele:

„În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă și celelalte ființe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a împăratului Roș, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotariul din Fălticeni sau ca Smaranda cu copiii și cu bărbatul...”

Selectați, din *Povestea lui Harap-Alb*, și alte scene aparținând, simultan, realului și fabulosului.

2. Comentați înfruntările personajelor din basme cu zmeii, cu Muma Pădurii sau cu alte elemente fantastice, pe de o parte, și cele cu viețuitoarele ce dovedesc puteri neobișnuite (ursul, corbul, turturica), pe de altă parte, pentru a preciza care dintre aceste confruntări sunt în măsură să releve mai sugestiv eroismul și bravura eroului.

Elemente de filosofie folclorică românească

1. „Împărat într-o altă țară, mai îndepărtată”, împăratul Verde îi cere fratelui său să-i trimită pe cel mai „destoinic” dintre fiii săi, pentru a-l desemna urmaș la tron.

Spre deosebire de ceilalți doi frați, mezinul pornește spre împărăția unchiului său. Pe lângă bani, arme, „carte” și un cal ce mănâncă jărat, el mai primește de la tatăl său și un sfat, al cărui înțeles îi rămâne multă vreme ascuns: „... în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iar mai ales de cel spân, cât îi puté; să n-ai de-a face cu dânșii că sunt foarte șugubeți.”

Precizați ce trăsături reale ale „omului roș” și ale omului spân sunt sugerate, în egală măsură, prin sfatul părintesc.

2. Naiv și fără experiență, eroul basmului se supune îndemnului dat de Spân și intră în fântână, de unde va ieși cu o altă identitate, fiind numit Harap-Alb. Explicați sensul simbolic al acestui nou nume al fiului de împărat.

În toate poveștile și basmele sale, Creangă pornește de la modelele populare, preluând subiectul, conflictul, momentele narative tipice și personajele. Arta și fantezia scriitorului se manifestă însă în îmbinarea acestor elemente într-o nouă structură, care îndepărtează opera de modelul popular. Creangă scoate în prim-plan trăirile sufletești ale personajelor prin intermediul limbajului. Cuvintele sunt însoțite de gesturi, mișcări și detalii sugestive, ce dezvăluie stările emoționale și fixează trăsăturile morale. Frazele rostite de crai, după ce primii doi feciori se întorc rușinați acasă, dezvăluie amărăciunea unui părinte, dezamăgit că toți copiii săi sunt nevolnici. Cuvintele lui Gerilă, în casa de aramă, reliefează structura caracterială a unui uriaș blând, dar aprig la mânie: „*Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine...*”. Vorbele calului au un aspect moralizator mai pronunțat. Se vede bine că el știe mai multe despre Spân, dar lasă faptele să se deruleze așa cum sunt orânduite de destin, pentru că ele au un anumit rost. În cuprinsul narațiunii, Creangă introduce câteva precepte ale eticii populare:

a) Omul trebuie să aibă cultul muncii. Văzut din această perspectivă, Harap-Alb se caracterizează prin hărnicie și toate întâmplările prin care trece eroul sugerează cunoașterea amănunțită a unor vechi îndeletniciri: vânătoarea, albinăritul, cultura livezilor și a grădinilor, creșterea cailor.

b) Succesul în viață depinde în mare măsură de valorificarea experienței generației vârstnice (sfaturile craiului, povețele Sfântei Duminici).

Teatralitatea. „Lumea ca spectacol”. Originalitatea lui Creangă se caracterizează și prin dinamismul acțiunii și puterea de sugestie a vieții. Scriitorul elimină explicațiile inutile existente în modelul popular și dezvoltă întâmplările și evenimentele prin intermediul dialogului. Privirea prozatorului reține elementele ce individualizează

cadrul social sau natural, iar auzul său percepe cu exactitate schimbul de cuvinte. *Dialogul* constituie modul de existență al personajelor, contribuie la caracterizarea și individualizarea tipologiei.

Narațiunea lui Creangă devine un adevărat *dialog scenic*. În cazul lui Creangă, observă G. Călinescu, „avem de-a face cu compuneri de ordin dramatic”, povestirea fiind înrudită cu scenariul, cu teatralitatea, cu spectacolul. „Aceste personaje sunt jucate de povestitor... Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii în general nu sunt autori epici, cum se crede de obicei, ci *autori dramatici*. Cu toate deosebiri, povestitorul Creangă e tot atât de dramatic cât Caragiale, cel predestinat teatrului.” (Paul Zarifopol)

Umorul. „Cultura populară a râsului”. „Spectacolul rostirii”. În *Povestea lui Harap-Alb*, umorul este „una dintre formele de manifestare a categoriei estetice a comicului, care se caracterizează prin relevarea îngăduitoare a laturilor amuzante, vesele, incompatibile între ele, ale fenomenelor sau ale situațiilor”. (Gh. I. Tohăneanu)

Creația lui Creangă a fost concepută pentru a produce veselie, bună dispoziție, pentru a exprima vitalitatea umană. Hiperbolizarea celor cinci personaje „monstruoase” se constituie din detalii umoristice. Acest „spectacol vesel” devine o „jovialitate dezlănțuită, un spectacol al cuvintelor”, al „zicerii”, o continuă provocare a râsului prin rostire. „Torrentul de citate, expresii, proverbe, zicători, pline de duh, atestă tocmai tradiția veche, înțelepciunea populară.”

(Iorgu Iordan)

În afara modalităților și mijloacelor menite să exprime o anumită atitudine satirică și umoristică, temperamentului tumultuos al lui Creangă îi corespund forme ale grotescului, cu aglomerarea de fapte și caracteristici ale personajelor, de la proporțiile gigantice până la dimensiunile fantasticului și ale absurdului.

Simboluri și motive

• **Podul** la capătul căruia feciorii craiului se înfruntă cu ursul constituie un complex „mitologic” (Mircea Eliade), alcătuit din două elemente esențiale: a) cândva, demult, „*illo tempore*”, în vremurile paradisiace ale omenirii, exista o punte care lega Pământul de Cer și pe care se putea trece fără greutate dintr-o parte în alta, pentru că nu exista moarte; b) după întreruperea comunicării lesnicioase dintre Pământ și Cer, nu s-a mai trecut puntea decât în minte, adică „în moarte sau extaz”.

Semnificații simbolice

1. Narațiunea *Povestea lui Harap-Alb* cuprinde o bogată simbolică și „o suită de motive care îi asigură amplitudinea”.

Identificați în structura basmului lui Ion Creangă, episoade din care să rezulte că acțiunile eroului sunt legate de trecerea unui pod. Ce semnificație simbolică acordăți prezenței motivului *podului* în *Povestea lui Harap-Alb*?

2. Demonstrați, în acest context, ce rol ocupă celelalte simboluri și motive în desfășurarea aventurii lui Harap-Alb.

• **Castelul** întruchipează siguranța, ordinea omenească, ocrotirea în fața primejdiilor: „Este un simbol al protecției. (...) Ceea ce se află înăuntrul său este despărțit de restul lumii, capătă un aspect îndepărtat, pe cât de greu de atins, pe atât de râvnit. (...) Este socotit a fi adăpostul unei puteri misterioase și imperceptibile, castelele apar împădurite și în munții vrăjiți...” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant)

• **Pădurea** simbolizează tărâmul locuit de forțele răului. „Spațiul simbolic al rătăcirii.” (Livius Ciocârlie)

• **Alte motive:** motivul împăratului fără urmași; motivul probelor depășite; motivul dorinței împlinite; motivul reînțoarcerii la condiția umană; motivul animalului năzdrăvan; motivul hainelor și armelor din tinerețe ale împăratului.

Călătoria labirintică

• **Labirintul** reprezintă, printre alte vechi semnificații, *drumul spre inițiere*.

„Pe plan psihologic, labirintul reprezintă căutarea centrului spiritual, a credinței, această căutare fiind legată de rătăcirii și pericole. Ieșirea din labirint e simbolul unei învieri spirituale”. (Ivan Evseev)

• **Drumul feciorului** de crai către împărăția lui Verde-împărat reprezintă un *scenariu al maturizării*, realizat printr-o călătorie spre moarte și înviere rituală, după ce individul trece proba inițierii (*Bildungsroman*).

• **Fântâna.** Simbol al labirintului întunecat.

• „Basmul este o operă de creație literară [...], o oglindire [...] a vieții în moduri fabuloase. [...] e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale. Și fabulele vorbesc despre animale, dar acestea sunt simple măști, pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de a face cu un basm.”

(G. Călinescu, *Estetica basmului*)



Drumul spre inițiere

1. Ce înțelesuri acordați prezenței pădurii în călătoria pe care o are de făcut mezinul craiului? Aveți în vedere și posibila aluzie la mitul Ariadnei.

2. *Povestea lui Harap-Alb* ni se înfățișează ca o narațiune obiectivă, dominant epică, în care accentul cade pe întâmplările eroului. Basmul lui Ion Creangă aparține ciclului omului viteaz, în care eroul este supus, în procesul său de formare, unor serii nesfârșite de aventuri și probe. Demonstrați caracterul acestei narațiuni de *bildungsroman* – „roman” al inițierii.

3. Enumerați oral asemănările și deosebirile posibile dintre eroul din basmul lui Ion Creangă, ajutat mereu să izbândească, și un tânăr obișnuit, harnic și omenos, ce se maturizează ca eroul din basm prin aventurile pe care le trăiește.

Conflictul dintre individ și destin

1. Harap-Alb însuși este conștient că nu poate evita ceea ce îi fusese predestinat. După ce ia capul cerbului, în drum spre împăratul Verde, mulți crai vroiau să-i dea bani, și fetele, și împărăția pe capul cerbului, dar el refuză, ducându-l Spânului.

Delimitați și comentați secvența semnificativă pentru modul în care se încheie conflictul dintre individ și destin.

2. Plecat spre împărăția împăratului Verde, Harap-Alb nu bănuia ce întorsătură va lua destinul său. Sfânta Duminică îi spune la un moment dat că: „așa trebuia să se întâmple”.

Descoperiți în textul literar *Povestea lui Harap-Alb* și alte împrejurări care să ilustreze ideea că tânărul fecior de crai este supus unui destin neprielnic.

Construcția discursului narativ

Narațiunea prin înlănțuirea scenelor

1. Comentați cel puțin două scene din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă (*scena trecerii podului la plecarea în călătorie; scena sălăților din Grădina Ursului* ș.a.)

2. Detașați din text fragmentul pe care îl puteți considera „ritualul jurământului”.

3. Descrieți scena în care Harap-Alb simte primele semne ale atracției față de fata împăratului Roș.

4. Identificați episodul demascării eroului negativ, indicând elementele care participă la restabilirea echilibrului firesc.

ORALITATEA. O particularitate evidentă a artei narative a lui Ion Creangă constă în **tehnica orală** a povestirii. Exprimarea este vie și autentică, fraza, bogată în verbe, devine puternic evocatoare. „Pentru a ilustra oralitatea lui Creangă, analizei i se impun mai întâi formele graiului viu (...). Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, dar și prin oralitatea stilului, care-l determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeea și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte.” (G. Călinescu)

• **Oralitatea** devine, în acest context, componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă. „Acestui scop suprem îi sunt subsumate cele mai multe dintre procedeele artei sale. Comunicarea cititorului cu marele humuleștean beneficiază, prin aceasta, de un spor de autenticitate, în stare să creeze iluzia unui colocviu intim, dincolo de vreme.” (Gh. I. Tohăneanu)



Ilustrație de Roni Noel

Fișier bibliografic

Vl. Streinu, *Ion Creangă*, Ed. Albatros, București, 1971; G. Călinescu, *Ion Creangă — Viața și opera*, Ed. Eminescu, București, 1973; P. Constantinescu, *Scrieri II*, EPL, București, 1967; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, București, 1981; T. Vianu, *Scrieri 2*, Ed. Minerva, București, 1972; V. Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur*, Ed. Rosmarin, București, 1996; I. Holban, *Ion Creangă — spațiul memoriei*, Ed. Junimea, Iași, 1984, P. Cornea, *Itinerar printr*

Elemente de limbă și stil

1. Demonstrați caracterul de operă monologică al prozei lui Ion Creangă, având în vedere textul de mai jos. Desprindeți elementele menite să-l caracterizeze pe vorbitor și să illustreze oralitatea și, în general, expresivitatea comunicării:

„— Ce să mai zic, nepoate?! răspunse împăratul uimit. Ia, să am eu o slugă așa de vrednică și de credincioasă ca Harap-Alb, așa pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta!

— Ba să-și puie pofta-n cui! răspunse Spânul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu de-ar mai fi el pe cât este; doar nu-i frate cu mama să-l pun în capul cinstei! Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpânul-i stăpân; s-a mântuit vorba. Na, na, na, d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi luat cu mine. Hei, hei! Nu știți d-voastră ce poama dracului e Harap-Alb aista. (...) Numai eu îi vin de hac. Vorba ceea: «Frica păzește bostănăria.» Alt stăpân în locul meu nu mai face brânză cu Harap-Alb, cât îi lumea și pământul. Ce te potrivești, moșule?»

2. Observați, în textul dat, utilizarea exclamației și a interjecției spre a întări impresia de spontaneitate. Transcrieți câte două interjecții, exclamații, vocative și interogații, evidențiind rolul acestora în exprimarea unor gânduri și a unor stări sufletești.

3. Argumentați rolul dialogului în caracterizarea și individualizarea personajelor.

4. Identificați, în textul literar *Povestea lui Harap-Alb*, câte două exemple de repetiții, construcții eliptice, comparații și expresii populare.

5. S-a constatat prezența în opera literară a lui Ion Creangă a unui mare număr de zicale și proverbe populare sau create în spiritul acestora. Selectați din *Povestea lui Harap-Alb* cel puțin câte două proverbe și zicători.

6. Identificați figura de stil folosită pentru a construi portretul personajului Gerilă.

7. Comentați secvența referitoare la veverițe, din descrierea lui Gerilă, insistând asupra figurii de stil obținute prin alăturarea a doi termeni opuși: „Mă rog, foc de ger era...”

clasici, Ed. Eminescu, București, 1984; M. Apostolescu, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*, Ed. Minerva, București, 1978; P. Poantă, *Radiografii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978; Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Ed. Meridiane, București, 1971; Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, București, 1973; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, Ed. Artemis, București, 2001.

UNITĂȚILE FRAZEOLOGICE

PRETEXT

Citiți cu atenție fragmentele următoare, urmărind cuvintele sau sintagmele subliniate prin îngroșare.

- Cum se realizează umorul acestui text?

Viziunea în care intrase – bineînțeles nu pentru prima dată, fiindcă era a lui, moștenită – avea ceva primitiv și desuet. [...]

Dar să vă prezentăm sălașul.

Deci, în primul rând, un lung coridor, care începe chiar de la suprafață, din spatele „**arborelui genealogic**”, intrarea fiind mascată ingenios cu o foaie de brusture sau chiar de Ursul nostru, de trupul lui, în momentele mai primejdioase, când nu voia să i se descopere ascunzătoarea...[...] Un singur perete, cel din dreapta, era până la jumătate **uns cu miere**. Mierea se usca după o lună și de când îi trecuse dorul de aventuri nu mai catadicsea s-o împroschateze. Oricum peretele acela, așa uscat, se chema că e **uns cu miere**.

Dar unde sunt dependențele? Exista undeva o debara, unde se păstra **blana Ursului din pădure**. [...]

Deci Martin **căzu pe gânduri**. **Primul gând pe care căzu** fu acesta: „Am ajuns și să hibernăm.”

Trebuie să precizăm că nu e vorba de hibernarea normală, cea de trei luni în timpul iernii, când se stă **la gura sobei**, după o expresie din bătrâni, când existau sobe și acestea aveau gură (o gură cât o șură), ci de una suplimentară, pe deasupra, sau, cu o expresie mult utilizată azi în zăvoi, avant la lettre.

Simpaticul nostru visător **se lăsa în voia lenii**, de probă, cu toată greutatea. Pica de sus și uneori i se părea că ajunge astfel, vâjâind, până-n străfundurile conștiinței. [...]

De multe ori, eroul nostru, când hiberna de probă [...] ajungea chiar până acolo încât să-și spună singur povești. [...] **Poveștile pe care și le spunea erau de adormit copiii**, începeau cu „A fost odată” și se terminau cu un cântec de leagăn...

[...] [Iepurașul Fără-Cap și Fără-Coadă] Tușea. Avusese o gripă, care-l **dăduse peste cap** de cel puțin 4-5 ori, și la vale, ceea ce era aproape normal, dar și la deal, pe costișe și rămăsese cu spinarea rece și cu o stare subfebrilă.

(Marin Sorescu, Viziunea viziunii)

Locuțiunea este o expresie fixă:

- cu sens global;
- în care cel puțin un element și-a pierdut autonomia gramaticală;
- care funcționează ca un singur cuvânt.

Expresia este o locuțiune cu o pronunțată încărcătură afectivă.

După opinia noastră, cu cât o îmbinare stabilă de cuvinte este mai expresivă (decă are o mai pronunțată încărcătură afectivă), cu atât suntem mai îndreptățiți s-o considerăm expresie. [...] Când, însă, expresivitatea a dispărut complet (ori în cea mai mare măsură) și grupul frazeologic a devenit „împietrit” sau cât mai bine sudat (ca în **a băga de seamă**, **a-și aduce aminte** etc.), atunci putem vorbi de locuțiuni fără teama de a greși.

(Th. Hristea, *Sinteze de limba română*,
Ed. Albatros, Buc., 1984)

Locuțiunile se grupează după clasele morfologice ale căror caracteristici morfosintactice le preiau.

De cele mai multe ori locuțiunea / expresia poate fi înlocuită cu un singur cuvânt, al cărui conținut semantic îl acoperă pe cel al sintagmei (**a băga de seamă** – **a observa**). Sunt situații în care această operație nu este posibilă (**a bate câmpii**), așa cum, de exemplu, sintagma **ne trec fiorii** nu este locuțiune, deși poate fi echivalată cu verbul **ne înfiorăm**.

Unele construcții pot funcționa ca locuțiuni sau pot fi „descompuse”, caracterul de unitate frazeologică fiind dat de context (**coadă de topor**, **a pierde trenul**, **a spăla putina**).

Unitățile frazeologice intră în relații de sinonimie și de antonimie, unele sunt polisemantice, iar altele au putere derivativă (**a-și bate joc** > **bătaie de joc** > **batjocură**).

Cele mai multe dintre locuțiunile și expresiile dintr-o limbă sunt intraductibile (**idiomatice**). Lor li se pot găsi expresii echivalente în alte limbi.

Pentru recunoașterea **locuțiunilor verbale** se pot avea în vedere următoarele criterii:

- substantivul din componența locuțiunii nu-și poate schimba numărul fără a fi afectată sintagma (**a bate câmpii** – **a bate câmpul!**);

- cuvintele care formează locuțiunea nu pot fi înțelese cu sensul lor propriu (*a-și arunca ochii!*);
- substantivul dintr-o locuțiune nu poate primi determinant (*a se trage de șireturile negre!*; *a bate câmpii înverzii!*).

Formulele și clișeele internaționale reprezintă o categorie aparte a unităților frazeologice:

- unele dintre aceste expresii au apărut în diverse limbi (latină, franceză, italiană etc.), fiind păstrate în limba de origine sau calchiate în mai toate limbile europene;
- altele sunt expresii în componența cărora intră un nume propriu (au la bază legende antice, Biblia, întâmplări reale, care trebuie a fi cunoscute pentru a înțelege sensul expresiei).

EXERCITII

1. Dați câte cinci exemple de locuțiuni substantivale, adjectivale, adverbiale, conjuncționale și prepoziționale.

2. Alegeți varianta de răspuns pe care o considerați corectă:

- *a-i da cuiva mâna* înseamnă: a) a cere în căsătorie; b) a ajuta; c) a dispune de mijloace materiale;
- *a-i sta în gât* semnifică: a) a nu putea înghiți; b) a nu putea suferi pe cineva; c) a se împotmoli;
- *slab de inimă* înseamnă: a) cardiac; b) milos, impresionabil; c) mincinos;
- *a pune pe picioare* înseamnă: a) a însănătoși un bolnav; b) a face să meargă, să funcționeze; c) a face să stea în poziție verticală;
- *a purta sâmbetele* înseamnă: a) a ține post sâmbăta; b) a invidia; c) a fi grijiu.

3. Grupați expresiile sinonime din cele două serii:

- a) *a lua peste picior*, *a-și aprinde paie-n cap*, *a nu face doi bani*, *a intra la apă*, *a prinde cu mînciuna*, *a lăsa în apele lui*, *a da de fundul sacului*, *a ieși la liman*, *a trage un perdaf*, *a fi cu capul în nori*;
- b) *a-și găsi beleaua*, *a-și bate joc*, *a lua la refec*, *a ajunge la mal*, *a nu fi cu picioarele pe pământ*, *a ajunge la sașă de lemn*, *a nu face nici cât o ceapă degerată*, *a o băga pe mîneacă*, *a lăsa în plata Domnului*, *a prinde cu ocaua mică*.

4. Scrieți câte un sinonim frazeologic (locuțiune) care conține cuvântul *cap* pentru sintagmele/cuvintele următoare: *în întregime*; *dis-de-dimineață*; *prost*; *a se zăpăci*; *a ajunge sărac*; *a stărui*; *necuştat*; *cuminte*; *a fi liber*; *cu nici un pret*; *de la început*; *a rezolva*.

5. O serie de cuvinte au ieșit din uz, dar se păstrează în expresii și locuțiuni. Completați spațiile punctate cu termenii dintre paranteze pentru a reface expresiile: *a lega...*; *a da în...*; *a lua la.../ a face...*; *a-i veni de...*; *a feșteli...*; *a lua cu...*; *a nu avea...*; *a lua la...* (*refec*, *rost*, *hac*, *fedeleş*, *iacaua*, *vileag*, *anasâna*, *habar*).

6. Scrieți cât mai multe expresii pentru (*a fi*) *sărac*.

7. Formulați enunțuri pentru a dovedi polisemantismul expresiei *a pune mâna*. Apoi alcătuiți un enunț în care verbul *a pune* să îndeplinească funcția sintactică de predicat, iar substantivul *mâna* pe cea de complement direct. Numiți alte trei sintagme care se află în aceeași situație (sunt sau nu locuțiuni în funcție de context).

8. Găsiți trei locuțiuni, diferite ca valoare morfologică, în componența cărora intră substantivul *gură*; indicați apoi câte un sinonim lexical pentru fiecare dintre ele.

9. Indicați sinonimele frazeologice, în componența cărora se află substantivul *mână*, ale următoarelor cuvinte sau locuțiuni: (*lucru*) *manual*, *pe ascuns*, *a se învoi*, *a garanta*, *sprijin*, *generos*, *a peți*, *foarte repede*, *risipitor*, *hoț*.

10. Scrieți traducerea expresiei latine *ad calendas graecas*, apoi găsiți minimum trei echivalente frazeologice românești.

11. Grupați expresiile din seria A cu echivalentul lor în limba română din seria B:

A. *ibidem*, *alibi*, *festina lente*, *sine qua non*, *de facto*, *de iure*, *de visu*, *do ut des*, *honeste vivere*, *hic et nunc*, *in extremis*, *ipso facto*, *manu militari*;

B. *de fapt*, *prin forța armată*, *îți dau ca să-mi dai*, *în altă parte*, *din auzite*, *grăbește-te încet*, *să trăiești cîstit*, *în același loc*, *de drept*, *aici și acum*, *în ultimă instanță*, *prin însuși acest fapt*, *fără de care nu se poate*.

12. Refaceți expresiile, plasând corect numele proprii: *arca lui Columb*, *călcâiul lui Newton*, *firul Penelopei*, *mărul lui Procust*, *nasul Ariadnei*, *oul lui Damocles*, *patul lui Ahile*, *pânza Cleopatrei*, *sabia lui Babel*, *turul lui Noe*; explicați apoi înțelesul fiecărei expresii.

13. Realizați o compunere în care să evidențiați rolul stilistic al locuțiunilor și expresiilor în opera lui Ion Creangă *Povestea lui Harap-Alb*.

PRETEXT

Urmăriți, în fragmentul de mai jos, varietatea mijloacelor lingvistice: regionalisme; forme populare; formule de adresare; interjecții; expresii; porecle.

...Se întâlnește Grigore al lui Tăgărălă cu unul care cam scâlpea de departe

Așa ca putregaiul.

„Bună seara.” Acela nu-i răspunde. „N-o fi auzit”, se gândește

Grigore, „Bună seara”, zice iar.

„Bună seara”, îngână celălalt, parcă ar fi avut țărână-n gură și-i stă drept în cale,

Nu-l mai lasă să treacă.

„Mă, tu știi cine sunt eu?”

Se uită Grigore... și odată simte cum i se scoală căciula
Singură din cap: hoop! și cade jos... pleot! Acesta semăna cu unul de

Murise... să tot fie luna...

„Păi, eu știu...” încercă el să-și facă... ce să-și facă?... curaj...

„Te cunosc, dar nu știu de unde să te iau...”

– Păi, ia-mă și dumneata de guler... rânjește străinul.

Când să-l ia de guler... nimic... Acela era moroi...

Dar mâna îi rămăsese țeapănă în aer...

După aia i s-a făcut moale și așa a rămas.

Bine că nu i-a zis moroiul să-l mai ia și de altceva

Că paraliza tot.

Așa a fost de părere și Coza, că s-a dus repede la el.

Zice: ai scăpat ieftin, neică, moroi din Bulzești sunt

Arțăgoși. [...]

Dar matale, Nea Cozo, cum,

De ce nu ți-e frică de ei? Mergi, îi dezgropi, îi înțepe, îi belești,

Faci atâta bine... comunei... nu ți-e frică singur în cimitir?...

Coza tace și-l privește cu niște ochi... cu niște ochi...

– Mie mi-au luat frica... de pe vremea când... trăiam.

– Cum vine asta?... Și Grigore simte cum i se înmoaie și Mâna ailaltă. [...]

– Am glumit, mă nene, spune Coza, când îl vede așa galben,

Glumii o țără și eu... ce ești așa de... [...]

(Marin Sorescu, *Dumneata*)

Creație colectivă, limba cunoaște însă o utilizare individuală, prin urmare prezintă mai multe variante sau *registre*.

Registrul limbii reprezintă un mod de utilizare concretă, de către fiecare vorbitor, a nivelurilor de limbă existente.

Registrele acoperă întreaga sferă a activității de comunicare verbală.

Din perspectivă *diacronică* (a evoluției limbii), se diferențiază **registrul arhaic** și **registrul neologic**.

Din perspectivă *sincronică*, se înregistrează **variantele geografice (teritoriale)** și **variantele socio-profesionale**.

Arhaisme (actualizare)

– Se consideră că sunt arhaisme acele cuvinte, expresii, fonetisme, forme gramaticale și construcții sintactice care au dispărut definitiv din limba comună sau au încetat de a mai fi folosite;

– se manifestă la toate nivelurile limbii;

– în stilistică, este considerată arhaică utilizarea cu funcție expresivă, în textul literar, a unui termen / construcție / formă fonetică aparținând unei perioade mai vechi decât cea din care datează textul;

– oferă posibilitatea de *datare* a acțiunii prin limbă.

Regionalisme și formele populare

Regionalisme sunt forme lingvistice specifice vorbirii dintr-o anumită zonă geografică.

După nivelul limbii la care se manifestă, regionalisme se clasifică în:

– *fonetice*: *chiatră* „piatră”, *fișior* „fecior” – în Moldova; *geparce* „departe” – în Banat; *gheparche* „departe” – în Transilvania; *pă* „pe” – în Muntenia;

– *gramaticale (morfosintactice)*: perfectul compus de tipul *o făcut* – în Moldova, *am făcutără* – în Muntenia;

– *lexicale* (cele mai frecvente): Moldova: *ciubotă*, *curechi*, *dugheană*, *oleacă*; Muntenia: *dăulat*, *buduroi*, *căiță*; Transilvania: *făgădău*, *lepedeu*, *cucuruz*, *bolund*;

– *semantice*: în Banat, adverbul *deloc* înseamnă „imediat”.

Stilistic, au funcție de evocare, localizează acțiunea operei literare, caracterizează și individualizează personajele,

realizează efecte de ordin comic sau variază pur și simplu exprimarea artistică.

Formele populare sunt fapte de limbă generale sau aproape generale ca răspândire, fără a fi, în același timp, și literare.

Cel mai cunoscut exemplu este substantivul *muiere*, moștenit din latină, cunoscut pe întregul teritoriu lingvistic românesc, dar neacceptat de normele limbii literare, în aspectul îngrijit al limbii române folosindu-se substantivele sinonime *femeie* și *soție*.

Regionalismele și formele populare oferă posibilitatea de *localizare* a acțiunii prin limbaj (sincronie).

Registrul familiar și colocvial

Acest registru al limbii cunoaște o întrebuințare generală, fiind însușit de vorbitori încă din primii ani de viață.

Se caracterizează prin:

- naturalețe, degajarea exprimării, preferința pentru imprecizia informației;
- mijloace lingvistice variate, exprimări regionale, populare, argotice, oscilare între economie și abundență în exprimare;
- încărcătură emoțională mare: folosirea diminutivelor, a augmentativelor, a superlativelor expresive, a interjecțiilor;
- înclinație spre satiră și umor, prin porecle, răstălmăciri, eufemisme, calambur, jocuri de cuvinte.

Registrul argotic

Argoul se definește drept un limbaj codificat înțeles numai de cei inițiați:

- este utilizat de grupuri sociale relativ închise;
- întrebuințează un lexic specializat și structuri sintactice specifice prin care i se asigură caracterul încifrat;
- vocabularul se schimbă repede, tocmai pentru a menține dificultatea decodificării (limbaj efemer).

Lexicul provine din diferite surse:

- cuvinte din limba comună, cărora li se schimbă sensul;
- cuvinte dialectale sau arhaice;
- termeni tehnico-științifici;
- împrumuturi din limbi străine sau din limba unor minorități naționale, cum este cea țigănească;
- cuvinte obținute prin derivare.

Expresivitatea termenilor este intrinsecă, deoarece sunt alese intenționat cuvintele figurate, vii, dar în interiorul argoului această expresivitate nu este simțită. Ea devine evidentă când termenii intră în limba comună (în special în limbajul familiar).

Cel mai bogat limbaj argotic este cel al hoților.

Stilistic, folosirea registrului argotic are rol de evocare, de individualizare și de caracterizare a personajelor. Una dintre operele literare în care este valorificat acest registru este romanul *Groapa* al lui Eugen Barbu.

Jargonul

Variantă a limbii naționale, se delimitează, mai ales, după criterii sociale, culturale sau profesionale.

Limbaj specializat (ca și argoul), jargonul se manifestă în special la nivelul vocabularului și al pronunțării.

Prin jargon se înțelege:

- un limbaj tehnic, cu o terminologie de specialitate;
- o limbă deformată, cu multe elemente străine (majoritatea elementelor de jargon din această categorie sunt inutile – așa-numitele *barbarisme*: *plezanterie, afolat, inubliabil, împardonabil, eclatant, ambetat, înfatigabil*).

Stilistic, elementele de jargon contribuie la caracterizarea personajului, de multe ori aceasta făcându-se prin neconcordanța dintre *formă* (limbajul voit elevat) și *fond* (cultura sau caracterul personajului), un exemplu edificator fiind constituit de schițele și de comediele lui Caragiale.

Argoul este folosit de o anumită colectivitate pentru a se *delimita*, în vreme ce jargonul este întrebuințat pentru a se *distinge* de restul vorbitorilor.

EXERCITII

1. Numiți, dintre operele literare studiate, pe aceea în care folosirea regionalismelor vi s-a părut cea mai sugestivă pentru:

- localizarea acțiunii;
- caracterizarea personajelor;
- crearea atmosferei;
- obținerea unor efecte comice.

2. Citiți următoarele fragmente din schițele lui I.L.Caragiale și stabiliți, pe baza trăsăturilor lingvistice regionale, zona geografică în care se desfășoară acțiunea. Precizați faptele lingvistice regionale din fiecare text.

a) – *Dar noi n-am declaratără? strigă mamașă. (D-l Goe...)*

b) *Bandiți regimului acest secol lumină bagiucurind constituția ce ați giurat voit ucidi di două ori cafeine central...*

(Telegrame)

c) *Profesorul: No! mâne apoi începem doară! Câți ghin-tre voi au ștudui, or mere mai gheparke; câți au fost putori și n-au ștudui, trebuie că rămân repekinți. (Un pedagog de școală nouă)*

3. Urmăriți formele arhaice din fragmentele de mai jos și evidențiați, într-un scurt comentariu, valoarea lor stilistică:

a) Anul de la Hristos 1475, iar de la facerea lumii 6983, în ziua de marți, patru zile după sfânta Bobotează, fost-a mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit Luminăția sa Ștefan-vodă pe păgâni...

b) Iar mai înainte de aceasta, s-a fost întors mezinul nostru comisul Onu de la Sfântu Munte...

c) Doamnele noastre s-au fost aflat în suferință.

d) Văzutu-s-a și pomenitu-s-a oare balaur mai cumplit decât luminăția sa?

(Mihail Sadoveanu, Frații Jderi)

4. Recunoașteți, în următoarele fragmente din Povestea lui Harap-Alb, de Ion Creangă, indicii ale registrului familiar (colocvial):

a) Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine știe ce mi s-a mai întâmpla! Cu Spânul tot am dus-o cum am dus-o, câne-cânește, până acum. Dar cu omul roș nu știu, zău, la cât mi-a sta capul. Ș-apoi, unde s-a fi gășind acel împărat Roș și fata lui, care cică este o farmazoană cumplită, numai Cel-de-pe-cumoaară a fi știind! Parcă dracul vrăjește de n-apuc bine a scapa din una și dau peste alta.

b) Măi, nu cumva să vă împingă Mititelul să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți ziua de mâine. Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cât e de primitor și de darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri!

5. Identificați, în textele reproduse în exercițiul anterior, câte un eufemism, apoi indicați trei sinonime ale acestora: o locuțiune, un cuvânt din fondul vechi, un neologism.

6. Recunoașteți, în următorul fragment, indicii ale registrului familiar (colocvial):

Și zice mama: Sui în car, mă, și dă-ți cu deștele prin păr, Ai paie, mergem la fotograf.

– Nu, că merg și eu, sare Ionică. – Păi dar! Te gășiși.

– Ba merg.

– Taci, mă, din gură, stai mereu,

Că n-o să ne fotografiem toți, doamne iartă-ne!

(Marin Sorescu, Craiova văzută din car)

7. Identificați, în fragmentele următoare, termenii de argou și justificați prezența lor într-o operă literară:

a) O să zic pe drum de seară,
pe o strună de vioară,

o istorie șucară,
că-i cu boală rea, amară:
Trist e cânticul, uitat,
De jale și lăcrămat,
Cu un fante de gagiu,
Trist, și vechi de nu-l mai știu.

(Miron Radu Paraschivescu, Cântic de nuntă)

b) Mână-mică trecuse prin astea. Întâi te fotografia, îți lua apoi urmele de la degete, te tunde și te trimitea la zdup. Tot o să-i dea doi coți de pâmaie, socotea. A alergat repede la Bozoncea, să-i spuie tărășenia. Acesta juca cărți cu ucenicul și cu Gheorghe.

Stăpânul l-a văzut fierț, copt.

– Ce-i?

– Au pus laba pe Nicu-Piele...

Ăl bătrân a lăsat foitele.

– Unde?

– În Grivița, la podul Basarab. Eram în șuteală și s-a prins clientul.

Se făcuse tăcere. Starostele a zis scurt:

– Gata, ușcheală, să nu deschidă pliscul!

(Eugen Barbu, Groapa)

8. Specificați cărui registru îi aparține fiecare dintre termenii următoarei serii sinonimice: a pleca, a o tui, a-și lua picioarele la spinare, a se căra, a se cărăbani, a-și lua tălpășița, a se ușchi, a o lua la sănătoasa, a-și lua valea, a o lua din loc, a spăla putina.

9. Citiți următoarea replică din schița *Five o'clock*, de I.L. Caragiale, recunoașteți contrastul sugerat de autor prin folosirea unui termen de jargon și arătați ce rol are acesta în caracterizarea personajului:

M i ț a: E un ger afară, mașer, că nu-ți poți face o idee...
Dacă o ținea toată noaptea, se duce dracului rapița!

10. Ironizând predilecția unor contemporani pentru neologismele inutile (barbarisme), Caragiale se adresează cititorilor săi astfel:

...Cititorii vor fi **grați** autorului de acest **uvraj** și totodată noi din parte-ne îi **aportăm** ale noastre **remersimente** pentru **fatiga** ce și-a dat spre a **anriși** publicitatea, deși pentru prima oară un așa **travaliiu** nu putea să fie **exempt** de **foturi**.

(I.L. Caragiale, [Formular de procese-verbale polițienești])

Repuneți în drepturile ei limba română, înlocuind cuvintele scrise îngroșat cu termeni din limbajul standard.

ÎN TRE MIT ȘI REALITATE



Mihail Sadoveanu

(1880-1961)

Cealaltă Ancuță

(fragmente)

Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd, a grăit încet, în întunecimea înserării, meșterul Ienache coropcarul.

Încă părea cuprins de sfială după istorisirea căpitanului Neculai Isac. Totuși glasul lui ne-a deșteptat la viața aceluia ceas. Și așteptând pe Ancuța, cu oale nouă și vin proaspăt, am prins a ne apropia cu vorbe unii de alții. Un fior de vânt sosi între noi din valea Moldovei. M-am dat lângă vatră, am împuns și-am zădărnit cu vreascuri focul ațipit în blănița-i de spuză. Când se răsură flăcări și ne văzurăm iarăși, fiorul de vânt stătu și se așeză peste noi și peste han o negură ușoară de toamnă.

— Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost, urmă meșterul Ienache; și comisul Ioniță încuviință din cap, cu putere, asemenea cuvânt. Acuma trăiește o lume nouă și becisnică.

— Așa este! mormăi întărit răzășul de la Drăgănești.

— Și iernile pe-atunci erau mai tari, hotări coropcarul, apropiindu-și de foc luleaua de lut cu căpăcel de alamă. Dulama care o am pe mine e de pe-atunci; și eu acuma n-am ce face cu dânsa în vremea iernii. O port așa între umeri, ca să mă fudulesc cu dânsa. Asemenea să știți dumneavoastră, căpitane Neculai și comise Ioniță, că și verile erau mai îmbielșugate. Și nici prin târguri nu erau atâția venetici cu dugheni nouă; și noi coropcarii eram îmbrățișați prin sate ca niște prietini buni. Acuma trebuie să-mi plec grumazul mai

tare și să-mi port marfa sus, în munte. Numai acolo se mai găsesc oameni care n-au văzut încă târgurile; și fetele înfloresc de bucurie când le deschid lădițele. Apoi era și altă credință-n Dumnezeu.

.....

Ș-apoi să vă spun că, pe când mă aflam în uliță la Carvasară și mă tocmeam pentru marfă cu doi negustori armeni, iaca s-arată dinspre Beilic, cu mare zvoană, o roată de arnăuți, având în mijloc pe-un om legat. Lume multă după dâșii, mai ales muieri și copii. Și ieșeau căței de sub gangurile și bolțile negustorilor, hămăiau și urlau. Negustorii de pe la toate țărăbile s-au bulucit barbă lângă barbă și-au prins a se-ntreba boldindu-se. Arnăuții umblau toți cu hamgerele și cu sușanelele gata, parcă s-ar fi temut ca omul legat să nu rupă funia și să-i deie la pământ cu dosul palmelor. Cel prins era într-adevăr om înalt și voinic — subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustăți bălăi și ochi negri și se uita fudul în juru-i. Era îmbrăcat cu mintean și cu ciubote roșii cu tureatca răsfântă, ca un răzăș cuprins. Era cu capul gol și cu buzele sângerate sub mustăți.

Se afla între arnăuți unul Costea Căruntu, slujitor la agie. Când a trecut pe dinaintea negustorilor, s-a întors cu fală și-a bătut iarăși pe cel prins cu pumnul peste fălci. Am întrebat :

— Cine-i omu ista și cum îl chiamă, jupâne Coste?

— Aista-i un rău și-un mișel, a răspuns slujitorul agiesc.

— Mă rog dumnitale, cum îl chiamă și ce vină are?

— Îl chiamă Todiriță Catană, un răzăș nebun și nemernic din ținutul Vasluiului. Și fiind slujbaş la luminăția sa vornicul Bobeică, a avut așa neobrazare, încât și-a ridicat ochii asupra surorii luminăției sale. Și a cutezat să se-nțeleagă cu sora luminăției sale, duduca Varvara, — ș-au fugit astă-noapte. Dar luminăția sa oblicise ceva și pusesse străji. Așa că l-au ajuns și l-au prins la Moara de Vânt. A fost muncă și bătaie. Pân-acolo n-a fost chip. Câți țigani și slujbași boierești îl ajungeau, pe toți îi stâlcea și-i doboră. Pân' ce nu l-au înconjurat arnăuții domnești cu hamgerele n-a fost chip că-l supunem. Răcnea că el pentru duduca Varvara poate să-și deie și viața. Apoi l-am legat cum vedeți și l-am bătut peste fălci cum se cuvine — de era să-și stupească limba și măselele; ca să înțeleagă asemenea ticălos ce nu se cade să îndrăznească!

— Foarte bine i-ai făcut, jupâne Costea — am zis eu, și împreună cu mine au încuviințat și toți ceilalți negustori. Dar când spuneam noi aceste vorbe, mișelul acela, Todiriță Catană, și-a întors fruntea și s-a uitat drept și holbat spre noi. Era om frumos și îndrăzneț, după cât se vedea și m-am cam înfricoșat de privirea lui. [...]

Așa l-au dus și l-au închis la Golia în turn, pe când eu mă clântăneam cu armenii pentru marfă. Și sfârșind târgul și plătind aur cu zimți, mi-am luat sarcina cu marfă-n spinare și m-am dus acasă s-o așez în cutii: marfă delicată și subțire, mai mult pentru ochi și pentru inima părții femeiești. Am rânduit-o frumos, am pus cutie peste cutie, — am lustruit ca totdeauna cu grijă alăturile cu care-s ferecate, după cum le vedeți și-n ziua de azi; și dormind un somn bun până ce-au cântat cocoșii straja a treia, m-am sculat, m-am pregătit, am luat coropca-n spate, și cu ciomagul și luleaua am pornit hai-hai, când se îngâna ziua cu noaptea. Ajungând în ulița Goliei — aud larmă cumplită. Și de la mănăstire țâșnesc pe poarta de fier călăreți cu părul vâlvoi.

— Aman! Ce este, oameni buni? ce s-a întâmplat, lume dragă?

Costea, cu capul gol, îndemna cu harapnicu-n mână :

— Acu, băieți! trebuie să fi apucat pe la cișmeaua Păcurarului! Să nu-l lăsați! Cum l-ajungeți, îl străpugeți și mi-l aduceți mort!

— Jupâne Coste, a răspuns atunci un arnăut bătrân, cine poate să știe drumul pe care a apucat blăstămatul acela? Cât a fost legat, am avut stăpânire și putere asupra lui; dar acum, dacă-i s slobode brațele și are în pumnul lui fier, ș-a încălcat cal, nu se găsește voinic care să-l poată ajunge și să-l poată răpune.

— Ce grăiești tu, moșnege? — a răcnit slujbaşul agiei.

—Nu te supăra dumneata, căci grăiesc adevărat, jupâne Coste. Căci noi îl cunoaștem de mai multă vreme pentru alte isprăvi ale lui. Aista-i un zălud care a făcut slujbă și-n oastea nemțască, — și i-a spăriat și pe nemți. Și s-a oștit și-n războaie adevărate și are pe el creștături de gloanțe și de sabie. Calul fuge în goană și el stă în picioare în șa. Ridică sacul de orz în mâna dreaptă. Bate ca un berbec cu capul, și pe cine-l pălește îl dă jos fără suflare. Știindu-l așa, l-am cetluit bine, l-am lepădat pe dușamea și i-am pus proptea la ușă. Și numai un nebun ca el a fost vrednic să roadă funia, s-o lege după aceea de-o gratie, să-și facă loc prin fereastră și să pogoare în lungul turnului. A sărit la strajă și i-a luat iataganul și pistoalele, — a găsit undeva un cal, s-a dus ; — unde să-l aflăm noi acum, jupâne Coste, și ce-i putem face?

.....
Așa, — cinstite căpitane Neculai și comise Ioniță, dorind eu pedeapsă celui rău și rânduială în țară, am ajuns, nu în târzie vreme, aicea, la Hanul Ancuței celei de-atunci.

Era închis și se afla numai cu luna în singurătate.

Bate Catană în porți, se deșteaptă câni răi, — s-aude înlăuntru glasul Ancuței. Răzășul strigă :

— Lele Ancuță, am venit la sfatul și la prietinia dumnitale. Eu sunt Todiriță Catană, și dacă nu-ți mai aduci aminte de mine, acum ai să-mi cunoști nacazurile.

Pe loc Ancuța a tăcut; a grăit blând cu cânele; pe urmă a tras drugul ș-a desprins clempușurile de fier. A deschis ușa, ne-a vârat în ochi pe rând făclia de ceară ș-a zis către Catană:

— Intră. Dumneata ești răzășul cel nebun, cu pricina. Am auzit astăzi veste de la Ieși despre isprăvile dumnitale.

Atunci Todiriță Catană s-a îndreptat din șale și s-a uitat la dânsa.

Ancuța de altădată era muiere frumoasă, ca și aceasta de-acum. Căta la el cu ochii mari și-i luceau în ei două făclioare mititele. Răzășul s-a uitat lung la dânsa, apoi și-a lepădat pe-o laiță pistoalele și iataganul. S-a întors și i-a cuprins mâna dreaptă care-i era slobodă. Ancuța a prins a râde.

— Stăi, să pun lumina deoparte și să-nchid porțile, a grăit ea — și pe urmă spune ce ai de spus. Eu știu că nu ești un om cu mintea întreagă, căci te pui cu stăpânirea. Se vede că nu ești înțelept, căci iubești o copilă de boier. Asta-i dragoste cu primejdie. Dar am înțeles că ai făcut o ispravă mare în târg la Ieși, la turnul Goliei. Se bat cap în cap arnăuții și neferii Domniei și te caută pe toate drumurile. Au să te găsească ș-au să te taie.

— Lele Ancuță, a răspuns Todiriță Catană ; dacă mi-a fi scris să mor, oi muri. Pentru o dragoste pot să-mi dau viața și tinerețele mele. Află, lele Ancuță, că-n noaptea asta, — poate peste-un ceas, poate peste două, au să cadă într-adevăr

aicea, la porțile dumitale, oștenii Domniei. Cu ei se află Costea Căruntu, care m-a legat ieri și mă bătea peste fălci în vederea norodului. Costea Căruntu, dragă lele Ancuță, duce pe duduca Varvara în pustie, la Agapia la mănăstire. Și eu vreau să-ndrăznesc a scoate din mâna lor dragostea mea; ori izbândesc, ori îmi lăs aici oasele.

Atunci, la aceste vorbe, am văzut-o pe Ancuța înfricoșată. A clipit din ochi și și-a dus palmele la obraji. Și-a răcnit subțire:

— Tu ești nebun, Todiriță Catană, așa cum spun și alți oameni!

Dar îndată după aceea s-a întors și s-a aplecat către el și l-a întrebat cu grabă cum socoate el că și-ar putea împlini planurile. Trăgându-se amândoi în celălalt colț de odaie, lângă vatră, au prins a descânta frunte lângă frunte, — și mai ales Ancuța mi se părea mie că grăiește cu foc și cu patimă.

După ce-au isprăvit ei de grăit și de pus la cale, Todiriță Catană a venit împotriva mea, s-a oprit și s-a uitat la mine cu sprâncenele încruntate. Avea niște priviri pe care voiam să le lepăd din mine și nu puteam. Nici n-am îndrăznit a-i spune nimic. Am înțeles așa că a făcut legământ cu moartea și de asemenea om trebuie să mă tem.

— Du-te; nu întârzia... i-a grăit Ancuța, când el își lua armele.

Și-a întins mâna pe umărul lui, apoi și-a tras-o iute înapoi. Catană, ca și cum l-ar fi întors brațul ei, s-a sucit în loc, a cuprins-o cu dreapta pe după gât și-a sărutat-o.

— Dacă se scoală soțul meu și te vede, a zis ea râzând, măcar că-i bătrân, se poate supăra...

Pe urmă a rămas neclintită, lângă ușă, — și-a ascultat cum grăiește răzășul cu caii, cum îi îndeamnă și cum pornește.

Vuietul căruței s-a depărtat și nu se mai auzea și ea tot stătea cu urechea ațintită. [...]

Și-ndată aud răcnetul lui jupân Costea Căruntu și hangița se scoală din locul ei, deschide ușa și saltă făclia deasupra capului. Pare apoi a-și aduce aminte și de mine și, plecând numai ușor fruntea, îmi suflă pe sub braț :

— Dumneata, meștere Ienache, știi ce ai de spus.

Au tăbărit slujitorii Domniei, răcnind să le deie vin. Jupân Costea însă i-a înfruntat și i-a ocărât și i-a scos afară la cai și-n jurul căruței. Acolo, sub poclăzi, în lumina lunii, grămădită cu capu-n piept și asupra genunchilor, am văzut pe duduca Varvara. Mi s-a arătat ca o umbră și mi s-a părut că tot plânge.

[...] Și-ntr-un sfert de ceas, cât au mai stat acolo oamenii stăpânirii, lelea Ancuța m-a coborât cu dânsa în pivniță și-am scos amândoi la lună cofe cu vin. Și adăpându-se oamenii și făcând zarvă și prinzând mare coraj, au juruit pieirea mișelului fugar și-au apucat-o pe șleah înainte. Iar jupân Costea, cu



Maria Pillat-Brateș, *Ancuța*

o samă de slujitori, a pornit căruța prin partea ceastălaltă ca să deie pe podul umblător de la Tupilați. Lelea Ancuța i-a dus pe drum foarte scurt și m-a ținut toată vremea lângă dânsa. Cum am ajuns la malul apei, jupân Costea a strigat cu mare glas la podar. Și s-a înfățișat un moșneag cu pletele-n ochi și surd.

— Să ne duci de ceea parte! a răcnit Căruntu la el, arătându-i cu sabia celălalt mal.

— Vă duc boieri dumneavoastră, bălbâie moșneagul cu groază. Da-i apa mare, măriă voastră, și-i greu de trecut atâta norod, și cai și căruță, și fiind și la o vreme de noapte...

— Nu-i nimica, moș Băra, îi țipă hangița la ureche. Îi treci pe dumnealor pe rând. Întâi pe cel mai mare și pe duca din căruță. După aceea or trece caii; pe urmă ceilalți. Eu nu m-amestec, jupâne Costea, dar spun numai o vorbă. Și nu s-a face decât după cum poruncești dumneata.

— Ține podul bine și bagă samă! s-a întors jupân Costea către moșneag. Mă treci întâi pe mine cu sora luminăției sale vornicului Bobeică. Și dacă nu-ți faci bine datoria, să știi că unde-ți stă capul, au să steie picioarele!

Moșneagul și-a vârât între umeri capul și s-a tras către șăici. Iar jupân Costea Căruntu, cu vorbe blajine, a coborât

din căruță pe duduca Varvara, subțirică și plină de spaimă. Când a trecut spre pod, s-a apropiat de ea lelea Ancuța, aplecându-se să-i vadă ochii. Scriptetele a prins a scârțâi pe odgon și apa rupea și fărâma în solzi lumina.

S-a lipit podul încet de celălalt mal și-a rămas acolo neclintit și tăcut. Nu s-a auzit de acolo nici un glas, nu s-a simțit nici o mișcare. Numai pe Ancuța o vedeam că ascultă cu încordare, și-i sticlea luna în ochi. O priveam stând așa și așteptând, — și de la o vreme m-am întors de cătră ea cu frică. Nimenea n-a înțeles ce-a fost și ce s-a întâmplat, cu toate strigătele și chemările de mai pe urmă ale Ancuței ș-ale oamenilor. Târziu, în zori, au venit gospodarii din Tupilați și-au adus iarăși la cestăltal mal podul. Am găsit într-o șaică pe moșneag legat. Și-n cealaltă șaică pe jupân Costea, strâns în funii până la sânge, cu căluș de rășină-n gură. Când l-am slobozit din funii și i-am dat afară călușul, a început a se prăvăli într-o parte și-ntr-alta tehui și și-a stupit în prund dinții de dinainte amestecați cu sânge închegat. Așa era de

prăpădit, încât a trebuit să-l culce oamenii lui în căruță, ca să-l poată duce înapoi la agie. Așa, m-am mirat eu de asemenea întâmplare, — și înțelegeam că lelea Ancuța, când se uita în lună, auzea ce se petrece la celălalt mal. Eu n-am știut ce-a fost și nici jupân Costea n-a spus niciodată. Nu cred să fi fost farmece de-a hangitei, macar că ea auzea.

Mai degrabă răul acela, Todiriță Catană, a stat acolo la pândă și-a ștropșit pe slujitorul Domniei. De sfătuit s-au sfătuit ei lângă horn, dar o femeie nu poate pune la cale asemenea fapte. De la Ancuța am aflat târziu după aceea că acel mișel ar fi scăpat cu duduca Varvara în țara ungurească. Și-atunci iar am bănuțit-o c-ar fi fost cu știința ei. Am fost eu, căpitane Neculai și comise Ioniță, multă vreme mâhnit pentru asemenea blăstămății, care s-au petrecut în târg la Ieși și la apa Moldovei.

(Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*. Tabel cronologic, prefață și note de Ștefan Badea, Editura Albatros, București, 1985)

Considerații generale

Publicat în 1928, volumul *Hanu Ancuței* se înscrie în seria marilor capodopere sadoveniene. Cartea cuprinde nouă povestiri „spuse” de feluriți drumeți care poposesc la han. Prin intermediul lor, M. Sadoveanu realizează o imagine vastă ca orizonturi interioare și valori umane, a unei colectivități surprinse în fizionomia ei spirituală.

Cu toată diversitatea lor, povestirile se integrează într-un ansamblu arhitectonic simbolizat de Hanu Ancuței, văzut nu doar ca o răscruce de drumuri, ci și ca locul atâtor întâmplări și destine. Din perspectiva autorului și a martorilor, hanul are o dublă natură: *reală* și *mitică*. El este deopotrivă un loc închis, cu ziduri groase și porți ferecate asemenea unei cetăți; ziua, porțile se dau în lături spre drumurile și existența oamenilor, iar hangita, Ancuța cea tânără, îi întâmpină pe drumeți cu voioșie. Noaptea, porțile se închid și, la lumina focurilor, hanul se deschide spre tărâmul poveștilor, al imaginației.

Caracteristica cea mai izbitoare a cadrului o constituie *vechimea*, strângerea timpului într-o durată nedeterminată: „*Au sunat în mine așa de adânc și cu atâta dulceață cântecele bătrânești, umplându-mă de farmecul trecutului.*”

Întâmplările și personajele prezentate de Ienache coropcarul, observator și participant la multe dintre aventurile eroului din *Cealaltă Ancuță*, sunt proiectate pe un fundal de legendă, punând în valoare miticul. Nu întâmplător, prin

melancolia inevitabilă, povestirile din *Hanu Ancuței* au fost așezate alături de *Cocostârcul albastru*. Distanțarea în timp și cadrul autumnal adecvat elegiei duc spre mentalități arhaice, de unde atmosfera de basm, destinată să capteze. Feeria povestirii din *Cealaltă Ancuță* începe și ea prin sugerarea unui „*arhaic ton de epocă*”, într-o ambianță de întâmplări unice și neobișnuite: „*...în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd*”. De fapt, în prima povestire a acestui ciclu, comisul Ioniță are întâietatea unei „*istorisirii noi*”, „*mai strașnică și mai minunată*”, inaugurând seria altor „*minunății*”, „*cum n-am mai auzit*”. Și în această povestire, oamenii stau noaptea în jurul unui foc și își deapănă firul amintirilor, inventând legende. Ienache coropcarul (narratorul) se retrage uneori discret din poveste, lasă loc aventurii și face posibilă trecerea realului spre legendă. Ancorând într-un „*tărâm de la marginea verosimilului*”, naratorul îi acordă lui Todiriță Catană un statut de erou de legendă într-o povestire care, prin vârtejul evenimentelor, s-ar fi constituit mai degrabă într-o povestire realistă.

Construite pe principiul „*conversației spontane*”, povestirile din *Hanu Ancuței* se constituie într-o suită de amintiri despre împrejurări și oameni de odinioară, suflete copilărești sau caractere tari, coborâtori din vraci „*care nu se mai află pe lume*”, precum Leonte „*solomonarul*”, sau din viteji, din stirpea comisului Ioniță și a lui Todiriță Catană.

Privite din această perspectivă, „personajele lui Sadoveanu au în sânge patima istorisirii, a spovedaniei. (...) Un personaj autentic sadovenian este, înainte de toate, un povestitor.” (Zaharia Sângeorzan). Întretăiat de tăceri semnificative, limbajul personajelor din *Hanu Ancuței* capătă un aer ceremonial, „comunicarea între parteneri implicând pauze și propoziții-refren”.

„Toată enigma personajelor lui Sadoveanu constă în uriașa lor limbuție: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele și restul lumii cuvintele. Până și muțenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenței: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea vorbirii fiind încetarea vieții. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensație, opera lui e o vorbire continuă. Personajele înseși par firi închise, reticente și tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbește.”

(C. Ciopraga)

Eroii din povestirile sadoveniene vin din vremuri imemorabile și-și găsesc bucuria în evocarea lor, trăind prin ceea ce povestesc, transformând acele timpuri într-un izvor de nostalgie și de priviri melancolice. Todiriță Catană este purtătorul unui demon interior, care nu-l oprește niciodată la jumătatea drumului. Personajul este construit după recuzita eroilor romantici ai povestirilor din 1904, ilustrând, prin forță, frumusețe și generozitate, atitudini tipic romantice și „spiritul pandur”, pe care Mihai Ralea îl identifică în *Cozma Răcoare*. Este ceea ce, de altfel, releva mai târziu și Dumitru Micu: „... marii romantici din toate țările glorifică revolta, sfidarea semeață a rânduielilor existente.” În categoria personajelor din *Hanu Ancuței*, mazilul „nebun” Todiriță Catană este singurul plămădit dintr-o astfel de pastă, fire voluntară și aprigă, „om frumos și îndrăzneț”, un adevărat erou de epopee, care fixează un spațiu al galeriei „nebunilor” sadoveniени, „oameni devorați de o tensiune interioară, ca de o fatalitate” (Mihai Ungheanu), reprezentând, prin aceste calități, tocmai latura aventurieră a haiduciei. Fiind slujbaş la vornicul Bobeică, Todiriță Catană, „un răzăs nebun și nemernic din ținutul Vashuiului”, „a avut așa neobrăzare” și a fugit cu sora acestuia, duduca Varvara. Pentru o așa „nebunie”, „acest fără de minte răzăs” este prins și închis în turnul Goliei. Povestirea *Cealaltă Ancuță* este pasionantă, mai întâi de toate, prin portretul moral al eroului. Forța și optimismul acestuia izvorăsc atât dintr-o amară experiență, cât și din convingerea „marilor eroi ai iubirii pentru care viața fără cel drag își pierde orice rost”. Această idee este acceptată și de către cei din jur, deciși în a-i acorda ajutorul: „Avea niște priviri pe care voiam să le lepăd din mine și nu puteam. Nici n-am îndrăznit a-i spune

nimic. Am înțeles așa că a făcut legământul cu moartea și de asemenea om trebuie să mă tem.”

Portretul făcut „celui prins” este de natură să stârnească interesul ascultătorilor, reușind doar din câteva linii să-i releve trăsături ale unui erou cu o aură de legendă: „... era într-o adevăr om înalt și voinic — subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustați bălai și ochi negri și se uita fudul în juru-i.” Impulsivitatea din comportamentul personajului este subordonată dramei răzvrătitului însetat de dreptate: „Cât a fost legat, am avut stăpânire și putere asupra lui, dar acum, dacă i-s sloboade brațele și are în pumnul lui fier, ș-a încălcat cal, nu se găsește voinic care să-l poată ajunge și să-l poată răpune.”

Specifică personajului sadovenian este plăcerea contemplării naturii, înfiorarea și deschiderea în fața frumuseților ei și prin acest act admirativ, intrarea în rezonanță cu energiile telurice. Peisajul este văzut de scriitor în notele unui cadru romantic al dragostei nefericite. Doar din câteva elemente coloristice, M. Sadoveanu creează o atmosferă „unde totul se pierde într-un aur ca acela din fondul poleit al picturii bizantine” (Edgar Papu): „întunecimea înserării”, „florul de vânt”, „negură ușoară de toamnă”, hanul „era închis și se afla numai cu luna în singurătate”. Anotimpul ales este toamna, „o toamnă aurie”, evocată prin câteva date senzoriale directe, vizuale și auditive, întregind și prin aceste detalii o atmosferă de „vis euforic” (Edgar Papu), de poezie și mister. Esențial misterioasă, natura este înfățișată „în aspecte de lumină difuză, în culori fantomatice, în arătări de păclă și neguri”.

(Tudor Vianu)



Emmanoil Bardasare, Hanul „La Trei sarmale”

TEXT ȘI INTERPRETARE

Spațiul-cadru

Spațiul povestirii are valoare mitică, imagine a paradisului pierdut. Hanul devine loc de popas și de petreceri, ocrotitor ca o cetate (centru al lumii, loc de întâlnire a diferitelor destine și povești ale unor oameni din diverse structuri sociale).

- Timpul nu poate fi separat de spațiu. *Timpul și spațiul* sugerează mai curând coexistența unor moduri de viață proprii diferitelor niveluri de civilizație.

MITUL. Termenul denumește o povestire fabuloasă care cuprinde credințele popoarelor antice despre originea universului și a fenomenelor naturii, despre zei și eroi legendari. Mitul povestește „o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, mitul povestește în ce chip, datorită faptelor deosebite ale unor ființe supranaturale, o realitate a dobândit existență, fie că e vorba de realitatea totală, de cosmos, fie numai de un fragment al ei... Mitul e, deci, întotdeauna, povestirea despre o creație.” (Mircea Eliade)

- „Până în jurul secolului al V-lea î.Hr., *mitul* (mythos) desemnează o rostire, o povestire, un discurs.” Mai târziu, „mitul ajunge să desemneze o povestire ce se referă la un trecut îndepărtat la care scriitorul, și în mod deosebit poetul, nu a putut fi martor.” (Mircea Eliade)

Timpul povestirii

- *Timpul povestirii* este fabulos; opera nu mai reflectă artistic realitatea, ci mai degrabă imaginează o *realitate simbolică*. *Acțiunea* nu mai presupune verosimilitate, ci ficțiune (imaginație), fiind concentrată la minimum de elemente semnificative.

- *Timpul evenimential* (al acțiunii) reprezintă cadrul acțiunii definitoriu pentru natura scrierii (istorică / de epocă, de actualitate / modernă, de anticipație). Datează evenimentele.

- *Timpul narativ* (al povestirii propriu-zise): înregistrează acțiunea în ordinea cronologică sau discontinuă, cu reîntoarceri în timp sau cu anticipări. Reconstituie trăirile personajelor (timp interior), întrerupând relatarea cronologică în favoarea celei subiective, în care timpul se dilată sau se contractă. Conferă valoare simbolică evenimentelor sau unui singur eveniment.

Coordonatele spațio-temporale

1. Hanul unifică trei timpuri esențiale: timpul autorului, timpul povestirii și timpul faptelor relatate. Începutul povestirii *Cealaltă Ancuță* fixează imaginea unor vremuri trecute, a unei lumi arhaice, într-un model tradițional. Identificați elementele în măsură să sugereze înscrierea scenariului epic într-un timp și spațiu plasate pe o dimensiune mitică.

2. Descoperiți în scenariul epic al povestirii *Cealaltă Ancuță* elementele în măsură să diferențieze planul evocării de timpul prezent.

3. Analizați modalitatea de alternare a planurilor temporale (trecut / prezent).

4. Identificați structurile și imaginile care au ca efect accentuarea stării de nostalgie și revenirea la trecut (distanțarea în timp).

5. Numiți aspectele care provoacă și întrețin momentele de maximă curiozitate.

6. Comentați, în acest context, rolul jucat de Ienache coropcarul în desfășurarea acțiunii.

Acțiune și semnificație

1. Elaborată după un „scenariu cu aventuri de muschetari” (C. Ciopraga), *Cealaltă Ancuță* este o poveste de iubire ieșită, prin totalitatea întâmplărilor ce o compun, din limitele ordinii sociale stabilite. Precizați momentele subiectului povestirii relatate de Ienache coropcarul.

2. Plasat într-un timp regăsit, într-un „*regim afectiv*” ce aparține cadrului autumnal, adecvat elegiei, spațiul hanului devine o formă de revărsare a dialogului, a conversației spontane: „Potrivit ambianței, fabulosul încântă, vorba și vinul fiind modalități de evaziune. (...) Vechi întâmplări din spațiul de afară învie în cadru de penumbra indicat fabulării, hanul devenind un templu laic, fără divinități. (...) Pe scurt, Hanu Ancuței e spectacol de piatră, de foc, și basm, pretext de rememorare liberă a unei umanități proiectate în mit.”

(Constantin Ciopraga)

Desprindeți, din textul reprodus în manual, cuvintele în măsură să definească ambianța de ordin afectiv-romantic proprie întâmplărilor istorisite în spațiul *hanului*.

3. Identificați în povestirea *Cealaltă Ancuță* elemente menite să sugereze motivul hangetei-vrăjitoare.



Traian Brădean, *Peisaj*

Personajul literar (II)

• Fiecare dintre persoanele care figurează într-o operă literară: erou într-o operă literară. (*Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996)

• Din punctul de vedere al implicării în actul narațiunii, personajul literar poate fi:

a) *personaj narator* (care povestește un eveniment la care a luat sau nu parte; personaj-povestitor);

b) *personaj-actor* (care doar acționează în faptele narate, fiind prezentat de narator);

c) *personaj-reflector* (comentează evenimentele și caracterizează celelalte personaje, fiind o voce rațională, credibilă);

d) *personaj-alter-ego al autorului*: similar, ca funcție, personajului reflector, deosebirea dintre ele constând în faptul că primul nu comentează și nu caracterizează direct evenimentele, respectiv personajele. (Vezi Anca Dumitrescu, *Concepte operaționale*, p. 120–121.)

Narațiunea se îmbină cu dialogul și cu scurte pasaje descriptive. Procedul de intercalare a descrierii într-o secvență cu un alt conținut se numește **pauză descriptivă**.



H. Catargi, *Peisaj*

Acțiune și personaj

1. Precizați care sunt relațiile personajului cu lumea evocată.

2. Faceți observații asupra conflictului din povestirea *Cealaltă Ancuță* de Mihai Sadoveanu, precizând care este condiția socială a personajului reflectată de acest conflict.

3. Menționați alte opere literare în care apare acest tip de personaj și comparați „eroul” din fragment cu personajele din scrierile studiate de voi în clasele anterioare.

4. Prezentați succint acțiunea din fragmentele reproduse din *Cealaltă Ancuță*, precizând elementele verosimile și pe cele legendare.

5. Demonstrați, cu argumente din text, cum se produce această alunecare în ficțiune și prin ce mijloace o sugerează autorul.

6. Delimitați secvențele narrative și explicați în ce plan este situat anecdoticul (evenimentialul).

7. Comentați, din această perspectivă, relația dintre ficțiune și realitate în opera literară.

8. Reproduceți secvențele în care sunt rezumate actele care evidențiază firea voluntară și aprigă a eroului.

9. Selectați din textul studiat elementele prin care se reușește, doar din câteva linii, o individualizare a „celui prins”.



Universul spiritual al personajelor

1. Față de alte povestiri ale ciclului, stilul mai abrupt și fraza sacadată a enunțărilor au în *Cealaltă Ancuță* semnificația accentuării caracterului dinamic al portretului. Reunirea într-un tot a diverselor amănunte fizice și morale îl plasează pe Todiriță Catană în seria personajelor structural romantice, de erou idealizat, asemenea arhetipului legendar, precum comisul Ioniță, personaj polarizant din *Iapa lui Vodă*.

Descoperiți, în fragmentul reprodus din *Cealaltă Ancuță*, de Mihail Sadoveanu, adjectivele care conferă portretului culoare și relief.

2. Tipologia povestirilor din *Hanu Ancuței* cuprinde aproape toate straturile sociale. Printre drumeții ce poposesc la han întâlnim un răzeș, un călugăr, un zodier, un căpitan de mazili, un coropcar (negustor ambulant), un cioban, un cerșetor orb. Demonstrați în ce măsură aceste personaje simbolizează un mod de a înțelege viața și existența.

POVESTIREA (derivat de la a *povesti*, din *poveste*). Specie literară epică în proză în care autorul este implicat direct sau este mesagerul întâmplării narate, limitate la un singur fapt epic. Într-o accepție largă, povestirea se confundă cu *narațiunea* (a *nara* = a *povesti*).

Caracteristici ale povestirii:

- interesul centrat în jurul situației din care se deduce caracterul exemplar al povestirii;
- plasarea întâmplării într-un plan al trecutului, într-un timp fabulos, neprecizat;
- acțiunea este anterioară spunerii ei;
- instituirea unei atmosfere tipice, datorate tensiunii, așteptării și interesului la care povestitorul îl supune pe ascultător;
- prezența unui cadru scenic specific;
- realizarea unei relații strânse între cel care povestește (povestitorul) și cel care ascultă povestirea; alteori, povestitorul devine ascultător și ascultătorul povestitor;
- prezența fenomenelor supranaturale.

- Povestirea are ca reprezentanți în literatura română pe: Ion Creangă, I. L. Caragiale, G. Galaction, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Șt. Bănulescu ș.a.

- **Opere reprezentative din literatura universală:** C. Boccaccio, *Decameronul*; E. A. Poe, *Povestiri ale grotescului și arabescului*; N. Gogol, *Serile în cătunul de lângă Dikanka*; I. Turgheniev, *Povestirile unui vânător*; G. Flaubert: *Trei povestiri*; E. Zola, *Povestiri pentru Ninon*; A. Daudet, *Povestiri din moara mea*.

- **Opere reprezentative din literatura română:** I. L. Caragiale, *La Hanul lui Mânjoală*; G. Galaction, *Moara lui Călifar*; M. Sadoveanu, *Povestiri, Hanu Ancuței*; I. Agârbiceanu, *Mistrețul, Bunica*; M. Eliade, *La țigănci*; V. Voiculescu, *Pescarul Amin, Ultimul Berevoi, Lostriga*; Șt. Bănulescu, *Dropia, Mistreții erau blânzi, Masa cu oglinzi*.



Aurel Nedel, *Peisaj*

- *Hanu Ancuței* cuprinde nouă povestiri, rostite de un narator care este și personaj în același timp

- Cele nouă povestiri sunt străbătute de patru teme fundamentale:

- a) dragostea fericită sau tragică (*Balaurul, Istorisirea Zahariei, Fântânerul, Fântâna dintre plopi, Cealaltă Ancuță*);

- b) tema haiduciei, a conflictului social (*Haralambie și Județul al sărmanilor*);

- c) relațiile omului simplu cu stăpânirea (*Iapa lui Vodă și Orb sărac*);

- d) viața altor popoare, cu o cultură materială mai dezvoltată (*Negustor lipsan*).

Toposul hanului

1. Evidențiați valoarea simbolică a hanului, în povestirea *Cealaltă Ancuță* de Mihail Sadoveanu.

2. Dați exemple de alte asemenea locuri sadoveniene, argumentând funcționalitatea acestora în structura operei literare.

De exemplu: *valea* (Frumoasei), *ostrovul* (lupilor), *dumbrava* (minunată), *împărăția* (apelor).

3. În literatura română se întâlnesc și alte variante ale hanului sadovenian, similare ca funcționalitate: De exemplu: Ion Dragoslav, *La han la Trei Ulcele*; Al. Pelimon, *Hoții și hanginul*; N. N. Beldiman, *La un han, odată*; Horia Lovinescu, *Hanul de la răscruce* (dramă).

Comentați valoarea de simbol a cel puțin unui din aceste locuri.

Mitic și simbolic

1. Apropiindu-se de istorie, Sadoveanu n-a făcut o reconstrucție, ci a imaginat un spațiu legendar, asemănător celui istoric eminescian, cu iubiri pustiitoare și seninătăți de asfințituri liniștite. *Cealaltă Ancuță* este expresia unei atmosfere de început de lume, în care oamenii își puteau trăi până la capăt pasiunile, în care nimic nu înfrâna bucuria și durerea, plăcerea și suferința.

Descrieți cele mai sugestive scene pentru o astfel de existență legendară, mitică, desfășurată în ritmul unor vremuri de mult apuse.

2. Pornind de la această coordonată a timpului mitic, susțineți orientarea predilectă a autorului față de valorile unei asemenea existențe.

Perspective narative

1. Perspectiva naratorului omniscient:

– constituie cadrul pe care se inserează celelalte unghiuri de vedere;

- leagă scenele în care apar personaje;
- completează datele asupra personajelor.

2. Perspectiva autorului:

– comentează atmosfera sau subliniază, explică semnificații ale unor acțiuni și personaje.

3. Perspectiva personajului asupra celorlalte personaje:

- confruntă unghiuri de vedere diferite asupra personajelor, amintirilor, întâmplărilor;
- compară și leagă trecutul („cunoscutul”) cu prezentul acțiunii în desfășurare;
- oferă diferite interpretări și narează întâmplări semnificative din sfera acțiunii.



• **Personajul-narator:** creator de atmosferă și de pre-texte epice ale unor relatări cu grade diferite de subiectivitate, intervenind pentru a narra întâmplări ai căror eroi martori susțin sau sugerează că au fost, „prezențați” discret de pe fundal de „Cel ce-și spune «eu» în *Hanu Ancuței*, naratorul-naratorilor.” (Vasile Popovici)

• **Vocea naratorului** din rama povestirilor din *Hanu Ancuței* este sugerată prin introducerea unor elemente lexico-gramaticale în structura textului (pronume personal la persoana I singular și plural și verbe personale la persoana I), cât și de observațiile asupra atmosferei, a evenimentelor și a personajelor (redate impersonal); vocea naratorului se face răspunzătoare de organizarea textului; aceasta aparține martorului care hotărăște ce, cum și mai ales cât să spună din ceea ce aude, vede sau știe.

• Personajul care preia funcțiile naratorului se numește **reflector**. Prin **personajul-reflector** autorul selectează și completează diferite informații asupra acțiunii eroilor și limitează omnisciența. **Personajul-reflector** nu este un narator omniscient; oferă o imagine particulară și subiectivă asupra unor evenimente, în ciuda prezenței sale episodice în text.

Personajul-reflector face evidente anumite trăsături ale personajelor reflectate.

Construcția discursului narativ

1. Comentați relația dintre autor, narator și personaj în *Cealaltă Ancuță* (fragmentul studiat), identificând rolul acestora în narațiune.

2. Comparați fragmentele din povestirea *Cealaltă Ancuță* cu fragmentele studiate din basmul *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, având în vedere și relația narator-personaj.

3. Precizați și argumentați cine este naratorul care reunește planurile „istorisirii” evocate în *Cealaltă Ancuță*, evidențiind relația acestui narator cu universul evocat.

Personajul-narator

1. Exemplificați prezența în povestirile din *Hanu Ancuței* a personajului-narator, raportându-vă, la alegere, la cel puțin două dintre următoarele personaje: comisul Ioniță, călugărul Gherman, moș Leonte zodierul, căpitanul Neculai Isac de la Bălăbănești, Ienache coropcarul, ciobanul Constandin Moțoc, jupânul Dămian Cristișor, orbul Constandin, Zaharia sau lița (mătușa) Salomia.

Observați că un astfel de personaj deține în proporții diferite calitatea de narator. Joacă de două ori rolul protagonistului, „povestind, stând pentru un timp în bătaia tuturor privirilor și povestindu-se, întrucât întâmplările îl au tocmai pe el drept erou.” (Vasile Popovici)

2. Demonstrați rolul vocii naratorului în rama povestirii din *Cealaltă Ancuță* de Mihail Sadoveanu.

Caracterizarea și perspectiva asupra personajelor

1. Precizați din ce perspectivă sunt prezentate personajele în fragmentul următor:

„— Și iernile pe atunci erau mai tari... Dulama care o am pe mine e de pe atunci; și eu acum n-am ce face cu dânsa în vremea iernii. (...) Iar când te mihiua un boier, nu-ți dădea un grăitar, ci un ban de aur. S-a întâmplat ca eu să fiu tânăr, să trăiesc pe-atunci și să mă bucur altfel de viață.”

2. Evidențiați aspectele pe care le sugerează textul de la exercițiul anterior.

3. Comentați atitudinea lui Mihail Sadoveanu față de lumea sugerată printr-o astfel de perspectivă.

4. Numiți personajul care îndeplinește în *Cealaltă Ancuță* funcția de reflector la nivelul întregii povestiri.

Povestirea în ramă

• **Hanu Ancuței** este o *povestire în ramă* (povestirea în povestire), formulă narativă foarte veche, deosebită de formula povestirii simple, prin transformarea povestitorilor în personaje ale narațiunii. Naratorul și interlocutorii acestuia sunt prezenți în același spațiu (hanul) și în același timp-cadru.

Sintetizând întregul univers artistic sadovenian, *Hanu Ancuței* cuprinde nouă povestiri, rostite de către un *narator* care este totodată și *personaj*.

Procedeul este ilustrat încă din antichitate, de (Lucius) Apuleius (c. 125–c.189), în romanul *Metamorfoze* sau *Măgarul de aur*. La aceeași tehnică narativă apelează și creatorul anonim al culegerii de povești orientale *O mie și una de nopți* (*Halima*) (traduse în secolul al X-lea din limba persană în arabă). În *Decameronul*, Boccaccio optează și el pentru „povestirea în ramă”.

Procedeul este folosit, de asemenea, și de Geoffrey Chaucer în *Povestirile din Canterbury* (24 de povestiri scrise între 1387-1400, în versuri).

„Mihail Sadoveanu consacră definitiv povestirea, asigurându-i o participare esențială și prestigioasă la viața formelor epicului. (...) El vine cu povestirea din timpuri străvechi și structuri arhetipale, în timp ce o viziune proprie le învestește cu sunete și sensuri tulburătoare, Povestitorul evocă lumi, închipuie destine, dar tot timpul stăpânește sensurile înțelepciunii ascunse în mituri. Mihail Sadoveanu re trăiește povestirea; este chiar povestirea, destinul și infinitele ei posibilități de a ne păstra în apropierea cuvintelor.” (Ion Vlad)

Focalizarea

• Personajul-reflector selectează și prezintă subiectiv și parțial faptele; permite ca tehnică narativă *focalizarea*.

• Modalitatea de construire a textului literar prin care autorul selectează și aduce în prim plan informații dintr-o anumită perspectivă asupra povestirii se numește *focalizare*.

• Focalizarea, ca „punct de vedere” (al naratorului sau personajului implicat) aparținând lumii evocate, se numește *focalizare internă*.

• Narațiunea omniscientă are *focalizare zero* (*nonfocalizată*), presupunând prezentarea neselectivă a tuturor informațiilor cunoscute povestitorului, autorului.

• Narațiunea obiectivă — încercând să elimine perspectiva autorului / personajului, prin prezentarea de către naratorul care se vrea neutru – are *focalizarea externă* (dinafara lumii evocate și fără implicare afectivă).

Perspectiva narativă

1. Analizați modul de organizare a conținutului povestirii *Cealaltă Ancuță*. Aveți în vedere existența următoarelor perspective narative:

- cadrul scenic, hanul, de exemplu;
- timpul fabulos (în afara timpului concret);
- grupul de ascultători-receptori;
- povestitori-personaje-naratori.

2. Argumentați funcția de ramă a primei secvențe din povestirea *Cealaltă Ancuță* de Mihail Sadoveanu.

3. Exemplificați prezența în povestirile din *Hanu Ancuței* a adresărilor directe către ascultători.

4. Preluând o serie de elemente de tehnică narativă și tematică din povestirile orientale *O mie și una de nopți* și din *Decameronul* lui Boccaccio, *Hanu Ancuței* este, în cele din urmă, echivalentul românesc al *Povestirilor din Canterbury* ale lui Chaucer. Susțineți, cu elemente de text corespunzătoare, afirmația de mai sus.

Forme de discurs

1. Indicați prin ce moduri de expunere se prezintă această „suită de amintiri” și incredibile „minunății”.

2. Recitiți scurte fragmente din povestirea lui Ienache coropcarul, din *Cealaltă Ancuță*, și identificați în structura acestora diverse tipuri de descriere.

3. Descoperiți în opera literară studiată scurte fragmente dialogate ce redau conversații uzuale (discuții) între personaje. Urmăriți:

- împrejurările în care au loc;
- subiectul acestor conversații;
- formulele de adresare prin care se reia firul întrerupt al povestirii;

- gesturile interlocutorilor, semnificația lor;
- secvențele rostite cu glas tare și cele spuse în gând.

4. Argumentați alternanța persoanei întâi singular cu persoana întâi plural, în cuprinsul narațiunii *Cealaltă Ancuță* de M. Sadoveanu.

5. Identificați cel puțin două pasaje în care povestitorul îl implică pe ascultător în narațiune.

6. Indicați prin ce moduri de expunere sunt prezentate cele mai spectaculoase întâmplări al căror erou este Todiriță Catană.

7. Demonstrați, în scris, de ce unele fragmente din *Cealaltă Ancuță* au caracterul unor evocări lirico-simbolice.

ORALITATEA. Caracteristică a stilului unor scriitori, determinată de utilizarea unor forme și procedee specifice limbii vorbite, rezultat al intenției autorului de a potența impresia de autenticitate a discursului și de a-și individualiza personajele.

Presupune utilizarea registrului lexical popular pentru conturarea mediului social (atmosfera) și a psihologiei personajelor.

EVOCAREA. Povestirea *Cealaltă Ancuță* este o *narațiune subiectivizată* (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca protagonist al întâmplării), care se limitează la relatarea unui singur fapt epic: o întâmplare de dragoste din tinerețe. Povestirea se situează într-un plan al trecutului, principala particularitate a acesteia fiind *evocarea*.

Modalități narative

- *Viziunea autorului* asociază / alternează modalități narative diferite.

- Reconstituirea atmosferei de epocă și acțiunile personajelor sunt redată prin *secvențe de factură cinematografică*: imagini unitare care sugerează mișcările sufletești, relațiile dintre personaje, conflictele, cadrele istorice prin reprezentarea gesturilor, a mimicii, a reacției și a aspectului exterior.

- *Înlănțuirea* reprezintă combinarea secvențelor narative în suită.

- *Alternanța* presupune trecerea de la un plan al narațiunii la altul.

- *Pauză descriptivă*: suspendarea temporară a acțiunii pentru a oferi cititorului informații legate de reacțiile personajelor, de ambianță, pentru a pregăti dezvoltarea unei noi acțiuni.

Ceremonialul povestirii

Oralitatea ca specific al narațiunii

1. Alegeți, din textul reprodus din *Cealaltă Ancuță*, cele mai expresive cuvinte și structuri.

2. Identificați cel puțin două dintre modalitățile prin care se reușește menținerea interesului auditoriului pentru narațiunea-confesiune.

3. Stabiliți cel puțin două pasaje în care povestitorul îl implică pe ascultător în narațiune.

4. Transcrieți din povestirea *Cealaltă Ancuță* câte două fragmente în care oralitatea textului se realizează prin:

- a) exclamații și interogații; b) interjecții și vocative.

5. Selectați, din narațiunea *Cealaltă Ancuță*, forme populare specifice graiului moldovenesc și elemente de limbaj familiar.

6. Demonstrați caracterul oral al textului.

Muncă independentă

1. Elaborați o compunere-eseu despre arta povestirii la Sadoveanu, pornind de la următoarea opinie critică:

„Opera lui Sadoveanu este o *Halima* (...) pentru că sensul ei cel mai profund îl găsim în această instaurare a unei durate a imaginației împotriva timpului care ne consumă. Povestirea sadoveniană oprește timpul, creând în jurul omului (...) un spațiu magic care-l protejează.” (N. Manolescu)

2. Precizați rolul personajului-narator în povestirea *Cealaltă Ancuță* de M. Sadoveanu.

3. Demonstrați plăcerea de a povesti a personajelor sadoveniene. Folosiți-vă, în acest sens, și de următoarea opinie critică:

„Eroii nu povestesc spre a-și ușura sufletul, ori spre a reda viața: ci pentru a se sustrage vieții și morții.”

(Nicolae Manolescu)

Fișier bibliografic

Const. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ed. Tineretului, București, 1966; Ovid. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 1998; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Ed. Eminescu, București, 1976; N. Manolescu, *Teme*, Ed. Cartea Românească, București, 1971; I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva,

București, 1991; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, București, 1978; Monica Spiridon, *Sadoveanu, divanul înțeleptului cu lumea*, Ed. Albatros, București, 1982; I. Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Dacia, Cluj, 1981; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Ed. Minerva, București, 1972; Egdar Papu, *Din clasicii noștri*, Ed. Eminescu, București, 1977.

TEXTUL NARATIV

PRETEXT

Identificați în fragmentul ce urmează: • cele două coordonate temporale; • cele două coordonate spațiale; • cei doi naratori; • intriga acestei povestiri; • personajele.

– Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd, a grăit încet, în întunecimea înserării, meșterul Ienache coropcarul.

Încă părea cuprins de sfială după istorisirea căpitanului Neculai Isac. Totuși, glasul lui ne-a deșteptat la viața celui ceas. Și așteptând pe Ancuța, cu oale nouă și vin proaspăt, am prins a ne apropia cu vorbe unii pe alții. Un fior de vânt sosi între noi din valea Moldovei. M-am dat lângă vatră, am împuns ș-am zădărit cu vreascuri focul ațipit în blănița-i de spuză. Când se răscuciră flăcări și ne văzurăm iarăși, fiorul de vânt stătu și se așeză peste noi și peste han o negură ușoară de toamnă.

– Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost, urmă meșterul Ienache; și comisul Ioniță încuvință din cap, cu putere, asemenea cuvânt. Acum trăiește o lume nouă și becisnică. [...]

Vă rog numai oleacă să îngăduiți până ce-oi potrive în lulea o frunză de tutun [...] Ș-apoi să vă spun că, pe când mă aflam în uliță la Carvasara și mă tocneam pentru marfă cu doi negustori armeni, iaca s-arată dinspre Beilic, cu mare zvoană, o roată de arnăuți, având în mijloc pe-un om legat. [...] Cel prins era întru adevăr om nalt și voinic – subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustăți bălăi și ochi negri și se uita fudul în juru-i. Era îmbrăcat cu mintean și cu ciubote roșii cu tureatca răsfântă, ca un răzăs cuprins. Era cu capul gol și cu buzele sângerate sub mustăți.

Se afla între arnăuți unul Costea Căruntu, slujitor la agie. Când a trecut pe dinaintea negustorilor, s-a întors cu fală ș-a bătut iarăși pe cel prins cu pumnul peste falci. Am întrebat:

– Cine-i omul ista și cum îl chiamă, jușane Coste? [...]

– Îl chiamă Todiriță Catană, un răzăs nebun și nemernic din ținutul Vasluiului. Și fiind slujbaş la luminăția sa vornicul Bobeică, a avut neobrăzare, încât și-a ridicat ochii asupra surorii luminăției sale. Și a cutezat să se-nțeleagă cu sora luminăției sale, duduca Varvara, – ș-au fugit astă-noapte.

(Mihail Sadoveanu, Hanu Ancuței)

Un text narativ se construiește întotdeauna în jurul unei ficțiuni: povestirea aventurilor unuia sau ale mai multor personaje. Succesiunea acestor aventuri constituie *acțiunea*.

Acțiunea este determinată de schimbarea unei situații inițiale.

Narațiunea organizează acțiunea într-o manieră proprie fiecărui text.

Textele narative pot fi divizate în *părți* și *capitole* (numero-tate sau nu, având sau nu câte un titlu).

Timpul

Timpul ficțiunii: este cel al desfășurării acțiunii; poate fi foarte scurt (câteva ore) sau foarte lung (câteva generații).

Cronologia poate fi indicată:

– în mod direct, printr-un ceas, o dată, un eveniment istoric, sau prin cuvinte din câmpul lexical alt timpului;

– în mod indirect, prin notații asupra fenomenelor meteorologice, a anotimpului, a vârstei personajului, asupra vestimentației ș.a.

Timpul povestirii: este timpul necesar narării unui eveniment: o întâmplare de câteva minute poate ocupa câteva pagini, în timp ce câțiva ani pot fi rezumați în câteva rânduri.

Timpul ficțiunii și cel al povestirii nu coincid perfect decât în dialog.

Spațiul

Este reprezentat de totalitatea locurilor în care se desfășoară acțiunea. Acestea se pot grupa în perechi antonimice: interior/exterior; privat/public; urban/rural; spațiu orizontal/spațiu vertical; loc real/loc imaginar etc.

• Reprezentarea spațiului presupune folosirea descrierii (făcute de narator sau de un personaj).

• Rolul spațiului: Contribuie la crearea iluziei realității. Poate avea și o funcție simbolică.

Personajele

Deși este o ficțiune, unui personaj:

- i se poate stabili identitatea: nume, prenume, vârstă, origine socială, trecut, educație;

- i se poate contura un portret fizic sau psihologic.

Prezentarea unui personaj se face în mod direct sau indirect.

Prezentarea directă: Datele prin care se caracterizează personajul sunt denotative (adică exprimate precis în text).

Prezentarea indirectă se face prin indici conotativi, cititorului revenindu-i sarcina să-i decodifice:

- indici literari: metafore, comparații etc.;
- indici materiali: obiecte de decor, de vestimentație;
- indici gestuali și lingvistici: gesturi, ticuri, acțiuni, limbaj.

EXERCITII

1. Urmăriți, în textul reprodus din volumul *Hanu Ancuței*, cuvintele/sintagmele care dau indicii despre timpul și despre locul în care a avut loc acest regal al poveștilor.

- Grupați aceste cuvinte/sintagme în două serii: cele care plutesc în nedeterminat; cele care dau o informație precisă.

- Arătați rolul celor din prima serie.

- Găsiți elementul care oferă cititorilor informații despre naratorul acestui fragment.

Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței. Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploii năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vâslind spre răsărit; și moș Leonte, cercetând în cartea lui de zodii și tâlmăcind semnele lui Iracție-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și bielsug la vița de vie.

Apoi într-adevăr, Împăratul-Alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne, și, ca să se împlinească zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Țara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să puie mustul. Ș-au pornit din părțile noastre cărăușii ca s-aducă vin spre munte, ș-atunci a fost la Hanul Ancuței vremea petrecerilor și a poveștilor.

(Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*)

2. Citiți următoarele fragmente. Rezolvați apoi cerințele.

a) ...tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână și,

din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, privind întrebător și vădit contrariat.

(G. Călinescu, *Enigma Otiliei*)

b) Mara era, cât stătea fata ei acasă, mereu cu ochii umezi, ea singură nu știa de ce. Prea i se făcuse fata fată, și nu mai știa ce să facă cu dânsa. Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă și cu toate acestea subțirică, s-o frânga din mijloc; iar fața ei ca luna plină, curată ca floarea de cireș și albă de o albeață prin care numai din când în când străbate abia văzut un fel de rumeneală.

(Ioan Slavici, *Mara*)

- Recunoașteți și numiți modalitatea de caracterizare a personajului.

- Găsiți, în fiecare fragment, comparația cea mai sugestivă pentru caracterizarea personajului.

- Arătați rolul tautologiei din textul b).

3. În unele dintre romanele sale istorice, Mihail Sadoveanu denumește capitolele cu titluri lungi. Iată câteva exemple:

Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă:

Cap. XXVIII Arată că, în intimitate, și cei mai înfricoșați stăpânitori pot fi oameni; și că, uneori, o partidă de șah o poți câștiga pierzând-o; Cap. XXXI Unde Vălcu Bârlădeanu crede tot mai mult că-i mai cuminte decât stăpânul său. Dar cel mai cuminte dintre toți e altul.

Creanga de aur: Cap. VI Despre Dumnezeu și oameni, pământ, cer și mare; despre neamurile împărătești și mai cu samă despre un conducător de cămile, care, fără să știe, aduce primele vești de la sfântul Filaret.

Frații Jderi: Cap. I Despre hramul sfintei mănăstiri Neamțu, la anul de la Hristos 1469, și despre o istorisire a lui Nechifor Căliman, starostele vânătorilor domnești.

Citindu-le, observați că fiecare titlu rezumă conținutul capitolului, dar, în același timp, stârnește curiozitatea cititorului. Cum anume?

4. Cele două fragmente de mai jos conțin câte o referire la a) un eveniment și b) o personalitate istorică. Stabiliți, în funcție de acestea, timpul ficțiunii pentru fiecare situație:

a) Scrisoarea era expediată cu trei zile mai-nainte de luarea Plevnei. (I.L.Caragiale, *În vreme de război*)

b) Și-n ziua de Sântămăria mare, la 15 a lunii lui august, s-a rânduit divan; și Vodă Ipsilant a intrat posomorât între boieri.

(Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*)

COMUNICAREA (actualizare)

PRETEXT

Citiți dialogul ce urmează. Este o comunicare eficientă?
Arătați care sunt cauzele perturbării actului de comunicare.

Un domn către impiegat: Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine?

Impiegatul: Nu... Dar de unde era să vă vie?

Domnul: Știu eu? de la cineva.

Impiegatul: Nu.

Domnul: Bine. (Pleacă.)

Impiegatul (scoțând capul pe fereștriu): Mă rog...

Domnul (întorcându-se): Poftim...

Impiegatul: Dar... cum vă cheamă pe dv...?

Domnul: Ion Popescu.

Impiegatul: Îmi pare bine... Fiți sigur că vă vom anunța îndată ce va sosi ceva.

Domnul: Mersi.

Impiegatul: Pentru puțin. (Își retrace capul.)

Domnul: Îndatorat. Vă salut. (Pleacă.)

Impiegatul (scoțând iar capul): Mă rog.

Domnul (întorcându-se): Poftim...

Impiegatul: Dar... unde ședeți dv...?

Domnul: La mătușa-mea.

Impiegatul: Mersi... (Își retrace capul.)

Domnul: Pentru puțin. Salutare.

(I.L. Caragiale, *La poștă*)



Honoré Daumier, desen din seria „Bunii parizieni”

Comunicarea este un proces de transmitere a unui mesaj de la o sursă la o destinație, folosind un anumit cod și un anumit canal.

Comunicarea se realizează prin:

- semne, semnale, obiecte;
- mijloace verbale (limbile naturale);
- mijloace paraverbale (muzicale: *intonatie, inflexiunile vocii, ritm, accent de insistență, tonalitate, debit*; nearticulate: *tuse semnificativă, fluierat* etc.);
- mijloace nonverbale (*gesturi, mimică, poziția corpului, distanța dintre vorbitori*)

Comunicarea poate utiliza canalul *oral* sau pe cel *scris*.

Indiciile, urmele pot constitui în anumite situații mijloace de comunicare, însă transmiterea informației se face involuntar.

Comunicarea verbală

Problema fundamentală a comunicării verbale o reprezintă concordanța dintre scopul comunicării și mijloacele lingvistice utilizate. Realizarea efectivă a comunicării depinde de selecția adecvată a mijloacelor lingvistice.

Când vorbim, trebuie să fim **inteligibili** și **persuasivi**, având grijă să **respectăm regulile de exprimare corectă**.

Înainte de a lua cuvântul, trebuie să ne întrebăm:

➤ Ce vreau să comunic?	– să transmit niște informații; – să provoc o discuție;
➤ Ce rezultat urmăresc?	– să inițiez o acțiune; – să obțin un accord.
➤ Cum să abordez auditoriul?	– pentru a provoca o reacție; – pentru a sublinia importanța a ceea ce vreau să spun.

Vocea – un instrument de persuasiune

Controlați-vă:	– Vocea prea scăzută sau prea ridicată nu este ascultată.
➤ volumul	– Viteza sau lentoarea obosește auditoriul.
➤ debitul	– Trebuie să fie clară.
➤ pronunția	– Variind volumul, ritmul și intonația mențineți treaz interesul ascultătorului.
➤ ritmul	
➤ intonația	

Gesturile subliniază discursul

➡ Gesturile subliniază informația prin repetare (dublează informația).	– Ele punctează discursul. De exemplu când spunem „privești în sus”, mișcarea brațului însoțește enunțul.
➡ Ele traduc emoțiile, trădează starea vorbitorului.	– Bătăitul, corpul ghemuit trădează tracul. Un corp relaxat exprimă degajarea vorbitorului.
➡ Asigură sau întrerup comunicarea.	– Privirea, zâmbetul stabilesc și mențin contactul cu auditoriul. Dimpotrivă, privirea ridicată în sus ori fixată în podea provoacă o ruptură între vorbitor și auditoriu.

Sfaturi pentru examenele orale

Adoptați o ținută politicoasă și confortabilă: bustul drept, umerii degajați, stabilitate a corpului.

Controlați-vă respirația: astfel vă ascundeți emoția.

Supravegheați-vă gesturile: fără gesturi parazitare care deturneză atenția examinerilor (cum ar fi mișcarea agitată a mâinilor).

Folosiți limbajul gesturilor: mișcarea antebrațului și a mâinii poate sublinia discursul, dar atenție la excese și la ticuri.

Nu adoptați o tonalitate monotonă, controlați-vă debitul: nu faceți pauze mari, ci pauze pertinente la momentele importante, folosiți accentele de intensitate pe cuvintele cheie.

Procedee persuasive

Procedeeul	Exemple	Intenția vorbitorului
Argumentul autorității	<i>Enunțarea unor cifre, a unor referințe, citarea unor specialiști (numele lor, lucrări sau declarații).</i>	Să clarifice, să clasifice. Cu cât referința este mai precisă, cu atât interlocutorul este mai impresionat, deci influențat.
Evidența	<i>„Este necesar...” „Trebuie...”</i>	Să emită niște convingeri.
Îndoiala	<i>„Cum se poate ca, pe de o parte... iar pe de alta...?”</i>	Să pună auditoriul în dificultate întrebându-l.
Implicarea	<i>„Ați putut constata dvs. înșivă...”</i>	Să implice auditoriul.
Exemplul personal	<i>„Eu însumi folosesc ...”; „Eu cred că...” „Sunt profund convins...”</i>	Să-și pună în valoare ideile sau să garanteze reușita, să dea greutate spuselor.
Complicitatea	<i>„Vă împărtășesc părerea.../ Sunt de acord cu părerea dvs...”</i>	Să împiedice critica, însușindu-și ceea ce este acceptat de partener.
Generalizarea	<i>„Eu... > noi... > fiecare știe / este știut că...”</i>	Să-și impună părerea, dând-o drept un adevăr evident, unanim acceptat.

EXERCITII

1. Intonând diferit enunțul *Vii mâine*, obțineți trei mesaje diferite. În ce constă diferența?

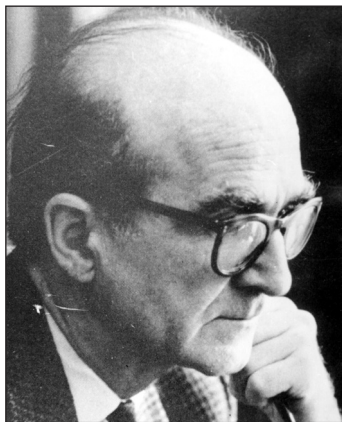
2. Rostiți propoziția *Pisica este pe scaun*. insistând, pe rând, asupra câte unui cuvânt. Găsiți, pentru fiecare mesaj, înțelesul pe care îl capătă în funcție de intonație.

(De ex. *PISICA este pe scaun*. Deci nu *câinele*.)

3. Găsiți o situație de comunicare din spoturile publicitare în care este folosit procedeul metodei și una în care este utilizat procedeul exemplului personal.

4. Recitiți povestirea *Cealaltă Ancuță*, urmărind :
 – modalitățile prin care Mihail Sadoveanu evocă elementele paralingvistice ale comunicării orale;
 – elementele gestuale conștiente sau spontane;
 – procedeele persuasive întrebunțate de Ienache coropcarul.

ATRAȚIA FANTASTICULUI



Mircea Eliade

(1907-1986)

La țigănci

(fragmente)

În tramvai căldura era încinsă, năbușitoare. Traversând grăbit coridorul, își spuse: „Ești un om cu noroc, Gavrilescule!” Zărise un loc liber, lângă o fereastră deschisă, la celălalt capăt al vagonului. După ce se așeză, își scoase batista și-și șterse îndelung fruntea și obraji. Apoi înfășură batista pe sub guler, în jurul gâtului, și începu să-și facă vânt cu pălăria de paie. Bătrânul din fața lui îl privise tot timpul concentrat, parcă s-ar fi trudit să-și aducă aminte unde îl mai văzuse. Pe genunchi ținea cu mare grijă o cutie de tablă.

— E teribil de cald! spuse el deodată. Nu s-au mai pomenit așa călduri din 1905!...

Gavrilescu clătină din cap, continuând să-și facă vânt cu pălăria:

— E cald într-adevăr, spuse. Dar când este omul cult, le suportă mai ușor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară. Știți ceva de colonelul Lawrence?

— Nu.

— Păcat. Nici eu nu știu mare lucru. Dacă s-ar fi urcat în tramvaiul ăsta, l-aș fi întrebat. Îmi place să intru în vorbă cu oameni culți. Tinerii aceștia, domnul meu, erau, desigur, studenți. Studenți eminenți. Așteptam cu ei în stație și i-am ascultat. Vorbeau despre un anume colonel Lawrence și de aventurile lui în Arabia. Și ce memorie! Recitau pe dinafară pagini întregi din cartea colonelului. Era o frază care mi-a plăcut, o frază foarte frumoasă, despre arșița care l-a întâmpinat pe el, pe colonel, undeva în Arabia și care l-a lovit în creștet,

l-a lovit ca o sabie... Păcat că nu pot să mi-o aduc aminte cuvânt cu cuvânt. Arșița aceea teribilă a Arabiei l-a lovit ca o sabie. L-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l.

Taxatorul îl ascultase zâmbind, apoi îi întinse biletul, Gavrilescu își puse pălăria pe cap și începu să se caute în buzunare.

— Îmi cer iertare, șopti el după câteva clipe, neizbutind să găsească portmoneul. Niciodată nu știu unde-l pun.

— Nu face nimic, spuse taxatorul cu o neașteptată voce bună. Avem timp. Că n-am ajuns încă la țigănci... [...]

Câțiva bărbați apropiară ca din întâmplare frunțile de ferestre.

— E o rușine! repetă bătrânul privind sever înaintea lui. Ar trebui interzis.

— Sunt nuci bătrâni, continuă Gavrilescu, de aceea e atâta umbră și răcoare. Am auzit că nukul începe să dea umbră abia după treizeci-patruzeci de ani. O fi adevărat? [...]

— Ah! exclamă deodată Gavrilescu, lovindu-se cu pălăria pe frunte. Simțeam că-mi lipsește ceva, și nu-mi dădeam seama ce. Servieta! Am uitat servieta cu partituri. [...]

Apoi ieși repede pe platformă, chiar în clipa când se oprea tramvaiul. Coborând, Gavrilescu regăsi arșița și mirosul de asfalt topit. Traversă cu greutate strada ca să aștepte tramvaiul spre direcția opusă. „Gavrilescule, șopti, atenție! că parcă-parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești, îți pierzi memoria. Repet: atenție! Că n-ai dreptul. La patruzeci și

nouă de ani bărbatul este în floarea vârstei”. Dar se simțea obosit, istovit și se lăsă să cadă pe bancă, în plin soare. Își scoase batista și începu să se șteargă pe față. „Asta parcă îmi aduce aminte de ceva, îmi spuse ca să-și dea curaj. Un mic efort, Gavrilescul, un mic efort de memorie. Undeva pe o bancă fără un ban în buzunar. Nu era așa de cald, dar era tot vară”. Privi în jurul lui strada pustie, casele cu obloanele trase, cu storurile lăsate parcă ar fi fost părăsite. [...]

La vreo sută de metri în susul străzii era parcă o oază de umbră. Dintr-o grădină se revărsau înalte, deasupra trotuarului, ramuri stufoase, compacte, de tei. Gavrilescu le privea fascinat, șovăind. Întoarse încă o dată capul în direcția tramvaiului, apoi porni hotărât, cu pași mari, ținându-se pe lângă ziduri. Când ajunsese, umbra i se păru mai puțin deasă. Dar se simțea totuși răcoarea grădinii, și Gavrilescu începu să respire adânc, dându-și puțin capul pe spate. „Ce trebuie să fi fost acum o lună de zile, cu teii în floare”, îmi spuse visător. Se apropie de poarta cu grilaj și cercetă grădina. Pietrișul fusese udat de curând și se vedeau rondurile cu flori, iar în fund un bazin înconjurat cu pitici. Auzi în acea clipă tramvaiul trecând cu un uruit uscat pe lângă el și întoarse capul. „Prea târziu! exclamă, zâmbind. [...]

La umbra nucilor îl întâmpină o neașteptată, nefirească răcoare, și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zâmbind. Parcă s-ar fi aflat dintr-o dată într-o pădure, la munte. [...] Și deodată se trezi în fața porții, și acolo, parcă ascunsă demult, pândindu-l, îi ieși în față o fată tânără, frumoasă și foarte oacheșă, cu salbă și cercei mari de aur.

Apucându-l de braț, îl întrebă în șoaptă:

— Poftiți la țigănci?

.....

— Ce-ți dorește inima pe ziua de azi? îl întrebă [bătrâna].

O țigancă, o grecoaică, o nemțoaică...

— Nu, o întrerupse Gavrilescu ridicând brațul. Nu nemțoaică.

— Atunci, o țigancă, o grecoaică, o ovreică, reluă bătrâna. Trei sute de lei, adăugă.

Gavrilescu zâmbi cu gravitate.

— Trei lecții de pian! exclamă el începând să se caute în buzunar. Fără să mai socotim tramvaiul dus și întors. [...]

Numără bancnotele și i le întinse.

— Să-l duci la bordei, spuse bătrâna ridicând privirile.

Gavrilescu se simți apucat de mână și, întorcând speriat capul, regăsi lângă el fata care-l ispitise în poartă. O urmă intimidat, purtând sub braț pălăria încărcată de obiecte.

— Să le ții bine minte, îi spuse fata. Să nu le încurci: o țigancă, o grecoaică, o ovreică...

Traversară grădina, trecând prin fața clădirii înalte cu acoperișul de olane roșii, pe care o zărise Gavrilescu din stradă.

Se opri și, privindu-l o clipă, adânc, în ochi, izbucni într-un râs scurt, tăcut. Gavrilescu tocmai începuse să-și transporte diferitele obiecte din pălărie în buzunar.

.....

Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase și în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereții. Începu să înainteze, călcând pe covoare din ce în ce mai groase și mai moi, ca și cum ar fi călcat pe saltele, și cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze și se opri. În acea clipă, se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui.

— Hildegard! exclamă el adresându-se fetei. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieții mele!...

Dar, întorcând capul, își dădu seama că fata plecase. Simți atunci în nări un parfum sfios și exotic, și odată auzi bătând din palme și odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca și cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară. Dar Gavrilescu avu timp să observe că nici o perdea nu se mișcase înainte de a da cu ochii de trei fete tinere care se aflau la câțiva metri în fața lui, bătând ușor din palme și râzând.

— Așa ne-ai ales, spuse una din ele. O țigancă, o grecoaică, o ovreică...

— Dar să vedem dacă ai să ne ghicești, spuse a doua.

— Să vedem dacă ai să știi care-i țiganka, adăugă a treia.

Gavrilescu lăsase să-i cadă pălăria de paie și le privea fix, împietrit, ca și cum nu le-ar fi văzut, ca și cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane. [...]

— Care-i țiganka? Care-i țiganka? auzi Gavrilescu, ca un ecou, vocile celorlalte. Zâmbi și le măsură din nou cu privirile.

— Asta-mi place începu el, simțindu-se deodată bine dispus. Vasăzică, dacă ați aflat că sunt artist, voi credeți că trăiesc în nori, că habar n-am cum arată o țigancă...

.....

Își aprinse țigara și trase un fum pe îndelete.

— Vasăzică, la țigănci, începu el târziu.

— Da, e o chestie personală, se grăbi Gavrilescu să explice. Am fost azi după-masă pe-acolo, și a ieșit o sumă de încurcături.

— Ah, țigăncile, făcu birjarul cu tristețe. Dacă n-ar fi țigăncile, adăugă el coborând glasul. Dacă n-ar fi...

— Da, spuse Gavrilescu, toată lumea vorbește. În tramvai, vreau să spun. Când trece tramvaiul prin fața grădinii, toată lumea vorbește de țigănci...

Se ridică de pe bancă și porni din nou la drum, cu trăsura ținându-se la păs după el.

— S-o luăm pe aici, spuse birjarul arătând cu biciul o străduță, că tăiem drumul... Și pe-aici trecem pe la biserică. A înflorit și-acolo regina-noptii... E drept, nu e ca la general, dar o să vedeți, n-o să vă pară rău... [...]

— Am ajuns! strigă el, dându-se jos de pe capră. Dar sunt porțile închise... Începu să-l scuture, și Gavrilescu se deșteptă tresărind. [...]

Gavrilescu îl salută cu pălăria, apoi se apropie de poartă, căută soneria și apăsă pe buton. Chiar în acea clipă poarta se deschise, și intrând în curte, Gavrilescu se îndreptă spre boschet. Se mai zărea la fereastră o lumină plâpândă. Bătu sfios la ușă, și, văzând că nu-i răspunde nimeni, puse mâna pe clanță și intră. Baba adormise cu capul pe măsută.

— Sunt eu, Gavrilescu, spuse, bătând-o ușor pe umăr. Mi-ați făcut o groază de încurcături, adăugă, văzând-o că se deșteaptă și începe să caște.

— E târziu, spuse baba, frecându-se la ochi. Nu mai e nimeni.

Dar privindu-l lung, îl recunosc.

— Ah, tot dumneata ești, muzicantul. Mai e doar nemțoaica. Ea nu doarme niciodată.... Gavrilescu își simți din nou inima bătându-i și începu ușor să tremure.

— Nemțoaica? repetă el.

— O sută de lei, spuse baba. [...]

Urcă treptele de marmură, deschise ușa și rămase o clipă nehotărât. În fața lui se întindea un coridor slab luminat, și Gavrilescu simți din nou cum inima începe să i se zbată, parcă ar fi stat să se spargă. Începu să înainteze, emoționat, numărând cu glas tare ușile pe lângă care trecea. Curând se trezi că numără: treisprezece, paisprezece... și se opri dezorientat. „Gavrilescule, șopti, atenție, că iar ai făcut o încurcatură. Nu treisprezece, nu paisprezece, ci șapte. Așa a spus baba, să numeri șapte uși”...

Voi să se întoarcă și să numere din nou, dar după câțiva pași se simți sleit de puteri și, oprindu-se în fața primei uși la îndemână, bătu de trei ori și intră. Era un salon mare și simplu, aproape săracios mobilat, iar în dreptul ferestrei, privind spre grădină, se profila umbra unei femei tinere.

— Scuzați, începu Gavrilescu cu greutate. Am numărat greșit.

Umbra se dezlipi de la fereastră și se îndreptă spre el, cu pași moi, și un parfum uitat îi reveni deodată în amintire.

— Hildegard! exclamă, lăsând să-i cadă pălăria din mână.

Spiru Vergulescu, Casa cu două intrări



— De când te-aștept, spuse fata apropiindu-se. Te-am căutat peste tot...

— Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-aș fi fost cu ea la berărie, nu s-ar fi întâmplat nimic. Sau dacă aș fi avut ceva bani la mine... Dar așa a plătit ea, Elsa, și, înțelegi, m-am simțit obligat... și acum e târziu nu e așa? E foarte târziu... [...]

— E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?

Gavrilescu o privi adânc în ochi și oftă.

— Sunt cam obosit, spuse, iartă-mă. A fost o zi teribilă... Dar acum parcă încep să mă simt mai bine...

Fata îl trase ușor după ea. Traversară curtea și ieșiră fără să mai deschidă poarta. Birjarul îi aștepta moțâind, și fata îl trase tot atât de ușor după ea în trăsură.

— Dar îți jur, începu Gavrilescu în șoaptă, îți dau cuvântul meu de onoare că nu mai am nici un ban...

— Încotro, domnișoară? întrebă birjarul. Și cum vă duc? La pas sau mai repejor?

— Ia-o spre pădure, pe dramul ăla mai lung, spuse fata. Și mână încet. Nu ne grăbim...

— Hei, tinerețe!... făcu birjarul fluierând ușor calul.

Îi ținea mâna prinsă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul pe pernă cu ochii pe cer. Gavrilescu o privea adânc, concentrat.

— Hildegard, începu el târziu. Se întâmplă ceva cu mine, și nu știu bine ce. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez...

Fata întoarse capul spre el și-i zâmbi.

— Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...

(Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*. Cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu. EPL, București, 1969).

Considerații generale

Prozator, dramaturg, eseist și pasionat om de știință, cunoscător al tehnicilor yoga și istoric al religiilor, atras deopotrivă de spiritualitatea românească, Mircea Eliade rămâne, alături de Constantin Brâncuși, Eugen Ionescu și Emil Cioran, una dintre marile personalități ale României contemporane, care au relevat lumii moderne măsura genului creator autohton. S-a născut la 13 martie 1907, la București; între 1917 și 1925 a urmat cursurile Liceului „Spiru Haret”. După absolvirea Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București (1925-1928), beneficiază de o specializare în India în filosofie și limba sanscrită (1928-1931). Întors în țară, devine suplinitor la Catedra de filosofie a Universității din București, desfășurând o intensă activitate științifică și literară; călătorii de studii în străinătate, consilier al Legației Române din Londra (1940) și al celei din Lisabona (1941-1944). Se stabilește la Paris, în septembrie 1945. Publică numeroase studii despre istoria religiilor. În 1957 a fost numit profesor de istoria religiilor la Universitatea din Chicago, unde a funcționat până la sfârșitul vieții (1986).

Atracția fantasticului. După 1935, Mircea Eliade a fost atras de o literatură situată la frontiera dintre real și fantastic.

Publicată în limba română la Paris, în luna iunie 1959, nuvela *La țigănci* avea să fie tipărită și în România, inițial în revista „Secolul 20”, în septembrie 1967, fiind inclusă ulterior în volumul *La țigănci și alte povestiri* (1969).



Bob Bulgaru, *Peisaj cu tramvai*

Punctul de plecare: experiența personală. Nuvela *La țigănci* este construită pe o experiență individuală, constând într-o anumită stare amnezică.

Tema nuvelei este aceea a ieșirii din timpul istoric, liniar, ireversibil și a trecerii în timpul mitic, circular.

Structura compozițională. Nuvela este realizată prin tehnica *epicului dublu*. Narațiunea este organizată prin înlanțuirea celor douăsprezece episoade distincte. Divizarea acțiunii în aceste douăsprezece segmente nu este întâmplătoare. Cerul, imaginat ca o imensă cupolă, este împărțit în douăsprezece sectoare, cărora le corespund cele douăsprezece semne ale zodiacului, știute încă din antichitate; anul are douăsprezece luni, Ierusalimul celest din *Apocalips* are, de asemenea, douăsprezece părți, același *Apocalips* imaginează viitoarea cetate construită pe douăsprezece temelii. Pe plan ficțional, cele douăsprezece secvențe sugerează proiecția în timp a unei existențe umane mediocre: Gavrilescu, profesorul de muzică, își re trăiește, ca într-un vis, întreaga viață. El trece din real în ireal fără să știe că a părăsit lumea comună „de aici” pentru lumea veșnică „de dincolo”. Din această perspectivă, scenariul compozițional reprezintă, cum s-a observat (Sorin Alexandrescu), faza unui itinerariu spiritual, călătoria dinspre Viață spre Moarte, dinspre Profan spre Sacru, delimitarea celor două lumi devenind aproape imposibilă. Dacă „realul și nerealul rămăneau distincte în basm (unde nerealul își impunea legile) și în straniu (unde realul și le impunea pe ale lui) (...), în fantastic realul și nerealul se întrepătrund încât nu mai știm pe ce lume ne aflăm.” (Nicolae Manolescu)

Universuri paralele. Mircea Eliade creează două universuri paralele, utilizând alte modalități narative decât cele obișnuite. În *incipit*, primul segment narativ, semnele universului secund se conturează din elementele realului. În tramvai, pe una din străzile Bucureștiului, profesorul de pian Gavrilescu, care tocmai părăsise casa unei eleve, discută cu ceilalți pasageri. Dar în conversația aparent banală se ivesc, aproape imperceptibil, câteva obsesii. Mai întâi, casa țigăncilor și, apoi, grădina. Amândouă, frumoase și enigmatice, incită curiozitatea. Și deodată se insinuează un motiv funebru: „umbra și răcoarea”, oferite de nucii bătrâni din grădina țigăncilor; folosit și de Ion Barbu în poemul *Riga Crypto și lăpona Enigel*, acesta este un simbol al morții. Gavrilescu tânjește după răcoarea și umbra nucilor nu numai din cauza căldurii excesive, ci și dintr-o chemare nedelesuită spre moarte, sugerată printr-un alt motiv, livresc de astă dată.

Imediat după urcarea în tramvai, el pronunță numele colonelului Lawrence. Nu știa cine este. Ascultase în stație, așteptând tramvaiul, discuția unor studenți și reținuse propozițiile rostite de unul dintre ei.

Numele colonelului Lawrence, absolut insignifiant în structura de suprafață a textului, reprezintă în structura de adâncime o metonimie pentru spiritul de aventură. Omul mediocru, printr-un proces inconștient de proiectare și identificare, vizează perpetuu să fie personal angrenat într-o acțiune periculoasă și eroică. Nu întâmplător, Gavrilescu își motivează intrarea în casa enigmatică prin dorința de a găsi și înfrunta aventura: „...venisem aici din simplă curiozitate. Mă interesează lucrurile noi, necunoscute.” Însă aventura lui este altfel structurată: subconștient, Gavrilescu ascultă de un glas venit de dincolo, de o voce care îl cheamă stăruitor sub umbra îmbietoare a nucilor. Acolo îl întâmpină „o neașteptată, nefirească răcoare”, răceala pământului ce îi va primi curând trupul. Toate semnele exterioare duc spre același sfârșit: oboseala și istovirea trupului, senzația căldurii apăsătoare, percepută mai acut decât în anii anteriori, limbajul ambiguu; reiterarea propoziției „Prea târziu! Prea târziu!”, rostită identic la intrarea și ieșirea de „la țigănci”, răsună ca un rămas-bun adresat realului. Se adaugă oprirea timpului; o dată cu intrarea în casa țigăncilor, mecanismul ceasului s-a oprit. Constatarea, sugerând stingerea mecanismului conștiinței, o face bătrâna.

Observăm, iarăși, că toate acțiunile în care personajul este angrenat sunt în număr de trei: Gavrilescu se urcă de trei ori în tramvai; fetele care îl întâmpină sunt tot trei; toate eforturile sale de a încheia actele începute în stare de veghe se subordonează aceluiași număr: căutarea labirintică, popasul la doamna Voitinovici spre a-și recupera servieta uitată, încercarea de a pătrunde în clădirea pe care o crede propria lui locuință; persoanele cu care vorbește sunt în număr de trei. Numărul trei are, de asemenea, valențe simbolice. Amintim și simbolurile caracteristice universului oniric: camere necunoscute, pereți ce se rotesc, paravane, dulapuri, oglinzi, draperii sufocante, mersul anevoios, alunecarea în neant.

Conflictul epic. Mircea Eliade sublinia că nuvela „întemeiază” un univers ficțional inedit, în care acționează altfel de legi decât cele specifice realității cotidiene. Orice încercare de a găsi o explicație rațională evenimentelor eșuează, deoarece insolitul întâmplărilor scapă logicii comune. Tot ce putem afirma cu siguranță este că, din clipa când intră în grădina enigmatică, Gavrilescu pătrunde într-un alt timp, ce se dezvăluie la sfârșit a fi o etapă distinctă a trecerii din viață în moarte.

Concluzii. Nuvela *La țigănci* este narațiunea reprezentativă pentru noul mod de a înțelege prezența fantasticului în literatură:

„În nuvela mea, nota Mircea Eliade în *Jurnal*, este și nu este o lume reală, adică o lume în care se trăiește și se moare zi de zi.”

Giovanni Recco, *Natură moartă cu măști*



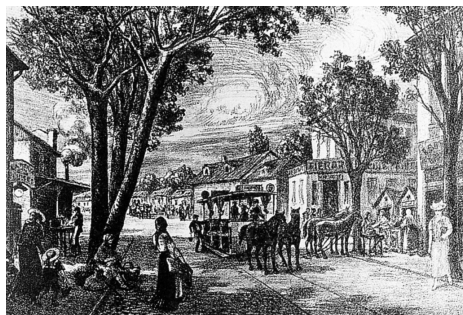
O lume sacralizată. Intrarea în alt timp —

Prefigurată de nuvelele *Fata căpitanului* (1955) sau *Ghicitor în pietre* (1959), noua viziune fantastică este declanșată de prezența unor *universuri paralele*. În spațiul realității comune, *logic* și *rațional*, există un alt spațiu, *ilogic* și *ireal*, neștiut și nesesizat de personaje, aflat ulterior fragmentar sau integral.

• Mircea Eliade a teoretizat existența acestor două realități complementare în studiul *Sacru și profanul* (1957), demonstrând existența constantă a *sacru*ului în *profan*, prezență imposibil de explicat prin rațiune, dar perfect inteligibilă în zona particulară a gândirii mitice, relevabilă prin semne și simboluri.

• **Visul:** element de bază al fantasticului („simbol al aventurii individuale”).

• Tărâmul „țigăncilor” are un halou și o potențialitate mitică: bătrâna poate fi o posibilă întruchipare a mitologicului luntraș Charon, care trecea sufletele celor morți peste apele Acheronului; cele trei fete pot fi ursitoarele; ghicitorul, proba obligatorie a ritualurilor inițiatice; trăsura, un vehicul al morții ș.a.



Alexandru Poitevin-Skeletti,
*Bucureștii vechi –
Tramvai cu cai*

De la profan la sacru —

• Scenariul compozițional reprezintă faza unui *itinerar spiritual*, *călătoria dinspre viață spre Moarte*, dinspre Profan spre Sacru.

a) **Spațiul profan:** desemnează o lume reală, cu o existență obiectivă, materială, la care omul se raportează prin acțiuni, evenimente, repere fixe.

b) **Spațiul sacru:** lume atemporală și aspațială, teritoriu mitic, în interiorul căruia omul trăiește întâmplări ciudate, într-un „continuu paradox temporal” (Eugen Simion); spațiu al excepției.

Călătoria în timp. Un nou tip de fantastic —

1. Propriu universului creației lui Mircea Eliade, fantasticul asociază în nuvela *La țigănci* elemente de folclor și mitologie universală.

Dați exemple de cel puțin trei teme și motive întâlnite la toate nivelurile prozei fantastice studiate.

2. Identificați, în operele literare *Povestea lui Harap-Alb* și *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, cele mai reprezentative elemente prin care se depășesc limitele realului (supranaturale și miraculoase) sau se deformează realul (fabuloase).

3. Caracterizați, la alegere, câte un personaj fantastic din textele de mai sus sau din alte proze literare fantastice cunoscute, insistând asupra trăsăturilor care pot avea o semnificație simbolică.

4. Identificați, în nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade, elementele prin care se realizează trecerea din real în ireal, precizând care dintre aceste universuri este dominant în nuvelă.

5. Raportați experiența inițiativă a lui Gavrilăscu la încercările eroului din basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

Structura compozițională

Acțiune și semnificații —

1. Narațiunea este organizată pe douăsprezece secvențe epice distincte:

• călătoria cu tramvaiul; • convorbirea cu bătrâna; • întâlnirea cu cele trei fete; • căutarea labirintică; • o nouă întâlnire cu bătrâna; • o altă călătorie cu tramvaiul; • oprirea la locuința doamnei Voitinovici; • ultima călătorie cu tramvaiul; • popasul în fața propriei locuințe; • discuția cu patronul cârciumii; • întoarcerea cu trăsura la țigănci; • întâlnirea cu Hildegard.

Justificați divizarea acțiunii nuvelei *La țigănci* în cele douăsprezece episoade.

2. Pe plan ficțional, aceste episoade sugerează proiecția în timp a unei existențe umane mediocre. Gavrilăscu, profesorul de muzică, își retrăiește întreaga viață ca într-un vis.

Ilustrați, prin exemple din cele douăsprezece episoade ale nuvelei, tema ieșirii din timp sau a trăirii simultane în două planuri diferite.

A. *Voce/instantă narativă*. „Desemnează un component al situației narative suprapus, în parte, peste acela de persoană.” (DEX)

„Vocea narativă” are diferite forme:

a) *Narațiunea la persoana a III-a* (naratorul omniscient). Naratorul pare a ști totul, a fi văzut totul, dovedindu-se cunoscător al ansamblului întâmplărilor și al desfășurării acțiunii; el povestește întâmplările, descrie personajele și locurile.

b) *Narațiunea la persoana a II-a*: frecventă în povestirea tradițională prin formulele de adresare către cititor.

c) *Narațiunea la persoana întâi*: cu narator-personaj sau martor la desfășurarea acțiunii; naratorul spune numai ceea ce vede și aude, povestește întâmplările la care asistă.

B. Construcția discursului narativ este variabilă de la un tip la altul de proză.

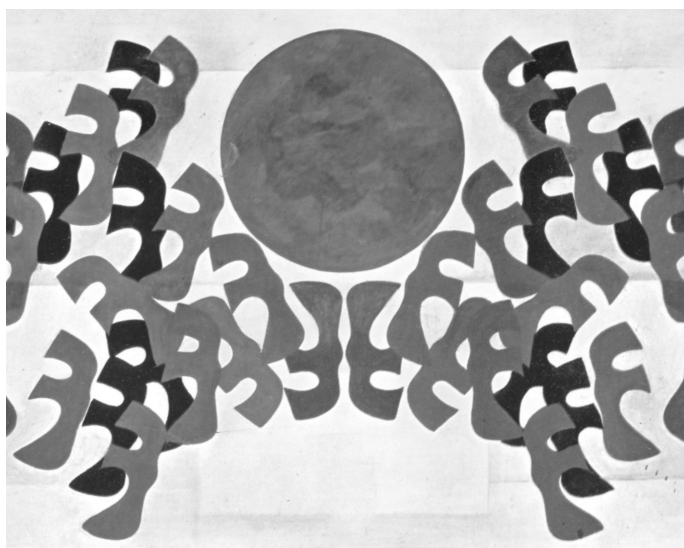
Modalitatea narării se referă la:

a) *moduri de expunere*: descriere, narațiune, dialog/monolog;

b) *tip de prezentare a evenimentelor*: relatare, rezumat, dialog, povestire, scenă;

c) *registre stilistice*: popular și cult; scris și oral;

d) *stilul vorbirii*: direct, indirect, indirect liber.



Petre Achițenie, *Zbor*, detaliu

1. Comentați, pe baza unor detalii adecvate din text, sistemul de universuri paralele în care trăiește Gavrilăscu, trecerea acestuia din real în ireal fără să știe că a părăsit lumea comună „de aici” pentru lumea veșnică „de dincolo”. Aveți în vedere și următoarea apreciere critică a lui Sorin Alexandrescu:

„Pendularea lui Gavrilăscu între Real și Ireal este deci organizată dialectic:

Real → „*Ireal*” → „*Real*” → *Ireal*

Termenii extremi ai secvenței numesc «ieșirile» și totodată «intrările» dintr-un mod de existență în altul: Realul, adică viața cotidiană obișnuită a lui Gavrilăscu, se epuizează în episodul I, o dată cu sosirea personajului în fața grădinii misterioase a Țigăncilor; acesta «iese» din Real pentru a «intra», în momentul următor, în «Ireal», notat în ghilimele pentru a fi diferențiat de momentul final, Ireal, în comparație cu care el nu reprezintă o ieșire definitivă din lumea terestră, ci numai una intermediară, Gavrilăscu trecând din lumea cotidianului în cea vrăjită a Țigăncilor. (...) În fine, termenul al treilea, «Real», tot între ghilimele, desemnează întoarcerea într-o lume care a păstrat numai aparența cotidianului, dar este plină de surprize, marcând înstrăinarea totală a personajului. Toate cele patru faze ale aventurii lui Gavrilăscu (...) reprezintă faze ale unui itinerar spiritual, itinerarul dintre Viață și Moarte, dintre Profan și Sacru, dintre lumea «de aici» și lumea «de dincolo».”

2. Fixați cadrul „real” în care se desfășoară acțiunea din nuvela *La Țigănci*.

3. Selectați, din primul segment narativ, semnele universului secund ce se conturează din elementele realului.

4. Comentați rolul pe care îl acordă autorul discuției din tramvai dintre profesorul de pian Gavrilăscu și ceilalți pasageri, insistând asupra obsesiilor ce se ivesc aproape imperceptibil în acest cadru:

a) casa Țigăncilor;

b) grădina.

5. Acestor tipuri de manifestări li se adaugă oprirea timpului. Ce presupune ieșirea din timp pentru modestul profesor de pian?

6. Precizați ce aspect al vieții lui Gavrilăscu este definit prin cele două dimensiuni ale timpului:

a) al iluziei și al aparenței;

b) timpul cronologic, al realității.

7. Explicați rolul sacrului și al profanului în viziunea lui Mircea Eliade.

NUVELA. Termenul desemnează specia genului epic, în proză, de dimensiuni cuprinse între cele ale povestirii și cele ale romanului. Se deosebește de povestire prin obiectivitate și prin construirea unor personaje complexe, nefiind axată doar pe evenimentul propriu-zis.

Caracteristici:

- cuprinde cel mai adesea fapte verosimile;
- cuprinde un singur conflict;
- prezintă o intrigă riguros construită;
- pune accentul mai mult pe personaj decât pe acțiune;
- tendință spre obiectivitate;
- față de povestire, nuvela păstrează o legătură mai puternică cu realitatea;
- personajele sunt caracterizate în funcție de rolul și importanța lor în conturarea acțiunii, cu accent pe surprinderea datelor esențiale ale personajului principal, descris prin observație și analiză;
- timpul și spațiul sunt limitate, dar mult mai ample decât în schiță.

Nuvela poate fi istorică, psihologică, fantastică, filosofică etc.

• **Opere reprezentative:**

a) **Literatura română:** C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*; Al. I. Odobescu, *Doamna Chiajna*; I. Slavici, *Moara cu noroc*, *Budulea Taichii*; I. L. Caragiale, *Păcat*, *O făclie de Paște*, *În vreme de război*; Gala Galaction, *Lângă apa Vodislavei*, *De la noi, la Cladova*, *Gloria Constantinii*; Marin Preda, *Întâlnirea din pământuri* etc.

b) **Literatura universală:** G. Boccaccio, *Decameronul*; M. Cervantes, *Nuvele exemplare*; Stendhal, *Vanina Vanini*; Prosper Mérimée, *Colomba*; Guy de Maupassant, *Bulgăre de seu*; A. Cehov, *Doamna cu câțelul*; L. Pirandello, *Nuvele pentru un an*.

NUVELA FANTASTICĂ. Are următoarele caracteristici: acțiunea gravitează între natural și supranatural; faptele au caracter insolit, straniu, dimensiunea spațială și cea temporală au alte coordonate decât cele normale; mister, suspans și incertitudine; personajele au valențe simbolice sau mitice; finalul ambiguu; conține teme și motive specifice (călătoria în timp, pactul cu diavolul, dublul, identitatea incertă, visul); mesajul filosofic (Anca Dumitrescu, *Concepte operaționale*, București, 2003). În proza fantastică a lui M. Eliade, elementul fantastic cunoaște trei forme: a) *fantastic de sorginte folclorică*, dezvoltat într-o manieră proprie în *Domnișoara Christina*, *Șarpele*; b) *fantastic de sursă indiană*, cu elemente de exotic și mister oriental, de factură magică (*Secretul doctorului Honigberger*, *Noaptea la Serampore*); c) *fantasticul ca ilustrare a relației dintre sacru și profan* în existența omului comun, dintr-un nou spațiu plin de mistere, semne și mituri proprii Bucureștiului interbelic.

• În literatura română, nuvela fantastică are o bogată tradiție.

• În epoca marilor clasici (în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea), nuvela fantastică este cultivată de:

– I. L. Caragiale, creator al unui univers balcanic-oriental (*Kir Ianulea*, *La hanul lui Mânjoală*, *Cahul dracului*);

– M. Eminescu, prin nuvelele cu substrat filosofic (*Sărmanul Dionis*, *Cezara*).

• Până la primul război mondial și în perioada interbelică, nuvela fantastică este asociată legendei (G. Galaction, *Moara lui Călifar*), mitului (V. Voiculescu, *Ultimul Berevoi*) și psihologicului (Gib Mihăescu, *Brațul Andromedei*).

• În proza contemporană, nuvela fantastică se deschide spre integrarea subconștientului și a universurilor științifico-fantastice (Al. Colin, *Legende de țări* lui Van, V. Kernbach, *Povestiri ciudate*).

Valențele simbolice ale cifrei „trei”

• În simbologia universală, numărul trei este sinonim cu începutul unei noi existențe, sugerând totodată nivelurile fundamentale ale existenței: *trecutul*, *prezentul* și *viitorul*. „Numărul trei este pretutindeni un număr fundamental. El sintetizează tripla unitate a ființei vii (...), expresia totalității, a desăvârșirii. El înseamnă desăvârșirea manifestării: omul, fiu al Cerului și al Pământului, completează Marea Triadă. Numărul trei este, de altfel, pentru creștini, perfecțiunea unității dumnezeiești: Dumnezeu este Unul în trei persoane.”

(Jean Chevalier, Alain Gheerbrant)

Conflictul epic

Toate acțiunile în care personajul nuvelei lui Mircea Eliade este angrenat sunt în număr de trei:

- Gavrilescu se urcă de trei ori în tramvai;
 - fetele care îl întâmpină sunt tot trei;
 - eforturile sale de a încheia actele începute în stare de veghe se subordonează aceluiași număr;
 - căutarea labirintică, popasul la doamna Voitinovici spre a-și recupera servieta uitată, încercarea de a pătrunde în clădirea pe care o crede propria lui locuință;
 - persoanele cu care vorbește sunt tot în număr de trei.
- Argumentați valențele simbolice ale numărului trei.

Proza fantastică (II)

„Fantasticul (...) se caracterizează (...) printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale.” (P. G. Castex)

- „Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene; cele trei momente ale oricărei scrieri fantastice sunt: ruperea, ordinea și revenirea la ordine.” (Roger Caillois)

• Episodul labirintic. Mitul labirintului

„Labirintul este, la origine, palatul cretan al lui Minos în care era închis Minotaurul și de unde Tezeu nu a putut ieși decât cu ajutorul firului Ariadnei. Trebuie reținut în primul rând planul lui complicat și dificultatea parcursului său.”

(Jean Chevalier, Alain Gheerbrant)

- **Viziunea** este modul specific al autorului de a înțelege și interpreta artistic problematica abordată. Viziunea este determinată de contextul (istoric, filosofic, social) în care este creată opera și de experiența (de viață, culturală și artistică) a scriitorului.

- Viziunea filosofică a lui Mircea Eliade asupra problematicii propuse are ca surse propria concepție asupra existenței, expusă în studiile științifice ale autorului.

- „Tehnica arhitecturii povestirii este la Mircea Eliade aceea a acumulărilor și reinterpretărilor seriale, o tehnică a reluării în ultimă instanță, echivalentă de fapt cu o concentrare finală a simbolurilor.” (M. Papahagi)



Spiru Vergulescu, *Peisaj din București*

Chemarea nedeslușită spre moarte și spre aventură

1. Delimitați secvențele care dezvăluie aventurile eroului în spațiul de „la țigănci”.

2. Descrieți atmosfera proprie tărâmului „țigăncilor”, explicând simbolurile caracteristice acestui univers oniric: camere necunoscute, pereți ce se rotesc, paravane, dulapuri, oglinzi, draperii sufocante, mersul anevoios, alunecarea în neant.

3. Elaborați un eseu în care să comentați semnificațiile acordate de autor timpului și spațiului în nuvela fantastică *La țigănci*.

4. Comentați sensurile simbolice ale motivului funebru „umbră și răcoarea”, prin raportare la condiția lui Gavrilescu.

5. Ce înțelesuri acordați, în acest sens, pronunțării, de către Gavrilescu, după urcarea în tramvai, a numelui colonelului Lawrence? Asociați această reacție cu senzația de insuportabilă căldură trăită personal:

„Arșița aceea teribilă a Arabiei l-a lovit ca o sabie. L-a lovit în creștet ca o sabie, amestindul.”

6. Ajuns sub umbra îmbietoare a nucilor, Gavrilescu este întâmpinat de „o neașteptată, nefirească răcoare”.

Organizați o dezbatere în care să comentați relația dintre desprinderea de real a eroului și semnele exterioare pe care le presupune o astfel de ieșire din timpul concret:

- oboseala și istovirea trupului;

- senzația căldurii apăsătoare;

- limbajul ambiguu;

- reiterarea propoziției „Prea târziu! Prea târziu!”, rostită identic la intrarea și ieșirea de la țigănci.

Călătoria inițiatică

1. Intrând în grădina enigmatică, Gavrilescu pătrunde într-un alt timp, ce se dezvăluie la sfârșit a fi o etapă distinctivă a trecerii din viață în moarte.

Argumentați caracterul fantastic al spațiului și timpului în care pătrunde Gavrilescu după ieșirea din bordei.

2. Labirintul este un *spațiu al inițierii*. Rătăcirea prin labirint sugerează pierderea de sine prin ratăre, concentrând tragicul condiției omului modern înecat în profan.

Descrieți *spațiul labirintului*, insistând asupra scenei în care este prezentată rătăcirea eroului prin acest spațiu-timp.

3. Comentați sensul și necesitatea episodului labirintic în structura nuvelei.

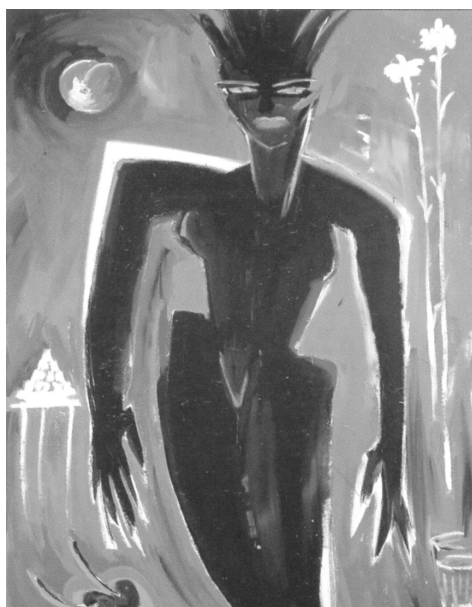


Perspectiva narativă

- Raportul dintre narator și personaj: naratorul își interzice orice intervenție subiectivă în text. El știe despre evenimentele în care Gavrilăscu este implicat tot atât cât știe personajul însuși. El nu poate da nici o explicație întâmplărilor înainte de a fi găsită chiar de către personaj, și cum aceasta nu i se întâmplă, naratorul sugerează aluziv, prin cuvintele lui Hildegard, semnificația scenariului oniric.

- Nuvela *La țigănci* îmbină perspectiva naratorului omniscient cu cea a personajului, înscrind nuvela fantastică în modernitate.

- În *La țigănci* narațiunea la persoana a III-a sporește ambiguitatea întâmplărilor. Perspectiva impersonală, neimplicată a naratorului este dublată de perspectiva protagonistului. Ezitarea între aparența realistă și ireal aparține cititorului și personajului.



Relația narator-personaj Ambiguitatea textului

1. În timpul delirului, Gavrilăscu „știe” că a uitat ceva și spiritul lui pleacă în căutarea servietei cu partituri, într-un alt „real”, depărtat de cel lăsat în urmă. Revine, și nu întâmplător, cu birjarul „la țigănci”, unde întâlnește „umbră” fetei de odinioară. Surprins, Gavrilăscu nu sesizează că, în această escală între viață și moarte, Hildegard l-a așteptat pentru a fi împreună în viața „de dincolo”, iar fata, nu mai puțin mirată, înțelege confuzia disimulată a fostului iubit.

Argumentați semnificația întâlnirii cu Hildegard.

2. Țigăncile au fost interpretate ca simboluri ale:

a) Parcelor (Eugen Simion);

b) gunelor indiene, reprezentare a celor trei esențe ale existentului din opera indiană antică *Upanișade* (Sorin Alexandrescu);

c) ielelor din mitologia românească.

Alegeți din aceste semnificații varianta pe care o considerați cea mai apropiată de adevăr și motivați-vă opțiunea cu elemente din text.

3. Identificați modurile de expunere prin care se conturează perspectiva autorului și ilustrați-le cu citate corespunzătoare din text.

4. Evidențiați tehnica alternanței planurilor narative în nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade.

5. Descrieți treptele aventurii fantastice pe care o trăiește profesorul Gavrilăscu și comentați semnificația lor mitică.

6. Susțineți, cu exemple corespunzătoare din text, că profesorul Gavrilăscu este supus unui anumit ceremonial, unui ritual (cifrele, labirintul, căutarea, temerea).

7. Realizați o compunere / eseu în care să demonstrați semnificația scenei finale (călătoria cu Hildegard), insistând asupra sensurilor ultimei replici a nuvelei.

Dovediți-vă creativitatea

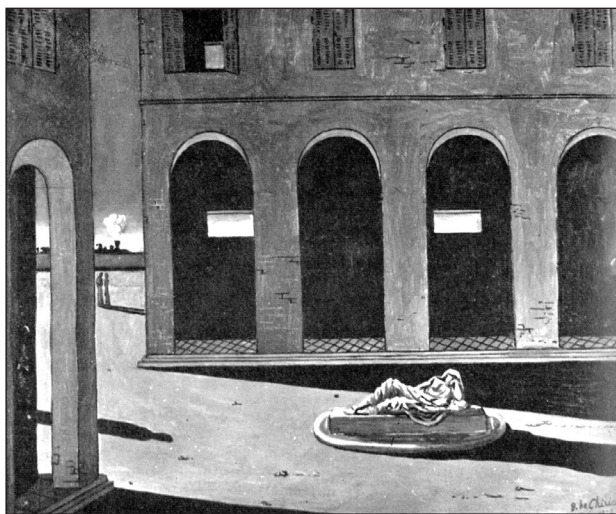
Nuvela *La țigănci* este narațiunea reprezentativă pentru noul mod de a înțelege prezența fantasticului în literatură. Comentați specificul fantasticului în *La țigănci* de Mircea Eliade, având în vedere și următoarea însemnare critică:

„Desigur, ceea ce se întâmplă cu Gavrilăscu din *La țigănci* ține nu de starea de vis, ci este pătrunderea în celălalt spațiu și timp, la fel de iremediabil ca și visul. Dar această pătrundere definitivă în ireal impune tehnica literaturii onirice. Totul se întâmplă ca într-un vis, ba și mai grav, mai apăsător, mai înfricoșător decât coșmarul.” (Ion Negoitescu)

Fantasticul: între straniu și miraculos

• Tzvetan Todorov consideră că fantasticul constă în faptul că eroul unei astfel de opere ezită în ceea ce privește cauza și natura evenimentelor pe care le trăiește, a obiectelor și ființelor cu care intră în contact, punându-și problema esenței *naturale* sau *supranaturale* a acestora. Dacă această ezitare se rezolvă în finalul operei și „se dovedește a fi naturală”, T. Todorov consideră că „fantasticul” este înlocuit de straniu, iar dacă esența este supranaturală, el se transformă în „miraculos”. Potrivit acestei teorii, fantasticul este menținut până la rezolvarea dilemei personajului, care reprezintă, în același timp, și dilema cititorului.

• „Fantasticul cere satisfacerea a trei condiții. Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor să considere lumea personajelor drept o lume a ființelor vii, astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi, de asemenea, împărtășită de unul dintre personaje: astfel, rolul cititorului este, ca să spunem așa, încredințat unui personaj și, în același timp, ezitarea capătă o reprezentare, ea devine una dintre temele operei; în cazul unei lecturi naive, cititorul real se identifică cu personajul. În fine, o ultimă condiție cere



Giorgio de Chirico, *Piața Italia*

Fișier bibliografic

Ion Bălu, **Mircea Eliade**, București, f.a.; Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe**, Ed. Gramar, București, 1998; N. Manolescu, **Julien Green și strămoșii mei**, Ed. Cartea Românească, București, 1984; A. Marino, **Hermeneutica lui Mircea Eliade**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980; D. Micu,

cititorului să adopte o anumită atitudine față de text: să refuze atât interpretarea alegorică, cât și pe cea «poetică». Aceste trei exigențe nu sunt de o reală pondere. Numai cea dintâi și cea de-a treia constituie, la drept vorbind, genul; cea de-a doua este facultativă. Totuși cele mai multe exemple satisfac toate aceste trei condiții.” (Tzvetan Todorov)

A. În **spațiul straniu** există un straniu *pur* (relatarea unor evenimente „care pot fi explicate prin legi raționale, dar care sunt, într-un fel sau altul, neverosimile, extraordinare, șocante, singulare, neliniștitoare, insolite și care din această pricină provoacă atât personajului, cât și cititorului o reacție asemănătoare aceloră cu care ne-au obișnuit textele fantastice”). (Tzvetan Todorov)

Povestirea fantastică „comportă două soluții: una verosimilă și supranaturală, cealaltă neverosimilă, dar rațională.”

B. **Fantasticul miraculos**. Cuprinde povestirile cu elemente fantastice și care se termină printr-o acceptare a supranaturalului. O serie de evenimente pot fi considerate pur și simplu stranii sau datorate unor coincidențe.

C. **„Miraculosul pur”**. Nu are limite bine definite. Genul miraculosului este relaționat cu *basmul*.

„Basmul nu este decât o specie a miraculosului, caracterizându-se prin aceea că evenimentele supranaturale nu provoacă nici cătuși de puțin mirarea.” (Tzvetan Todorov)

Muncă independentă

1. Argumentați, cu exemple din fragmentul *La țigănci* de Mircea Eliade, interpretarea noii propusă de D. Micu:

„Nuvela încorporează, cu subtilitate, ideea că timpul e o iluzie. (...) Gavrilesco a ieșit din vreme, intrând într-un tărâm al artei, atemporal, într-un sanctuar al frumosului în timp.”

2. Identificați, în text, alte elemente ale „epicului dublu” detectat de Sorin Alexandrescu în nuvela lui Mircea Eliade:

„Primul episod din *La țigănci* este cel mai evident, poate, pentru tehnica epicului dublu la Mircea Eliade.”

3. În literatura română, nuvela fantastică are o bogată tradiție. Realizați fișe cu citate în care să selectați fragmente cuprinzând diferite elemente de fantastic (teme și motive, acțiuni și personaje), din cel puțin alte trei nuvele aparținând unor epoci literare diferite.

În **căutarea autenticității**, Ed. Minerva, București, 1994; M. Papahagi, **Eros și utopie**, Ed. Cartea Românească, București, 1980; E. Simion, **Sfidarea retoricii**, Ed. Cartea Românească, 1986; Monica Spiridon, **Melancolia descendenței**, București, 1989.

STILUL

PRETEXT

Citiți cu atenție fragmentele alăturate și rezolvați următoarele cerințe:

- recunoașteți „gâza” descrisă în cele două texte;
- scrieți, din primul text, două cuvinte folosite cu sensul propriu, iar din cel de-al doilea două cuvinte folosite cu sens figurat;
- puneți în paralel cuvintele / grupurile de cuvinte din cele două texte care se referă la aceleași caracteristici ale insectei.

a) Zigopterele au un zbor oscilatoriu, folosind aripile anterioare și cele posterioare. În acest ordin sunt cuprinse libelulele cu o largă răspândire, libelula verde sau albastră-aurie de 35 mm lungime. Masculul are corpul și aripile colorate în albastru metalic închis, iar femela este de un verde deschis cu reflexe metalice și aripile transparente pătate în brun-auriu. Insectă aeriană, rareori se așază, și chiar atunci continuă să țină aripile desfăcute.

(Lumea animalelor, Ed. Științifică, București, 1964, p. 168)

b) Jos, pe-un vârful de campanulă
Pururi-n vibrație,
Și-a oprit o libelulă
Zborul plin de grație.
Mic, cu solzi ca de balaur,
Trupu-i fin se clatină,
Juvaer de smalt și aur
Cu sclipiri de platină.

(G. Topîrceanu, *Rapsodii de toamnă*)



V. Mărginean, *Cuiburi*

Stilul – manieră individuală sau colectivă de a marca personalitatea vorbitorului/autorului în enunț, prin utilizarea unor forme/procedee ale expresivității.

(Dicționar general de științe. Științe ale limbii)

Stilul poate fi definit ca:

- *alegere (selecție)* între mai multe variante de exprimare a unui concept; fiind vorba de adecvarea limbajului la conținut, contează *intenția* celui care formulează enunțul;
- *abatere (deviere)* de la norma curentă, cu precizarea că normele gramaticale sunt obligatorii;
- *adaos* la nucleul comunicării al unei forme afective.

Calitățile generale ale stilului

		Abateri
Claritatea	Ne obligă să ne exprimăm ideile și gândurile printr-un limbaj limpede și logic, astfel încât receptorul să sesizeze fără dificultăți conținutul mesajului.	– ambiguitatea – echivocul – nonsensul – paradoxul – pleonasmul – obscuritatea
Proprietatea	Cere să cunoaștem bine sensul cuvintelor și al structurilor gramaticale folosite, pentru a transmite nuanțat ideile, gândurile și sentimentele, potrivit cu situația de comunicare.	– amestecul de elemente specifice unor stiluri diferite – neadecvarea formei la conținut
Precizia	Presupune o astfel de exprimare, încât nici un cuvânt să nu fie de prisos; precizia presupune: 1. eliminarea cuvintelor inutile; 2. evitarea lungimii exagerate a frazei; 3. renunțarea la informațiile digresive.	– prolixitatea – digresiunea
Corectitudinea	Solicită respectarea cu strictețe a normelor gramaticale ale limbii: lexicale, morfologice, sintactice, ortoepice, ortografice și de punctuație; abaterea de la aceste reguli elementare tulbură înțelesul mesajului.	– abaterile de orice fel
Puritatea	Impune utilizarea faptelor lingvistice admise de normele limbii literare	– folosirea cuvintelor vulgare sau triviale

Calitățile particulare ale stilului

Naturațea	Firecul exprimării, fără afectare sau enfază.
Armonia	Echilibru, cadență, ritm, evitarea cacofoniei.
Demnitatea	Folosirea cuvintelor și a expresiilor admise de limba literară, evitarea trivialității, a grosolăniei.
Concizia	Exprimarea strictului necesar, evitarea confuziei, a exprimării prolixă.
Finețea	Subtilitatea exprimării, evitarea platitudinii.
Umorul	Îngăduința față de aspectele ridicole.
Oralitatea	Reproducerea particularităților variantei vorbite a limbii.

Stiluri funcționale

Stilurile funcționale reprezintă *limba căreia i se atribuie o destinație specială*. (Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Ed. Academiei, Buc., 1973)

Limba literară reprezintă aspectul cel mai îngrijit și normat al limbii, *model de exprimare pentru toți membrii unei societăți* (*Tratat de lingvistică generală*, Ed. Academiei, Buc., 1971)

Limba populară

- aspect spontan, neelaborat al limbii române;
- se manifestă mai mult în varianta orală;
- diferențieri fonetice între zone;
- cuvinte specifice unei anumite zone;
- simplitate și uniformitate la nivel sintactic.

Limba standard

- caracter îngrijit și neutru;
- absența elementelor dialectale;
- absența elementelor caracteristice variantelor funcționale.

Este acceptată, în general, existența următoarelor stiluri (limbaje) funcționale:

Beletristic	Tehnico-științific
Juridic-administrativ (oficial)	Publicistic

• Aceste stiluri s-au constituit istoricește și sunt în evoluție;

• acționează ca un model care exercită o anumită presiune asupra conștiinței vorbitorilor;

• se manifestă în contaminare cu alte variante în funcție de condițiile subiective și/sau conjuncturale ale comunicării.

Celelalte variante propuse de unii lingviști (**oratoric**, **epistolar**) se încadrează în tipurile enunțate.

Stiluri artistice. Stiluri nonartistice

În fapt, variantele funcționale ale limbii sunt reductibile la opoziția *artistic / nonartistic*.

	Stilul artistic	Stilurile nonartistice
Limba	<i>conotativ</i>	<i>denotativ</i>
Caracter	<i>individual</i>	<i>colectiv</i>
Expresie	caracterizată prin <i>unicitate și inovare</i>	caracterizată prin utilizarea unor <i>formule</i> și <i>construcții fixe, repetabile</i> la nivelul colectivității vorbitorilor
Lexic	<i>bogăție lexicală</i> ; sensuri multiple ale aceluiași cuvânt, <i>contextual variabile</i>	<i>concentrație lexicală</i> (din punct de vedere statistic); sensuri unice ale cuvintelor, <i>independente de context</i>

Opinii despre stil:

Adevăratul stil este arta de a te face ascultat. (Brunetière)

Limba exprimă, stilul subliniază. (M. Riffatere)

Cine spune stil spune alegere. (St. Ullmann)

Stilul este o greșală, dar nu orice greșală este și stil. (J. Cohen)

EXERCITII

1. Redactați un text în stil publicistic (reportaj) despre o libelulă.

2. Scrieți în câte o coloană verbele onomatopice și interjecțiile onomatopice cu rol de predicat din textele de mai jos. Arătați ce efect stilistic au acestea.

a) ...că mie are să-mi deie coada porcului s-o frig și beșica s-o umflu cu grăunțe, s-o umflu și s-o zuriu după ce s-a usca...

b) Duminicile bâzâiam la strănă, și hârști! câte-un colac!

c) Și, când răcnește o dată cât se poate, eu zvârl chibriturile din mână, tuștiu! la spatele lui Zaharia și-ncepem a horăi, de parcă dormeam cine știe de când...

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

3. Recunoașteți mărcile oralității din fragmentul următor:

Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han – era cetate. Avea niște ziduri groase de ici până acolo, și niște porți ferecate cum n-am mai văzut de zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau dinspre partea hoților...

(Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*)

4. Citiți cu atenție următorul fragment din opera literară *Telegrame* de I.L. Caragiale. Identificați în textul propus abateri de la calitățile generale ale stilului. Precizați, pentru fiecare situație, ce calitate nu este îndeplinită. (Fragmentul face parte din raportul telegrafic pe care procurorul Tribunalului X... îl trimite ministrului Justiției.)

Fimeea nepotului lui Costăchel Gudurău, anume Albert Gudurău, unul din capii înversunați opoziție locală, divorstată, iar ei bănuiesc Raul directoru cauza divorsului, acuzând trăește cu mencionatu concubinagiu, dar vrând s-o iee socie legitimă, care reclamat restituțiunea dotei și parafernei di 2 mii lei obținând titlu executoriu, iar opoziția promis răzbunare pretinzând paraferma cheltuită, cu luxul di notorietate publică.

5. Selectați cuvintele din lista ce urmează în funcție de registru stilistic din care fac parte (a. standard, b. juridic-administrativ, c. argou): *hoț, a șmangli, a delapida, lovele, pârnaie, suț, penitenciar, bani, închisoare, a fura, sumă, delincvent*. Formulați apoi, cu fiecare serie, câte un enunț (conținutul va fi același).

6. Titlul (a) și textul (b) de mai jos, apărute în paginile de analiză a evenimentelor politice externe și interne din presa scrisă, folosesc expresii neadecvate situației de comunicare. Identificați-le!

a) Pregătiri „pe bune” pentru atacarea Irakului

b) Acesta a reușit să țină ascuns faptul că are dublă cetățenie, lucru ce nu i-ar fi permis să candideze la postul de primar conform prevederilor Constituției României, dar după doi ani de zile a fost dat în gât chiar de către consilierii săi. Explicația o dă chiar primarul independent XY: „Am scăpat porumbelu’ că mă înscriu în PD și așa am ajuns să fiu acum suspendat din funcție...”

7. În piesa *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, tânărul Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist, intră în camera Vetei, crezând că este Zița, careia îi face următoarea declarație de iubire:

Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! sunt nebun!...

Nu striga! nu striga! fii mizericordioasă; aibi pietate! M-ai întrebat să-ți spui cine sunt, și-am spus. Mă întrebi să-ți spui ce caut... Ingrato! nu mi-ai scris chiar tu însuși în original?

Urmăriți, în replicile lui Rică Venturiano, cuvintele și sintagmele care trădează ocupațiile sale, dar care nu își au rostul într-o declarație amoroasă.

8. Citiți fragmentele următoare și stabiliți stilul (limbajul) fiecărui text. Reformulați textul de la punctul b) în: stil oficial (administrativ), stil științific, stil publicistic (știre sau reportaj).

a) Armata I română, sub comanda generalului Cristescu, era compusă din două corpuri: corpul 6, sub comanda generalului Eremia Grigorescu, era formată din divizia 80-a rusă, divizia 9-a română și brigada I de călărași și ocupa sectorul Movileni – Fundeni. (Manole Neagoe)

b) Prin dimineata nedeslușită două tovarășii de steaguri au pălit mai la vale sila ismailitenilor, din două laturi. Din latura stângă a apei Bârladului, de câtră Bobriac, au pălit Jder și Nicoară Păr-negru. În același timp de pe Chițoc au intrat în cealaltă coastă a urdiei Manole bătrânul și comisu Simion. Așa de tari au fost aceste lovituri și atât de neînduplecate, cu mare piere și jertfă din partea răzășimii, încât trupul balaurlui a fost curmat în două. (Mihail Sadoveanu)

9. Pornind de la textele anterioare, stabiliți principalele trăsături ale fiecărui limbaj (stil). Aveți în vedere:

- prezența/absența figurilor de stil;
- caracteristicile lexicului (termeni mono/polisemantici, termeni tehnici, argotici, neologisme, regionalisme);
- respectarea normelor gramaticale;
- încărcătura emoțională;
- economia exprimării;
- caracterul obiectiv/subiectiv al enunțului;
- prezența/absența mijloacelor nonlingvistice.



ÎN TRE TRADIȚIE ȘI MODERNITATE



Liviu Rebreanu

(1885-1944)

Ion

(fragmente)

GLASUL PĂMÂNTULUI

Capitolul 1 Începutul

Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina spre trecătoarea Bârgăului.

Lăsând Jidovița, drumul urcă mai întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritor, apoi cotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline...

.....
Hora e în toi... Locul geme de oameni... [...]

De tropotele jucătorilor se hurducă pământul. Zecile de perechi bat someșana cu atâta pasiune, că potcoavele flăcăilor scapătă scânței; poalele fetelor se bolbocesc, iar colbul de pe jos se învâltorește, se așază în straturi groase pe fețele brăzdate de sudoare, luminate de oboseală și de mulțumire. Cu cât Briceag întetește cântecul, cu atât flăcăii se îndârjesc, își înfloresc jocul,

trec fetele pe sub mână, le dau drumul să se învârtescă singure, țopăie pe loc ridicând tălpile, își ciocnesc zgomotos călcâiele, își plesnesc tureacii cizmelor cu palmele nădușite... Glasurile se înecă în noul de praf ce-i îmbrățișează pe toți... Numai arar vreunul mai țănoș începe o chiuitură în tactul zvăpăiat al jocului, cu ochii pe dos, cu gâtul răgușit. Dar după două-trei versuri o sfârșește într-un iuit aspru, istovit. Apoi jocul urmează tăcut, din ce în ce parcă mai sălbatec. Flăcăii își încolăcesc brațele mereu mai strâns pe după mijlocul fetelor... Sâniile acestora tremură sub iile albe și ating din când în când pieptul flăcăilor, turburându-le ochii și inima. Nu schimbă nici o vorbă. Nici nu se privesc. Doar pe buze fâlfâie zâmbete plăcute și fugare.

Învârtita ține de vreun ceas, fără întrerupere, și tinerii nu se mai satură [...]

Capitolul II Zvârcolirea

Flăcăul sosi încălzit de drum. Se opri la marginea delniței, pe răzorul ce-o despărțea de altă fâneață, tot așa de lungă și de lată, pe care Toma Bulbuc o cumpăraseră acum vrei zece ani de la Glanetașu. Cu o privire setoasă, Ion cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată

cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme.

Se așeză pe răzor, înțepeni nicovale în pământ, potrivi tășul coasei și apoi începu a-l bate cu ciocanul, rar, apăsător, cu ochii țintă la oțelul argintiu. Când isprăvi, se sculă, scoase de la brâu gresia, o înmuie bine în apa din toc și apoi mângâie ascuțișul coasei cu gresia, schimbând mereu degetele mâinii stângi. Pe urmă, cu un pumn de iarbă, șterse toată coasa. În clipa aceea privirea i se odihnea pe delnița lui Toma Bulbuc, cosită, cu fânul adunat în căpițe care stăteau încremenite ici-colo, ca niște mormoloci speriați. Pământul negru-gălbui părea un obraz mare ras de curând... Privindu-l, Ion oftă și murmură:

— Locul nostru, săracul!

... Sub sărutarea zorilor tot pământul crestat în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grâu și de ovăs, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, şușoteau, fâșăiau, vorbind un grai aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoarește cum îi place. Suspina prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:

— Cât pământ, Doamne!... [...]

Capitolul III Iubirea

... Se simțea înfrânt și neputincios, iar simțământul acesta îi aprindea sângele și-i umplea creierii de planuri și hotărâri care de care mai năzdrăvane. Totuși nu mai îndrăznea să se apropie de casa lui Vasile Baci și nici să schimbe vreo vorbă cu Ana. În schimb se ducea mai în fiecare seară la Florica. Ochii ei albaștri îi mulcomeau zbuciumarea. Râdea însă când își amintea de făgăduința lui că o va lua de nevastă. Cum s-o ia dacă toată zestrea ei e un purcel jigărit și câteva bulendre vechi? Dragostea nu ajunge în viață... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelie. Și îndată ce zicea așa, se pomenea cu gândurile după Ana... [...]

În ziua aceea, spre seară, flăcăul întâlnește pe Ana, pe drumul cel vechi dinspre Jidovița. Primprejur nici țipenie de om. El a oprit-o și a luat-o de mână, iar ea a început îndată să plângă cu hohote și să-i impute că a părăsit-o. Ion vru s-o liniștească, dar nu-i putu spune decât:

— Lasă, Anuță, fii liniștită, că noi tot împreună... împreună... împreună...

Mai stătură un minut, tăcuți, și se despărțiră. Pe când însă fata se depărta cu aceeași deznădejde în suflet, Ion simțea o înviorare mare. Lacrimile Anei i-au încolțit în inimă o încredere nouă. Își urmă calea mai sprinten și atât de mulțumit că-i venea mereu să rădă și-și zicea: „De-acuma nu-mi pasă de nimic!”

Capitolul VI Nunta

Din clipa când Vasile Baci, în fața pețitoarelor, îi făgăduise tot, Ion fu cuprins de o adevărată beție de fericire și de încredere. Era atât de plin în sine însuși încât se gândea numai la pământurile lui, plănuia cum să le muncească mai bine, cum să lăzuiască un petec de pădure, și habar nu mai avea nici de Vasile și mai ales de Ana, parcă ea n-ar fi ținut de zestre... Doar când îi pomenea numele cineva, își aducea aminte că și ea mai este pe lume, și se încrunta ușor.

În schimb, Ana nu se gândea decât la dânsul. Uitate erau rușinea și bătăile și suferințele. Ea nu știa nici de planuri, nici de vicleșuguri... Sufletul ei dornic de iubire aștepta împlinirea visului ca o mântuire și gura ei șoptea numele lui cu aceeași nerăbdare plăcută ca și în nopțile bune de odinioară.

Nunta ținu trei zile, după obicei... Sâmbătă porni tot alaiul, în căruțe, la notar, în Jidovița. În frunte călăreții pocneau mereu din pistoale, pe când în căruța întâi lăutarii își



Maria Pillat-Brates, Țărancă din Ardeal

frângeau degetele cântând și totuși nu se auzea decât grohăitul gordunei. Apoi venea o căruță cu mirii și cu druștele, apoi o brișcă cu nașii având pe obraji gravitatea cerută de împrejurări, apoi altă căruță cu părinții mirilor și câteva fete mai spălate, în mijlocul cărora Zenobia era cea mai zgomotoasă, apoi altele încărcate cu flăcăi și fete chiuiiau și se zbenguiau.

De-abia acum înțelese Ion că împreună cu pământul trebuie să primească și pe Ana și că, fără ea, n-ar fi dobândit niciodată averea. Nu mai schimbase cu ea nici o vorbă de câteva luni. I se părea o străină și nu-i venea să creadă că în pânțele ei se plămădește o ființă din sângele lui... O privea și se mira c-a putut el săruta și îmbrățișa pe fata aceasta uscată, cu ochii pierduți în cap de plâns, cu obrajii gălbejiți, cu pete cenușii, și care, împopoțonată cum era astăzi, părea și mai urâtă. În aceeași vreme genunchii lui atingeau genunchii Floricăi, pe care Ana și-o alesese drușcă cu Margareta lui Cosma Ciocănaș. Florica era aprinsă în obraji, cu buzele roșii, umede și pline, cu ochii albaștri și limpezi ca cerul de vară și avea în toată înfățișarea o veselie sănătoasă pe care se silea și nu izbutea s-o ascundă. Ion își aduse aminte cum a strâns-o în brațe astă-toamnă și mai înainte, cât i-a fost de dragă și cum i-a făgăduit c-o va lua de nevastă. Îi era rușine că acum se însoară cu alta și de rușine îl bufnea un râs prostesc și nu-și putea lua ochii de la Florica. [...]

La Râpele-Dracului bătrânii întoarseră capul. Pripasul de-abia își mai arăta câteva case. Doar turnul bisericii noi, strălucitor, se înălța ca un cap biruitor. Zăgreanu însă era tot în drum, în fața crucii, cu capul gol și, cum stătea acolo așa, parcă făcea un jurământ mare.

Apoi șoseaua cotește, apoi se îndoaie, apoi se întinde iar dreaptă ca o panglică cenușie în amurgul răcoros. În stânga rămâne în urmă Cișmeaua-Mortului, pe când în dreapta, pe hotarul veșted, delnițele se urcă, se împart, se încurcă până sub pădurea Vărarei. Apoi Pădurea-Domnească înghite uruitul trăsurii, vâltorindu-l în ecouri zgomotoase...

Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Sufărințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări într-un uragan uriaș...

(Liviu Rebreanu, *Ion*. Ediție îngrijită de Nicolae Gheran. Repere istorico-literare... de Mihai Dascăl. Editura Minerva, București, 1974)

Considerații generale

Creație de „proporții epice”, romanul *Ion* (1920) continuă tradiția romanului de reflectare realistă, reprezentată anterior de Nicolae Filimon (*Ciocoii vechi și noi*), Duiliu Zamfirescu (*Viața la țară, Tânase Scatiu*) și Ioan Slavici (*Mara*).

Viziunea matură, realistă, unghiul modern de interpretare, stilul lucid și structura arhitectonică, cu simetrii de compoziție, dimpreună cu impunerea unei tipologii memorabile au făcut din romanul *Ion* „cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române” (E. Lovinescu), „cel mai frumos roman românesc și una din cele mai tipice opere de acest fel din literatura universală” (Mihail Dragomirescu), „opera ce consacră pe Rebreanu ca poet al omului teluric” (G. Călinescu).

Anticipat de nuvelele *Rușinea* și *Zestrea*, romanul *Ion* reprezintă prima parte dintr-un proiect complex de abordare a problemei țărănești, cu preferința către observație și demitizare a imaginii satului ca o lume idilică. Inspirat din viața rurală, o primă categorie dintre nuvelele lui Liviu Rebreanu anunță direcțiile tematice și arta narativă a romanelor ulterioare ale autorului (*Răfuiala, Nevasta, Proștii, Coasa*). În aceeași măsură, nuvelele de evocare a războiului (*Calvarul,*

Ițic Strul, dezertor, Catastrofa, Hora morții) vor pune accentul pe psihologia personajelor, cu acțiunea concentrată pe elemente semnificative, ca tipuri sociale și situații reprezentative pentru mediul evocat.

Din această perspectivă, scriitorul este un creator de viață autentică, preferință, de altfel, larg răspândită în literatura română, începând cu Ion Ghica, C. Negruzzi, N. Filimon, Ion Creangă, I. L. Caragiale și Ioan Slavici.

Potrivit crezului artistic al lui L. Rebreanu, literatura este adânc înrădăcinată în tradițiile artistice autohtone, în realitate. Sinceritatea nu este echivalentă cu subiectivitatea narațiunii la persoana întâi, ci, dimpotrivă, înseamnă o perspectivă rece, obiectivă asupra realității. Lumea lui Liviu Rebreanu este organizată după tipare arhaice. Omul este văzut mai ales în ipostaza de țăran, marcând identificarea lui însuși cu poporul român. Potrivit „formulei” adoptate de Liviu Rebreanu, „realismul nu ar fi altceva decât viață eternizată prin mișcări sufletești”, iar romanul trebuie să fie, înainte de toate, social. Refuzul romanului subiectiv îl situează pe autorul romanului *Ion* la antipodul „noului val”.

TEXT ȘI INTERPRETARE

ROMANUL. Specie a genului epic, de mare întindere, dezvoltând mai multe conflicte, având un număr mare de personaje și o acțiune amplă, desfășurată în perioade variabile de timp. Romanul ia naștere în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, o dată cu realismul. Clasificarea romanului: a) *romanul de aventuri*; b) *romanul istoric*; c) *romanul psihologic*; d) *romanul satiric și parodic*; e) *romanul fantastic*; f) *romanul publicistic*.

„Critica analitică a romanului deosebește în general trei elemente constitutive ale acestuia: intriga, caracterizarea personajelor și cadrul; ultimul, care capătă atât de lesne semnificația simbolică, este denumit, în unele teorii moderne, «atmosfera» sau «tonalitatea». Este inutil să subliniem că toate aceste elemente se determină reciproc!”

(R. Wellek, A. Warren)

„Spre deosebire de alte genuri literare, cum sunt teatrul ori poezia, romanul se definește și se delimitează nu atât pornind de la caracteristicile sale formale, cât mai ales prin semnificația lui, asociată în mod tradițional cu ideea de ficțiune (...). Aventuri imaginare, personaje ireale, intrigi fictive; discursul romanului se situează în ireal, al cărui spațiu simbolic îl împarte cu legenda, cu mitul și cu epopeea.”

(Bernard Valette)

• „Romanul, ca gen, s-a format și s-a dezvoltat de la început în condițiile unui nou sentiment al timpului (...). La baza lui se află experiența personală și ficțiunea creatoare liberă.” (M. Bahtin)

• „Romanul modern: o creație literară care se folosește de o povestire pentru a exprima altceva (...). Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modern, de la el trebuie să așteptăm totul.” (R.-M. Albérès)

• **Ficțiune.** Înțeles ca latură specifică a creației literare, termenul desemnează prezentarea unui fapt neadevărat, plasmuit astfel încât să apară real, cu scopul realizării emoției artistice.

Geneza romanului

La baza romanului lui Liviu Rebreanu se găsește întotdeauna un eveniment real, un pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării, prin intermediul puterii de transfigurare artistică a imaginarii.

A. Nucleul romanului *Ion* este reprezentat de o suită de întâmplări:

a) **Nucleul original** („Sărutarea pământului”: scena-simbol). Autorul zărește un țăran care sărută pătimaș pământul:

„Ei bine, *Ion* își trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei ani. Era o zi de început de primăvară...” (*Jurnal*, I)

b) *Povestea Rodovicăi*, o fată bogată din sat, care păcătuiește cu cel mai leneș și sărac flăcău. Întâmplarea devine subiectul nuvelei *Rușinea*.

c) *Discuția cu Ion Pop al Glanetașului* (modelul lui *Ion*), un flăcău din vecini, harnic, dar foarte sărac.

B. *Sinteza celor trei întâmplări-cheie.*

Prin reacții asociative, scriitorul interpretează cele trei întâmplări, faptele concentrându-se într-o schemă indestructibilă: „Uite un schelet de roman! mi-am zis atunci. Și în zilele următoare, obsedat mereu de gândul romanului, mi-am făcut un caiet în care am notat subiectul pe câteva pagini, dezvoltând unele părți. Pe copertă am scris un titlu: *Zestrea*.”

Realitate și ficțiune

1. Ținând seama de următoarele afirmații ale lui Liviu Rebreanu, comentați relația dintre *realitate* și *ficțiune*, *autor* și *personaj* în creația autorului:

a) „Astfel, *Ion Pop al Glanetașului*, eroul însuși a existat aievea și se numea aproape așa (...). Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei.”

b) „Romanul are o viață de ficțiune izvorâtă dintr-o viață adevărată: a mea!”

2. Identificați, în structura romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, cel puțin alte patru elemente relevante pentru modul în care *geografia imaginarii* își găsește corespondențe în realitate.

Caracterul monografic

Tema romanului

• Întemeindu-se pe o prezență a elementelor lumii rurale, G. Călinescu a văzut în romanul *Ion* o structură epopeică, având la bază momente din eternul calendar al naturii și al îndeletnicirilor omului de la țară. Reluând ideea lui G. Călinescu și a lui E. Lovinescu („*Ion* este epopeea, mai degrabă decât romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric”), Nicolae Manolescu afirmă: „În *Ion*, mișcarea epopeică, rurală, rituală, era aceea care-i determină adâncimea, nu propriu-zis observația, Rebreanu fiind un mare creator tocmai prin intuiția ritmului etern al existenței satului.”



Casă țărănească cu tânaț și stâlpi (Transilvania, sec. XIX)

Construcția și stilul

• **Secvența.** Ca element de construcție a romanului, *secvența* cuprinde o serie de evenimente care se succed (într-o ordine cu valoare simbolică).

• *Spațiul și timpul* românesc își diversifică semnificațiile simbolice pe două coordonate:

a) *spațiul și timpul-cadru* proprii existenței atemporale; se desfășoară în ritmul tradiției, înregistrat de autor prin evocarea monografică a satului.

b) *spațiul și timpul evenimentelor propriu-zise*: localizează și fixează *ordinea temporală* a desfășurării evenimentelor din viața eroilor și se deschid spre istorie și spre lumea din afara satului.

Problematica romanului

1. Prezentați conținutul romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, pornind de la una din referințele lui Perspessicius, în viziunea căruia *Ion* este „vasta frescă (...) în care semnificație socială, analiză sufletească, personaje perfect caracterizate, pasiuni se împletesc într-o existență coborâtă pe pământ de «voința de creație» a acestui demiurg epic în lupta cu marele ziditor.”

2. Argumentați, bazându-vă pe exemple adecvate din literatura română și universală, următoarea opinie critică:

„Cu toate deosebirile de viziune, *Ion* intră în categoria romanelor unui spațiu atemporal rural”. (Nicolae Balotă)

3. Demonstrați, pe baza lecturii integrale a romanului *Ion*, apartenența creației lui L. Rebreanu la categoriile romanești consacrate:

- roman social;
- roman erotic;
- roman de familie;
- roman psihologic;
- roman al condiției intelectualului (din mediul rural) în Imperiul austro-ungar.

Construcția progresivă a semnificațiilor

Structură și compoziție

■ Secvența

1. Dimensiunea psihologică a romanului *Ion* este ilustrată prin două părți epice distincte:

a) *Glasul pământului*; b) *Glasul iubirii*.

Explicați semnificația simbolică a celor două secvențe epice.

2. Identificați spațiul și timpul-cadru al romanului.

Precizați ce semnificație au aceste coordonate narative pentru ansamblul operei.

3. Menționați și comentați pe scurt secvențele în care sunt evocate tradițiile legate de momentele fundamentale din viața individului și a colectivității.

4. Identificați elementele menite să ofere narațiunii simetrie compozițională.

5. Exemplificați, pentru principalii eroi din cele două planuri narative, semnificația acestui tip de coordonate.

6. Numiți motivul literar principal din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu. Aveți în vedere următoarele secvențe:

a) „*Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare*”;

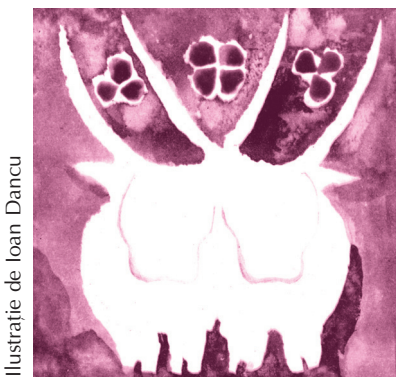
b) „*Pământul părea că respiră și trăiește*”;

c) „*Toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ*”;

d) „*Cât pământ, Doamne!*”

Perspectiva narativă. Naratorul omniscient

- Naratorul omniscient poate fi:
 - a) implicat (ca erou martor sau prin comentariul autorului);
 - b) neimplicat, fiind astfel o simplă „voce” care prezintă acțiunea; povestirea la persoana a III-a.
- Autorul are viziunea de ansamblu (concepe mesajul), alege tehnicile narative și le asociază, aflându-se în operele tradiționale „dincolo” de text.
- Naratorul omniscient plasmuieste traiectoriile existenței personajelor, conform unui destin prestabilit, cunoscând de la început finalul. Naratorul înfățișează realitatea plasmuită nu ca pe o succesiune de evenimente imprevizibile, accidentale, ci ca pe un proces logic, cu final explicabil și previzibil. Înlănțuite temporal și cauzal, faptele devin credibile, verosimile.
- *Discursul narativ* reflectă preocuparea de a realiza o construcție circulară. Simetria *incipitului* cu *finalul* se realizează prin descrierea drumului care intră și iese din satul Pripas, loc al acțiunii romanului.
- Simetria și alternanța planurilor narațiunii conferă romanului perfecțiunea clasică.
- Omniscient și omniprezent, naratorul realizează portretul personajelor (caracterizarea directă).
- *Tehnica pluralității* perspectivelor (caracterizare directă realizată de alte personaje).
- *Pluriperspectiva*: prezentarea personajului prin mai multe perspective.
- *Alternanța planurilor* (reluarea lor succesivă) se realizează în romanul *Ion* prin tehnica contrapunctului.
- *Tehnica contrapunctului* dezvoltă în literatură aceeași temă în medii și momente diferite, marcând semnificația comună a secvențelor epice.
- *Simetria construcției* se realizează prin reluarea cu valoare simbolică a începutului (incipitului), ca final al romanului, pentru a circumscrie structura circulară a romanului.



Ilustrație de Ioan Dancu

■ Narator și autor

1. Identificați, în fragmentele reproduse în manual, pasajele prin care autorul își manifestă prezența prin:
 - a) comentarea semnificației acțiunii;
 - b) motivarea / exemplificarea unor atitudini;
 - c) apelul la cititor.
2. Arătați care dintre afirmațiile de mai jos exprimă poziția naratorului față de acțiune și față de personaje:
 - a) naratorul află datele despre personaj pe măsura desfășurării acțiunii;
 - b) naratorul cunoaște destinul personajului și are o perspectivă anterioară / simultană / ulterioară asupra faptelor.
3. Demonstrați că deznodământul, în planul acțiunii narate, este prezentat din perspectiva naratorului omniscient.

■ Moduri de expunere

- 1) Precizați modurile de expunere prezente în structura romanului, insistând asupra funcțiilor epice pe care le îndeplinesc în discursul narativ.
- 2) Selectați, din fragmentul reprodus în manual, cel puțin un pasaj descriptiv.
- 3) Dialogul susține veridicitatea și concentrarea epică. Transcrieți din romanul *Ion* (fragmentul reprodus) un exemplu de comunicare prin dialog.

Acțiune și semnificații

Lumea satului

1. Povestiți romanul, urmărind destinul lui Ion și al familiei Herdelea.
2. Numiți momentul care marchează începutul conflictului.
3. Simetria și alternanța planurilor narațiunii conferă romanului perfecțiunea clasică de „poem epic, solemn ca un fluviu american, o capodoperă de măreție liniștită”.

(G. Călinescu)

Demonstrați semnificația convergentă a unor asemenea planuri din romanul *Ion*, având în vedere următoarele exemple:

- a) conflicte exterioare (Ion – Vasile Baciuc; Herdelea – Belciug);
 - b) evenimente (nunta Laurei – nunta Anei);
 - c) iubiri nelegitime: Ion – Florica; Titu – Roza Lang.
4. Comentați acțiunile eroului, urmărind în roman:
 - originea lui Ion și evoluția familiei sale;
 - relația dintre calitățile eroului și condiția sa;
 - evoluția spirituală de la *Glasul pământului* la *Glasul iubirii*.

• **Protagonistul.** Personajul central este reprezentativ pentru țăranul român prin calitățile sale și prin autentică sa iubire pentru pământ.

• **Personaj complex,** Ion este culpabil prin mijloacele prin care încearcă să-și atingă idealul și care ignoră sistematic omenia și principiile morale tradiționale; „*un posedat al posesiunii*” (N. Balotă).

• **Personaj modern,** căruia i se motivează acțiunile, Ion este prezentat prin mai multe perspective: *pluriperspectivism*.

NATURALISMUL. „S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă și crudă viziune romanesacă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea: amplexarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... În această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol: precedați de George Sand, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Tolstoi (care a fost totuși, în principiu, antinaturalist)”. (R.-M. Albérès)

• „Ion nu e inteligent și prin urmare nici ambițios. Ar fi putut să se smulgă din locul nașterii sale, să facă o carieră orașenească. El vrea însă pământ. Dorința lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, dar la fel cu a tuturor. (...) Ion nu e însă decât o brută, căreia șiretenia îi ține loc de deșteptăciune.” (G. Călinescu)

• „Eroii lui Rebreanu, Ion cu deosebire, s-ar părea că sunt expresia unei viziuni rectilinii, simplificate, schematice chiar, negându-se uneori scriitorului capacitatea de a vedea omul în mobilitatea, în complexitatea atitudinii și actelor sale. Se numește atunci *schematism* modul de a vedea *organic* un personaj fără ezitări care, departe de a constitui un merit, indică o deficiență a puterii creatoare.

Departa de a fi liniare, personajele lui Rebreanu (...) însumează contradicții principiale, iar perspectiva din care sunt privite ia în considerație toate laturile procesului sufletesc, și atent nu numai la unitate, dar și la contrastele ce o condiționează”. (Lucian Raicu)



Personajele. Semnificații simbolice

Protagonistul

1. Recunoașteți conflictul central din romanul *Ion*.

2. Comentați deznodământul romanului sub toate aspectele presupuse de desfășurarea acțiunii romanului (situația lui George și a Floricăi; rivalitatea dintre preot și învățător).

3. Precizați trăsăturile morale ale eroului, reprezentative pentru țăranul român. Raportați-l pe Ion, din perspectiva acestor trăsături, la eroi cu aceeași semnificație, din alte opere literare studiate.

4. Argumentați pluralitatea perspectivelor asupra protagonistului, comentând:

- opinia bătrânului învățător;
- punctul de vedere al satului;
- poziția familiei Herdelea;
- părerea lui Vasile Baciuc.

Alcătuți fișe literare cu citate corespunzătoare din textul romanului privind esența personajului din perspectivele citate mai sus.

5. În privința identității și tipologiei eroului din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, critica românească a identificat două tendințe analitice ferme, aproape exclusive. Pe de o parte, G. Călinescu vedea în Ion „ființa redusă”, care acționează din inerție și instinct, cu ferocitatea brutei, pentru atingerea dorinței sale, asemenea „unui animal plin de candoare, străin cu ingenuitate de orice noțiune de scrupul”.

Pentru E. Lovinescu, Ion ar fi „expresia violentă a unei energii”, care se vede permanent închisă între zidurile unei „ideații” personale „obscură și redusă”. Din linia țăranilor lui Balzac, dar mai ales ai lui Zola, „Ion e expresia instinctului de posesie a pământului, în serviciul căruia pune o inteligență suplă, o cauzistică ineputabilă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă (...). Ion este expresia violentă a unei energii (...) în limitele ideației obscură și redusă, e un erou stendhalian în care numai obiectul dorinței e schimbat, pe când încordarea, tenacitatea și lipsa oricărui scrupul moral rămân aceleași (...). Redus la un instinct puternic, Ion este un om de voință și de acțiune.”

Alegeți dintre cele două interpretări de mai sus pe cea care, în opinia voastră, exprimă esența personajului principal din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu. Aduceți argumente pro și contra.

6. Încadrați-l pe Ion într-o tipologie literară și accentuați trăsăturile caracteristice ale personajului.

Țineți seama și de faptul că „energia cu care eroul luptă să-și realizeze ținta este o realitate explicabilă sub aspectul social ca și sub aspectul psihologic, este *verosimilă* în planul superior al ficțiunii și dovada o reprezintă coeziunea artistică a personajului.” (Lucian Raicu)



N. Grigorescu, Studiu pentru „Car cu boi”

Simbol și semnificație

a) Simbolul crucii:

„Crucea are în consecință o funcție de sinteză și de măsură. În ea se întâlnesc cerul și pământul. În ea se întrepătrund timpul și spațiul. Ea este cordonul ombilical nico-dată retezat între cosmos și centrul originar. Dintre toate simbolurile, el este cel mai universal, cel mai totalizant.”

(Jean Chevalier și Alain Gheerbrant)

b) Simbolul copacului:

„Pomul-coloană structurează totalizarea cosmică obișnuită a simbolurilor vegetale, printr-un vector verticalizant.” (Gilbert Durant)

c) Simbolul drumului:

Personificat cu ajutorul verbelor (*aleargă, urcă*), drumul are semnificația simbolică a destinului unor oameni și este investit cu funcție metatextuală. El separă viața reală a cititorului de viața ficțională a personajelor din roman.

Ion: „un posedat al posesiunii”

1. În lucrarea *Aspecte ale romanului* (București, 1968), E.M. Forster etichetează personajele drept „plate” (când acestea se impun printr-o serie limitată de trăsături, având apariții scurte în roman) și „rotunde” (construcții complexe).

Identificați, în opera literară studiată, personaje corespunzătoare acestui tip de clasificare.

2. Drama țaranului român, așa cum este reflectată și în romanul *Ion*, este aceea a condiției umane degradate din cauza lipsei de pământ. În viziunea lui Rebreanu, ierarhia oamenilor este determinată de legile „averii” și de cele asupra proprietății pământului. Această obsesie asupra pământului ca „stihie de care depinde viața” (Nicolae Balotă) determină, în bună măsură, voința teribilă a patimei lui Ion.

Reprezentați trăsăturile morale ale eroului romanului *Ion* din perspectiva relației cu pământul.

3. În ce măsură dorința obsesivă a personajului principal de a avea pământ generează un *conflict tragic* (între om și „pământul-stihie”)?

Simboluri ale romanului („realism al esențelor”)

1. Spațiul fictiv al romanului *Ion* este dominat de anumite elemente simbolice totalizatoare („realism al esențelor”).

Analizați valențele totalizatoare ale simbolismului crucii: „La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă, pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploii și cu o cunună de flori veștede agățată la picioare.”

Aveți în vedere următoarele variante:

a) (Crucea) ca o simplă componentă materială a peisajului;
b) imaginea ce totalizează extremele: calvarul, suferința și moartea;

c) afirmarea în eternitate a vieții biruitoare.

2. Identificați, în fragmentele de mai jos, asemenea simboluri, dezvăluindu-le semnificațiile:

a) „Sosi totuși mai devreme și de aceea se îndreptă cu merinde spre un măr pădureț din marginea holdei, să așeze acolo coșul. [...] Prin umbra subțire a mărului, lumina albă pătrundea tremurându-și pletele.”

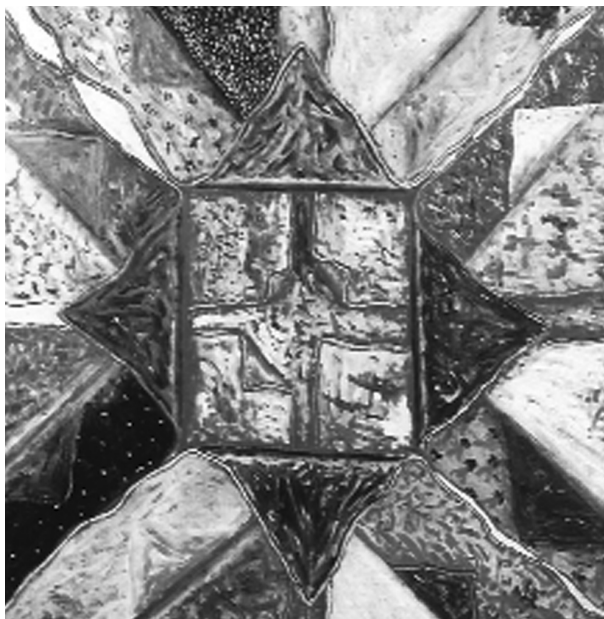
b) „Văzu băltoace de sânge lângă grădiniță, aproape de prispă, apoi dăra roșatică, spălăcită, ce se întindea până sub nuc, unde Ion zăcea ca o grămadă de carne.”



- „Personajele pot fi împărțite în clase și categorii, după cele mai variate criterii: locul ocupat în structura operei, atenția și amploarea cu care sunt caracterizate de autor, semnificația etică etc. În funcția pe care o au în susținerea acțiunii, personajele pot fi *principale*, *secundare* și *episodice*, sau *individuale* și *colective*. În raport de ideal, personajele se împart în *pozitive* și *negative*. În ultimul timp s-a renunțat la această împărțire. Personajele mai pot fi *schematice*, *statice* sau *plate*, construite în jurul unei singure trăsături, idei sau calități dominante, și, prin opoziție, *complexe*, când prezintă un cumul de trăsături caracteristice; de asemenea, personajele pot fi *statice*, *nonevolutive* sau *dinamice*, în mișcare, din punctul de vedere al componentelor sufletești.” (Paul Magheru)

- Ana și Florica: personaje complementare (se completează reciproc); marcate de imposibilitatea împlinirii relației cu Ion.

- Destinul Anei este înscris în datele condiției fetei bogate (Zenobia; soția lui Vasile Baciuc).



Horia Bernea. Prapur

- În viziunea lui E. Lovinescu, „*Ion* e cea mai puternică creațiune obiectivă a literaturii române (...) și cum procesul firesc al epicei e spre obiectivare poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive”. *Ion* deține „inteligența simplă” și „voința imensă”, dar e și „fiara” care face să dispară „omul nobil și milos”. „Cele două voințe se încordează în eforturi uriașe, ce ar fi meritat un obiect mai vrednic decât cei câțiva bulgări de pământ, simbol al supremei zădărnicii omenești.”

Alte personaje ale romanului

1. Personajele sunt construite în relație cu Ion și cu drama acestuia. Demonstrați complementaritatea și antiteza dintre Ana și Florica.

2. Ana și Florica sunt victimele celor două patimi ale lui Ion. Demonstrați cum, la acest nivel existențial, condiția feminină reduce aspirațiile la posibilitățile împlinirii conjugale.

3. Explicați slăbiciunea lui Ion față de Florica din perspectiva relației cu Ana.

4. Vasile Baciuc și George Bulbuc sunt și ei victime ale celor două „glasuri ale eroului”. Prezentați conflictul dintre Ion și cele două personaje masculine.

5. Comentați stările sufletești trăite de George, după înfăptuirea crimei, așa cum sunt sugerate aceste trăiri din perspectiva Floricăi.

Condiția intelectualului

1. Romanul ilustrează condiția tipică a intelectualului.

Prezentați succint statutul intelectualului (Herdelea), așa cum este descris acesta în toată complexitatea relațiilor sale cu instituțiile (statului străin) și cu ceilalți intelectuali.

2. Maria Herdelea: un tip unic de feminitate surprins la diferite vârste. Dați exemple de alte prezențe feminine din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu.

3. Argumentați ideea nunții ca formă a compromisului moral al eroinelor.

Personajul simbolic

Urmând exemplul lui Ioan Slavici (romanul *Mara*), L. Rebreanu aduce „vocile” satului ca instanță morală care judecă acțiunile eroului. Demonstrați, în acest sens, rolul Savistiei în destinul eroilor, insistând asupra semnificațiilor morale ale efectelor intervențiilor sale.

Titlul romanului

În cazul creațiilor epice care înfățișează întâmplări, titlul reprezintă o sinteză a conținutului și, în același timp, un simbol.

Explicați, în acest sens, semnificația titlului romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, având în vedere și următoarea afirmație:

„Titlul programează lectura textului: textul determină sensul și titlul, raporturile dintre titlu și text sunt diferite.”

(Marian Popa)

• Organizați-vă într-un complet de judecată pentru a vă pronunța într-un proces literar imaginar legat de *Cazul Anei lui Vasile Baci* sau de *Cazul lui Ion al Glanetașului* (la alegere). În pregătirea dezbaterii rețineți din acțiunea romanului *Ion* cele mai potrivite aspecte pentru cazul dezbătut.

În analiza acestui caz, valorificați cele mai cunoscute opinii critice, cu deosebire cele două afirmații contrare ale lui E. Lovinescu și G. Călinescu.

Să aveți în vedere, de asemenea, utilizarea elementelor de procedură, de judecată și de limbaj specifice domeniului administrativ-juridic.

Redactați în scris rechizitoriul procurorului (punctele pe care se sprijină acuzarea) și pledoaria (motivația apărării).

• Etapele procesului:

a) Deschiderea procesului: Președintele comisiei de anchetă informează Instanța cu privire la subiectul cazului dezbătut. În continuare, dă cuvântul Anchetatorului pentru a oferi datele problemei.

b) Prezentarea faptelor (punerea în temă):

Informațiile sunt desprinse din acțiunea romanului, pe baza cercetărilor întreprinse. Sunt interpretate, pe rând, gesturi, gânduri, acțiuni, unele cuvinte, reținute, în general, drept probe ilustrative.

Adăugați la pledoaria anchetatorului cele mai elocvente fapte ale personajului supus acestei judecăți.

c) Audierea „martorilor” acuzării.

De exemplu, în cazul Anei Baci, se depune mărturie împotriva numitului Ion al Glanetașului, insistându-se asupra elementelor prin care acesta s-a făcut vinovat în legătură cu sinuciderea propriei sale soții (Acuzat 1: Ion Pop Glanetașu).

Sunt formulate, de asemenea, acuzațiile împotriva lui Vasile Baci (Acuzat 2), un tată care, prin faptele comise, este bănuit că și-a împins propria fiică spre sinucidere.

Acuzat 3: George Bulbuc. Sunt aduse argumente în sprijinul ideii că acesta are, ca pretendent la mâna Anei și ca pretins îndrăgostit, o bună parte din vină în legătură cu sinuciderea Anei.

Alți posibili acuzați (în cazul Anei Baci): Zenobia Glanetașu și chiar Ana lui Vasile Baci.

Decideți, în continuare, dacă Ana și Zenobia sunt sau nu vinovate de faptul că o viață tânără a fost curmată în acest mod.

d) Pe baza depozitiilor prin care acuzații au fost învinuiți, președintele prezintă concluziile anchetei.

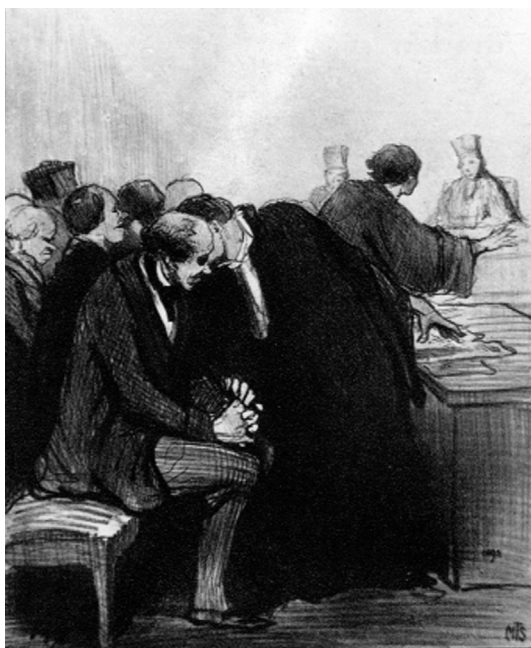
e) Redactați sau prezentați cuvintele președintelui de judecată, insistându-se asupra vinovăției celor implicați în proces: Ion al Glanetașului, George Bulbuc, Vasile Baci, Ana și Zenobia.

f) Ilustrați-vă pledoaria cu fapte edificatoare, desprinse din subiectul romanului.

g) Formulați sentința de condamnare.

(După Eleonora Zamșa, *Procese literare*, București, 1992).

Honoré Daumier, desen din seria „Oamenii justiției”



Exprimați-vă părerea

1. Elaborați o compunere-eseu în care, pornind de la afirmația lui L. Rebreanu, să explicați relația dintre realitate și ficțiune, autor și personaj în creația sa: „Romanul este o viață de ficțiune izvorâtă dintr-o viață adevărată: a mea!”

2. În viziunea lui Liviu Rebreanu, nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc experiențele decisive ale existenței:

„Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții (...). Literatura trăiește prin ea și pentru ea însăși. Durabilitatea ei atârână numai de cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde.”

Realizați o dezbaterie în care să susțineți importanța pe care autorul o acordă acestor experiențe de viață.

3. Argumentați perspectiva lui G. Călinescu asupra operei lui L. Rebreanu: „Liviu Rebreanu este un mare scriitor și pe drept cuvânt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese.”

Istoria receptării romanului *Ion* de Liviu Rebreanu

1. Introducere

Romanul *Ion* s-a bucurat încă de la debut de un succes fără precedent, constatându-se că, prin această operă literară, biruința narațiunii moderne devine evidentă. Romanul lui L. Rebreanu venea cu o altă viziune asupra satului românesc decât cea propusă, până atunci, de prozatorii sămănătoriști.

În aceste condiții, este firesc ca noul roman să surprindă și să șocheze, să stârnească reacții violente din parte unor teoreticieni ai curentului literar de la începutul secolului al XX-lea, în special din partea lui G. Ibrăileanu și Nicolae Iorga.

2. Ipoteze ale receptării

A. Perioada 1920–1941

Contextul receptării critice		Aprecieri critice
Criticul literar	Sursa citată	
E. Lovinescu	<i>Sburătorul</i> , II (1920), 30, 31, 32, 33 (4, 11, 18, 25 dec.), reprodus după E. Lovinescu, <i>Scrieri</i> , I, București, Editura Minerva, 1969.	„<i>Ion</i> e cea mai puternică creațiune obiectivă a literaturii române...” - Metoda de lucru folosită de romancier este „formula marilor creații epice, formula romanului realist”. - Obiectul de studiu: „viața socială a Ardealului”. - Personajul principal descinde din lumea țăranilor lui Balzac și Zola, este un erou stendhalin.
Tudor Vianu	<i>Viața românească</i> , XIII (1921), nr. 1, (ian.), reprodus după Tudor Vianu, <i>Scriitori români din secolul XX</i> , București, Editura Minerva, 1979.	„<i>Ion</i> este un roman social și psihologic”, „adevărata poemă a Ardealului”. - Protagonistul romanului „e o natură concentrată și strălucitoare, premeditativă”, înzestrat cu „o vocație obscură, înrădăcinată pentru pământ”; „<i>Ion</i> are o viață animalică, puternică, plină de ecou”.
Mihail Dragomirescu	<i>De la misticism la raționalism</i> , București, 1925.	„<i>Ion</i> este cel mai frumos roman românesc și unul din cele mai tipice opere de acest fel în literatura universală.” <i>Ion</i> este un roman-epopee definitiv, „o mare operă prin perfectă obiectivitate epică a autorului, prin conciziunea și adâncimea trăsăturilor sufletești ale personajilor, (...) dar mai cu seamă prin originalitatea compoziției.”
Pompiliu Constantinescu	<i>Viața literară</i> , I (1926), nr. 15 (28 mai).	„Meritul cel mare al prozatorului constă în aceea că: în locul unei probleme practice de natură istorică, d-sa aduce o viziune artistică.” - Cartea este „epopeea țăranului român”, este expresia tipică — în sens clasic — a instinctului central și unic al omului sclav al pământului.

E. Lovinescu	<i>Istoria literaturii române</i> , IV. <i>Evoluția «Prozei literare»</i> , București, Editura Ancora, 1928; <i>Critice</i> , vol. 2, Editura Minerva, București, 1982	„Dar dacă în <i>Ion</i> se simte poate voința de a crea o figură simbolică, mai mare ca natura, ce transcende tendința despre nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele și slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare...”
G. Călinescu	<i>Jurnalul literar</i> (1939); nr. 23, reprodus după <i>Istoria literaturii române de la origini până în prezent</i> , București, 1944, p. 647–648.	• Caracterul epopeic al romanului <i>Ion</i>. • Epopeicul este definit prin faptul că eroii romanului nu sunt individualități, ci simboluri, exponenți. • <i>Ion</i> este opera unui poet ce cântă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. • <i>Ion</i> este un poem epic, solemn ca un fluviu american, o capodoperă de o măreție cunoscută.

B. Perioada 1960–1976

Contextul receptării critice		Aprecieri critice
Criticul literar	Sursa citată	
Al. Piru	Studiu introductiv la: Liviu Rebreanu, <i>Opere alese</i> , București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962; reprodus după: Liviu Rebreanu, <i>Opere</i> , București, Editura pentru Literatură, 1968.	• „Rebreanu a vrut să dea în <i>Ion</i> senzația vieții plene, și în acest scop a procedat prin acumulări succesive de întâmplări, făcând un mare loc momentelor capitale ale existenței, nașterii, nunții, morții, momentelor caracterizate printr-o anumită periodicitate calendaristică, cum ar fi petrecerea la horă, cheful la cârciumă (...), în sfârșit, momentele neprevăzute, în stare de a stârni agitația. (...) Toate aceste evenimente, introduse organic în textura povestirii, fac să crească sensibil, până la debordare, albia romanului, lăsând o impresie copleșitoare de viață.”
Lucian Raicu	Capitolul <i>Ion</i> , în <i>Liviu Rebreanu – Esei</i> , Editura pentru Literatură, București, 1967.	• „Scriitorul va recunoaște că brusca deschidere de orizonturi, provocată de înțelegerea problemei pământului într-un context adecvat, a dat un nou sens romanului: «De aici apoi a ieșit un plan de roman cu totul de alte proporții și dimensiuni, decât cel schițat în caietul meu. Mă gândeam acum la un roman care să cuprindă întreaga problemă a pământului.» Apăruse între timp firul unei noi intrigi. Scriitorul îl încrucișează cu tema fundamentală: «În anii aceștia s-a născut și ideea de a completa simpla ceartă între țărani, pentru pământ, care ar fi fost prea monotona, cu o acțiune secundară, când paralelă

		și când împletită cu cea principală, o acțiune care să privească pătura intelectuală din Ardeal și, în primul rând, familia învățătoarească și preoțească». Cele două planuri, când paralele, când împletite, urmează, cum s-a spus, tehnica contrapunctului; ele au și importante consecințe de conținut; familia Herdelea trăiește epopeea vieții <i>curente</i>, Ion, dimpotrivă, este eroul unei epopei tragice, de negândit în mediu mic-burghez; ceea ce însă obseda mai mult pe scriitor era să <i>obțină</i> impresia unei desfășurări unitare, organice.”
Nicolae Manolescu	Capitolul <i>Drumul și spânzurătoarea,</i> în <i>Arca lui Noe</i>, Editura 100+1 Gramar, București, 2000.	„A vedea în Ion viclenia ambițioasă (un „erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideii lui obscure și reduse”) sau brutalitatea condamnată e la fel de greșit, căci implică un criteriu moral. Ion trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e așa zicând bruta ingenuă.”
Nicolae Balotă	Capitolul <i>Universul violenței,</i> în <i>De la Ion la Ioanide</i>, Editura Eminescu, București, 1974.	„Ion este o fire elementară, dar întru nimic subumană. Nimic asemănător în <i>Răscoala</i> — cu toate violențele ei — cu monstruozițiile biologice, cu arieriații sau perversii din unele romane ale lui Dos Passos, Steinbeck sau Caldwell. Dar, am văzut că Ion este un posedat. Or, starea de posesiune se caracterizează prin fixații maniacale, prin turbulență, aplecare spre violență. Eroii sufletește elementari sunt expuși atracției monomaniacale a unei unice pasiuni. Pământul este cu adevărat ibovnica lui. Florica doar o distracție a pasiunii esențiale, după cum în viața lui Petre Petre, pe care o uriașă forță de gravitate îl atrăgea spre pământ, violarea Nadinei nu e decât un accident. Violența derivă din pasiunea originară a posesiunii. Sau, mai exact, dintr-un strat profund, un fel de subterană aorgică a destinelor umane din romanele lui Rebreanu în care mitul violenței este asociat aceluia al posesiunii.”

Fișier bibliografic

Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu – Eseu*, E.P.L., București, 1967; E. Lovinescu, *Critice*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1982; Ovid. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, *** *L. Rebreanu după un veac*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca; P. Constantinescu, *Vremea*, 1938, XI, nr. 534, 26 iunie, p. 8; M. Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991; Nicolae Manolescu, *Arca lui*

Noe, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, EPL, București, 1966; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, București, 1976; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978; Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, București, 1974

Creația obiectivă: Liviu Rebreanu: *Ion*

de E. Lovinescu

„Adevărata situație literară a d-lui Rebreanu începe de după război, o dată cu *Ion*. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a acestui talent, care a început și continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire, dar și fără indicații de viitor.

Debuturile atât de puțin semnificative ale scriitorului nu se explică numai prin evoluția prea înecată a talentului său, ci și prin natura genului în care s-a încercat; creator obiectiv prin îngrămădire de imponderabile și prin construcția arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu ne poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decât după un număr destul de mare de pagini...

Apariția lui *Ion* rezolvă o problemă și curmă o controversă. În cele mai multe conștiințe, sămănătorismul se confundă cu țărănismul și luptă împotriva lui cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură. Pusă în acest plan, problema putea fi discutabilă la un popor cu o bază rurală atât de largă și cu o literatură autentică de inspirație folclorică, în care sămănătorismul părea singura expresie posibilă a realităților naționale în lupta cu utopiile modernismului. Problema se pune însă astfel: lupta împotriva sămănătorismului nu avea decât incidental ca obiectiv „țărănismul” sau „opincărismul”, cum se spunea pe atunci, pe când, în realitate, ea se îndrepta fie împotriva atitudinii și a tendinței, fie împotriva lirismului; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul, ci felul tratării lui. Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție: aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuți antisămănătoriști a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atât de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele. Pornind de la

același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui *Ion* nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuși, formula marilor construcții epice, pornind de la cei vechi și ajungând la cei moderni, formula romanului naturalist, a *Comediei umane*, de pildă, dar, mai ales, formula epiceii tolstoniene: formula ciclică a zugrăvirii, nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate deci, și această zugrăvire nu printr-o selecțiune de elemente simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile. E, negreșit, o metodă fără strălucire artistică, fără stil, cu mari primejdii (și cea mai amenințătoare e banalitatea), dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi în *Ion*.

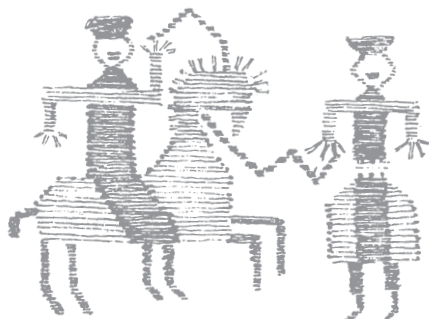
Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardeleanului care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești, cu o faună bogată în exemplare variate. Ca un material aparent haotic, cu epizode numeroase ce se pun de-a curmezișul, romanul se organizează, totuși, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui *Ion*. (...)

Apariția lui *Ion* a fost privită aproape în unanimitatea criticii ca o dată în istoria literaturii române contemporane și ca prima creație obiectivă.”

(E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981, p. 242–243)

E. Lovinescu: un critic modernist

Personalitate complexă a vieții literare din prima jumătate a secolului al XX-lea, E. Lovinescu (1881–1943) a exercitat asupra literaturii române o acțiune formativă comparabilă doar cu aceea desfășurată într-o altă etapă a culturii noastre de Titu Maiorescu.



Lui E. Lovinescu îi revine meritul de a fi acționat în direcția adaptării modernismului la specificul culturii și civilizației românești. Factorul decisiv, în acest sens, îl constituie elaborarea conceptului de *sincronism* ca instrument de investigație critică a evoluției literaturii române. Asimilându-și simbolismul ca pe un fenomen literar normal, E. Lovinescu formulează un concept mai general de *modernism*, aspirând spre o artă modernă românească la nivelul modern european, cu atât mai mult necesară, cu cât formele preconizate de sămănătorism și de tradiționalismul ortodoxist erau pentru această epocă perimate.

În volumul al III-lea din *Istoria literaturii contemporane* (1926–1929), E. Lovinescu întreprinde analiza propriu-zisă a evoluției literare (*Evoluția poeziei, Evoluția prozei literare*). În privința prozei, E. Lovinescu promovează *ideea necesității romanului obiectiv și a romanului citadin*, ceea ce justifică susținerea prozei lui L. Rebreanu ca „o realizare definitivă”, „o dată istorică” în „procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.”

După ce marile descoperiri ale lui E. Lovinescu deveniseră valori certe, romanul *Ion* este numit „un triumf al spiritului creator modern”: „Apariția lui *Ion*, scrie E. Lovinescu, rezolvă o problemă și curmă o controversă”. În acest sens, L. Rebreanu a demonstrat, printre cei dintâi, că literatura despre țărani nu trebuie să fie necondiționat sămănătoristă.

• Studiul întreprins de E. Lovinescu asupra „evoluției prozei epice” și, în mod special, a romanului *Ion* de L. Rebreanu ilustrează următoarele aspecte:

- obiectivitatea și accesibilitatea comunicării;
- claritatea, precizia și proprietatea exprimării;
- terminologia proprie domeniului respectiv; concentrarea maximă a vocabularului;
- desfășurarea monologată a comunicării științifice;
- organizarea specifică a enunțului sintactic;
- alegerea aspectelor implicate și interpretarea critică riguroasă a acestora.

• *Studiul critic* este o lucrare amplă, cu un caracter științific, prin care, pe baza unor argumente solide aduse în favoarea temei, se tratează aspecte dintre cele mai complexe ale operei literare a unui scriitor.

Autorul unui studiu critic folosește o gamă largă de procedee destinate a releva analogiile, diferențele, cauzalitățile conjuncturale și, mai ales, situarea axiologică a faptelor literare.

Evoluția prozei epice

• Printre contribuțiile teoretice din sfera romanului interbelic, punctele de vedere ale lui G. Ibrăileanu (*Creație și analiză*, 1926), Mihai Ralea (*De ce nu avem roman?*, 1927), E. Lovinescu (*Evoluția prozei epice*), G. Călinescu (*Camil Petrescu — Patul lui Procust*, 1933) și Camil Petrescu (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*, 1935) alcătuiesc cele mai importante repere ale unei *poetici a romanului românesc modern*.

• G. Ibrăileanu pune problema opțiunii între romanul în linia lui Balzac, Flaubert, Tolstoi și cel proustian. Ibrăileanu și E. Lovinescu susțin, aproape în același mod, superioritatea *creației* („înfățișarea personajelor și comportarea lor”) față de *analiză* („ceea ce autorul citește în sufletul personajilor sale și ne spune”), adică a *obiectivului* față de *subiectiv* (E. Lovinescu).

L. Rebreanu — romancier

Analizând romanul *Ion*, E. Lovinescu fixează locul acestei scrieri în contextul literaturii naționale, evidențiind următoarele aspecte:

- spiritul de invenție și densitatea epică, proprii *epicii obiective*;
- atitudinea obiectivă, indiferentă și neutră a autorului față de mediul recreat;
- tendința de revendicare a ruralului, a mediului țărănesc și a valorilor sale;
- înscrierea lui L. Rebreanu într-o tendință a *marelui roman*, a creației epice în care se pot identifica posibilitățile de expresie ale unei limbi unitare;
- forța personajului *Ion*, văzut ca un simbol arhetipic, torturat de o dilemă morală din care iese înfrânt;
- capacitatea romancierului de a ilustra complexitatea forței țărânului român, răspunzând celor două glasuri ce constituie polifonia acestei construcții simfonice: *glasul pământului* și *glasul iubirii*;
- elaborarea minuțioasă a romanului, construit epopeic într-o adevărată *frescă arhitectonică*.

Concluzii

• E. Lovinescu stabilește specificitatea artei prozatorului „lipsită de latura speculativă și analitică”, capodopera susținându-se, în schimb, „prin largimea concepției și vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice”.

• L. Rebreanu s-a realizat nu numai ca un mare creator de oameni vii și scene memorabile, dar și ca maestru neegalat al construcției epice, ca arhitect al romanului.

STILUL DIRECT. STILUL INDIRECT STILUL INDIRECT LIBER

PRETEXT

Subliniați cuvintele care exprimă replicile rostite de personaje din fiecare dintre fragmentele ce urmează.

Arătați rolul liniei de dialog din primul text.

– Nu vreau să te las, ai înțeles? Mie-mi trebuie ginere cumsecade, nu fleandură... Io-ți dau fata, iar tu să ai bici, să-i scoți din cap gărgăuni!... Eu nu vreau să știu de alde calici țanțoși care umblă să-i împuieze capul. Eu nu vreau și nu vreau, și dacă nu vreau, îi pun gâtul pe tăietor, și numai una-i trag cu barda, măcar să știu că mă duc pe urmă la spânzurătoare! Așa-i, măi George? (Liviu Rebreanu, *Ion*)

Cineva îl întrebese odată în glumă de ce vorbește singur și Moromete îi răspunse serios că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile.
(Marin Preda, *Moromeții*)

Lazăr Pitărel se duce clătînând din cap. Nici într-o zi întreagă, când e zi bună lăsată de Dumnezeu, nici într-o zi întreagă nu dă drumul comisul Simion la atâtea vorbe la câte a dat drumul într-o clipă.

Dar țigăncii aceleia ce-i mai face trebuință?
Îi face trebuință o lespede lucie, bine potrivită așa ca un fundișor, și să nu fie mai ușoară decât trei ocă. [...] Să se ducă cineva, să caute asemenea lespede.
(Mihail Sadoveanu, *Frații Jderi*)

Stilul vorbirii – ansamblul procedeelor sintactice prin care este reprodusă o replică, în exprimarea curentă sau în textul literar.

Stilul direct

(*Vorbirea directă*) redă replica exact în forma în care a fost enunțată (reproduce textual replica). Se caracterizează prin:

- dependența de un verb de declarație (verb *dicendi*);
- independența din punctul de vedere al subordonării sintactice;

- conservă intonația cu care a fost pronunțată replica.

Intonația, marcată grafic prin semnele de punctuație, este singurul element revelator al replicii în vorbire directă în cazul în care lipsește verbul de declarație.

Valoarea stilistică poate fi interpretată din două perspective:

- atitudinea subiectivă a locutorului;
- atitudinea obiectivă a autorului.

Stilul indirect

(*Vorbirea indirectă*) constituie o transpunere, conștientă sau nu, a celui direct. Reproduce comunicarea cuiva subordonând-o unui cuvânt de declarație.

Presupune:

- prezența în frază a unui verb de declarație sau de percepție, tranzitiv, care nu poate fi suprimat;
- existența unui raport de subordonare (introducerea comunicării printr-un element de relație subordonator).

Transpunerea unui text din vorbire directă în vorbire indirectă implică unele modificări ale replicii:

- propoziția incidentă devine propoziție regentă, conținând un verb *dicendi*;
- pronumele și verbele trec la persoana a III-a;
- construcțiile în vocativ dispar sau trec în dativ (complemente indirecte).

Honoré Daumier, desen din
seria „Oamenii justiției”



Stilistic, prin înlăturarea din enunț a elementelor expresive, afective și a formelor personal-adresative (persoanele I și a II-a, vocativele, imperativele), stilul indirect marchează o tendință către abstracțiune și către o sintaxă neutră.

Stilul indirect liber

este o formă intermediară între vorbirea directă și cea indirectă, prezentând caracteristici ale ambelor stiluri.

Redă replica:

- fără a o face dependentă de un verb de declarație;
- fără a o introduce printr-un element conjuncțional;
- păstrându-i intonația.

Stilul indirect liber conservă încărcătura afectivă a vorbirii directe, deși prezintă aceeași transpunere a persoanei (la pronume și la verb) specifică vorbirii indirecte.

Stilistic, funcția expresivă primordială constă în ambiguitatea vocii narative ca rezultat al interferării planurilor de bază ale narației (al autorului și al personajelor).

În proza modernă, stilul indirect liber este forma sub care se prezintă *monologul interior*: ideile și reflecțiile reproduse apar în același timp ca aparținând expunerii naratorului și vorbirii personajului, ambiguitatea sporind expresivitatea textului.



EXERCITII

1. În fragmentul de mai jos, din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, urmăriți vorbirea directă, găsiți verbele de declarație care o introduc, iar dacă acestea lipsesc, evidențiați rolul intonației (și redarea ei grafică) în diferențierea replicilor. Recunoașteți modalitățile prin care autorul evocă elementele paralingvistice ale comunicării orale și elementele gestuale conștiente sau spontane:

- Aici erai? murmură Ana așezându-se fără să se uite la dânsul.
- Că parcă-i mai bine aici, făcu flăcăul încet; apoi îndată ridică sticla: Să trăim, Anuță!
- Să trăiești, Ioane! răspuse ea privind neliniștită spre cărare, pe unde treceau mereu oameni, care la cârciumă, care înapoi.
- Bea și tu, Anuță, că pentru tine l-am luat și l-am făcut dulce ca gura ta!

– Despre mine poate să sece rachiul, zise fata mai potolită. Mi-e silă și când îi simt mirosul, că taica nu mai lasă să treacă nici o ziulică fără băutură și fără beție... Nu știu, zău, ce s-o mai alege de noi.

– Apoi așa bea omul la supărare, zise Ion, adăogând pe urmă cu alt glas: Bea, Anuță... Mi-a cășunat și mie așa o dată...

2. Transpuneți replicile de mai sus în vorbire indirectă. Precizați modificările morfosintactice care se produc la nivelul textului. Urmăriți elementele de afectivitate și arătați dacă se mai mențin în transpunerea voastră. Textul câștigă sau pierde în expresivitate?

3. Stabiliți, în fiecare dintre textele de mai jos, din romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, fragmentele care aparțin vocii auctoriale și replicile personajului redată în stil indirect liber:

a) Baciul știa că Ion are s-o izgonească, dar nu-i păsa. Lasă să vie fata, nu-i nimic. Acum, că-i măritată în lege, poate ședea și acasă. Mai bine așa decât să se plece el în fața tâlharului și să-i dea moșia. La urmă tot va trebui să vie bărbatul și s-o ia, mulțumindu-se cu ce-o căpăta, căci n-are încotro... Acum e vorba de răbdare. Cine o răbda mai lung rămâne deasupra. Iar dânsul poate aștepta oricât, că nu-l doare...

b) Îi era frică de judecăți, deoarece nu mai avusese niciodată și văzuse la alții că procesele înghit zadarnic moșiile oamenilor. Începură îndoielile. Să nu se întâmple ceva și să piardă tot. Avocații câte șuruburi nu învârtesc. Te bagă în temniță cu dreptatea în mână. La urma urmelor, poate că tot mai bine ar fi să-i arunce câinelui jumătate locurile și căsuța cea veche, să scape de-o grijă...

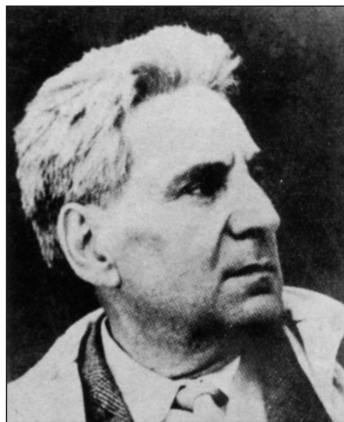
4. Comparați următoarele fragmente din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, și sesizați deosebiri care există între ele în ceea ce privește modul de redare a monologului interior:

a) Se simțea parc-ar zăcea într-o baltă murdară. „O fi sângele meu!” se gândi dânsul [...] Se gândea însă numai la băltoaca în care se bălăcea, care-l scârbea și din care voia să scape cu orice preț. „Mor ca un câine!” îi trecu apoi deodată prin mintea aprinsă de desperare.

b) Își fierbea creierii căutând să născosească un mijloc care să-l scape din ghearele hoțului și se bucura numai la închipuirea că ar putea găsi ceva să-l înșele cât mai cumplit... Dar oricât se căznea, nu putea stoarce nimic. Poate dacă l-ar mai amenința că va lăsa pe Ana să nască și că nu o va mărita niciodată? Amenințarea i se părea atât de slabă, încât nici el însuși n-o credea. Cum s-o primească atunci cellalt? Mai mult l-ar întârâta...

Reformulați textul de la punctul b) folosind modul de redare a monologului interior de la punctul a).

REALISMUL DE FACTURĂ BALZACIANĂ



G. Călinescu

(1899-1965)

Enigma Otiliei

(fragmente)

I

Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece-nouăsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sf. Apostoli, cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel toate curțile marelui sat ce era atunci capitala. Vântul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcând un tumult nevăzut, și numai întunecarea și reaprinderea unui lan de stele dădea trecătorului bănuiala că mari vârfuri de arbori se mișcau pe cer. Tânărul mergea atent de-a lungul zidurilor, scrutând, acolo unde lumina slabă a felinarelor îngăduia, numerele caselor. Uniforma neagră îi era strânsă bine pe talie ca un vestmânt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie. Din chipul dezorientat cum trecea de pe un trotuar pe altul în căutarea unui anume număr, se vedea că nu cunoștea casa pe care o căuta. Strada era pustie și lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau

ascunse în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala care dejghioca varul și uscăciunea care umfla lemnăria făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italiice. În apropierea mănăstirii și peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată. În fața ei staționa o trăsură luxoasă cu doi cai albi, înăuntrul căreia dormea, cu capul în piept și cu hăturile în mână, un birjar gros, înfășurat în tipicul vestmânt lung și încrețit de catifea. Tânărul ajunsese cu greaua lui valiză în chip de balercă în dreptul ei și, după oarecare examen, se opri lăsând puțin jos povara. [...]

Tânărul, hotărându-se în fine, trase de mânerul clopoțelului. Atunci un fel de schelălăit metalic răsună de sus ca-n niște spații mari și goale cu ecou rău. Trecu un timp chinuitor pentru necunoscutul de jos, apoi scara începu să scârțâie apăsător ca de o greutate extraordinară și cu o iritantă încetineală. Când provocatorul acestor grozave pârăituri fu jos, tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală și fața părea aproape spână și, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în

afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător și vădit contrariat.

— Unchiul Costache? îndrăzni să deschidă gura tânărul, pe urmă, intimidat, refăcu întrebarea: Aici șade d. Constantin Giurgiuveanu?

Bătrânul clipi moale din ochi, ca și când n-ar fi înțeles întrebarea, mișcă buzele, dar nu răspunse nimic.

— Eu sunt Felix — adăogă tânărul, uimit de această primire —, nepotul dumnealui.

Omul spân păru tot așa de plictisit de întrebare, clipi de câteva ori din ochi, bolborosi ceva, apoi cu un glas neașteptat de răgușit, aproape șoptit, duhnind a tutun, răspunse repede:

— Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc...

Buimăcit, tânărul stătu locului nemișcat, așteptând o revenire asupra tăgădei. Dar bătrânul, după ce-l privi clipind, cu acea deferență hotărâtă cu care îndemni pe un individ să plece, zise din fundul gâtului: „Bună seara!” și porni iarăși, în scârțaituri îngrozitoare, pe scară. Tânărul puse mâna automatic pe mânerul valizei și ieși ameteit pe ușa gotică și apoi pe poarta ruginită, trecu prin fața muscalului, care sforăia mereu, și porni dezorientat înainte.

.....
După o așteptare chinuitoare, scara începu să scârțâie greu și bătrânul spân apăru din nou cu ochii mirați.

— Ce e? întreabă el în șoaptă, ca și când nu l-ar fi văzut pe băiat.

Glasul acestuia pieri de emoție și inima-i zvâcni cu violență în piept. Încercă să-și adune puterile, când o voce cristalină se auzi de sus:

— Dar, papa, e Felix!

Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu un cap prelung și tânăr de față, încărcat cu bucle căzând până pe umeri. Atunci bătrânul, ca și când totul s-ar fi petrecut în modul cel mai firesc, fără nici o lămurire asupra atitudinii dinainte, clipind molatec din ochi, cu aceeași duhoare de tutun și cu același glas fără acustică, zise lui Felix Sima:

— Ia-ți geamantanul și vino sus!

Urcară amândoi pe scara pârâitoare și se găsiră într-un soi de antreu, pe care tânărul nu avu răgaz să-l examineze, rămânând totuși cu sentimentul că mobilele erau toate acoperite cu niște cămăși de materie fumurie. Fata subțirecă, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheță un braț gol și delicat. Felix îi strânse mâna și avu o

clipă impulsivă de a i-o săruta, însă fata i-o trase cu mult înaintea de a lua o decizie și i-o trecu sub brațul lui stâng.

— Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare — zise ea volubil — că ai venit. Eu sunt Otilia.

Apoi, părându-i-se că tânărul nu reacționează destul de calduros, întreabă, întorcând adânc fața spre el:

— Oare nu-ți pare bine?

— Ba da! răspunse sfios Felix, contrariat că nu vine nimeni să-i ia valiza din mână.

Conduc de Otilia și urmat de bătrân, Felix intră într-o odaie foarte largă și foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o covertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fața unui joc de table, trei persoane, care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrânul merse și ocupă scaunul rămas gol lângă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentându-l:

— E Felix, zise ea oprindu-se în fața bărbatului care tocmai aruncase zarurile. Acesta ridică numaidecât capul și întinse repede mâna. Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin fineța pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar, dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței.

— Pascalopol — se recomandă el cu o ceremonie care trăda creșterea lui aleasă, reținând ceva mai mult mâna tânărului într-a sa spre a-l examina.[...]

VII

Felix își dădea prea bine seama că iubește pe Otilia, fără să poată determina conținutul acestui sentiment. Uneori îl urmăreau genunchii mici ai fetei, în poziția în care ea îi îmbrățișa. Erau niște genunchi caști și ștregari în același timp, cu o personalitate a lor proprie, și lor ar fi voit Felix să le comunice, printr-un limbaj mut, dragostea lui. Altă dată, părul căzut în bucle creștea în visele tânărului și-l inunda. Să-i spună Otiliei c-o iubește în față, Felix nu putea. Otilia era familiară, liberă în mișcări, și ceea ce cu altă fată trebuia câștigat după îndelungi tactici, cu ea se câștiga dintr-o dată. [...]

La masă, Otilia fu volubilă, îi spuse impresii de conservator, îl întreabă despre activitatea lui universitară. Simțise că Felix era preocupat:

— Ce ai, Felix? Ești așa distrat! Te pomenești că ești îndrăgostit. Nu m-aș mira, cu atâtea colege...

Felix se simți dezamăgit de presupunerea Otiliei și prin gând îi trecut toana de a smulge înapoi scrisoarea. Otilia îl ținu mult de vorbă, apoi trecu în odaia cu pianul și-i cântă anume fraze, apelând mereu la atenția lui, în sfârșit îl sfătui să se ducă să se odihnească, fiindcă părea obosit.

— Mă duc și eu, vreau să citesc ceva, de mult n-am mai pus mâna pe o carte.

Felix fugi înainte, ca să nu fie de față la găsirea scrisorii, și așteptă cu respirația încordată. După o îndelungă ciorovăială cu Marina, Otilia urcă scările. Se auzi când intră în odaie, dușumeaua pârai ușor în câteva puncte greu de precizat. Felix bănuî că Otilia se opri în fața mesei. Apoi urmară mici zgomote indistincte și... nimic. Felix se feri să dea ochii cu Otilia și rămase închis în odaie. Când târziu ieși ca un hoț, ușa odăii fetei era deschisă, scrisoarea lipsea de pe masă, iar Otilia era în oraș. Se-ntoarse la masă cu Pascalopol și cu moș Costache, privi pe Felix degajat, se purtă ca și când nimic nu se-ntâmplase. Contrariat, Felix deveni îndrăzneț și încercă să controleze efectul scrisorii. Făcu așa încât să se afle la un moment dat singur cu Otilia. Fata îl privi franc, îi spuse vorbe indifereente și nu păru nici intimidată, nici cu conștiința încărcată. Lui Felix îi încolți bănuiala că scrisoarea nu-i căzuse în mâni și făcu atunci ceea ce altădată n-ar fi făcut. Profitând de faptul că Otilia era jos cu Pascalopol, intră în odaia ei, aruncă ochii pe pat și pe masă, pe dușumea, însă nu fu chip să descopere nimic. Scrisoarea fusese luată de cineva, în orice caz. [...]

Își chinuia totuși mintea cu fel și fel de ipoteze: Otilia a găsit scrisoarea, dar n-a bănuî de la cine este, și-a închipuit că e vreo glumă, vreo hârtie veche a lui Felix; a găsit-o și, distrată, a aruncat-o fără s-o desfacă; n-a găsit-o deloc, scrisoarea căzând undeva printre lucruri; a citit-o, dar nu-l iubește pe Felix. Ipoteza din urmă aprindea gelozia în inima lui Felix. Cum? Otilia are atâta putere de a se prefăce? Are atât de puțină inimă, încât să nu vrea să-i spună o vorbă? E în stare să iubească pe bătrânul Pascalopol și să-l treacă cu vederea pe el? O undă de mânie trecu prin el și toate știrile rele despre Otilia se adunară peste capul lui într-un stol negru, înfricoșător. Nu, nu. Otilia se purtase cu el ca o soră. Nu putea să-l urască. Poate că a supărat-o prin gestul lui. Nu se cădea să-i scrie în chipul acela care dovedea că pătrunsese în odaia ei (imprudență neiertată), ci să-i spună de-a dreptul, discret. Chinul lui Felix crescuse cu trecerea zilelor, fiindcă răceala Otiliei, dacă ea era pricina, era definitivă, iar circulația scrisorii nu mai putea fi urmărită. În ziua când orice speranță păru pierdută, Felix fu atât de mâhnit, încât uită să se mai întoarcă acasă la prânz. Îl cuprinse o frenezie nebună

de a umbla singur și merse pe jos, în frig, până la Băneasa. Vibra de amărăciunea de a fi înțeles și căuta înverșunat în minte o hotărâre care să fie pentru Otilia un adio sublim. Obosit, la întoarcere se așeză pe o bancă încărcată de zăpadă și n-auzi nici uruiul unei trăsuri, nici scârțâitul unor pași. Îl deșteptă din toropeală o mână subțire care-i ridica bărbia în sus. Era Otilia:

— Felix, ce faci tu aici? De când te caut cu trăsura! Vai, ce fără minte ești, câte supărări îmi faci.

Otilia se lăsă pe banca înzăpezită într-o descurajare amuzată. Era îmbrăcată într-o haină foarte pe talie, de astrahan, pe care Felix n-o mai văzuse.

— Și mai spui că mă iubești!

Felix tresări. Vasăzică Otilia citise scrisoarea. Fata îi ridică din nou bărbia, râzând:

— Felix, hai, spune-mi, de ce ai fugit de acasă? Ți-am făcut noi ceva?

Felix lăsă din nou capul în jos și răspunse sfârâmat:

— Dar știi foarte bine... ți-am scris... nu mai pot așa.

— Tu mă iubești? îl întrebă Otilia serioasă ca și când l-ar fi întrebat dacă e bolnav.

Felix mărturisii cu capul.

— Ce copil ești! Ți-am citit scrisoarea, dar am uitat, știi că sunt o zăpăcită. De ce să fugi? Ți-am spus eu că nu te iubesc?

Felix tresări deodată înfocat:

— Otilia, e adevărat? Mă iubești?

— Ei, ei, nu ți-a spus nimeni că te urăște.

Felix fu iar dezamăgit. Luă mâinile Otiliei și începu să le sărute mărunt, și le așeză pe obraz, le strânse, în vreme ce Otilia îl lăsa să facă, zâmbind. Încurajat, voi să capete o confirmare de altă natură și întinse gâtul să sărute pe Otilia. Aceasta privi puțin, examinând șoseaua pustie, apoi, evitând, blând, gestul lui Felix, îl sărută ea însăși pe obraz, ușor, lângă ureche. Felix era amețit de fericire.

— Haide acasă, Felix, și fii cuminte, mai vorbim noi, altă dată. Bietul papa e îngrijorat. Să nu-i spui nimic. O să-l mințim că ai avut lucrări la Universitate.

(G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Editura Eminescu, București, 1971)



Considerații generale

Introducere

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, domeniul epicului de ample dimensiuni cunoaște o criză de proporții. În căutarea unor căi de revitalizare a structurilor romanești, prin revenirea la forme ale romanului realist sau apelând la soluții noi, experimentale, în Europa primelor decenii ale veacului al XX-lea reînvie **romanul polifonic** și **romanul-frescă**. Manifestat prin structuri epice de amploare, în care tendința epopeicului și interesul pentru fresca socială se împletesc cu forme ale *bildungsromanului* tradițional, acest tip de creație va fi îndelung exersat în proza românească interbelică (Liviu Rebreanu, *Ion* și *Pădurea spânzuraților*; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; Hortensia Papadat-Bengescu, prin ciclul *Hallipa*; G. Călinescu, *Enigma Otiliei* etc.).

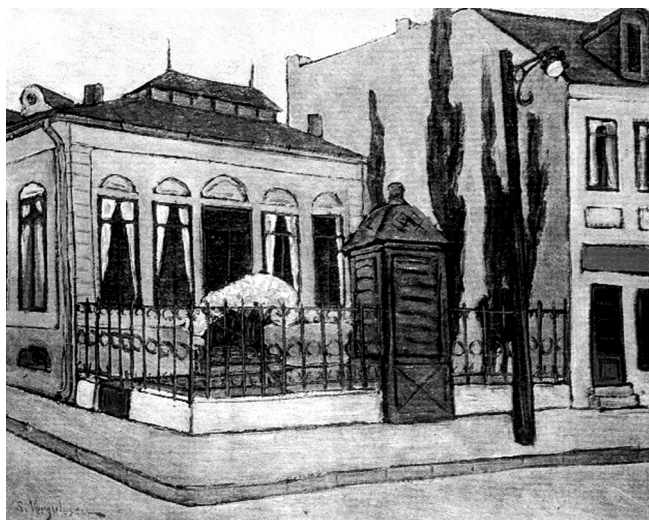
Situare contextuală

Impunându-l ca estetician al romanului într-o perioadă în care specia, în evoluția sa de la M. Proust la James Joyce, de la A. Gide la Huxley sau de la Malraux și Camus la Franz Kafka, cunoaște cele mai spectaculoase forme, articolele și studiile publicate de G. Călinescu între anii 1932–1946 sunt menite să explice mecanismul creației și inițiativele unui romancier provenit din familia balzaciană a genului.

În problema creației unei tipologii morale, în opoziție cu concepția romancierilor analiști proustieni, G. Călinescu susține ideea că numai o *psihologie concepută caracterologic*, la modul moralistilor clasici, ar putea duce la configurarea unor personaje de roman cu adevărat viabile.

În confruntarea de idei provocată de o astfel de criză a romanului românesc interbelic, G. Călinescu explică dezinteresul cititorului român față de romanul autohton pe seama lipsei de modernitate a vieții reflectate. Fiind în esență „expresia directă a vieții”, romanul cere scriitorului o mare experiență de viață, finețe și „intensitate a percepției, dar și capacitate de analiză a senzațiilor”.

Cu privire la formula epică proustiană, G. Călinescu susține că acest tip de roman își are originea într-un mod particular de a percepe viața și de a surprinde stările și trăirile cele mai intime și subtile. „Noi vom putea fi tolstoeni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii, și nu vom fi încă în stare de introspecție



Spiru Vergulescu, *Primăvară-n București*

până ce nu vom cânta bucuria de a trăi și de a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv.”

Biografie și creație

În creația ficțională, G. Călinescu pornește totdeauna de la un model livresc sau real, de la o „documentare” oferită de viața însăși. Literatura sa este produsul unei imaginații reconstitutive. Toate romanele lui G. Călinescu pornesc de la o sumă de secvențe rigurose autobiografice, dar o biografie asociată și integrată unei lumi imaginare coerente, decantată, distilată și dizolvată în operă. *Cartea nunții* (1933), de exemplu, e clădită pe propria-i căsătorie; *Enigma Otiliei* (1938) constituie „cronica” familiei Căpitănescu, în mijlocul căreia a trăit adolescentul G. Călinescu; unchiul său, Bică Simion, a trecut aproape neschimbat în Stănică Rațiu. Biografia lui Felix nu constituie copia identică a adolescenței lui G. Călinescu, dar el a avut vârsta tânărului Sima. În acest sens, romanul *Enigma Otiliei* rămâne compensarea unei tinereți frustrate, a unei copilării umile, eliberate de himerele trecutului.

În mijlocul umanității astfel imaginate, G. Călinescu s-a introdus pe sine ca personaj distinct, supus unor dominante comportamental-caracteriale. Cu o încordare tipic balzaciană, scriitorul își canalizează activitatea spre atingerea unui țel superior (*Enigma Otiliei*), își caută, în acest context, partenera

de viață (*Cartea nunții*) și se dăruiește, apoi, în întregime muncii creatoare (*Bietul Ioanide*).

Până la un punct ce poate fi delimitat cu mai multă sau mai puțină exactitate, Jim, Felix și Ioanide exprimă personalitatea adevărată a lui G. Călinescu. Dincolo de această limită, romancierul ne înfățișează imaginea ideală despre sine, printr-un erou exemplar, model de perfecțiune etică, profesională, socială și estetică, opus, tipologic, umanității impure, întruchipate de familie și de rudele apropiate (*Cartea nunții, Enigma Otiliei*).

Geneza romanului *Enigma Otiliei* _____

Ideea elaborării romanului s-a configurat în timpul unui eveniment familial: moartea uneia dintre mătușile „Casei cu moli”, prezentate inițial în *Cartea nunții*: „Un roman despre

nulitatea vieții lor ar fi foarte interesant.” Treptat, prinsese consistență imaginea Otiliei: „Copil fiind, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine și care îmi era rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu știam că există dragostea. Acea Otilie, căci așa se numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustrații. Cred că urmasa un institut străin. Pe urmă, a dispărut din atenția mea...” Chipul fetei l-a însoțit ulterior asemenea unei umbre, sub înfățișarea unei delicate imagini feminine, posibil depărtată de „original”, însă reclamată „de natura sufletului meu (...)”. Ori de câte ori admirația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minimum de Otilia”.

Scriere realistă cu infuzii romantice, asimilate organic într-o construcție de armonie clasică, romanul *Enigma Otiliei* rămâne una dintre marile realizări ale literaturii române interbelice.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Coordonatele romanului _____

- Romanul *Enigma Otiliei* reprezintă imaginea panoramică a societății românești dinaintea primului război mondial.

1. **Titlul cărții** ilustrează ideea balzaciană a paternității. Costache Giurgiuveanu, Leonida Pascalopol, Aglae Tulea și Stănică Rațiu vor să hotărască destinul „orfanei” Otilia Mărculescu.

2. **Tema** dezvoltată în *Enigma Otiliei* este balzaciană. Nucleul cărții îl constituie istoria unei moșteniri și ea generează arhitectura romanului.

- Mișcarea epică evidențiază două conflicte succesionale: unul este constituit în jurul averii lui Costache, celălalt măcină familia Tulea.

3. **Expozițiunea romanului**

- **Incipitul** romanului realist fixează veridic cadrul temporal și spațial, prezintă principalele personaje, sugerează conflictul și trasează principalele planuri epice.

- **Expozițiunea** romanului *Enigma Otiliei* este tipic balzaciană, prin așezarea personajului într-un moment istoric exact determinat. Prin întâlnirea și contopirea *timbului istoric* cu *timbul narațiunii*, romancierul accentuează *forța iluziei*, imprimă credibilitate verosimilului.

Organizarea epică Simetria compozițională _____

1. Conflictul epic al romanului *Enigma Otiliei* este edificat pe aducerea în prim-plan a familiei lui Costache Giurgiuveanu și a surorii sale, Aglae Tulea.

Numiți, în acest context, împrejurările și motivările interioare ce favorizează pătrunderea în acest univers familial a următoarelor trei personaje:

- Leonida Pascalopol;
- Stănică Rațiu;
- Felix Sima.

2. Demonstrați în ce măsură cele două planuri principale ale romanului asigură unitatea acțiunii și permit dezvoltarea ei într-o succesiune cronologică:

- a) conflictul succesoral principal desfășurat în jurul averii lui Costache Giurgiuveanu;
- b) refuzul lui Simion de a-i da fiicei sale, Olimpia, zestrea promisă.

3. Stabiliți coordonatele spațio-temporale ale acțiunii romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

4. Susțineți, cu argumente adecvate din text, în ce măsură conflictul din casa familiei Tulea contribuie la lărgirea spațiului epic al romanului *Enigma Otiliei*.

4. **Acțiunea** romanului *Enigma Otiliei* este construită simetric. Lupta pentru moștenire scoate la iveală patimi, pasiuni și rudimentare porniri instinctuale.

• Finalul este închis prin rezolvarea conflictului și este urmat de un epilog. Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea străzii și a casei lui Costache, din perspectiva lui Felix.

5. **Descrierea interioarelor:** pretext de realizare a unor imagini vizuale alcătuite din forme, linii, culori, mobilă, urmărind dincolo de simpla descriere să descifreze sufletul omului, individualitatea lui intimă. *Locuința lui Pascalopol* respiră o stare socială deasupra mediei și dezvăluie filosofia despre existență a unui om anume de la început de veac. *Camera Otiliei* prefigurează comportamentul nonconvențional al fetei, neastâmpărul, sensibilitatea, rapida trecere de la o stare sufltească la alta.



Vasile Popescu, *Interior cu natură moartă*

• **Procedee de caracterizare:**

1. **Tehnica focalizării:** dezvăluirea progresivă a caracterului personajelor, pornind de la datele exterioare ale existenței lor (mediu, fizionomie, gesturi, reacții, obișnuințe).

2. **Comportamentul și reflectarea poliedrică:** reflectarea Otiliei în conștiința celorlalte personaje, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminității.

3. **Caracterizarea unui personaj de către altele.**

4. **Caracterizarea prin limbajul personajelor.**

5. **Descrierea mediului de viață al personajelor.**

6. **Tehnica detaliului.**

Balzacianismul ca metodă narativă

1. Romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu se distinge printr-o simetrie compozițională vizibilă în modul de organizare a planurilor narative.

Comentați semnificația celor două planuri narative în structura romanului:

a) *destinul tânărului Felix;*

b) *istoria moștenirii lui Costache Giurgiuveanu.*

2. Alegeți două fragmente din romanul *Enigma Otiliei*, astfel încât acestea să se încadreze, prin direcțiile tematice, celor două planuri narative de mai sus.

3. Analizați semnificația expozițiunii din *Enigma Otiliei*, insistând asupra elementelor tipic balzaciene prezente în această secvență narativă.

Acțiune și semnificație (lumea romanului)

1. Numiți tema romanului *Enigma Otiliei*. Formulați-vă răspunsul, ținând seama și de următoarele afirmații critice:

a) „Romanul este centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întâmplările epice, se dezvăluie caracterele mascate sau brusc puse în mișcare ale personajelor cu o structură bine definită.” (P. Constantinescu)

b) „Tema însăși e balzaciană. În centrul cărții stă istoria unei moșteniri și lupta pentru înavuțire...”

(Ov. S. Crohmălniceanu)

2. Rezumați subiectul romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

3. Identificați elementele care determină conflictul romanului. Comentați relațiile existente între cele două familii înrudite.

4. Dezvoltați cele două planuri care stau la baza intrigii romanului *Enigma Otiliei*:

a) Felix o iubește pe Otilia, devenind gelos față de Pascalopol, dar nu ia nici o decizie, situând în prim-plan realizarea unei cariere științifice. Otilia îl iubește pe Felix, la care intuiește și apreciază luciditatea și prudența, sub aparența devotamentului, dar îl preferă pe Pascalopol.

b) Competiția pentru moștenirea lui Moș Costache, proprietar de imobile, restaurante și acțiuni, „un ascuns om de afaceri” (P. Constantinescu), se desfășoară în condițiile în care acesta dorește să-i asigure Otiliei un viitor, dar nu se îndură să se despartă de avere.



• Modalități și procedee estetice:

a) *Clasice*: echilibrul și rigoarea compoziției; reprezentarea evoluției epice; realizarea unei umanități „canonice” (avarul, arivistul); arta scenică; dialogul.

b) *Romantice*: paginile de autentic lirism însoțind iubirea dintre Felix și Otilia; gustul pentru monumental și mitic; proiecția realității în plan fantastic (imaginea Bărganului pictat pe fundal fabulos); dilatarea la infinit a timpului;

c) *Realiste*: tematică și motive (motivul moștenirii, motivul paternității ș.a.); construcția subiectului; caracterizarea personajelor (directă, indirectă); tendința de generalizare către o tipologie; naratorul omniscient, limbaj uniformizat.



Elemente narrative moderne

- Năzuind să modernizeze procedeele narrative clasice, efortul de înnoire al lui G. Călinescu rămâne vizibil în însăși desfășurarea conflictului epic.

- Acțiunea romanului se deschide și se închide cu o secvență aparent identică. Similaritatea constă în faptul că asupra locuinței lui Costache Giurgiuveanu se opresc, din nou după mulți ani, privirile lui Felix. Identitatea este aparentă: clădirea își păstrează permanențele știute, dar peste oameni și lucruri a trecut, necruțător, timpul ireversibil.

- *Naratorul-personaj* nu se constituie anume pentru acest scop (precum personajul-narator), ci este o prezență explicită, căreia îi aparține relatarea, pe care o susține de la început și până la sfârșit, ca o garanție a depășirii evenimentelor, orientând, într-o mare măsură previzibil, firul epic.

- Ceea ce realizează opoziția fundamentală între *povestire* și *roman* este *vocea narativă*. În cazul povestirii, descinzând din tradiția orală, unul vorbește, ceilalți ascultă, în vreme ce, în al doilea caz, „personajele se substituie povestitorului” (Nicolae Manolescu), romanul fiind poli-fonic, pentru că mai mulți vorbesc și unul citește.

„Naratorul povestirii nu era doar unic, ci și incontestabil ca autoritate. În roman, creditul naratorului, fie el acela impersonal de la Tolstoi, e garantat de personaje.

Tehnica narativă

Procedee narrative moderne

1. Balzacian prin tema dezvoltată, romanul are ca nucleu epic *istoria unei moșteniri*. Aceasta imprimă, pe felurite dimensiuni, un spațiu narativ individualizat și generează arhitectura romanului, mișcarea narativă reliefând psihologiile și conturând rudimentare porniri instinctuale.

Numiți elementele care dau romanului caracter balzacian, referindu-vă la *temă, construcție, modalități de caracterizare* a personajelor.

2. Comentați tema balzaciană ilustrată în *Enigma Otiliei* prin următoarele aspecte:

- *fixarea în timp și spațiu*;
- *schitarea conflictului*;
- *descrierea stării, arhitecturii și interioarelor casei*.

Apreciați în ce măsură descrierea arhitecturii și a interioarelor sugerează atmosfera casei și caracterul personajului Costache Giurgiuveanu.

3. Comentați planul secundar al conflictului succesoral, vizând averea familiei Tulea, în care acționează cu o insistență diabolică Stănică Rațiu.

Naratorul e chiar mai puțin decât purtătorul de cuvânt. Face prezentările și atât. Restul e treaba personajelor”.

(N. Manolescu, *Teme*, VI, București, 1986)

- *Arta individualizării* personajelor. Personajele sunt conturate după reperele *esteticii balzaciene*:

- elemente sugestive de fizionomie;
- un grad înalt de reprezentare tipică;
- tehnică portretistică și dinamism comportamental;
- detaliul semnificativ;
- proiectarea în contexte și situații memorabile.

- Alte formule estetice moderne:

a) *structura personajului*: ambiguitatea personajului (Otilia, Pascalopol, Stănică, Moș Costache); interesul pentru procese psihice (alienare, sensibilitate, dedublarea conștiinței); caracterizarea personajelor prin reflectarea lor în conștiința celorlalți eroi;

b) *modalități de caracterizare*; comportamentism și reflectare poliedrică (în oglinzi paralele);

c) prezența unor *secvențe specifice genului dramatic* (realizarea scenică a capitolului al XVIII-lea);

d) *tehnica detaliului* (în descrierea elementelor de interior și în evidențierea trăsăturilor fizice și psihice ale personajelor descrise);

e) *ambiguitatea personajelor*.

• **Portretele** sunt realizate cu meticulozitate, din perspectiva unui personaj, iar trăsăturile fizice sunt subordonate unei trăsături psihice dominante.

De exemplu, în primul capitol, *imaginea Auricai* este receptată din perspectiva lui Felix și a doctorului Weissmann. Elementele care rețin atenția sunt trăsăturile feței: ochii bulbucați, obrajii prelungi, bărbia în formă de ac, tâmpilele dizgrațioase. „Lipsită de orice atracție feminină” (D. Micu), Aurica este tipul fetei bătrâne, invidioase, bârfitoare, o balzaciană verișoară Bette, în căutare permanentă de partide; isterică ori de câte ori aude de fericirea celorlalți.

• Tot de natură balzaciană sunt **portretele colective**, prezentarea gradelor de rudenie, stabilirea genealogiilor. Semnificative sunt, în acest sens, secvențele în care ne sunt prezentate *rudele lui Stănică Rațiu*, o imensă familie al cărei factor de coeziune îl constituie „*mentalitatea tribală*” (Dumitru Micu).

• Viziunea artistică este predominant auctorială, detașat obiectivă și, adeseori, dublată de perspectiva ironică sau afectivă; raportul dintre personaj și mediu.

• Lumea personajelor reprezintă unul dintre aspectele esențiale ale romanului lui G. Călinescu.



EVOCAREA (*a evoca* = a redeștepta, a reînvia). Procedeu de a readuce în mintea cititorului chipuri de oameni, fapte sau evenimente.

PORTRETUL (fr. *portrait*). Termenul desemnează procedeul prin care este realizată descrierea unei persoane, prin trăsăturile exterioare, fizice ale acesteia (*portret fizic*), prin caracterul ei (*portret moral*) sau prin trăsăturile fizice și morale, în același timp (*portret mixt*).

• Portretul este un tip de descriere și poate fi conturat și obținut printr-o singură imagine a personajului (*portret concentrat*) sau în *desfășurare*, realizat printr-o succesiune de portrete, care se dezvoltă gradat prin acumularea enumerativă de trăsături în construcții juxtapuse.

• Portretul este structurat în mod gradat în sfere simbolice reprezentative.

• **Portretul literar** realizat de G. Călinescu în *Enigma Otiliei* se distinge prin tehnica de portretizare de tip clasic și realist; echilibrul proporțiilor. De remarcat concizia și expresivitatea termenilor.

• Personaje cu valoare emblematică.

1. Întruchipând *specii sociale* sau *tipuri morale*, liniile de forță ale romanului lui G. Călinescu converg spre capacitatea autorului de a crea o anumită *tipologie*. În structura clasicistă a tipologiei lui G. Călinescu, personajele au *trăsături de caracter predominante*.

• *Costache Giurgiuveanu* este construit, tipologic, pe o schemă clasică, aceea a avarului, din familia lui Harpagon, Gobseck și Grandet, „cu o conduită marcată puternic de automatisme și comportament ascetic”.

• „Tip de avar, dar și de părinte nerealizat, în intenția autorului, Costache simbolizează triumful paternității asupra zgârceniei.” (P. Constantinescu)

• *Stănică Rațiu*: cel mai dinamic personaj călinescian; personaj machiavelic, inteligent, abil, ipocrit, parazit și lipsit de scrupule, grosolan și versatil, un „Cațavencu al ideii de familie”. Întruchipează tipul arivistului, un Rastignac autohton, demn continuator al lui Dinu Păturică, Gore Pirgu și Lică Trubaduru, lipsit de prejudecăți, înzestrat cu un geniu malefic. „Colporteur de vești imaginare (...), măsluitor de situații și profitor de pe urma altora (...), abdicând de la orice simț moral numai ca să se chivernisească.” (P. Constantinescu)

Personajele și împrejurările țin de tipic, devenind întruchiparea *unui viciu* sau a *unei virtuți*. Încetând a mai fi individ, personajul a devenit categorie umană. *Unitatea caracterologică* a celor mai multe dintre personajele din *Enigma Otiliei*, *plasticitatea detaliului* din tipologiile create, ca amestec al unor elemente clasice și realiste, relevă în G. Călinescu un *portretist* cu un excepțional simț de observație.

Comentați, din perspectiva celor prezentate mai sus, tipologia unui personaj preferat din roman, precizând mijloacele / procedeele de caracterizare folosite de autorul romanului *Enigma Otiliei*.

2. Evidențiați trăsăturile morale ale lui Costache Giurgiuveanu, personajul-pivot al intrigii romanului, prin referire la cele mai semnificative întâmplări sau situații.

3. Indicați trăsăturile lui Stănică Rațiu, ilustrând modul prin care acesta se impune ca unul dintre cei mai reprezentativi eroi ai tipologiei pe care o reprezintă.

4. Relevați particularitățile de construcție a personajului literar Felix din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

5. Argumentați că Otilia face parte din „galeria femeilor inaccesibile”: voluntare, spontane și imprevizibile.

6. Relevați corelarea elementelor descriptive ale ambiențului și ale celor portretistice în realizarea personajului Costache Giurgiuveanu.

7. Evidențiați trăsăturile Otiliei evocate prin perspectiva altor personaje: Costache Giurgiuveanu; Felix; Pascalopol; Aglae.



• Adept al formulei clasice în roman, G. Călinescu se dovedește, de fapt, un înnoitor în procesul de dezvoltare a epicii noastre, precum Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu. Romanul *Enigma Otiliei* împrumută formula balzaciană, personajele sunt tipuri conturate în manieră clasică, iar discursul auctorial este bazat pe o formulă în care se îmbină mai multe tipuri de roman, inclusiv cel modern.

Pentru G. Călinescu, noțiunea de „balzacianism” este similiară cu ideea de clasicism, de creație durabilă, ce iese de sub acțiunea erodării timpului. Delimitându-se de experiența narativă a marilor romancieri români și străini, dezaproband formula epică proustiană, G. Călinescu și-a manifestat preferințele pentru *romanul obiectiv* și pentru personaje de structură clasică, din perspectiva unor caractere general-umane: avarul, arivistul, ipocritul, impostorul, mizantropul ș.a.

• Întâlnim, de asemenea, în *Enigma Otiliei* numeroase secvențe epice revelatoare, expresive, pitorești, plastice sau evocatoare.

Arta portretistică

1. Selectați din portretul lui Costache Giurgiuveanu cel puțin cinci dintre cele mai expresive sintagme.
2. Precizați figurile de stil prin care se realizează portretul Otiliei sau al Auricăi.
3. Comentați semnificația asocierii unor calități ale personajelor din *Enigma Otiliei* cu anumite acțiuni sau fapte.
4. Explicați ce trăsături ale Otiliei evocă indirect ultimele sale acțiuni.
5. Demonstrați organizarea simetrică a portretului lui Costache Giurgiuveanu, cu exemple selectate în funcție de: a) trăsătura fizică; b) trăsătura morală.

Tehnica detaliului

1. Extrageți din text cele mai sugestive construcții în relevarea atmosferei în care se desfășoară acțiunea romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.
2. Transcrieți pe caietele de clasă sau pe fișele de citate pasajul descriptiv privind Câmpia Bărăganului, evidențiind rolul mijloacelor artistice existente în structura acestuia.

Biografie și creație

Literatura: produs al unei imaginații reconstitutive

1. În creația ficțională, G. Călinescu pornește de la un model real, oferit de viața însăși.
Selectați din romanele sale cele mai sugestive secvențe sau imagini artistice cu un caracter evident autobiografic.
2. Prin intermediul operei literare, G. Călinescu revine asupra propriului destin, surprinzând semnificațiile superioare ale evoluției sale în ordinea autodevenirii și autodepășirii.
Realizați o dezbatere în care să demonstrați cum este susținută artistic această viziune în structura romanelor călinesciene. Aveți în vedere și următoarele repere privind materia epică și diversitatea tipologică proprie operei sale literare în proză:

A	• <i>Cartea nunții</i> (1933) • <i>Enigma Otiliei</i> (1938) • <i>Scrinul negru</i> (1960)	UMANITATEA CA SPECTACOL	(A) Lumea veche	• Vârstele biologice ale personajelor în care se întruchipează autorul: a) <i>Felix Sîma</i>: adolescentul ambițios să devină intelectual superior („caracter în formare”); b) <i>Jim Marinescu</i>: tânărul care își asumă drepturi și obligații civice prin întemeierea unui cămin; c) <i>arhitectul Ioanide</i>: omul matur, absorbit de realizarea plenară a personalității.
B	• <i>Bietul Ioanide</i> (1953) • <i>Scrinul negru</i>		(B) Grupul social la care se raportează autorul	

Romanul călinescian în viziunea criticii literare

Elemente evidențiate	SURSELE CRITICE
1. Caracterul realist balzacian al viziunii și al procedeelor romanești utilizate	• În 1938, Pompiliu Constantinescu descoperea în <i>Enigma Otiliei</i> „metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune”, remarcând meritul autorului de a fixa în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. (P. Constantinescu, <i>Scrieri</i>, 2, București, 1966, p. 244) • În 1967, Ov. S. Crohmălniceanu plasa romanele lui G. Călinescu sub semnul „reconstituirii balzaciene și clasificării caracterologice”. (Ov. S. Crohmălniceanu, <i>Literatura română între cele două războaie mondiale</i>, București, 1967, p. 584–611)
2. Prezența unei dihotomii structurale	• G. Călinescu atenuează „clasicismul prin realism”, deși tendința generală a operei sale este „clasicistă cu fioruri romantice integrate”; romanul <i>Enigma Otiliei</i> „este o tragedie în sensul că acțiunea decurge necesar din caractere”, dublat de comedie, „dacă analizăm raportul dintre mediu (obiectiv) și dorință (subiectiv)”. (Paul Georgescu, <i>Nasc și la Moldova oameni</i>, prefață la <i>Enigma Otiliei</i>, „ediție definitivă”, București, 1961, p. V)
3. Ideea „paternității”.	• Pe autorul <i>Enigmei Otiliei</i> îl obsedează ideea paternității. Literatura lui se ordonează astfel în jurul acestei scheme universale, căreia un spirit speculativ ca al lui G. Călinescu n-a pregetat să-i caute nenumărate semnificații”. Realizată în <i>Cartea nunții</i> „îndeosebi sub unghi biologic”, studierea caracterologică a paternității este reluată în <i>Enigma Otiliei</i> „cu precădere sub un unghi canonic-social”, întreaga scriere fiind subordonată unei perspective etice. „În cadrul schemei universale a paternității și a implicațiilor ei sociale, autorul judecă lumea burgheză.” (Ov. S. Crohmălniceanu, <i>Literatura română între cele două războaie mondiale</i>, 1967, p.468–470).
4. Viziunea satirică	• Dimensiunile estetice ale universului românesc: grotescul, șarja, farsa, burlescul sunt detectabile în romanele lui G. Călinescu. <i>Enigma Otiliei</i>: Sinteza „mai multor formule” narrative. (Nicolae Balotă, <i>De la Ion la Ioanide</i>, București, 1974, p. 404–462)
5. Diversitate tipologică	• G. Călinescu își clasează personajele în două compartimente distincte: unul rezervat umanității canonice, celălalt personalităților de excepție. Jim Marinescu din <i>Cartea nunții</i>, Felix Sima din <i>Enigma Otiliei</i>, Ioanide din <i>Bietul Ioanide</i> și <i>Scrinul negru</i>, „la diferite trepte de autoanalizare, personifică insul cu aspirații superioare”. Intelectualul deosebit înzestrat, în etapele cristalizării personalității ori ale maturității depline, și raporturile sale cu familia și societatea constituie tema tuturor romanelor călinesciene. (Dumitru Micu, G. Călinescu, în <i>Între Apollo și Dionysos</i>, București, 1979, p.547–548)
6. Concluzii	• În romanele sale, G. Călinescu își asumă rolul naratorului, interpretând „singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorând specificul psihologic ori plauzibilul situației: un actor care nu știe să se identifice cu personajele, rămânând el însuși în pielea fiecăruia”. (Nicolae Manolescu, <i>Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc</i>, I, Editura Minerva, 1980, p.267)

• Citiți cu atenție textele epice de mai jos, analizând particularitățile tehnicii narative și capacitatea naratorului în realizarea portretelor personajelor prezentate în aceste secvențe revelatoare:

A. „Conduș de Otilia și urmat de bătrân, Felix intră într-o odaie foarte largă și foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o covertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fața unui joc de table, trei persoane, care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrânul merse și ocupă scaunul rămas gol lângă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentându-l:

— E Felix, zise ea oprindu-se în fața bărbatului care tocmai aruncase zarurile. Acesta ridică numaidecât capul și întinse repede mâna. Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar, dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței.

— Pascalopol – se recomandă el cu o ceremonie care trăda creșterea lui aleasă, reținând ceva mai mult mâna tânărului într-a sa, spre a-l examina. Îl privi fără excesivă cordialitate, chiar cu oarecare umbră de ironie îndepărtată, însă cu o politețe grabnică, respectuoasă:

— Vasăzică, d-ta ești Felix de care ne-a vorbit atâta domnișoara Otilia!

— Este băiatul doctorului Sima de la Iași, completă în șoaptă bătrânul, frecându-și mâinile cu un râs prostesc.

— Da, da, da! adăugă Pascalopol, părând a căuta în memorie, și cu un zâmbet grațios, care îi descoperi o dantură bine reparată, abandonă ușor mâna tânărului.

Otilia opri pe Felix în fața femeii mai mature. Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, însă cu părul negru, pieptănat într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele acre, nasul încovoiat și acut, obrații brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucăți ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea prinsă de un lănișor urechea unui cesuleț de aur. Doamna, care juca table cu Pascalopol, în vreme ce ceilalți priveau, ridică o față

scrutătoare și examină din cap până în picioare pe Felix, ridicându-și în același timp cu multă demnitate mâna spre a-i fi sărutată.

— Hm! spuse ea arțăgos și cu un glas răgușit, însă forte. Dar ești flăcău în lege!

— Intră la facultate, Aglae, lămurii bătrânul cu același supărător glas stins, însoțit de râsul fără rost.

— Da?! se miră sumbru doamna și-și continuă jocul cu Pascalopol.

— E tanti Aglae, sora lui păpa, explică Otilia lui Felix, văzându-l cam nedumerit.

— De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Când a murit mă-sa era numai atât. De atunci nu l-am mai văzut. Tu ți-l amintești, Aurico? [...]

Lui Felix numele acestea îi erau vag cunoscute, dar nu-și amintea să mai fi văzut vreodată persoanele. Îl supăra de altfel grozav ridicula valiză, pe care o trecuse în mâna stângă, neavând răgazul s-o așeze undeva. Otilia, sfârșind prezentarea, părăsi brațul lui Felix și se rezemă de scaunul lui Pascalopol, întrebând:

— Cum merge?

— Prost, domnișoară Otilia! zise acesta întorcând un cap gales spre speteaza scaunului său.

Rămas singur, Felix căută o scăpare din această ciudată situație și se retrase spre fundul odăii, unde în semiobscuritate se zărea o canapea de pluș roșu. Văzându-se uitat de toți, își lăsă în sfârșit valiza jos și se așeză. O tuse apropiată îl făcu să tresară speriat. Abia atunci observă că în apropierea sa, la o măsură, se mai afla un om. Un bărbat în vârstă, cu papuci verzi în picioare și cu o broboadă pe umeri mișca mâinile asupra mesei, ținând atent. Avea mustați pleoștite și un mic smoc de barbă. Individul ridică asupra lui Felix niște ochi grozav de spălăciți și-i lăsă apoi asupra măsuței fără să scoată o vorbă. Abia după ce se mai adaptă obscurității, Felix constată cu surprindere că domnul cu broboadă broda cu lână de felurite culori o bucată de etamină întinsă pe un mic gherghef.”

Cerințe

1. Demonstrați structura scenică, asemănătoare cu o secvență dintr-o piesă de teatru, a acestui segment epic.
2. Portretul lui Pascalopol este construit din perspectiva autorului care își înlătură naratorul. Selectați din text trăsăturile fizice ale lui Pascalopol, evidențiind rolul acestora în relevarea adâncimilor sufletești ale personajului.
3. Exprimați-vă punctul de vedere despre modalitățile de conturare a trăsăturilor caracteriale ale Aglaei.
4. Precizați ce rol îi rezervă autorul, în această secvență epică, lui Simion.

B. „Titi era un tânăr foarte de treabă, dar de un caracter bizar. Îi plăcea să povestească lui Felix tot ce i se întâmplase peste zi, tot ce văzuse pe stradă, subiectul desenelor pe care le văzuse. Dacă venea din oraș, Aglae îl întreba ce observase pe Calea Victoriei, și Titi, docil, nara față de toți ceea ce văzuse. Când însă Felix încerca să discute cu el vreo problemă, Titi se arăta rezistent și încruntat, iar Aglae, dacă era de față, privea pe Felix cu dușmănie, ca pe un atentator la creierul fiului ei. Tot ce spunea Titi era sorbit de Aglae și Aurica și aprobat muște de Simion.

— Titi — propunea Aglae — ia povestește-ne tu cum ai copiat la istorie.

Și Titi, tânărul de douăzeci și doi de ani, începea să depene istoria naivității profesorului de istorie, pe care-l descria cu destul humor, înșelat de un grup de școlari isteți, care, știindu-i ticurile, făcuseră de acasă atâtea teze câte subiecte li se putea da cu probabilitate. Aglae râdea cu mult haz și privea matern pe Titi. Felix chema adesea la plimbare în oraș pe Titi și întâia oară Titi urmă cu docilitate itinerariul tovarășului. A doua oară însă refuză cu încăpățănare să treacă prin anumite locuri, preferând, de pildă, să stea împietrit o oră întreagă pe marginea lacului din Cișmigiu spre a asculta banalul repertoriu pe care-l cânta muzica militară. Întors acasă, raporta familiei tot ce văzuse în decursul plimbării și comunica lista pieselor cântate, reproducându-le vocal când nu le știa titlul. Căuta apoi cu orice chip să-și procure „notele”, spre a le copia în albumul său. Erau însă zile în care Titi refuza cu îndărătnicie orice propunere de deplasare, sub cuvânt că-i este

urât. Atunci ședea pe o bancă, ascuțind cu atenție creioanele colorate, tăcând cu desăvârșire. Aceste crize de apatie erau aprobate de Aglae ca dovezi de cumințenie, și când Felix invita pe Titi la plimbare și acesta refuza sub cuvânt că-i este urât, Aglae sărea:

— Unde să se ducă băiatul, să bată ulițele ca toți pierde-vară? Să stea acasă!

Titi mai avea și altă ciudățenie. Uneori, plictisit deodată de convorbire sau de prezența oamenilor, spunea:

— Mă duc să mă legăn!

Atunci se așeza cu spatele pe muchea unei mese sau a unei sobe și cu mâinile împreunate în modul catolic se legăna neîncetat de la dreapta la stânga și invers. Alteori se așeza întins pe spate și cu mâinile la fel împreunate pe canapea sau pe pat se clătina într-o parte și-ntr-alta.”

Cerințe

1. Comentați portretul lui Titi, insistând asupra perspectivei din care este privit personajul.
2. Selectați secvențele în care autorul face referiri ironice la acest personaj.
3. Relevați exemplele care sugerează dificultățile de comunicare ale lui Titi.
4. Schițați portretul personajului care domină această secvență epică.

Fișier bibliografic

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ancora, București, 1928; Perpessiciu, *Mențiuni critice*, Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, București, 1967; Ion Bălu, **G. Călinescu. Eseu despre etapele creației**, Ed. Cartea Românească, 1970; S. Damian, **G. Călinescu, romancier**, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1974; Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, II, Ed. Cartea Românească, București, 1976; D. Micu, **G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos**, Ed. Minerva, 1980; Aurel Sasu, **Romanele lui G. Călinescu...**, în vol. *De la N. Filimon la G. Călinescu*, Ed. Minerva, București 1982; Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, ed. a II-a, Editura Libra, București, 1994; Ion Bălu, **Enigma Otiliei de G. Călinescu**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000; Larisa Casangiu, Marin Iancu, **Dicționar de personaje călinesciene**, Editura Sigma, București, 2001.

Verificați-vă cunoștințele!

1. Comentați fraza: „Otilia nu-i spunea lui Felix că-l iubește, dar se apăra de învinuirea că nu-l iubește.”
2. Prin Felix, naratorul exprimă respectul față de femeie, sfiala și inocența. Găsiți elementele ce susțin această aserțiune.
3. Otilia este atrasă de Pascalopol pentru că vede în el bărbatul puternic și ocrotitor; interpretați atitudinea fetei.
4. Justificați de ce romanul începe și se încheie cu o propoziție identică: „Aici nu stă nimeni!”
5. Comentați „zgârcenia” lui Costache Giurgiuveanu, relevând și elementele non-verbale ale comunicării: privirea, gestică, mimica.
6. Observați și interpretați ostilitatea Aglaei față de Felix.
7. Relevați dubla atitudine a lui Pascalopol: sentimentele de iubire și atitudinea paternă pentru Otilia, gelozia și prietenia față de Felix.

Enigma Otiliei de G. Călinescu în viziunea critică a lui P. Constantinescu

„Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei*, este construit de un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpână pe materialul uman, atât de divers și de încheșat. În fizionomia lui G. Călinescu se afirmă un excepțional creator epic, lungă sa povestire degajând clar conturat și cu subtile nuanțe, în același timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în funcție. (...) G. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, de nici o tehnică prețioasă și cu veleități de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixând în niște cadre sociale bine precizate o frească din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează; impresia de realism, de experiență trăită, așa cum o imprimă viața, cu sinuozitățile, cu surprizele, cu umbrele și cu luminile ei, este covârșitoare. (...) Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității; pe această modalitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întâmplările epice, se dezvoltă caracterele marcate sau brusc puse-n mișcare ale personajilor cu o structură bine definită. (...)

Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfășoară în ambele evoluții, este acela format de Otilia și Pascalopol, om subțire, bogat, de distincție socială și sufletească netăgăduită (...) și tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure, totuși, cu abilități feminine foarte nuanțat urmărite, evoluând între adolescentul Felix și bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic și în același timp participă la un profund realism. Iubind luxul, călătoria, muzica și defoliindu-se parcă într-o necurăță feminitate, Otilia rămâne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este iarăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează și pe avarul Costache și chiar pe cei mai aprigi dușmani ai ei. Este de adâncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după oculuri și reticențe numeroase, în speranța că tinerețea va birui interesul. Platonismul mistic al tânărului este un semn că feminitatea ei se-nșeală; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui și fuga cu un conte străin sunt consecințele firești ale aceleiași feminități profunde.”

(Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977, p. 155–161).

- Textul din care este reprodus fragmentul de mai sus (publicat în *Vremea*, an XI, nr. 534, 17 aprilie 1938) își propune comentarea unei opere literare recent tipărite, pentru a atrage atenția cititorilor asupra acesteia.

- Expunerea este succintă, autorul cronicii având în vedere doar cele mai importante elemente de structură, organizare și realizare artistică a operei literare analizate.

- **Cronica literară** este o compoziție de proporții relativ reduse, în care este prezentată, în spirit critic, o operă literară, evidențiindu-se principalele probleme și idei din structura acesteia.

Pompiliu Constantinescu (1901–1946) se încadrează între cei mai autorizați comentatori ai literaturii interbelice, alături de Mihai Ralea, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Mircea Eliade ș.a

Cele două cronici pe care criticul le consacră romanelor lui G. Călinescu (*Cartea Nunții* și *Enigma Otiliei*) rămân și astăzi adevărate modele de analiză a substanței epice.

Verificați-vă cunoștințele!

1. Domeniul analitic și interpretativ al lui P. Constantinescu a fost orientat cu precădere spre capodoperele literare românești. Selectați, din cronicile literare semnate de P. Constantinescu, cele mai relevante fragmente privind următoarele opere literare: a) *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi; b) *Ion* de L. Rebreanu; c) *Concert de muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu; d) *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de C. Petrescu; e) *Craii de Curtea-Vechă* de Mateiu Caragiale; f) *Măitreyi* de M. Eliade.

2. Comparați punctele de vedere ale lui Pompiliu Constantinescu asupra scriitorilor de mai sus cu opiniile formulate de alți critici literari ai momentului.

3. Elaborați o cronică literară – sau o recenzie de mai mici dimensiuni – asupra unei opere literare editate recent, pentru rubrica de specialitate a revistei literare din liceul vostru.

COMUNICAREA ORALĂ. MONOLOGUL

PRETEXT

Urmăriți în cele două fragmente considerațiile lui Stănică Rațiu despre soția și soacra sa: a) expuse în fața lui Felix; b) rostite în gând.

La întrebările din primul fragment se așteaptă răspuns?

a) *Aurica a plâns, a țipat, soacră-mea a palmuit-o că umblă la scrin, și celelalte. Acum s-au împăcat. Foarte bine. Cine știe ce învoială au făcut împreună?! Însă, eu acum vin să te-ntrib: frumos e asta? Olimpia, ale cărei interese le reprezintă, nu are nici un drept? Actul dotal e fleac. Convențiunea tacită a fost ca Olimpia să aibă partea ei din averea mă-si. Așa se întâmplă când te însori din sentiment. Pe mine sentimentul, bunătatea m-au omorât. De aceea am să fiu forte de aici înainte, nu mai admit nici o slăbiciune. Nu se ține angajamentul, o redau pe Olimpia căminului părintesc.*

b) *„Ce canalii sunt oamenii! gândi el. Aglae, soacră-mea, e o vrăjitoare, n-are inimă nici de un gram. Îi moare bărbatul, și se tocmește cu doctorul. Și e plină de bani. Iar Olimpia asta stă ca o dobitoacă, nu cere nimic, nu descoperă nimic, o să moară toți, și n-o să-i rămână nici un ac. Mi-am legat viața de o insensibilă. Firește, moare ta-su, și Titi se leagănă. Ce idiot!”*

Honoré Daumier,
Coborâți cortina. Farsa s-a jucat



Comunicarea orală capătă forme specifice dacă inițiatorul ei așteaptă sau nu răspuns din partea celui căruia îi este adresat mesajul.

Monologul (Actualizare)

- Replică de dimensiuni ample emisă de un locutor, care nu are în mod obligatoriu un destinatar prezent sau precizat. În situația în care destinatarul este prezent, nu se așteaptă un răspuns de la acesta.

- **Reguli ale monologului:** contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacțiile auditoriului.

- Tehnici ale monologului eficient: adecvarea la situația de comunicare (auditoriu, context); adecvarea la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune, divertisment).

- Monologul cunoaște două realizări: monologul adresat; monologul interior.

Tipuri de monolog

În accepția nonartistică a cuvântului, se deosebesc mai multe tipuri de monolog, în funcție de subiect, de situația de comunicare, de relațiile dintre locutor și auditoriu, de intențiile locutorului: *relatarea orală (povestirea), argumentarea orală, intervenția, discursul, prelegerea, pledoaria ș.a.*

- ◆ **Discursul, prelegerea, conferința** – mesaje pe diverse teme, de regulă politice sau științifice, cu subiectul elaborat în prealabil, uneori chiar scris, destinate rostirii în fața unui auditoriu (se încadrează în stilul oratoric).

- ◆ **Toastul și alocuțiunea** – mesaje scurte, care conțin urări adresate unei personalități cu ocazia omagierii acesteia (toastul se rostește la o masă festivă).

Atenție la construcția pleonastică *scurtă alocuțiune* și la rostirea într-o singură silabă a cuvântului *toast*.

- ◆ **Pledoaria** – expunere orală făcută de către un avocat sau de către un magistrat într-o instanță, în scopul de a susține cauza uneia dintre părțile implicate în proces.

Atenție: construcția *a pleda împotriva* prezintă o contradicție între termeni.

EXERCITII

1. Selectați, dintre sinonimele următoare, cuvintele potrivite în descrierea: a) unui pârâu; b) unei mulțimi; c) unei păduri; d) unei grădini: *rumoare, susur, zămzet, murmur, crâcneală, freamăt, șopot, șoaptă, clipeceală, cârteală*.

2. Creați contexte minime pentru fiecare dintre următoarele sinonime ale adjectivului *potrivit* (de ex. preț *moderat*): *moderat, temperat, adecvat, oportun, pertinent, nimerit, propriu, binevenit, favorabil*.

3. Selectați, dintre adjectivele sinonime ce urmează, pe acelea ce pot fi folosite în contextele de mai jos: *deșănțat, imoral, impudic, porcos, deocheat, indecent, necuviincios, nerușinat, obscen, picant, porcesc, pornografic, scabros, scârbos, trivial, vulgar, licențios, deșucheat*:

a) un raport al Consiliului Național al Audiovizualului despre filmele prezentate de diverse posturi de televiziune;

b) o relatare a unui coleg referitoare la glumele făcute de un cunoscut;

c) un articol dintr-un cotidian referitor la comportamentul unui tânăr într-o discotecă.

4. Transcrieți tabelul următor și completați-l cu + sau –, având în vedere posibilitatea ca următoarele cuvinte să fie folosite în contextele date:

	Descrierea unui peisaj marin	Relatarea unui eveniment politic
<i>arișă nisip bloc alianță moțiune pescăruș rege</i>		

5. Citiți cu atenție fragmentul de mai jos și răspundeți la întrebări:

- Este un monolog adresat? Cui?
- Prin ce modalități este menținută legătura cu auditoriul?
- În ce tip de monolog (conferință, prelegere, toast, discurs) se încadrează?
- Care este scopul acestui monolog?
- Ce modalități folosește oratorul pentru a respecta adevărul științific și, în același timp, pentru a da o notă umoristică discursului său?

– Credeți că o abordare „serioasă” a subiectului ar fi fost mai eficientă?

Mult onorate doamne,

Distins auditor!

La festival când vine, tot omul e dator

S-asculte, înainte de partea amuzantă,

O conferință lungă și foarte importantă. [...]

Cu voia dumneavoastră ne-abatem de la modă

Și-n loc de conferință, veți asculta o odă.

Prea onorate doamne!

Distins auditor!

Subiectul odei mele e-atât de-ngrozitor

Că biata-mi Mușă, albă de spaimă și uimire,

Când i-am cerut concursul, în loc să mă inspire,

S-a dat pe lângă ușă, a pretextat ceva

Și-a dispărut... adio! M-a părăsit așa,

Cu călimara plină de noapte și de proză.

E vorba de bacterii și de tuberculoză,

E vorba de bacilul lui Koch...

Precum vedeți,

Un subiect anume făcut pentru poezi! [...]

Savanți-l studiază făcând din el culturi, –

Un fel de gelatină... un soi de răcitură

Pe care stau microbi ca-n sânul lui Avram

Și se-nmulțesc acolo în voia lor...

Uitam!

El dragoste nu face. Cu omul în contrast,

Bacilul lui Koch este surprinzător de cast.

Dar cum se înmulțește atunci? Prin ce minune?

Prin sciziparitate sau prin diviziune:

Se rupe-ntâi în două... apoi se face-n patru...

Și-n nouă luni e-n stare să-ți umple acest teatru

Cu fii, nepoți, nepoate, și socri mari, și frați,

Cu veri, și verișoare, și cuscri, și cumnați,

Că nici un fel de babă (de-a lor) n-ar fi în stare

Să-ți spună a cui este și câte neamuri are! [...]

Cum toată lumea știe, microbul se propagă

Prin aer, prin contactul cu un bolnav în casă,

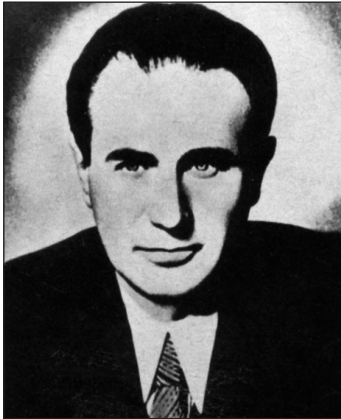
Prin lapte și prin carne de vacă ofticoasă, –

Dar mai ales sărutul, când cade pe-un teren

Prielnic, răspândește agentul patogen. [...]

(G. Topîrcanu, *Bacilul lui Koch Conferință umoristică în versuri*. Rostită pe scena Teatrului Național din Iași la un festival al Societății pentru profilaxia tuberculozei)

CONSACRAREA ȘI TEORETIZAREA MODERNISMULUI



Camil Petrescu

(1892-1961)

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

(fragmente)

Nu i-am vorbit nevasti-mi o săptămână.

Am mâncat singur în birou. Peste câteva zile, la masă la prieteni, mi s-a părut însă că rezerva mea nu mai are nici un sens, și am stăruit toată seara pe lângă o femeie frumoasă, aproape tot atât de înaltă ca mine. Când spun „am stăruit” e un fel de a vorbi. După un ușor început, ea, dezlănțuită, m-a copleșit cu prietenia ei. Tot ce a făcut nevastă-mea la țară, aci s-a reeditat într-o singură seară. G. nu era acum de față. Ca să nu pară prea supărător, femeia a dat o nuanță de glumă lucrurilor. A declarat că dăruiește pe bărbatu-său nevastei mele, că mă iubește, a făcut scandal când mi-a luat cineva locul lângă ea. Am vorbit despre femeile grase și slabe și, ca să-mi arate că ea e numai înșelător slabă, în fața tuturor, mi-a luat mâna și mi-a pus-o, apăsător, pe șoldul ei plinuț... Strânge!... Eu, uluit, aveam aerul ridicol al lui Iosef în casa lui Putifar. Cum mă lăsa un moment liber fugeam, dar mă căuta și mă aducea înapoi. Săcâită, dezorganizată, nevastă-mea era vânătă, glumea galben, iar de câte ori îmi aduceam aminte de ea și o priveam, îi întâlneam ochii mari și îndurerați asupra mea.

Noua mea entuziastă m-a silit să dansez cu ea, deși dansam prost. Pe urmă m-a luat de mână și m-a dus într-un salonaș cu divanuri: „Hai să fim singuri.”

Eram stânjenit de parcă numai în străchini călcam. Ne-am rezemat, lungiți unul lângă altul, și m-a întrebat tot soiul de prăpăstii. Când s-a abătut din întâmplare cineva pe la noi s-a înfuriat, s-a dus la birou, a luat un toc și hârtie, a scris un afiș:

„Intrarea oprită... *pereche amoroasă!*” Cei care veneau citeau, râzând ca de o glumă bună, și plecau, cerându-și scuze ipocrit. Glumea, firește, dar asta n-a împiedicat-o să-și frământă sânii de coatele mele și să mă sărute, când i se părea că nu mai vine nimeni.

I-am spus că trebuie să fim cuminți, m-am smucit și am plecat. Mi-era rușine de rolul grotesc, de siluit de o femeie, și mă gândeam la situația mea delicată în care soția asta vulgară — cu gluma ei menită să mascheze abil o purtare mai precisă — își puneă bărbatul. Nu mi se părea suficientă scuza că era vinovat că nu știe să-și stăpânească nevasta și nici nu mi se părea că „trenurile nu trebuie lăsate să treacă” sau că trupurile „șarmante” care se doresc și se întind sunt deasupra oricărei „ridicole filosofii”. De altminteri, ca să se poată trece puntea periculoasă, se face aci un cadrul de naivități. Femeile, ca să poată realiza toată aventura, se prefac că o socotesc ca pe un joc naiv, dar în același timp bărbatul serios, care „nu știe să profite”, e acuzat, el, de „naivitate”.

La ele însă naivitatea, prefăcută și cu scop precis, e dintre acelea pe care o practică unii escroci, în primele momente, „făcând pe proștii” în fața unui judecător de instrucție, declarând că au încasat cecul fals la bancă, în glumă, ca să facă o farsă unui prieten de la Hamburg. Dar judecătorul, știutor, cu privirea rece, pune zâmbind lucrurile la punct.

Fără grijă de spectacol, ca un animal rănit, nevastă-mea se trântise într-un fotoliu și nu vorbea cu nimeni. Noua mea

amică a venit după mine: „Ești un caraghios”, și mi-a fixat o întâlnire în oraș.

Cealaltă era geloasă și suferea. Simțeam acum că e o jucărie în mâna mea. Că puteam s-o umilesc, s-o fac să sufere și mai mult, dar la ce folos? Îmi venea să-i spun: uite ce ai făcut din dragostea noastră, din bietul nostru trecut. Acesta e idealul tău de iubire, acest continuu asasinat?

Acasă, furioasă și îndurerată, mi-a spus:

— Acum cred că ai să-mi dai dumneata explicații mie. I-am arătat că nu am făcut nimic mai mult decât ea la Odobești

— Da? Eu nu m-am proclamat flirt cu G..., nu m-am pipăit cu el, nu m-am înfundat, cu anunțuri obraznice, într-o cameră cu divanuri.

E adevărat că până acolo nu ajunsese, dar nu e mai puțin adevărat că tot eu mă simțeam în pagubă.

A ținut să-mi plătească însă, cu vârf și îndesat, întâia dată când ne-am găsit iar în „bandă” cu el. A stat mereu aproape în brațele lui. Îmi spuneam că nu e decât o pedeapsă și că, dacă vrea să mă pedepsească, însemna că nu-i era indiferent că eu preferasem altă femeie, deci mă iubea. Cu toate astea, fizic... spectacolul mi-era de neîndurat. Nu aveam tăria să văd, orice mi-aș fi spus, cum femeia pe care o iubesc e ținută în brațe de un bărbat și i-am spus-o vecinei mele de rândul trecut și de data asta, care mă urmărea zâmbind.

— Dar dacă ai iubi o actriță, care, pe scenă, ar trebui să-și îmbrățișeze pătimaș partenerul, să-l sărute lacom pe gură?

I-am lămurit, cutremurat, cu cea mai simplă sinceritate:

— Cred că niciodată n-aș putea iubi o actriță.

M-am apropiat de divanul din colț unde se găsea nevastă-mea și i-am spus că plecăm acasă.

— A! Cum așa devreme? Nu; mai rămânem.

— Trebuie să plecăm neapărat, am de lucru mâine.

— Nu... asta nu se poate... nu... mai stăm... se supără oamenii dacă plecăm așa de repede. E nepoliticos. Scosese oglinjoara din poșetă și-și pudra obrazii.

— Cu neputință.

Și totuși am mai așteptat un sfert de oră. Era în mine ca o spaimă viu grăbită.

— Dragă, nu mai pot rămâne nici un minut.

— Ei nu... trebuie să mai rămânem... vreau să mai stăm puțin, și-și desena acum cu roș buzele.

— Eu plec.

— Pleci fără mine.

Am privit-o acum liniștit, ca un mort.

— Ela, îți dai tu seama de ce spui?

— Te rog... vreau să mai stăm.

— Nu se poate... sub nici un cuvânt, nu se poate să mai stăm. Avea ochi mari, șterși și o cută între sprâncene.

— Ei bine, nu merg.

— Ela, te întreb încă o dată...? Gândește-te bine ce faci. Dacă mă duc singur acasă, înseamnă că am pornit pe un drum de pe care nu ne mai putem abate.

Gândul că nevastă-mea ar putea veni singură, în zorii zilei, acasă, mi se părea o monstruozitate rece.

Am mai privit-o încă o dată, ca în clipa semnării unei sentințe și am plecat. Am așteptat în stradă zece minute și n-a venit. Cunoșteam la hotelurile mici o cocotă destul de frumușică, voinică și nespus de vulgară. I-am spus să se îmbrace, am luat-o cu mine, am dus-o acasă, am pus-o să scoată tot de pe ea și am culcat-o în patul tuturor durerilor, nebuliilor și lacrimilor iubirii mele.

Nevastă-mea a venit peste vreo două ore. Nu știu dacă servitoarea i-a spus totul, dar când a înțeles, s-a îngrozit și nu-i venea să creadă. A căzut moale într-un fotoliu. S-a înfuriat apoi și a vrut să se repeadă asupra femeii, care nu prea avea de ce să se teamă.

— În patul meu, o adunătură de pe stradă?

Și cealaltă, cu o imensă și trivială doză de bun simț:

— N-ai decât să dormi în el, madam, nu să umbli noaptea teleleică.

Vedeam, uimit și cu sufletul gol, unde ajunsesem.

I-am explicat că dacă face scandal și se află despre întâmplare, eu o să trec drept nebun, dar pe socoteala ei are să se rădă ca de o paparudă. A plecat trântind ușa, cu o energie pe care nu i-o bănuiam.

.....
După o săptămână am simțit neapărat nevoia să o văd, dar mi-am refuzat cu încăpățănare orice prilej. Am căutat însă pe o prietenă a ei, ca să aflu, prin ocol, ce gândește, ce face, dacă întâmplările acestea de răsturnare și eveniment egal cu mișcarea planetelor pentru mine aveau pentru ea vreo importanță. Nu mi-a fost cu puțință să aflu ceva.

Am întâlnit-o, totuși, în ultima zi de curse. Era zăpușeala, lume multă și un suflu de oboseală nădușită lânzeza în atmosfera prăfuroasă și încinsă. Am văzut-o înainte ca ea să mă vadă. Tot trupul mi s-a înfierbântat brusc, am căutat numaidecât una dintre acele nenumărate femei echivoce, dar nu declarate, care tapează, cerând bărbaților să le ia bilete pe cai, firește fără să dea bani, și am trecut vesel, radios și absent, pe lângă nevastă-mea. Când am trecut din nou, înapoi, sta pe un scaun ca și cum era frântă de mijloc, privindu-ne cu ochi îndurerați. Îndura parcă o suferință peste puterile ei. Nu mai voia, se vede, nici s-o ascundă, căci totul îi era indiferent acum. A fost o bucurie care m-a iluminat înăuntru ca un soare. Am mai văzut-o acolo nemișcată, tristă, până aproape de sfârșit. Și pentru întâia oară cineva mi-a vorbit de ea. O



prietenă comună m-a întrebat cum pot fi atât de lipsit de inimă... Și eu, care m-aș fi dus s-o îmbrățișez, s-o întreb cu o nemărginită patimă: de ce? de ce ai început toate acestea? Am trecut din nou, am salutat-o foarte prietenos, mi-a răspuns doar privindu-mă în ochi, fără un surâs, fără nici o mișcare a mușchilor feței, ca o căprioară blondă, înjunghiată.

Peste câteva zile am întâlnit-o în fața chioșcului de ziare de la Independența. Ceruse o revistă de mode și tocmai o plătea, când a dat cu ochii de mine și a înțeles că o așteptam, oprit mai sus, la câțiva pași. A avut o clipă de plăcere, nu de bucurie. Și-a mușcat, cu satisfacție vulgară, buza de jos, ca și când ar fi spus, câștigând prinsoarea: „A, domnule, în sfârșit!”. Altfel întrevederea a fost frumoasă, cu lunecușuri de ironie voit banală și superficială, ca să pară tandră și indiferentă: „Speram că ai să te faci mai urâtă, departe de mine.” „A... da... am avut eu azi dimineață o presimțire bună.” „Ți-ai oxigenat părul? Sau, nu, e din pricina soarelui.” „După cât știi, nu. Se vede că e tot soarele.” „A reapărut și el numai din cauza dumi-tale.” „Ce vrei, când întâlnim încăpățânați care vor să reziste, căutăm și noi complici.” Dar, spre mirarea mea, tot ea vrea să știe: „Ai mai sedus pe cineva?” și îi tremura vocea de parcă era o actriță la întâiul pas, pe scenă... „Vreau să iau o trăsură.” Era ora 12 și jumătate poate. Mătușa ei sta pe Olari. Am pornit-o

alături pe jos; în dreptul Universității, la stația de trăsuri, am fost bucuros că nu era nici una. Mi-a spus că are de gând să se înscrie din nou pentru licență la Universitate, că a fost plecată la Vaslui, la bunica ei, trei săptămâni. Prin fața Ministerului de Domenii, am avut oarecare teamă, căci venea agale o trăsură goală, pe care ea n-a observat-o însă. „Asta-i rochia albastră? dar parcă era mai puțin vie?” „Vai, mi-ai uitat rochiile?” Și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlăiri, fixări, și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe drum. La Rosetti, despărțirea era inevitabilă. Era stație mare de trăsuri și automobile. S-a oprit pe trotuar... și în mine totul s-a oprit... dar a lăsat, fără s-o vadă, o trăsură, a strigat prea încet alta și pe urmă a întors capul să-mi spuie ceva. Am ajuns poate la două, în fața casei mătușii ei... dar parcă n-ar fi observat că am ajuns, am trecut înainte, apoi, de vreme ce se crease un precedent, după vreo sută două de pași, ne-am întors, și pe urmă iar, până la ceasul trei și ceva. Poate că nici unul, pentru nimic în lume, nu ar fi cerut însă celuilalt să mai rămâie. Eram așa de grăbiți și ne vedeam în treacăt numai.

— Ah, de tine nu se îndură cineva să se despartă, și era profund adevărat, dar o spuneam cu un surâs, ca să pară abia ceva mai mult decât o glumă indiferentă... sărut mâinile.

— Vai! o să mă ocărăscă mătușa-mea. Dar puțin îmi pasă. Își trecea limba peste buzele arse parcă și surădea cu ochii albaștri, plini de suflet ca de rouă.

Mă întorceam, în după-amiaza inundată de căldura uscată, chinuit de foame, adâncindu-mă ca în cauciuc în asfaltul încins, privind caili obosiți ai trăsurilor, stourile trase pentru siestă la mai toate casele, dar era în mine o tristețe ușoară și plăcută. Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâl-nisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și aveam să pierim la fel amândoi.

Eram ca într-o zi imensă, și întâmplările acestea mici, amănunțite până în fracții de impresie, erau printre cele mai importante în viața mea. Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței. Și, în organizarea și în ierarhia conștiinței mele, femeia mea era mai vie și mai reală decât stelele distrugător de uriașe, al căror nume nu-l știu.

(Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Minerva, București, 1984)

Considerații generale

În primele două decenii ale secolului al XX-lea, în romanul european se produce o schimbare de substanță. Romancierul refuză a mai face concurență stării civile, aspirație atât de evidentă la autorul *comediei umane*. Prozatorul se manifestă de acum tot mai preocupat să concretizeze în imagini artistice „fapte de conștiință”. El pleacă de la o emoție trăită nemijlocit, se străduiește să coboare în adâncurile insondabile ale sufletului uman, imprimă o nouă viață sentimentelor și se confesează lumii cu o sfâșietoare sinceritate.

Dragostea, „substanța imprevizibilă a vieții”, și gândul morții devin în proza lui Camil Petrescu teme obsedante de meditație, existența cotidiană este transformată în „legendă sau alegorie”, iar textul este subordonat aspirației de a înfățișa esența condiției umane și autenticitatea veacului în care trăiește.

Prozatorul tradițional, caracterizat prin omnisciență și obiectivitate, cunoaște integral viața anterioară și destinul personajelor imaginate, redactându-și romanul succesiv, cronologic, într-un ritm prestabilit. Asemenea „literați”, observa cu ironie Camil Petrescu, „încep cu începutul; continuă cu mijlocul și când au ajuns la capăt pun <fine> și, gata, au sfârșit romanul!” Procedul era comparat cu activitatea unui arhitect care, ridicând un bloc, ar construi parterul, l-ar mobila în întregime, apoi ar începe să construiască primul etaj, urmând să-l mobilizeze și pe acesta. Acestei tehnici, numite „tehnica tricotajului”, romancierul îi opunea o nouă tehnică arhitecturală. Constructorul înalță mai întâi scheletul locuinței, construiește etajele și abia după aceea începe mobilarea fiecărui apartament.

Romancierul Camil Petrescu se sincronizează cu universul românesc european atât prin ideile teoretice din studii și articole, cât și prin structura și problematica romanelor *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933).

Prin problematică și formulă narativă, creația epică a lui Camil Petrescu evidențiază opoziția dintre *tradițional* și *modernitate*. În evoluția romanului românesc interbelic se observă două tendințe:

a) consolidarea romanului obiectiv, cu temă socială (Liviu Rebreanu);

b) sincronizarea romanului românesc cu tendințele europene de modernizare (Camil Petrescu).

Cele două fenomene – de *consolidare* și de *modernizare* – sunt atât de apropiate în timp, încât se poate afirma că procesul modernizării romanului românesc se încheie în perioada

interbelică. Ceea ce în alte literaturi s-a creat în succesiune, în literatura românească s-a realizat în *simultaneitate*.

La Camil Petrescu, procesul de elaborare a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și de constituire a sistemului său critic se cristalizează paralel, scriitorul fiind, în spațiul cultural românesc primul teoretician al *literaturii psihologice*, pe care el o consideră inspirată din metoda lui Marcel Proust, autorul ciclului *În căutarea timpului pierdut*. Scopul acestei metode constă în dezvăluirea modalităților prin care conștiința individului reflectă realitatea.

Spre deosebire de Balzac, care constituie modelul de referință pentru *realității obiectivi*, Marcel Proust este creatorul unui roman „*subiectiv*”, relatat la persoana I, de un narator care este și personajul principal. În acest tip de roman nu vom mai întâlni o imagine obiectivă și impersonală a lumii, ca în *Ion* sau *Enigma Otiliei*, ci una foarte adânc marcată de *psihologia naratorului-personaj*. Un asemenea procedeu ar fi fost de neînchipuit la Liviu Rebreanu, unde *autorul omniscient* este totdeauna cel care povestește acțiunea.

După apariția romanului *Patul lui Procust* (1933), Camil Petrescu și-a expus concepția despre roman într-un eseu intitulat *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, publicat inițial în *Revista Fundațiilor Regale* (1935) și inclus, mai târziu, în volumul *Teze și antiteze* (1936). Eseiul impune prin *noua structură* câteva elemente, proprii tehnicii moderne de construcție, distincte de compoziția clasică tradițională a romanului: *autenticitatea, experiența, stilul anticalofil, substanțialismul, renunțarea la cronologia epică, memoria involuntară, refuzul omniscienței și al ubicuității*. Pentru Camil Petrescu, actul de creație constituie un *act de cunoaștere, de descoperire*. Personajul principal al romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* reînvie întâmplări trecute, dar conștiința sa selectează acele fapte care vor contribui la dezvăluirea adevărului. Retrăirea sa se bazează pe același element folosit și de Marcel Proust în romanele sale: *memoria involuntară*.

Realizând o comparație între Marcel Proust și Camil Petrescu, criticul literar Nicolae Manolescu relevă atât diferențierile, cât și asemănările dintre cei doi prozatori. „Mutând accentul de pe întâmplare pe reflexul ei, în conștiința naratorului, observă N. Manolescu, Camil Petrescu mai mult sugera posibilitatea unui alt fel de a nara decât îl înfăptuia. Scenariul romanelor sale rămâne tot acela epic din romanul doric, dar, nemaifiind expus într-o lumină la fel de puternică,

atmosfera faptelor pare adeseori mai importantă decât faptele înseși. La Proust tocmai acest scenariu s-a schimbat fundamental. (...) În acțiunea romanului tradițional (eu aș zice *doric*), există momente «pline» (fapte), introduse gramatical prin perfect simplu ori perfect compus, legate între ele prin spații «goale» (descripții, evocări, portrete, comentariu analitic), introduse prin imperfect. Aceasta e schema oricărei narațiuni clasice. Proust răstoarnă raportul, ceea ce predomină la el fiind «golurile», devenite centrale, și legate prin «plinuri». În felul acesta, nici un cititor (...) nu poate fixa cu exactitate temporalitatea efectivă a întâmplărilor: singurul timp real e acela prezent al narațiunii. Cronologia nu e doar bulversată, dar redusă la zero. Imperfectul comentariului,

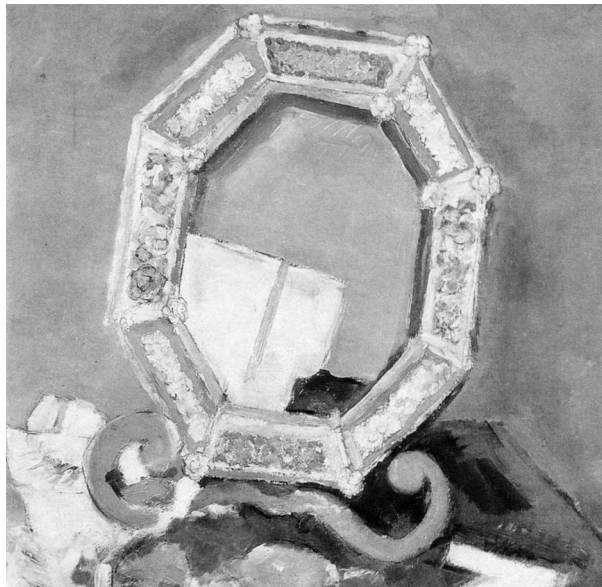
care e timpul gramatical cel mai frecvent în romanul lui Proust, înglobează perfectul simplu sau compus al acțiunii. ... Scenariul (dar termenul e impropriu) proustian nu mai este epic, ci analitic; nu se mai compune din «scene», «întâmplări», «fapte», restituite oarecum obiectiv, ci din fluxul amintirilor, al conștiinței, instalate în durată pură interioară.“

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război se încadrează — conform criteriilor formulate de N. Manolescu — în romanul ionic. Cartea este o narațiune confesivă și analitică. Naratorul relatează la persoana întâi singular o experiență existențială trăită nemijlocit, o dramă a sufletului, o spovedanie, tulburată de emoția retrăirii evenimentelor evocate.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Epicul subiectiv

- Renunțarea la desfășurarea strict cronologică: *timpul* și *spațiul* sunt mobile, se schimbă cu repeziciune, în funcție de mișcările sufletești ale eroului.
- **Subiectul** plasează în plan secund întâmplările concrete (înfurcățiile de forțe exterioare), în favoarea interpretării lor.
- **Acțiunea** este situată la nivelul conștiinței (al trăirilor personajului), care confruntă realitatea cu imaginea proprie despre lume.
- **Conflictul principal** este interior (în plan psihologic, sufletelesc).

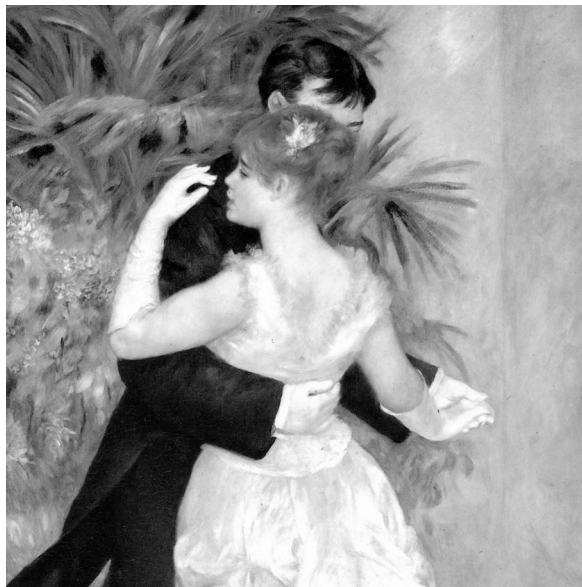


Vasile Popescu, *Natură moartă cu oglindă*

Subiectul

Coordonatele romanului

1. Prezentați, pe scurt, subiectul primului capitol din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.
2. Identificați pasajele care sugerează timpul și spațiul în fragmentele reproduse în manual.
3. Enumerați elementele reprezentative pentru datarea și localizarea acțiunii.
4. Identificați conflictul precizând:
 - a) condiția socială a personajului reflectată de acest conflict;
 - b) relațiile personajului cu lumea exterioară.
5. Surprindeți elementele prin care textul din *Ultima noapte...* se opune tiparelor epicii tradiționale, ca operă modernă. Raportați-vă la: a) problematica romanului; b) viața autorului; c) perspectiva narativă.
6. Ilustrați, cu elemente din operă, problematica celor două mari planuri pe care se desfășoară acțiunea romanului *Ultima noapte...* de Camil Petrescu:
 - a) roman social; b) roman psihologic.
7. Analizați natura relațiilor dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela, evidențiind opoziția dintre aceste personaje.
8. Drama sufletească a lui Ștefan Gheorghidiu este proiectată pe pânza socială a României, puțin înainte și în timpul participării la primul război mondial. Dați exemple de imagini din culisele vieții economice și politice, avându-i în centru pe Vasilescu-Lumânăraru și Nae Gheorghidiu.



Narațiune și analiză

- Conflictul exterior între erou și societate (Ela, familia, lumea mondenă / universul ofițerilor) este reflexul celui interior.

- **Naratorul** și **protagonistul** se identifică prin focalizarea internă.

- „Într-adevăr, titlul cărții marchează cele două experiențe existențiale fundamentale (iubirea și războiul) pe care le trăiește personajul-narator al cărții, Ștefan Gheorghidiu. Ca urmare, Eros și Thanatos sunt zeii care tutează destinul zbuciumat al protagonistului. Elementul de legătură dintre cele două părți ale romanului este asigurat de prezența aceleiași conștiințe care se confesează cu maximă luciditate, dar și de un artificiu compozițional. Astfel, narațiunea nu începe cu prezentarea experienței erotice, ci cu aceea a războiului. În esență, *romanul de dragoste* se concentrează pe parcursul a patru capitole din cartea întâi (2-5), capitole flancate de alte două (1, 6) în care experiența iubirii coexistă cu aceea a războiului. Romanul conține trei repere temporale fundamentale. Primul este anunțat în incipitul cărții: «În primăvara anului 1916...» Cel de-al doilea reper temporal se situează într-un trecut mai îndepărtat, alcătuind reconstituirea cu maximă luciditate a unei povești de dragoste și a istoriei unei căsnicii de doi ani.» (Gheorghe Glodeanu)

- În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, conflictul epic nu mai respectă desfășurarea cronologică tradițională: în primul segment narativ și în capitolele 7-14, evenimentele sunt contemporane cu momentul relatării lor; cinci capitole (2-6) întrerup firul cronologic cu o întoarcere în trecutul apropiat.

Iubirea și războiul

1. Căsătorii încă din anii studenției, Gheorghidiu și Ela au avut, cât timp au trăit izolați de lume, o căsnicie fericită. Ce influență credeți că are asupra celor doi tineri legătura cu societatea?

2. Ștefan Gheorghidiu suferă îngrozitor la gândul că Ela l-ar putea înșela. Descrieți suferințele morale trăite de acesta în următoarele două împrejurări:

- a) excursia la Odobești;
- b) deschiderea festivă a unui teatru de vară, la București.

3. Luptele la care participă Ștefan Gheorghidiu imprimă narațiunii autenticitatea unei experiențe dramatice, prin care naratorul dobândește alte înțelesuri existențiale. Descrieți evoluția eroului în această perioadă, surprinzând complexele transformări ale personalității sale.

„Atât de mare e depărtarea de cele întâmplare ieri, că acestea sunt mai aproape de copilăria mea, decât de mine cel de azi... De soția mea, de amantul ei, de tot zbuciumul de-atunci, mi-aduc aminte cu adevărat, ca de o întâmplare din copilărie...”

4. Formulați o succintă opinie personală cu privire la semnificația titlului romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

Organizarea textului narativ

■ Sincronizarea cu universul românesc european

1. Numiți tema dominantă a romanului *Ultima noapte...* de Camil Petrescu.

2. Prin temă și prin noua viziune asupra celui dintâi război mondial, romanul lui Camil Petrescu se integrează în universul literaturii europene cu temă similară. Demonstrați această sincronizare prin exemple preluate din cel puțin două dintre următoarele opere literare: *Pe frontul de vest, nimic nou* de Erich Maria Remarque, *Focul* de Henri Barbusse, *Crucile de lemn* de Roland Dorgelès, *Sylvia și Michael* de Compton Mackenzie, a cărei acțiune se desfășoară parțial în București, în anii războiului, *Adio, arme* de Ernest Hemingway ș.a.

■ Refuzul compoziției clasice

1. Argumentați, cu citate din fragmentul reprodus, modernitatea romanului *Ultima noapte...* de Camil Petrescu.

2. Povestiți, pe scurt, întâmplările din romanul *Ultima noapte...* care determină faptele prezentate în al doilea fragment.

3. Raportați subiectul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* la subiectul unui alt roman studiat anterior, precizând în ce plan sunt plasate faptele în fiecare dintre aceste opere literare epice.

Perspective tipologice asupra romanului românesc

Reconstituind lumea ficțională a romanului românesc din *perspectiva autor–narator–personaj*, Nicolae Manolescu a constatat existența a trei posibile tipare narative.

1. **Romanul doric** denumește narațiunea tradițională din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, romanul din secolul următor și romanul românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Caracteristici ale narațiunii:

- prezența unei voci auctoriale și a unui narator înzestrat cu omnisciență; viziunea auctorială;
- relatarea evenimentelor la persoana a treia singular; epic, logică, continuitate;
- prezentarea locului și timpului acțiunii fără ca naratorul să fie prezent în vâltoarea evenimentelor.

• Exemple: romanele scrise de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Gib Mihăescu, Marin Preda ș.a.

2. **Romanul ionic**, caracterizat prin „psihologism și analiză”, are drept trăsături:

- naratorul sau un personaj reflector relatează evenimentele la persoana întâi singular, înfățișează personajele, prezintă locul și timpul acțiunii;
- naratorul știe tot atât cât știu personajele, relatează numai ceea ce vede, ce aude și prezintă doar evenimentele în care este implicat efectiv sau la desfășurarea cărora asistă;

- autenticitate, intimitate;
- eroul ca subiect; psihologism; narator–personaj.

Exemple: romanele scrise de Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher, Camil Petrescu.

3. **Romanul corintic** devine „alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur și simplu livresc”. Elemente distincte: ironia, parodical, viziunea caricaturală asupra lumii. Modalitățile de construcție corintice sunt vizibile în scrierile lui Urmuz, Mateiu Caragiale, Ștefan Bănuțescu, Mircea Horia Simionescu ș.a.

(După Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eșeu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 2001)



■ Romanul: o perspectivă a iubirii absolute

1. Analizați modul de organizare compozițională a romanului *Ultima noapte...*, evidențiind următoarele aspecte:

- a) organizarea momentelor subiectului;
- b) derularea acțiunii.

2. Demonstrați rolul retrospecției în structura romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

3. Selectați cel puțin patru pasaje din episodul discuției de la popota regimentului, în măsură să releve atitudinea pătimașă și ideile lui Gheorghidiu referitoare la dragoste, iubire și căsnicie.

Unitatea romanului

1. Modalitatea de organizare a textului narativ în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a generat în epocă o serie de opinii pe marginea lipsei aparente de omogenitate a celor două părți ale narațiunii:

a) „O lectură atentă ne pune în fața a două romane separate, cu două teme izolate, fiecare epuizată în limitele unui singur volum.” (Pompiliu Constantinescu)

b) În viziunea lui Șerban Cioculescu, „partea a doua” este „independentă de cea dintâi”.

c) Compoziția romanului „e negreșit defectuoasă, întrucât constă în juxtapunerea a două romane diferite, unul al geloziei și celălalt al războiului, nelegate decât prin unitatea biologică a eroului.” (E. Lovinescu)

Organizați o dezbatere în care să argumentați, în ciuda opiniilor de mai sus, unitatea evidentă a romanului. Aveți în vedere următoarele aspecte:

- structura narativă indisociabilă a celor două părți, alăturate atât *cronologic*, cât și prin *problematică*;

- prezența unor modalități expresive similare în ambele părți ale cărții;

- titlul romanului: *ultima noapte de dragoste* este urmată de *întâia noapte de război*;

- simetria compozițională: deznădejdea trăită de Ștefan Gheorghidiu în „ultima noapte de dragoste” este urmată de liniștea lăuntrică din „întâia noapte de război”, determinată de confruntarea cu moartea posibilă.

2. Aduceți argumente corespunzătoare pentru a demonstra încadrarea romanului *Ultima noapte...* în tiparul *romanului ionic*. Aveți în vedere:

- caracterul confesiv și analitic;
- relatarea la persoana întâi singular a unei experiențe existențiale trăite nemijlocit.

„Monografia îndoielii” (Constantin Ciopraga)

- Iubirea: problemă de cunoaștere; aspirația spre absolut (echilibru, puritate, adevăr, frumos și ideal în dragoste).

- În romanul lui Camil Petrescu se regăsesc două planuri principale:

- a) **planul narațiunii** (succesiune de evenimente, drame sufletești și relații interumane): „istorie”; **universul epic**;

- b) **planul mijloacelor narative** (modalitățile de construcție folosite de romancier pentru a prezenta evenimentele, stările sufletești, relațiile interumane); „discurs”; **tehnica narativă**.

- Modalități artistice: gesturi, intonații, adverbe afective, verbe dinamice, puncte de suspensie, dialoguri scurte, sacadate etc.

- Camil Petrescu realizează secvețe epice de o mare valoare artistică prin care surprinde *dezumanizarea individului, spaima terifiantă* a omului în fața morții. *Naratorul* este în același timp subiect și obiect al analizei sale. *Războiul* se transformă într-o experiență existențială; este surprinsă realitatea tragică a confruntării cu moartea:

„Marele element de noutate îl formează viziunea scriitorului despre război. Dacă romanul iubirii este în întregime ficțiune, în schimb cea de a doua secțiune a cărții se transformă în documentul dramatic și autentic trăit de către autor pe câmpul de luptă. Cu alte cuvinte, creația domină prima parte a narațiunii, în timp ce ultima «nu e decât complexitatea de probleme pe care realitatea înnebunitoare a războiului le pune personajilor, conștiinței».” (Gheorghe Glodeanu)



Moment de răgaz în drumul trupelor franceze către frontul de pe Somme (fotografie din 1915)

■ Monografia unei iubiri eșuate

Cele două părți ale romanului dezvăluie două dimensiuni existențiale: *dragostea* și *experiența războiului*. Analizați secvențele care provoacă zbuciumul sufletească permanent al personajului în primul segment narativ al romanului. De exemplu:

a) „Nevastă-mea, cu ochii ei albaștri și neprihăniți, a intervenit în discuție cu o pasiune și o îndârjire de care nu o credeam în stare.”

b) „Trecuserăm din salon în sufragerie și chiar în această trecere el o adusesse pe nevastă-mea ținându-i umerii părintește cu amândouă mâinile...”

■ O nouă viziune asupra războiului

1. Personajul percepe războiul ca pe „o experiență definitivă”; justificați comportamentul eroului în asemenea împrejurări, folosind conceptul operațional de „autenticitate”.

2. Pe front, Ștefan Gheorghidiu vrea să știe dacă participă la un război adevărat; găsiți argumentele ce susțin sau infirmă această aserțiune.

3. În luptă, Ștefan Gheorghidiu sfidează continuu moartea; explicați resortul psihologic al acestei atitudini.

4. Urmăriți evoluția eroului de la aspirația spre o iubire absolută, la gelozie și mai apoi participarea la război ca o soluție care salvează drama intimă.

5. Argumentați în ce măsură drama războiului se asociază altei drame sociale pe care o trăiește intelectualul Ștefan Gheorghidiu: moștenirea.

6. Înțelegeți ca „dramă a personalității”, experiența războiului relevă „viața interioară” a protagonistului romanului studiat. Demonstrați ce rol atribuie autorul, în acest sens, jurnalului construit din fapte, impresii și reflecții.

7. Recitiți capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*. Aveți în vedere complexitatea modalităților artistice în analiza stărilor sufletești contrastante: iminența morții și dorința supraviețuirii.

8. Demonstrați noutatea pe care autorul romanului *Ultima noapte...* o aduce în felul în care sunt concepute și conturate destinele eroilor.

9. Integrați romanul lui Camil Petrescu în contextul românesc și universal al evoluției genului, realizând apropieri și diferențieri ilustrative față de alți autori.

- „Dincolo de accentul pus pe zugrăvirea zbuciumului interior trăit de un erou dilematic, care cunoaște voluptatea autoflagelării, romanul conține și un puternic filon balzacian, alcătuiind radiografia amănunțită a societății timpului. Aceasta nu se concretizează în abordarea unei perspective omnisciente și nici în narațiunea la persoana a treia, ci în migăloasa frescă a societății timpului și în tipologie. Astfel, cei doi unchi ai lui Ștefan Gheorghidiu întruchipează două caractere specifice lumii evocate. «Aprig de avar», Tache Gheorghidiu este prototipul zgârcitului, personaj bine ilustrat în literatura română. (...) Naratorul zugrăvește cu minuțiozitate mobilierul din «casa cu molii» a unchiului, capitolul intitulat *Diagonalele unui testament* alcătuiind un veritabil roman balzacian de dimensiuni miniaturale. Ca urmare, romanul se caracterizează prin coexistența și suprapunerea parțială a două poetici (cea obiectivă și cea experimentală), care nu se neagă, ci se completează reciproc. (...)»

Al doilea personaj balzacian important al cărții este deputatul liberal Nae Gheorghidiu. Întruchipare a arivistului fără scrupule, acesta se dovedește un om de spirit, un veritabil Mitică bucureștean. Prin intermediul lui, prozatorul ne introduce în viața politică a timpului. Portretele lui Camil Petrescu se dovedesc extrem de complexe, insistând mult atât asupra trăsăturilor fizice, cât și asupra însușirilor psihice ale personajelor. Tot de minuțiozitatea metodei balzaciene țin și descrierile extrem de migăloase, cum ar fi zugrăvirea locuinței lui Tache Gheorghidiu. Romanul are o latură clasică, menirea ei fiind aceea de a justifica transformările ce se petrec în forul interior al personajelor, de a releva profunda dramă pe care o trăiește intelectualul într-o lume ce disprețuiește valorile spiritului. Narațiunea de factură tradițională alcătuieste fundalul social al cărții, unde adevăratul protagonist nu este Ela și nici Ștefan, ci Nae Gheorghidiu. Ca și în cazul lui G. Călinescu, observația amănunțită a socialului este subminată de ironia mușcătoare a prozatorului.” (Gheorghe Glodeanu)

Personaj și simbolistică

- Plecând de la percepția ideilor inter-umane curente, personajele se abandonează sistematic *fluxului cognitiv* al propriului discurs.

- Ființe înzestrate cu o pronunțată percepție realistă, personajele lui Camil Petrescu trăiesc aproape integral în *lumea ideilor*. Toți sunt prizonierii unei pasiuni de o intensitate puțin comună, rămânând, în același timp, captivii propriei lucidități:

- a) *Ștefan Gheorghidiu* – tânăr intelectual, filosof de formație profesională;

- b) *Ela* – fire practică și superficială; se adaptează moralei acestei lumi.



François Flamery, *Spre front*

Personajele

Intelectualul ca structură de caracter

1. Alegeți din proza românească cel puțin două exemple de opere literare în care personajul este un intelectual.

2. Prezența succint deosebirele existente între imaginea intelectualului din proza lui Camil Petrescu și intelectualul din opera predecesorilor săi, sub raportul aptitudinilor de analiză a cazurilor de conștiință.

3. Evidențiați, într-un scurt comentariu, rolul introspecției în cristalizarea personalității fiecărui personaj, în aspirația sa la o existență superioară.

4. Alcătuiți un portret complex al lui Ștefan Gheorghidiu, insistând asupra modului cum evoluează trăirile sufletești ale personajului. Aveți în vedere, în acest sens, elementele care rezultă din cele două planuri ale existenței sale: afectiv și social.

5. Ce semnificații acordă autorul iubirii și geloziei în declanșarea chinuitoarelor contrarietăți trăite cu atâta dureroasă acuitate de eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*?

6. Susțineți, cu exemple adecvate din text, particularitățile limbajului personajului principal.

• Între romancier și Ștefan Gheorghidiu nu se poate așeza un semn de egalitate:

a) **Camil Petrescu** este o persoană reală, cu date de stare civilă atestate, care a trăit între anii 1894-1957. El a scris romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și l-a publicat sub formă de carte; numele lui este trecut pe copertă și pe pagina de titlu. Camil Petrescu a rămas în afara textului. El a imaginat evenimentele, a creat personajele, le-a așezat într-un spațiu determinat și într-un context socio-temporal și le-a angrenat într-un conflict.

b) **Ștefan Gheorghidiu** este un narator, un personaj imaginar, existent numai în textul narativ, o voce căreia romancierul i-a încredințat rolul de a relata evenimentele.

• „Folosirea perspectivei unice este una din esențialele contribuții ale romanului modern. (...) Eul este așezat în centrul existenței și lumea există în măsura în care înregistrarea ei de către această singură conștiință se transformă în expresie. Personajul auto-analitic este singurul veridic. (...) În *Ultima noapte...*, Ștefan Gheorghidiu reprezintă vocea autorului...” (Irina Petras)

• Camil Petrescu dezaprobă omnisciența romancierului tradițional, respingând dezinvoltura prin care acesta își atribuie o cunoaștere absolută a vieții.

A. Prozatorul tradițional știe tot ce gândesc personajele sale, cunoaște evenimentele în care ele vor fi antrenate, oferind cititorului o cunoaștere perfectă și integrală a existenței.

B. Romanul modern a propus și a efectuat o schimbare esențială în statutul naratorului, plecând de la distincția că, în viața de toate zilele, nu putem ști ce se petrece în conștiința semenilor noștri, fiind cu neputință să „citim” gândurile celorlalți.

• **Punctul de vedere sau perspectiva:** raportul dintre narator și universul ficțional. Un anumit punct de vedere nu este superior ori inferior altuia prin el însuși, ci se concretizează și își dezvăluie eficiența numai în narațiune.

• **Introspecția:** formă a autoanalizei, când conștiința se cercetează pe ea însăși.

Narator și autor

1. În privința raporturilor dintre prozator și lumea fictivă a romanelor sale, se observă o posibilă identitate între anumite momente din viața scriitorului și unele situații evenimențiale ale narațiunii.

Raportându-vă la prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, surprindeți, într-un scurt comentariu, interferența elementului ficțional cu posibile aspecte desprinse dintr-o experiență existențială personală. Aveți în vedere și următoarea precizare a autorului:

„Eroii mei sunt fotografii de pe natură. Structura sufletească a fiecăruia este o rezultantă a structurilor sufletești a mai multor persoane; nu spun că eu m-am exclus...”

2. Argumentați afirmația de mai jos, ilustrând identitatea explicită dintre autor și personajele sale:

În toate personajele sale, Camil Petrescu „rămâne el însuși, cu gusturile, cultura și limbajul lui (...). Romanul se rotește în jurul obsesiilor sale, nu ale personajelor...”

(G. Călinescu)

3. Menționați atributele naratorului reflectate în romanul *Ultima noapte de dragoste...* de Camil Petrescu.

Refuzul omniscienței și al cauzalității

1. Comentați, într-o scurtă compunere, modernitatea prozei lui Camil Petrescu (pe baza fragmentelor studiate).

2. Argumentați, într-un eseu, ideea originalității romanului lui Camil Petrescu, subliniind următoarele aspecte:

- noutatea structurii și a compoziției romanești;
- particularitățile raportului dintre narator și personaj;
- problematica intelectualului;
- analiza psihologică.

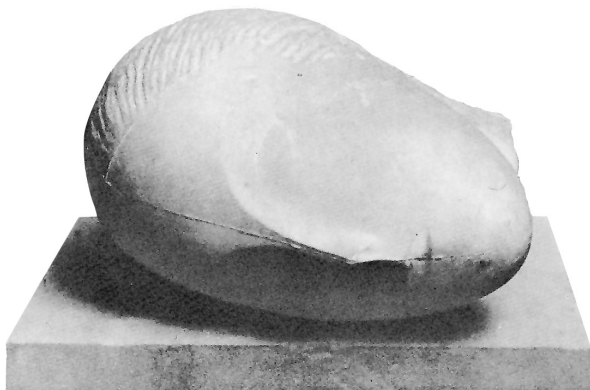
3. Argumentați afirmația lui Perpessicius, ilustrând în scris mecanismul fluxului conștiinței dintr-un alt fragment, la alegere, din roman:

„Romanul, pe ambele lui fronturi, al amorului conjugal și al războiului, este un neîntrerupt marș, tot mai adânc, în conștiință.”

4. În preocuparea sa pentru autenticitatea personajului creat, autorul a recurs la tehnica modernă de construcție a romanului. Susțineți, prin exemple potrivite din text, rolul pe care îl are, în acest sens, „*dosarul de existență*”, ca jurnal intim al personajului principal, care-și rememorează amintirile la modul subiectiv, prin „introspecție”.



Alberto Giacometti, *Piazza*



C. Brâncuși, *Muza adormită*

Alte elemente constitutive ale noii structuri

1. Autenticitatea. În viziunea lui Camil Petrescu, un element distinctiv al „noii structuri” îl constituie *autenticitatea*. Concept literar propriu prozei moderne subiective, definind încercarea de redare cât mai fidelă a trăirilor interioare ale personajului. În acest scop, în text sunt introduse fragmente de jurnal, scrisori sau orice altă formă de mărturisire a experienței („dosar de existență”). La nivelul tehnicii narative, autenticitatea este susținută de *fluxul conștiinței*, *monologul interior* sau *memoria involuntară*. Realitatea cunoscută direct, neutru și obiectiv este singura realitate evocată. „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti (...). Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.”

La literatura autentică se ajunge prin *introspecție* și prin *observarea obiectivă* a mediului. Introspecția presupune sinceritate, confesiune simplă, fără simulare și artificii.

2. Substanțialismul. Cunoașterea și descoperirea esenței complexității realului de către conștiință.

3. Anticalofilia. Stilul frumos, numit calofil, nu poate surprinde realitatea conștiinței: „Scrisul frumos, afirmă Camil Petrescu, e opus artei.” Calofilia este sinonimă cu falsul, cu livrescul, cu inautenticul. Camil Petrescu va accentua prezența în limbaj a trăsăturilor generale caracteristice stilului: claritatea, precizia, corectitudinea și proprietatea lexicului utilizat; stilul sec, precis, nervos, luând ca model *Codul civil*, după cum se exprima romancierul francez Stendhal: „Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal”.

■ Punctul de vedere

Unitatea punctului de vedere reprezintă consecința imediată a situării eului în centrul romanului. Drama existențială trăită de Ștefan Gheorghidiu este reconstituită din perspectiva acestuia, iar relațiile cu celelalte personaje sunt prezentate exclusiv din punctul lui de vedere. Tot ce știm despre ele provine din această sursă. Ștefan Gheorghidiu nu își permite să relateze mai mult decât știe prin observație indirectă.

De aici decurg două consecințe:

a) Camil Petrescu creează un roman subiectiv, relatat la persoana întâi singular, de un narator care este personajul principal.

b) Perspectiva unică și unitară asupra realității, cu excluderea oricărui alt punct de vedere.

4. Renunțarea la cronologia epică. Marcel Proust a demonstrat că timpul nu mai este receptat ca o succesiune de momente cronologice, ci se desfășoară într-o libertate absolută. Timpul se desfășoară în funcție de rememorările noastre, el nu este nici linear, nici ascendent, ci are vulturile imprezibile ale vieții însăși. Eliberat de cronologie, timpul oferă romanului o libertate absolută de mișcare, iar *timpul prezent* devine timpul preferat al naratorului.

5. Memoria involuntară (termen consacrat de Marcel Proust în romanul *În căutarea timpului pierdut*). Permite reconstituirea unor secvențe întâmplătoare, determinate de felurite împrejurări exterioare: un cuvânt, o frază, un zgomot, imaginea unei persoane etc.

• Modalitatea artistică de rememorare a trăirilor – în ordinea întâmplătoare a memoriei voluntare –, însoțită de comentarii și analize psihologice, se numește *tehnica fluxului de conștiință*.

6. Vocea autorului. Sprijinit pe experiența lui Marcel Proust, Camil Petrescu plasează în nucleul epic al romanului *eul naratorului*, centrul unic al *trăirii absolute*. Realitatea înconjurătoare este înfățișată exclusiv prin conștiința lui Ștefan Gheorghidiu. De aici decurg două consecințe:

a) elaborarea unui roman subiectiv, relatat la persoana întâi singular, de un narator care este personajul principal;

b) perspectiva unică și unitară asupra realității, fiind exclus orice alt punct de vedere.

Camil Petrescu propune o nouă tipologie umană: *intellectualul* ca structură de caracter.



Dimitrie Paciurea, *Zeul războiului*

Muncă independentă

• Citiți cu atenție următoarele texte:

A. „Aproape chiar din această vreme, nevastă-mea a început să se ocupe cu superioritate și de ținuta mea. Știam că la Universitate trec printre studenții «bine». Eram înalt și elegant, dar e adevărat că nu-mi făceam decât câte un costum de haine, pe care-l purtam până se uza și pe urmă îl înlocuiam cu altul. Cravate, de asemenea, cumpăram alta numai când cea de la gât era mototolită de-a binelea. Bineînțeles că și ghețele le pingeam cât timp cizmarul socotea că se pot pingeli cuviincios. Dar cum eram subțire, cum cumpăram obiecte pe care le credeam bune, n-aveam nici un motiv să fiu îngrijorat. La început, nevastă-mea s-a mulțumit să-mi calce hainele, să-mi aranjeze mai bine nodul de la cravată și să-mi puie, în fiecare zi, o batistă mai fină, în buzunarul de sus al hainei. Pe urmă mi-a cumpărat trei cravate noi și o jumătate de

Verificați-vă cunoștințele

1. Titlul inițial al romanului *Ultima noapte...* a fost *Proces-verbal de dragoste și de război*. Conținutul epic și structura romanului justifică, de altfel, ambele titluri.

Comentați cele două variante, insistând asupra ideii pe care o ilustrează fiecare dintre cele două titluri.

2. Personajul percepe războiul ca pe „o experiență definitivă”; justificați comportamentul lui, folosind conceptul operațional de „autenticitate”.

3. Argumentați, cu exemple potrivite din operă, modul în care, ordonat ca „jurnal”, *Ultima noapte...* susține ideea că romanul nu mai este ficțiune, un produs al imaginației, ci consecința unei mărturisiri, urmarea unei confesiuni.

4. Selectați cel puțin două imagini artistice prin care să susțineți anticalofilia, având în vedere și următoarea observație a lui Nicolae Manolescu: Camil Petrescu renunță la ierarhia de semnificație a evenimentelor și aduce în prim-plan „evenimentul comun, banal, cotidian”.

5. Comparați *Ultima noapte...* cu romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, având în vedere subiectul și relația narator-personaj.

6. Identificați și interpretați principalele particularități ale romanului modern de analiză, asociindu-le romanului tradițional.

7. Precizați în ce constă „drama și frumusețea” cuplului Ștefan Gheorghidiu și Ela.

8. Dezvoltați, într-o scurtă compunere, una dintre opiniile de mai jos, orientându-vă asupra afirmației pe care o considerați că exprimă mai elocvent drama lui Gheorghidiu: a) „gelozia”; b) natura sa reflexivă; c) apartenența eroului la „galeria inadaptabililor”.

duzină de batiste fine de olandă. O stânjenea parcă neatenția mea în îmbrăcăminte. E drept că într-o după-amiază am observat și eu deosebirea dintre mine și dansatorii care veneau la Anișoara. Întâia dată mi-am dat seama că o cămașă nu se poate pune și a treia zi. Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară, pe când dansatorul pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care prindeau mâinile ca niște cătușe de mătase. Și pe când ghețele mele avea o ușoară tendință să-și ridice boturile, ale lui erau întinse și parcă noi. Era tuns parcă de cinci minute, pieptănat lins. Părea nesfârșit mai curat și mai îngrijit ca mine, cu toată baia mea din fiecare zi.”

Cerințe

a. Comentați sensul complementului de mod „cu superioritate”, folosit de narator.

- b. Care sunt opiniile personajului despre propria sa ținută vestimentară?
- c. Ce semnificație imprimă naratorul gestului Elei de a-i cumpăra cravate și batiste noi?
- d. Naratorul intuiește o deosebire relevantă între el și ceilalți bărbați. Motivați-o.

- e. Comentați limbajul prin care este realizată imaginea „dansatorului”, folosind conceptul operațional de „portret fizic”.
- f. Sesizați o anume atitudine a lui Ștefan Gheorghidiu față de „dansatorul” pe care îl privește?
- g. Întreaga scenă respiră o enervare subtextuală. Motivați-o!

B. „Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura neconținut netedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era de altfel un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieți și fete deopotrivă, căci înfrumuseța toată viața studențească. Știau toți orele ei de cursuri și i se prețuia prezența, ca a unei adevărate vedete, fragile și mici, pe vastele culoare. Făcea totul cu pasiune. Uneori isprăvile ei țineau de miracol. Când am început să studiez filosofia din timpurile mai noi și mai ales problema spațiului și timpului, am simțit nevoia să audiez un an de zile un curs de matematici superioare, făcut de un profesor savant, de reputație europeană. Și ea, care nu urma decât franceza și româna, care avea oroare de matematici – fusese de două ori corigentă din cauza lor – numai ca să fim împreună, mă însoțea și asculta acum, o oră pe săptămână, serioasă și cuminte ca un cățeluș, principiile generale ale calculului diferențial. Partea năzdrăvană era că, deși în linii generale nu înțelegea nimic desigur,

după curs punea surprinzătoare întrebări despre unele detalii (și cum întreba de pasionat...). Nu mai vorbesc că nu lipsea nici de la cursul de enciclopedia filosofiei”.

Cerințe

- a. Reconstituiți elementele portretului fizic și intelectual al Elei.
- b. Cum se explică simpatia cu care o înconjurau colegii de Facultate, băieți și fete deopotrivă, pe Ela?
- c. Explicați motivul/motivele pentru care Ela a urmat cursurile de matematici superioare și enciclopedia filosofiei.
- d. Ce dezvăluie întrebările „surprinzătoare” puse de Ela la sfârșitul cursului?
- e. Cum se explică „oroarea de matematici” a eroinei lui Camil Petrescu în contrast cu pasiunea descoperită acum?
- f. Care este atitudinea naratorului față de Ela?

Cerințe

- a. Expuneți sentimentul de insecuritate biologică trăit de narator.
- b. Explicați efectul stilistic al reiterării verbelor cu sens concret.
- c. Comentați comportamentul personajului în timpul exploziilor.
- d. Naratorul folosește verbele la indicativul prezent, cu o valoare specială; precizați-o!
- e. Analizați paragraful din perspectiva conceptului operațional de autenticitate.

Fișier bibliografic

Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, E.P.L., București, 1967; Al. George, *Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 1998; I. Negoiteșcu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva,

București, 1991; Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1983; Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970; L. Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, E.P.L., București, 1966; M. Zăciu, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj, 1970; Gh. Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Ed. Libra, 1998.

COMUNICAREA ORALĂ. DIALOGUL

PRETEXT

Citiți dialogul ce urmează. Este un dialog eficient?

Arătați care sunt cauzele perturbării actului de comunicare.

Straja satului vine la casa unui țăran și-i bate în geam. Se încinge o conversație: – Hei, mă din casă! – Cine? – Tu! – Eu? – Păi cine! – Ce-i? – Cum ce-i? – Păi ce-i? – Ai o scrisoare! – Cine, mă? – Tu. – Eu? – Păi cine. – Ad-o-ncoa! – Ce, mă? – Scrisoarea. – Ce scrisoare? – Știu eu ce scrisoare? – Trebuie să plătești! – Ce, mă? – Cum ce? – Ce să plătesc? – Porto. – Cine? – Tu. – Eu? – Păi tu. – Cum porto, mă? – Iaca, porto. – Cum așa? – Păi, știu! – Nu-i plătită? – Ce? – Scrisoarea. – Ehei! – Cum ehei? – Ai să dai, mă! – Ce? – Bani. – Ce bani? – Porto. – Cât, mă? – Ce cât? – Câți bani, mă? – 15. – Cum 15? – Păi! – Dar de ce, mă? – Nu știu. – Iaca 15. – Așa. – Ei, dă-mi-o! – Ce, mă? – Scrisoarea. – Ce scrisoare? – Care ai adus-o. – Eu, mă? – Păi cine? – N-am adus-o. – Păi cum? – Nu-i la mine. – Asta-i! – Cum asta-i? – Unde-i, mă? – Cine? – Scrisoarea. – La primărie. – Ba la dracul! – Ba, așa. – Păi, cum? – Să te duci să ți-o iei.

(I.L. Caragiale, *Cum să înțeleg țăranii*)



Honoré Daumier, desen din seria „Actualități”

Dialogul (Actualizare)

• Secvență de replici produse alternativ de cel puțin doi emițători (interlocutori) care se adresează unul altuia.

• Respectă două principii: *cooperativ* și *al politetii*.

• Un dialog eficient presupune: adecvarea la situația de comunicare (partener, context); adecvarea la scopul comunicării (informare, argumentare, persuasiune etc.).

Tipuri de dialog

Diversele **tipuri de dialog** se stabilesc având în vedere situația concretă de comunicare, subiectul și relațiile dintre emițători.

◆ **Interviul de angajare, audiența:** tip special de întrevvedere în care o persoană particulară poartă o discuție oficială cu reprezentanții unei instituții în vederea angajării sau a soluționării unei probleme personale.

◆ **Interviul mass-media** are caracter informativ; relatează convorbirea unui reporter cu o personalitate (politică, științifică, artistică etc.); abordează probleme de actualitate; realizarea interviului presupune o documentare prealabilă a reporterului asupra personalității pe care o interviează, formularea succintă și la obiect a întrebărilor, redarea întocmai și în întregime a răspunsurilor.

În timpul interviului trebuie să fie avute în vedere:

• claritatea întrebărilor;

• strategia interviatului (cei doi nu au același obiectiv, reporterul nu trebuie să se lase deviat de la planul inițial);

• claritatea răspunsurilor: interviatul se exprimă prin cuvinte, dar și prin gesturi, mimică, intonație. (Reporterul trebuie să știe să asculte, dar și să observe.)

◆ **Masa rotundă** reprezintă un **interview colectiv**, reporterul (moderatorul) solicitând răspunsuri de la mai multe persoane; dialogul este mai antrenant, căpătând aspectul unei *dezbateri*, pe parcursul căreia interlocutorii se completează sau polemizează între ei.

EXERCITII

1. Citiți cu atenție replicile următoare. Care dintre cele două variante respectă principiul politeții?

Dă-mi apă! / Ești bun să-mi dai apă?

Trimite scrisoarea mamei! / Dacă nu te deranjează, trimite scrisoarea mamei!

Regret cele auzite. / Regret că ți-a murit bunicul.

(Gestul tău a însemnat un efort material deosebit!) Într-adevăr, m-a costat mult. / O nimica toată!

2. Identificați în operele literare *La țigănci* de Mircea Eliade și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu fragmente dialogate ce redau conversații uzuale (discuții) între personaje. Urmăriți:

- împrejurările în care au loc;
- subiectul conversației, dacă acesta se schimbă pe parcurs sau dacă este doar întrerupt;
- formulele de adresare prin care se reia firul întrerupt al conversației;
- gesturile interlocutorilor, semnificația lor;
- intonația, tonul, alte elemente paralingvistice.

3. Din romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, recitiți disputa de la popota ofițerilor (cap. *La Piatra Craiului, în munte*) și arătați:

- care este subiectul disputei;
- care sunt argumentele și contraargumentele interlocutorilor și cum sunt ele formulate;
- ce limbaj folosesc cei doi căpitani — Dimiu, *om cu roșuri gospodărești*, și Corabu, *justițiar neînduplecat*.

4. Pregătiți câte un interviu care să conțină trei întrebări cu:

- a) personajul Ștefan Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, despre excursia la Odobești;
- b) scriitorul Camil Petrescu, ale cărui răspunsuri sunt următoarele citate:

... toată literatura de război eroică și efervescentă ca sifonul e falsă. Fals cântecul patriotic, false înaintările cu trompeți și „tobe” ca la „nuntă”. [...]

Orgiile de sânge și foc sunt de domeniul fanteziei, munții de cadavre n-au existat, tranșeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. [...]

Dramele interioare au fost, și în război, cele mai cumplicate.

(Camil Petrescu, *Mare emoție în lumea prozatorilor de război*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, 1971, București)

5. Organizați în clasă o dezbatere parcurgând următoarele etape:

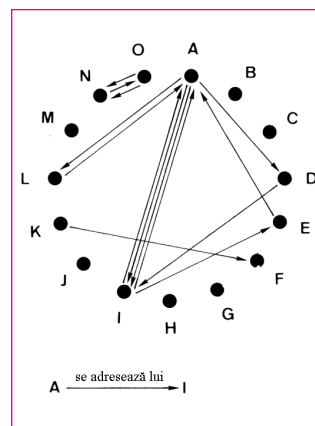
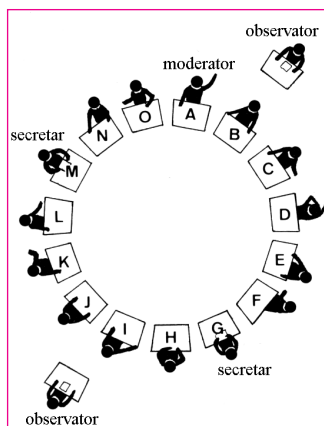
- Stabiliți subiectul. Puteți alege dintre subiectele de mai jos:
 - Eutanasia și manipularea genetică provoacă reacții contradictorii. Avem drept de viață și de moarte asupra semenilor?
 - Trebuie să credem în horoscop?
 - Naratorul omniscient — un rău necesar?
- Pregătiți sala de clasă:
 - împărțiți-vă în două grupe;
 - aranjați pupitrele în cerc, în formă de U sau în careu.
- Stabiliți durata (20 de minute de exemplu).
- Repartizați responsabilitățile:
 - desemnați un moderator (are rol de arbitru: prezintă subiectul, dă cuvântul participanților, temperează discuțiile);
 - stabiliți doi secretari (notează ideile importante, pot participa la discuții);
 - numiți doi observatori (nu participă la discuții, desenează rețeaua de comunicare).

După dezbatere:

- moderatorul trage concluzia;
- secretarii reamintesc principalele idei enunțate;
- observatorii arată felul în care au participat la discuții membrii grupului, cine a monopolizat dezbaterea, cine nu a vorbit nici o dată...

Răspundeți apoi la următoarele întrebări:

- a) Care este cea mai bună dispunere a meselor? De ce?
- b) De ce este important rolul moderatorului?
- c) Dacă în urma unei dezbateri veți obține rețeaua de comunicare redată mai jos, cum veți repartiza participanții la o viitoare discuție?
- d) Desenați rețeaua de comunicare ideală între 12 participanți.



EVOLUȚIA ROMANULUI POSTBELIC



Marin Preda

(1922-1980)

Moromeții

(fragmente)

Partea IV

Treceți la masă, ori vreți să vă chem cu lăutari? strigă Catrina Moromete din pragul tindei. Ilie, unde s-au dus fetele alea? Numai tu le-ai dat nas; unde-or fi ele acum? Sculați în sus! Paraschiv, Nilă, voi n-auziți? Niculae, tu ce mai aștepți? Ai băgat nasul între picioare...

Femeia se opri deodată din vorbit și chipul și se schimonosi de spaimă. Pe alături de ea țâșni Duțulache, câinele, ieșind din tindă cu o bucată mare de ceva alb în gură, pesemne brânză. Femeia îl întrebă:

— Când ai intrat, lovi-te-ar turbarea? Lasă jos! Lasă jos! Lasă jos, n-auzi?

— Dă-i apă, zise Moromete liniștit.

Paraschiv începu să râdă, sculându-se de pe dulamă.

— Lasă jos, lasă jos, mânca-te-ar câinii, lasă jos, mânca-te-ar câinii, lasă joos!... striga zadarnic femeia. Câinele pierise în grădină. Acum să mâncați câinele, spuse mai departe Catrina, uitându-se crunt la fiul vitreg care râdea.

— De ce să mâncăm câinele, fa proastă? întrebă Moromete, liniștit și încet. Apoi, tot liniștit, spuse mai departe și la fel de încet, ca și când ar fi vorbit cu el însuși: de ce să mâncăm, fa, zălato, sărito de la locul tău? E bun câinele de mâncat, fa? E bun să te mănânce el pe tine! Și chiar o să te mănânce. Azi ți-a luat brânza, mâine o să-ți ia...

— Nu treceți o dată la masă? strigă femeia scoasă din minți. Dacă n-o să mă duc în lume și să vă las... și moartea să vă ia pe toți și la cimitir să vă ducă!...

— Taci, fa, din gură, dosădito! zise iar Moromete și mai liniștit ca înainte. Vezi-ți, fa, de treabă! Ai făcut mâncare? Spune o dată și taci, că nu suntem surzi.

Paraschiv stătea pe prispă și rânjea. Femeia amuți, nu mai zise nimic. Pe drum se văzură cele două fete apropiindu-se de casă. Moromete se ridică de pe prispă și, în tăcerea care se lăsase, glasul lui picură liniștit și încet, de astă dată spunând însă altceva:

— Tu, Paraschive, ce stai acilea și belești fasolea la mine? Ce, nu ți-am mai văzut dinții ăia de mult? Rânjești ca un colțat la maică-ta, parcă tu ai fi mai breaz. De ce nu treci la masă? Și pe voi v-a găsit scăldatul? Dacă vă iau de păr și mătur bătura cu voi, vă scutesc de-o treabă mâine dimineată. O lăsați pe mă-ta singură și vă duceți. Unde sunt ăilalți?

Moromete vorbise până acum încet și liniștit. Deodată curtea răsună de un glas puternic și amenințător, făcându-i pe toți să tresară de teamă.

— Nilă! Achime! strigă Moromete de două ori.

După un timp, se auzi în casă cum cineva sare din pat; în același timp, poarta grajdului de deschise și se văzu venind încet și frecându-se cu mâinile la ochi, Achim.

— Ce e, mă, cu voi? întrebă Moromete, cu glasul dinainte, încet și liniștit. Ba chiar blând. Nu vă e foame? Stați

la masă! Puteți pe urmă să dormiți până poimăine dimineață...

Catrina Moromete se șterse pe frunte de sudoare și intră în tindă. Unul câte unul, copiii intrară în tinda casei. Se înserase bine și de pe vatră focul arunca până departe o fâșie roșie de lumină făcând să strălucească bătătura.

Cât ieșeau din iarnă și până aproape de sfântul Niculaie, Moromeții mâncau în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să se știe, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau pe partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe e foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca și pe Tita, copii făcuți cu Moromete. Dar Catrina fusese și ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete: bărbatul îi murise în timpul războiului, dar nu pe front, fiindcă nu împlinise încă anii ca să fie luat militar, ci acasă de apă la plămâni; îi lăsase o fată (pe care Catrina o născu după moartea lui) și când plecă din casa socrilor n-o luă cu ea, o lăsa bătrânului Năfliu, bătului, cum îi spuneau toți, cu care însă Catrina nu se avea bine.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pe pragul celei de de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr la umăr, îngheșuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbaseră de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie.

Paraschiv, Nilă și Achim nu erau din firea lor niște copii tăcuți, moi ori lipsiți de veselie. Totuși, ca întotdeauna, ei se așezară la masă absenți, uitându-se în gol, oftând, parcă ar fi trebuit nu să mănânce, ci să ridice pietre de moară. Moromete se așeză și el pe prag, făcând în același timp câteva cruci repezi și închizând o clipă, evlavios, ochii. Niculae, care nu avea scaun, se așeză turcește pe pământ.

— Du-te, mă, și ia-ți o pernă, dosăditule, de câte ori să-ți spun? Că ăștia nu sunt în stare să facă măcar un scaun, zise femeia, uitându-se la cei trei care așteptau, tăcuți și plictisiți, mâncarea.

— Tu de ce nu faci? zise Achim, ai cărui ochi clipiră ascuțit, înfigându-se din golul în care erau pierduți mai înainte, în cei ai mamei vitrege.

Moromete, care tocmai își făcuse cruce, se uită la femeie cu gura căscată de mirare.

Căuce pentru apă



— Taci, fa, din gură, n-auzi?! zise el apucând lingura între degete.

— N-auzi ce zice colțatul? răspunse femeia ștergându-se de sudoare, fără să-i pese de privirea bărbatului.

— De ce colțat?! întrebă moale Paraschiv, apucând și el lingura într-un fel anumit, vrând să spună că vrea să mănânce mai repede.

— Taci, mă, din gură! zise și Nilă cu un glas și mai moale decât al fratelui, aproape șoptit.

— Cine vă întrece? răspunse Catrina. Așază-te masă, ridică-te masă. Abia se mișcă, abia se așază, cleaf-cleaf, parcă i-ai da să mănânce otravă.

— Pui, fa, mâncarea o dată?! zise Moromete liniștit, dar în glas cu fire de amenințare.

Cele două fete tăceau. Niculae se uita la tatăl său nemișcat, cu ochii pironiți pe fruntea largă, descoperită de golul părului căzut de o parte și de alta a creștetului. Catrina apucă o oală mare de pe vatră și o trase lângă ea. Fata cea mare, Tita, desprinsă dintr-un cui de lângă fîridă o ață subțire de bumbac și tăie mămăliga în felii groase. Ilinca așeză în mijlocul mesei o strachină largă și adâncă, iar femeia o umplu numaidecât cu ciorbă verde și groasă de ierburi.

— Da' brânză nu e? șopti Niculae indignat, uitându-se la maică-sa.

— Du-te de-o ia din burta lui Duțulache! răspunse mama.

— Da' ce! Ce Duțulache? Mie să-mi dai brânză, zise iar Niculae, trântind lingura pe masă.

— Parcă spuneai că să le mănânce lupii de oi, îngână femeia mai moale, cu un glas nepăsător.

— Mănâncă, mă, acilea și nu te mai miorlăi, puturosule! Te găsi brânza! Când e, te uiți chiondărăș la ea, zise tatăl nepăsător și el, înghițind un dumatic mare.

Niculae amuți. Pieptul i se ridică și coborî repede; buzele îi tremură. Câteva clipe se uită la maică-sa. Femeia mănâncă cu gândurile în altă parte. Băiatul se uită atunci spre soră-sa Ilinca, dar fiecare mânca repede, însuflețit pe neașteptate, tăcut și parcă nemaismînd pe cel de alături. Băiatul înghiți greu, se ridică de la masă și ieși afară. Aproape că nimeni nu-l luă în seamă.

(Marin Preda, *Moromeții*. Tabel cronologic, prefață și note de Ion Bălu, Editura Albatros, București, 1979)

Considerații generale

Moromeții — clasicizarea modernității. Creație exemplară, aproape neverosimilă în universul literaturii publicate la jumătatea primului deceniu comunist, alături de alte cărți importante — *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (1953), *Toate pânzele sus* de Radu Tudoran (1955), *Străinul* de Titus Popovici (1955), *Cronică de familie* de Petru Dumitriu (1957) și *Groapa* de Eugen Barbu (1957) —, romanul *Moromeții* (1955) „a izbutit să producă o modificare radicală de optică în proza postbelică” (Eugen Negrici).

Comparat de la început cu Liviu Rebreanu, datorită interesului față de problematica universului rural, scriitorul se impune în conștiința posterității prin interesul față de o altă ipostază a existenței dramatice a personajului în raport cu societatea, cu istoria și cu morala, în raport cu sine însuși. Prin conflictul imaginat inițial, romanul se aseamănă cu numeroasele „cronici de familie” apărute puțin înainte și îndată după al doilea mare război. Curând, însă, facultatea creatoare dominantă a lui Marin Preda conferă personalitate și direcție precisă universului epic, scoțându-l din zona periferică a literaturii și îndreptându-l spre problematica fundamentală a marilor creații în care scriitori precum Liviu Rebreanu, W. Faulkner ori A. Camus constituie coordonatele inevitabile de referință. Romanul lui Marin Preda începe să asculte de propriile sale principii interioare de dezvoltare. Logica intrinsecă a cărții și intențiile estetice ale romancierului fuzionează. Analizând o asemenea predispoziție, descoperim în scrierile sale de ficțiune răspunsuri la gravele probleme și întrebări ale unui autentic spirit creator.

Scriitorul nu pretinde a înfățișa o altfel de lume decât au creat-o Rebreanu, Sadoveanu sau Slavici, ci doar „o lume privită și spusă altfel”. Ficțiunea, demonstrează Marin Preda, nu e o simplă imagine a lumii, ci una din versiunile posibile asupra ei. Lumea e în măsură să-și găsească propria expresie, iar acest principiu esențial de creație își are începutul în primul volum al romanului *Moromeții* (1955). Citit din această perspectivă, *Moromeții*, ca roman de familie văzută la scara unei colectivități umane, fixează cadrul unei ample fresce simbolice, în care principalele repere tipologice și relațiile definitorii dintre individ și timp sunt percepute ca permanentă, ca atemporalitate, dar și ca istorie. În acest sens, viziunea despre sat și despre țăran pe care o aduce Marin Preda are toate atributele de a rămâne una universală. Specificul romanului *Moromeții* constă în faptul că, în spatele fiecărui personaj, al fiecărei întâmplări, este sugerată o civilizație,

avertizând că dincolo de destinul lui Ilie Moromete se desprinde și o filosofie aproape sistematică: etică, estetică și politică. Analist subtil, Marin Preda a avut viziunea marilor dislocări morale și spirituale produse de impactul a două tipuri de civilizație, dar și de cataclisme care au zguduit istoria secolului. Dezvăluirea unei alte dimensiuni spirituale, până la el ignorată în literatura despre țărani, are ca suport proiectarea acestuia pe coordonatele unui timp perceput ca o realitate implacabilă. Cele mai multe pagini din *Moromeții* conțin asemenea întrebări asupra sorții individului în impact cu istoria, asupra resorturilor adânci ale istoriei în mersul ei inexorabil. Lumea operei lui Marin Preda se distinge printr-o permanentă voință de echilibrare a tensiunilor, a dramelor și a izbânzilor, aspirând la cunoașterea de sine. Arta, în viziunea lui Marin Preda, nu este o simplă reflectare a realității. Omul moromețian s-a născut dintr-o dialectică a timpului trăirii și a timpului reflecției, din acțiune și din contemplare. Ilie Moromete este un personaj reflexiv-contemplativ, care se deosebește de tipul curent al țăranului din literatura anterioară. Inteligent și moral, Ilie Moromete, tatăl imaginat în *Moromeții*, dovedește „o gândire ageră și profundă care vrea să statornicească lucrurile” (Eugen Simion). Impulsurilor elementare și voinței balzaciene ce dinamizează personalitatea lui Ion al Glanetașului, lucidității izvorâte din mișcarea milenară a clasei, proprie acțiunilor Vitoriei Lipan, Ilie Moromete le opune trăsăturile fundamentale ale unui țăran contemplativ, posesor al unei spiritualități adânci, reprezentant al unei civilizații arhaice, tradiționale. Năzuinței spre acțiune a eroilor lui Rebreanu, Marin Preda le adaugă bogăția sufletească a personajelor sadoveniene, împreună cu renunțarea definitivă la poetizare și la povestire. În acest mod, Marin Preda coboară tot mai vizibil spre fondul național specific, distanțându-se valoric de predecesori și contemporani, totodată. Dacă Liviu Rebreanu și Mihail Sadoveanu au plasmuit în nesfârșite variante tipologia țăranului transilvănean și a celui moldovean, Marin Preda concentrează și adâncește complexitatea tipurilor precedente, înfăptuind o structură caracterologică independentă și, în același timp, reprezentativă pentru țăranul român în genere.

Romanul *Moromeții* (I) deschide ciclul moromețian în care, pe linia romanului modern, tema familiei este ilustrată pe fondul relației dintre individ și istorie (*Moromeții*, II, 1967; *Marele singuratic*, 1972, și *Delirul*, 1975).

TEXT ȘI INTERPRETARE

Spațiul gumeștean

„De la *Ion* al lui Liviu Rebreanu nu s-a mai scris o carte atât de puternică despre sat. O infinită știință a nuanței compensează aici soliditatea epică de dincolo (...). Narațiunea înaintează la început lent (...), apoi din ce în ce mai precipitat. Autorul n-a uitat fraza de debut a romanului său despre timpul răbdător, romanul în forma de azi constituie o verificare a acestei răbdări, a felului în care timpul își pierde răbdarea.” (Nicolae Manolescu)

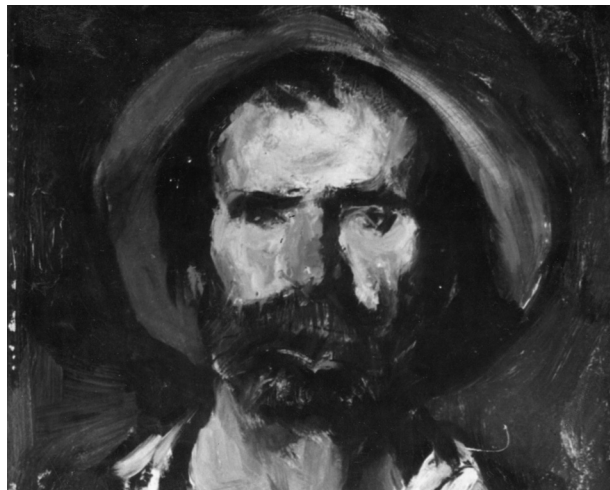
• Prezent ca suprapersonaj, *satul* Siliștea-Gumești din romanul *Moromeții* (I, II) nu este unul abstract, arhetip și expresie a viziunii țărănești arhaice, ci un sat viu, plin de zvârcoliri și contradicții, un univers tenace în legile sale morale și în mecanismele sale de expresie.

Densitatea epică

■ Acțiune și semnificație

Romanul începe simbolic, cu așezarea acțiunii sub semnul unui timp îngăduitor, tolerant. Fraza expozitivă sugerează substratul filosofic și anunță o evidentă intenție polemică; semnificațiile simbolice ale *spațiului* și *timpului* românesc și prezența unor detalii „descriptive” cu semnificații psihologice.

■ *Spațiul și timpul* se definesc prin: diversificarea și caracterul subiectiv al coordonatelor spațio-temporale; imaginea satului proiectată în mit; timpul obiectiv cronologic; timpul subiectiv.



Corneliu Baba, *Cap de țaran* (fragment)

Odiseea Moromeților

Compoziție și structură

1. Indicați elementele ce definesc, după părerea voastră, structura de roman a acestei opere literare, având în vedere:

- acțiunea complexă și de mare întindere;
- desfășurarea epică pe mai multe planuri;
- numărul mare al personajelor;
- intriga complicată;
- varietatea modurilor de expunere.

2. Stabiliți în care dintre direcțiile tematice ale romanului se încadrează *Moromeții* de Marin Preda.

3. Identificați, în romanul *Moromeții* (fragmente reproduse în manual), două pasaje de narațiune omniscientă.

4. Evidențiați, prin citate corespunzătoare din roman, relația narator – personaje.

Coordonatele spațio-temporale

1. Precizați locul și timpul în care se desfășoară acțiunea romanului *Moromeții* (I) de Marin Preda.

2. Enumerați câteva aspecte ale vieții rurale, așa cum sunt evocate acestea în narațiunea *Moromeții*.

3. Realizați o scurtă prezentare a scenelor reproduse în manual din opera literară *Moromeții* de Marin Preda.

Organizarea compozițională

Structură și acțiune

1. Concentrați în câte o idee-titlu problematica din cele mai importante capitole ale romanului *Moromeții* (vol. I, II) de Marin Preda.

2. Precizați momentele subiectului și natura conflictului din *Moromeții* (I) de Marin Preda.

3. Comentați scena inițială a romanului (reîntoarcerea familiei Moromete de la câmp), evidențiind rolul modurilor de expunere distincte.

4. Cadrul (natural) și interiorul (mediul de viață) relevă starea sufletească a personajului central. Citiți două-trei dintre cele mai ample pasaje descriptive. Explicați dispunerea lor în roman, relevând relația dintre detaliul evocator și universul psihologic al personajelor.

- Structura narativă a romanului *Moromeții* de Marin Preda dezvăluie o maturitate artistică ieșită din comun.

- Substanța epică a romanului *Moromeții* (I, II) este concentrată integral în șase nuclee epice fundamentale, desfășurate aproximativ egal pe spațiul a două veri, și în care intră ca atrase de o forță magnetică implacabilă aproape toate personajele-cheie ale universului moromețian.

- Acțiunea romanului *Moromeții* (I) se desfășoară în anul 1937, de la „începutul verii” până spre sfârșitul aceluiași anotimp.

Acest spațiu temporal este absorbit de trei mari secvențe epice:

(A) *pulsația generală a satului Siliștea-Gumești la „începutul verii”;*

(B) *satul în febra secerișului;*

(C) *conflictul direct dintre Ilie Moromete și fiii săi.*

- Structura compozițională a romanului dezvăluie o reprezentare artistică scenică, o vocație dramatică nativă, subsumată unei viziuni clasice despre lume.

- Toate secvențele epice sunt unite de ideea *ireversibilității temporale*. Inițial, timpul pare nespus de răbdător cu oamenii. Primejdiile mari se fărâmițează într-o serie de amenințări mărunte, inofensive. De la sfârșitul primei secvențe epice, timpul însă se precipită.

- Viziunea romanească a lui Marin Preda este dublată de conștiința neliniștită a creatorului modern, care întrezărește sub efemeritatea fenomenelor prezența dramatică a destinului uman.



Eveniment și personaj

- Existența celor două drame existențiale:

a) *drama pământului;*

b) *drama paternității.*

- Conflictul dintre generații; forme ale dezbinării.

- Familia: simbolul solidității în mijlocul instabilității vremurilor.

- Unitatea familiei: garanția permanenței.

- **Scena cinei.** Ilie Moromete este un *pater familias* întârziat anacronic în epocă; apărător consecvent al conștiinței patriarhale, principiu de viață ce intră în contradicție cu dragostea filială de o mare intensitate.

- Drama familială este izvorâtă din contradicția ireductibilă a unei conștiințe patriarhale și din aspirațiile divergente ale descendenților.

- Drama lui Moromete este de ordin moral, nu economic: ideea de a-și pierde fiii și liniștea îl consumă mai mult decât faptul că-și pierde o parte din lot.

- Dezacordul dintre tată și fii izvorăște dintr-un mod diferit de a înțelege lumea. Două mentalități diferite, două moduri de a înțelege existența se înfruntă ireconciliabil. Achim, Nilă și Paraschiv, mai târziu și Niculae, vor să trăiască altfel decât a trăit părintele lor.

Drama conștiinței patriarhale

Destrămarea familiei

1. Prezentați cauzele dramei lui Ilie Moromete, evidențiind valorile pe care le apără Moromete, în comparație cu atitudinea de respingere a fiilor săi față de acestea.

2. Comentați natura dezacordului dintre tată și cei trei băieți din prima căsătorie a lui Moromete.

3. Ce semnificație și motivație acordați comportamentului acestor personaje?

4. Unitatea iluzorie a familiei lui Ilie Moromete este sugerată de scena cinei. Precizați în ce mod conturează această secvență incipienta divizare a familiei moromețiene:

„Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea din afara tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece.”

5. Urmăriți și ilustrați tendința „fiilor” din familia țărănească: • Bălosu; • Boțoghină.

6. Nemulțumirea și tendința de evadare din acest univers ale lui Achim, Nilă și Paraschiv sunt generate de un obscur sentiment de neliniște în fața soartei de țăran. Comentați evoluția acțiunii romanului *Moromeții* (I), având în vedere perspectiva din care aceste moduri diferite de a înțelege existența se înfruntă ireconciliabil.

Anularea autorității paterne

• Epica Moromeților este dominată de o puternică *dramă familială* izvorâtă din contradicția ireductibilă a unei conștiințe patriarhale și aspirațiile divergente ale descendenților. Ilie Moromete este un *pater familias* întârziat anacronic în epoca contemporană. Nimic nu se întâmplă în gospodărie fără prealabila încuviințare a stăpânului. El decide începutul și sfârșitul fiecărei acțiuni. Față de acestea, povara responsabilității este însă înspăimântătoare și omul se zbate căutând alternative, propunând soluții verificate în prealabil sub raportul

eficienței. În asemenea clipe, patriarhul se retrage „pe undeva prin grădină” sau „prin spatele casei” și monologhează, răspunzând „că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, în sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile”. Încercarea de a realiza un dialog cu fiii săi despre viitorul gospodăriei se dovedește ineficace. Cu mâhnire, tatăl observă că nici unul nu poate trece dincolo de experiența imediată. Tatăl pierde dragostea copiilor săi și se zbate în zadar să o recâștige. Tentativa de a realiza unitatea familiei adâncește, paradoxal, dezbinarea.



Vasile Popescu, Țăran din Ilfov

Neaderență și atitudine polemică

- Pământul: condiție etică a individului.
- Ilie Moromete mută accentul de pe ordinea preponderent materială (din *Ion* al lui Liviu Rebreanu) pe cea morală. Pământul nu mai înseamnă bogăție, avere, putere, ci libertatea morală a individului în raporturile sale cu lumea, cu propria familie, unitatea acesteia, conform unui cod statornicit în lumea satului, oferindu-i țăranului posibilitatea de a contempla și filosofa în felul său asupra Universului.

Drama pământului Destrămarea proprietății

1. Grija lui Ilie Moromete a fost de a nu înstrăina nici o palmă de pământ. Inevitabilele nemulțumiri le rezolvă procedând astfel încât „să fie bine la toți” sau își lasă copiii să învețe din propria lor experiență.

Ilustrați, prin elemente corespunzătoare din text, evoluția personajului din această perspectivă.

2. Comentați cele mai sugestive gesturi ale lui Ilie Moromete în efortul de a-și păstra integral lotul. Citiți, în acest sens, și următoarea replică, rostită de Moromete în finalul romanului:

„De ani de zile mă zbat să nu vând din el, să plătesc foncierea fără să vând, să vă rămâie vouă întreg, orbilor și sălbaticilor la minte! Și am plătit mereu, n-am vândut nici o brazdă (...). Pământul rămas întreg, Paraschive, acolo e munca voastră! Bolnavule după avere!...”

3. Moromete nu sesizează inițial amploarea nemulțumirii copiilor săi. El observă doar dorința avidă de avere a acestora și e hotărât să o anihileze.

Analizați, în acest context, hotărârea prin care tatăl le încuviințează băieților plecarea cu porumb la munte.

4. Prefăcându-se interesați numai de datoriile ce amenințau gospodăria, cei trei băieți îi dau de înțeles tatălui că ar fi bine ca Achim să plece la București cu oile, Nilă și Paraschiv plănuiind să fugă mai târziu cu caii.

Organizați o dezbatere în care să comentați în ce mod reușesc cei trei fii să-și compromită dorința de a-și schimba viața. Ce vi se pare, în acest sens, mai reprobabil: intenția de a pleca de acasă sau forma prin care aceștia își propun să-și împlinească gândurile?

Relația *univers social* și *univers psihologic*.

- Înstrăinarea lui Moromete.
- Semnificațiile unei dramatice retrospective.
- Înstrăinarea evoluează spre o deprimantă solitudine.
- Fuziunea totală a microcosmosului (*eul*) cu macrocosmosul (*natura*): episodul simbolic al tăierii salcâmului.
- Funcția de simbol a salcâmului.
- *Țîmpul eului*: realitatea în viziunea lui Moromete este plasată sub semnul unui continuu temporal, coerent și univoc: „*Țîmpul [care] avea cu oamenii o nesfârșită răbdare.*”

Corneliu Baba, *Odihnă la câmp*



- Drama țăranului din satul moromețian:
 - conflictul de interese;
 - diminuarea autorității patriarhale;
 - pierderea seninătății contemplative;
 - automatizarea și demistificarea personajului Ilie Moromete;
 - conflictul cu ideologia totalitară;
 - înstrăinarea.

Dintre multiplele ipostaze în care e surprins Ilie Moromete, pe parcursul unei existențe tulburătoare, în cele mai grele momente ale sale, acesta se dovedește preocupat de destrămarea familiei, de presiunea datoriilor sau de trimiterea lui Niculae la școală. Cei trei fii mai mari „vor să uzurpe puterea tatălui” (Eugen Simion), fuga acestora din gospodăria paternală reprezentând „evenimentul cel mai zguduitoare din existența familiei Moromeților”. Moromete este un învins, în cadrul familiei sale, pentru că tentativa lui de a menține o structură patriarhală, anacronică, se ciocnește de necesitatea afirmării celei de „a doua vârstă” a civilizației țărănești reprezentată prin Paraschiv, Nilă și Achim.

1. Într-un moment hotărâtor pentru existența familiei, Moromete are certitudinea că Achim l-a înșelat. În această situație, timp de o zi și o noapte, tatăl întreprinde o dramatică retrospectivă.

Comentați sensurile interogațiilor cărora i se subordonează întreaga ființă a personajului, așezat în mijlocul câmpului pe vechea piatră de hotar:

„Am făcut tot ce trebuia [...], le-am dat tot ce era, la toți, fiecareia ce-a vrut... ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut ceva de la mine și eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu-i așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?”

2. Delimitați și comentați planurile din secvența tăierii salcâmului și modalitățile de descriere a relației dintre ritmul cosmic și ritmul vieții interioare a lui Moromete.

3. Ilie Moromete este un „idealism perpetuu”, aflat în contradicție flagrantă cu spiritul epocii, care îl va învinge. Comentați și ilustrați, în acest sens, opinia criticului literar Mihai Ungheanu: Moromete „e o victimă, dar nu o victimă fără glas, ci o conștiință”.

4. Ilustrați, cu exemple din romanul *Moromeții*, momentele în măsură să ilustreze drama dispariției satului arhaic, sub imperiul realităților crude ale istoriei.

5. Marin Preda a intuit, în forme specific autohtone, o temă capitală a literaturii universale, o dramă de adânci rezonanțe umane: tatăl pierde dragostea copiilor săi și se zbate în zadar să o recâștige. Tentativa de a realiza unitatea familiei adâncește, paradoxal, dezbinarea.

Redactați o compunere în care să descrieți experiența dramatică a lui Ilie Moromete în mijlocul unei lumi înșelătoare și dezumanizate. Țineți seama, în acest sens, și de următoarea afirmație critică:

„În momente istorice convulsive, existența pune în paranteză esența [...]. Impasibil în aparență, Moromete se schimbă launtric profund. Nu mai merge la adunări, nu mai stă pe prispă sau în drum, spre a se încinge la vorbă cu trecătorii, nu mai povestește. I se modifică, parcă, și înfățișarea fizică. Nu mai seamănă cu el însuși nici cât figura de humă arsă a capului său modelat de un consătean. [...] Eșecul eforturilor lui Moromete de a-și făuri o lume a lui, opusă celei obiective, demonstrează că nu se poate ieși din real, din istorie.

(Dumitru Micu)

„Moromețianismul”. Sub semnul ironiei —

• Caracter dominant, personaj simbolic, cu trăsături individuale irepetabile, Ilie Moromete afirmă semnificații de indiscutabilă valoare morală. „Filozof”, „naiv”, „actor”, „inocent”, „disimulat” sunt doar câteva dintre atributele ce se adaugă concentric personajului.

• „Actor”, Moromete își joacă rolul fără cusur. El își exprimă uimirea, nedumerirea sau supărarea, calculând efectul fiecărui cuvânt, modelându-și intensitatea vocii, căutând clipa potrivită pentru replică. Atmosfera de comedie din fiecare scenă rămâne incontestabilă și „jocul eroului acoperă nu o dată o ironie de nespusă finețe, ce amintește de Caragiale. În casa lui Tudor Bălosu comentează grav refuzul lui Victor de a bea țuică dimineața, ca apoi, în drum spre fierăria lui Iocan, să-i relateze întâmplarea lui Dumitru lui Nae, prefăcându-se candid a nu pricepe nimic.” (Dumitru Micu)

Monografie artistică a satului românesc —

• Marin Preda își construiește romanul ca pe o radiografie completă a lumii rurale românești puțin înaintea izbucnirii celui de-al doilea război mondial.

• „Lumea satului încetează să mai fie rurală, în înțelesul consacrat al termenului, fiind pentru prima dată privită din interior; (...) în proza lui Marin Preda satul este în primul rând un spațiu unde se simte și se gândește într-un mod specific, țăranii au o viață morală adâncă, și existența lor se desfășoară în cadrele unei spiritualități constituite.” (Mircea Zăciu)



Corneliu Baba, Țărani

Fascinația cuvântului Disimularea prin limbaj —

1. Vocea lui Ilie Moromete – aceea a unui stăpân absolut – răsună într-o variată tonalitate, de la finețea ironică la sarcasmul ucigător. Ce semnificații conferă Marin Preda personajului său în secvențele-cheie ale romanului *Moromeții* (I)? Referiți-vă la:

– conversația dintre Moromete și vecinul său, Tudor Bălosu, din primele pagini ale romanului;

– scena lecturii ziarului din poiana fierăriei lui Iocan;

– discuțiile lui Moromete cu femeia sa, cu Niculae și cu cei trei băieți mai mari;

– dialogul lui Moromete cu prietenul său Cocoșilă („*era atât de rară bucuria de a sta de vorbă cu un om deștept în stare să glumească inteligent, și Cocoșilă, în afară de cazurile rare când înjura prea mult, era pentru el un astfel de om*”).

2. Surprindeți și comentați unele detalii simbolice din secvența în care Moromete dezvăluie unele aspecte din familia lui Traian Pistică.

3. Evidențiați ingeniozitatea și candoarea eroului în scrutarea aspectului comic al unora dintre situațiile în care este implicat Moromete:

– scena în care hotărăște vânzarea salcâmului;

– reacția în fața agentului fiscal;

– atitudinea în confruntarea cu jandarmul care îl căuta pe Achim pentru bătaia cu pândarul moșiei;

– reacția față de Gheorghe Udubească, un flăcău șters, insignifiant, și discuția cu Matei al Barbului, pe care îl provoacă la vorbă pentru plăcerea de a-l auzi cum se bălbaie;

– plăcerea de a-l păcăli pe hulpavul Paraschiv, în scena prânzului pe câmp, când, sorbind cel dintâi din oală, se frige cu o lingură de fasole.

4. Descoperiți și analizați în scenele citate mai sus plăcerea dezinteresată a personajului de a contempla spectacolul lumii satului.

Lumea Moromeților —

1. Selectați secvențele în care Niculae își susține dorința continuării învățaturii. Evidențiați finețea analitică în surprinderea intensității și sincerității frământărilor copilului.

2. Analizați ce consecințe are pentru ceilalți membri ai familiei sale hotărârea lui Moromete în privința destinului lui Niculae.

3. Realizați un succint comentariu asupra comportamentului de răzvrătit al lui Țugurlan, insistând asupra locului pe care îl ocupă acest personaj în universul moromețian.

Dialogul și monologul

- Dialogul și monologul sunt asimilate firesc în narațiune, într-o coerență perfectă a relatării.

- Reducerea epicului și accentul pus pe trăire (psihologic) impun două planuri: a) exterior (real); b) interior (psihologic).

- Monologând, Moromete năzuiește spre dialog. În dialogul cu prietenii, Ilie Moromete caută confirmarea propriilor gânduri și redescoperirea propriilor idei, îndoielile și șovăirile, temerile și speranțele, ridicările și prăbușirile, visurile și dezamăgirile.

- Ilie Moromete este „un om al replicii”, care prin cuvânt „comunică” și „se comunică”, atrăgând și celelalte personaje în acest „joc”. La nivelul construcției, funcționează o multitudine de procedee sintetizate în diverse structuri narative care determină crearea unui personaj viu, memorabil, un lider de opinie, dar și un comentator al ziarelor în dezbaterile politice din poiana fierăriei lui Iocan. Ilie Moromete este un țăran atipic, o excepție, o prezență de o izbitoare originalitate.

4. Susțineți, cu argumente din opera studiată, locul pe care îl ocupă în structura romanului istoria cuplului Birică – Polina.

Umorul și ironia

1. Comentați și ilustrați efectele remarcabile obținute de Marin Preda prin prezența elementelor de ironie și umor în procesul comunicării și manifestării personajului central.

2. Analizați dialogul dintr-o scenă, la alegere. Urmăriți:

a) formula și înlănțuirea replicilor;

b) disimularea și jocul în scenă al lui Ilie Moromete.

3. Ca mod de expunere, monologul câștigă teren în narațiune. Delimitați, în structura romanului *Moromeții* (I), două exemple de astfel de manifestări ale personajului principal.

4. Scena adunărilor din poiana lui Iocan („ca în teatrul antic, poiana din fața fierăriei simbolizează scena”) este dominată de Ilie Moromete: „fu întâmpinat, de departe cu exclamații.”

Realizați un portret al lui Ilie Moromete, ca actor și comediant al acestei lumi.

Tia Peltz, *Sărbătoare în sat*



Fișier bibliografic

Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 1998; Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, Editura Eminescu, București, 1972; Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, Editura Humanitas, București, 1997; Al. Paleologu, *Simțul practic*, Editura Cartea Românească, București, 1974; Ion Bălu, *Marin Preda*, Editura Albatros, București, 1976; Eugen Simion,

Sfidarea retoricii, Editura Cartea Românească, București, 1985; V. Popovici, *Marin Preda — Timpul dialogului*, Editura Cartea Românească, București 1983; ****Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, Editura Cartea Românească, București, 1981; Ion Vlad, *Lectura prozei*, Editura Cartea Românească, București 1991; Monica Spiridon, *Omul supt vremi*, Ed. Cartea Românească, București, 1993; Marin Iancu, Andreea Vlădescu, *Marin Preda. Dicționar de personaje*, Ed. Festina, București, 1995.

DIALOGUL ȘI MONOLOGUL – MODALITĂȚI DE EXPUNERE LITERARĂ

PRETEXT

- Urmăriți replicile celor două personaje (dialogul). Este un dialog eficient?
- Observați modalitățile de redare a monologului interior.

– Moromete, te mai gândiși, mă, la ce-ți spusei eu de dimineață? se pomeni Bălosu întrebând...

În ultima clipă alungase undeva în adânc ceea ce îi trecuse prin cap. Nu se putea un loc mai bun unde să-și facă Victor casă; era așa de bun locul, îți lăsa gura apă...

– Își dau bani frumoși pe el! adăugă.

Moromete se uită o clipă la el, dar numai atât.

– A! Locul! murmură el și căzu parcă pe gânduri.

– Ce dracu faci cu el acolo? spuse Bălosu cu dispreț pentru loc, speriat acum că omul va ceda și va cere un preț prea mare. Stă de ani de zile acolo și cresc scaieți pe el. Să zici că ți-l cumpără cineva, nu e bun, că e înghesuit, dar să fac eu un coșar pe el mai merge!

– A vândut, mă, Boțoghină din lot? întrebă Moromete curios, amintindu-și că la fierărie se spusese că Bălosu ar fi cumpărătorul.

– Da, m-am gândit să cumpăr eu, trebuie să mă duc să vedem cum îl dă, confirmă Bălosu.

Moromete căzu iar pe gânduri. [...] trecu un flăcău pe lângă ei și dădu bună ziua. [...]

– N-ai văzut, mă, ce urât e?!

Bălosu se ridică pe neașteptate de pe stănoagă și plecă scrâșnind din dinți:

– Îl dau dracu de om care eu îi spun una și el face pe surdul! bolborosi el.

Moromete dădu din umeri cu totul nedumerit de ieșirea aceasta... „Ăsta e nebun”, șopti el.

– Mă, Bălosule, nu e locul meu, degeaba te superi! strigă apoi în urma acestuia. E al soră-mi, mă, nu-ți spusei de dimineață? Sau tu ești zăpăcit?

„Ei... pe mă-ta de chior, după ce că ești chior, nici n-auzi bine”, adăugă apoi în șoaptă, pentru el însuși.

(Marin Preda, *Moromeții*)

Într-o operă literară, elaborarea dialogului și a monologului după modelul tipurilor de comunicare orală uzuală presupune un *act de creație artistică*, nu doar un simplu act de comunicare sau de reproducere (copiere) a acesteia.

Dialogul, monologul și monologul interior sunt moduri de existență și de construcție ale operei literare în totalitatea ei sau numai ale anumitor părți ale acesteia.

Monologul dramatic – intervenție amplă în stil direct, formulată de un personaj în prezența sau în absența altui personaj, de care poate face abstracție sau cu care stabilește o comunicare unilaterală.

- **Solilocviul** – monolog format în prezența / absența altui personaj de care se face abstracție.

- **Monologul propriu-zis** – replică destinată unui personaj (sau grup de personaje) cu intenția clară de a fi receptat.

Monologul narativ cunoaște două forme de realizare:

- **Monologul adresat:**

- destinat unui receptor (sau grup de receptori);

- prezintă indicii formali ai adresării.

✓ **Descrierea orală** – formă adresată de monolog, prin care locutorul prezintă unui auditoriu trăsăturile specifice ale unui ținut, loc, persoană, lucru, fenomen etc. Obiectul descrierii poate fi real sau imaginar. Intenția locutorului este de a stârni în sufletul auditoriului o stare sufletească asemănătoare aceleia de care a fost el stăpânit în fața obiectului descris și de aceea rolul principal îl au detaliile care comunică niște impresii subiective.

✓ **Descrierea artistică** poate fi, în funcție de obiect: *tablou, interior, portret, autoportret, caracterizare*.

- **Monologul interior:**

- formă monologată de enunț aparținând unui personaj, neadresată cuiva;

- în varianta sa specifică de comunicare, nu este pronunțat cu glas tare;

– modalitate literară apropiată, ca expresie, de gândirea intimă și de subconștient, dă un echivalent verbalizat activității psihice reale, situându-se la granița dintre conștient și inconștient;

– în realizarea textuală prezintă indici gramaticali specifici (reducerea elementelor sintactice relaționale, tendința de folosire a verbelor la prezent, de cele mai multe ori este introdus prin verbe *dicendi* sau *de gândire*);

– enunțul prezintă caracteristicile lexicale și intonaționale ale stilului direct (cuvinte de accentuare, adverbe interogative sau de întărire, exclamații, interogații, interjecții).

EXERCITII

1. Alegeți câteva cuvinte din terminologia specifică unui domeniu de activitate și realizați cu acestea o descriere a unui peisaj (ex.: *ață, fire, foarfece, ace, pânză, voal, haină, poală, trenă, a croi, a tigheli, a surfila*).

Observați și comentați transferurile care se produc de la un sens la altul al fiecărui cuvânt. Recunoașteți figurile de stil rezultate.

2. Recitați fragmentul adunării duminicale din poiana fierăriei lui Iocan, din primul volum al romanului *Moromeții* de Marin Preda (capitolele XIX-XXII).

a) Stabiliți în ce tip de dialog pot fi încadrate discuțiile de la fierărie (conversație, dispută, ceartă), argumentându-vă alegerea.

b) Arătați importanța replicii lui Moromete în desfășurarea dialogului:

– *Stați, lăsați-l că am înțeles ce vrea să spună! interveni Moromete după ce ceilalți îl lăsaseră. Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan...*

c) Selectați scurtele „argumente” ale lui Cicoșilă (care nu au nici o legătură cu subiectul și tocmai de aceea sunt de necombătut), prin care personajul își impune punctul de vedere.

3. Recitați începutul capitolului al XII-lea din primul volum al romanului *Moromeții* de Marin Preda (până la *...încheie el amenințător și se sculă hotărât de pe tălpici*). Urmăriți:

– verbele *dicendi* sau *de gândire* care introduc replicile personajului;

– secvențele rostite cu glas tare și cele spuse în gând;

– persoana verbelor și a pronumelor;

– formulele de adresare;

– gesturile care însoțesc replicile personajului.

4. Recitați povestirea lui Ilie Moromete despre familia lui Traian Pistică, din romanul *Moromeții* de Marin Preda (cap. X) și identificați diverse tipuri de descriere.

5. Citiți fragmentul următor și încadrați-l într-un tip de monolog, evidențiind trăsăturile lui lexicale și intenționale:

„Domnule, ce discută ei în parlament?! exclamă deodată enervat, uitându-și talpa desculță peste firul de porumb. Ce înseamnă situația asta? se supără el. Păi dumneata nu-ți dai seama că toată omenirea stă cu ochii pe tine să vadă ce faci?!?”
(Marin Preda, *Moromeții*)

6. Citiți cu atenție fragmentul următor, din romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, în care Ionuț povestește familiei întâmplările prin care a trecut în lunga sa călătorie prin Imperiul Otoman.

a) Analizați fragmentul din punct de vedere lexical și arătați modalitățile prin care autorul sugerează plasarea acțiunii într-un anumit spațiu geografic.

b) Urmăriți sintaxa frazelor, identificați modalitatea dominantă de exprimare a raporturilor dintre propoziții și arătați rolul acesteia în realizarea artistică a descrierii.

M-am oprit eu acolo ca să văd ș-am văzut cum intră în tătă ienicerii, cu ciubote ferecate și calpăce nalte albe, podobite cu pene de paserea-rainului, și cu ghebe vimete în spate. Și așa duceau în rând cu ei cazanele de ciorbă și polonicele. Iar în locuri mai la vedere și mai la cinste se aflau bucătarii lor. Apoi după ieniceri, am văzut în preajma lui Sultan Mehmet pe delii, îmbrăcați în piei de pardos.

[...] Tot ce mișca s-a oprit deodată; și deasupra cazanelor ienicerilor s-a ridicat mula și-a rostit strigarea pentru Alah și pro-roc. [...] ... eu am văzut de la cănuță, unde stăteam ferit, pe Sultan Mehmet; mi l-au arătat podvodarii creștini și ei l-au cunoscut după surgiciul de la turban ce trei pene albe. Toată oastea a crescut iar din țărână ca un val, și nu l-am mai văzut.

Iar când i-au înălțat săiavan, oastea a făcut de jur împrejur goliște, ca să aibă loc unde se așeza atâtea slujitori ai curții.

Ducea cu el și pe cel care-i taie unghiile, și pe cel care-i stropește straiile cu miresme, și pe cel care-i duce papucii roșii, și patruzeci de calfe de bucătari cu baș-bucătarul, și șaiszeci de calfe de baclavagii cu meșterul de baclavale; și numai treizeci de cafegii și rahatgii, și toți vizirii, vracii și cetitorii de stele.

(Mihail Sadoveanu, *Frații Jderi*)

7. Recunoașteți tipul de monolog în care se încadrează cele două fragmente de mai jos, apoi marcați asemănările și deosebirile dintre ele:

a) *Și-acum, bărbați, un fier și-un scut!*

E rău destul că ne-am născut:

Dar cui i-e frică de război
E liber de-a pleca napoi,
Iar cine-i vânzător vândut
Să iasă dintre noi!

Eu nu mai am nimic de spus!
Voi brațele jurând le-ați pus
Pe scut! Puterea este-n voi
Și-n zei! Dar vă gândiți, eroi,
Că zeii sunt departe, sus,
Dușmanii lângă noi!
(G. Coșbuc, Decebal către popor)

b) ...Decedatul era dintre acei bărbați cari-și ridică din viață un pedestal, de unde numele lor zboară din gură în gură și din secol în secol! Marile principii sunt todeauna baza puternică și solidă care face frontispiciul oricărui edificiu național: răposatul era dintre aceia. Fără asemenea răposati, o națiune nu poate trăi. Să luăm dar cu toții stindardul patriotic care era infiltrat în vinele și-n inima ilustrului decedat, pe care-l plângem că nu mai este printre noi, și să-l punem în fruntea noastră...

(I.L. Caragiale, Elocuvența)

GREȘEALĂ LINGVISTICĂ LA NIVEL FONETIC

PRETEXT

Citiți cu atenție secvențele ce reproduc texte apărute în presa scrisă. Recunoașteți abateri de la normele limbii române?

...veți apela la sprijinul prietenilor dv.

...crema maneliștilor din România...

Anul acesta, de 19 noiembrie vom mânca cu toții cârnați și ne vom bucura.

Ministrul zăcea la soare cu soția și fetița sa de 8 ani, cearceaf lângă cearceaf cu familiile altor demnitari.

Dacă candidatul își menține contestația...

Secretarul de stat a plecat, sâmbăta trecută, cu mâna zdravănă și a ajuns la Eforie Nord, luni, cu mâna în gips.

Catering-ul pentru plecare constă în trei cutii cu băuturi răcoritoare și 100 de cornuri sau sandwich-uri.

Cauze care duc la apariția unor greșeli		Formă greșită	Formă corectă
Interne	absolutizarea principiului fonetic + dorința de evitare a rostirii regionale muntești (hipercorectitudine)	înșeală așează clușan	înșală așază clușean
	hipercorectitudinea	duminecă îndemânatec dragele fascicol genoflexiune	duminică îndemânatic dragile fascicul genuflexiune
	etimologia populară	măcinici mânușă	mucenici mânușă
	analogia cu forme din flexiunea aceluiași cuvânt	acoper sufer nu fii	acopăr sufăr nu fi
Externe	influența limbii franceze	bleumaren	bleumarina
	influența limbii engleze	clown claun	clown

Hipercorectitudinea (hiperurbanism) – abatere rezultată din preocuparea vorbitorilor de a se conforma normelor limbii literare, manifestată în modificări fonetice, grafice sau gramaticale determinate de false analogii. De ex. dorința unor vorbitori de a evita închiderea lui *e* medial neaccentuat

la *i* (regionalism muntenesc) sau a lui *o* aton la *u* (fenomen fonetic popular) explică apariția grafiilor prezentate în tabel. Sau, știindu-se că norma fonetică moldovenească este de a rosti consoana *p* urmată de *i* sau *e* asemănător cu grupul *che, chi* (piatră rostit *chiatră*), unii vorbitori au refăcut de la forma *chiftea* presupusul cuvânt corect *piftea*.

Etimologia populară – constă în false asociații între cuvinte făcute de vorbitorul care nu își poate motiva semnul lingvistic (de ex. *drac împelițat* din *a împelița* „a se întrupa” a devenit *împelițat*, făcându-se asocierea cu substantivul *piele*, sau *mucenici* sub influența verbului *a măcina* este folosit cu forma *măcinici*).

Cacofonia – efect acustic dezagreabil rezultat din combinarea unor sunete sau silabe în cuvânt ori în frază.

Evitarea cacofoniei se poate realiza prin câteva artificii:

– găsirea unui sinonim pentru unul dintre termenii implicați în cacofonie: **fiindcă** casa – **deoarece** casa; fata **sa** s-a dus – fata **lui** s-a dus;

– intercalarea unui cuvânt sau a unei construcții care să nu schimbe sensul enunțului: se explică că a lipsit – se explică **faptul** că a lipsit;

– schimbarea topicii cuvintelor: m-am întâlnit **cu cumnata ta** – m-am întâlnit **cu a ta cumnată**

Nu folosiți „celebrele” inovații lingvistice:

– **virgula** (spusă sau scrisă!): *eu ca virgulă coleg al lui...*

– cuvântul **și**: *eu ca și coleg al lui...*

EXERCITII

1. Indicați varianta corectă: *ghetou / ghetto / gheto, misoghin / misogin, ghips / gips, duplicat / dublicat, jărat / jeratic, lăcătușerie / lăcătușărie, delicateță / delicatețe, ierbicid / erbicid, frustrare / frustare, repaos / repaus, auditor / auditoriu, misadă / mesadă, alineat / aliniat, adaus / adaos, receptacol / receptacul, heteroclit / ete-roclit, hipostază / ipostază, berbec / berbec, pitula / tupila, peremptoriu / peremtoriu, boabab / baobab, pandantiv / pandativ, nomol / nămol, foras / fâraș.*

2. Consultând Dicționarul ortoepic, ortografic și morfologic al limbii române, recunoașteți formele în variație liberă: *gasteropode / gastropode, dispera / despera, germene / germen, lăicer / lăvicer, lăascaie / lețcaie, a se procopsi / pricopsi, pricomigdală / picromigdală, zburli / zbârli, cărdășie / cărdășie, carafă / garafă, ghitara / chitară, enerva / inerva, anghină / angină, tumoare / tumoră, cofeină / cafeină, proră / provă, funcție / funcțiune, profesie / profesiune, corvoadă / corvadă, bipartid / bipartit, datora / datori, seamăn / semen.*

3. Indicați varianta corectă: *aievea / aevea, țigare / țigară, sentinelă / santinelă, jostnic / josnic, clown / cloun / clown, pulover / pulovăr, leitmotiv / leitmotiv, lighean / lighian, vehicol / vehicul, seringă / siringă, vasilină / vaselină, genoflexiune / genuflexiune, paliativ / paleativ, saten / satin, ultimile / ultimele, benoclu / binoclu.*

4. Consultând Dicționarul ortoepic, ortografic și morfologic al limbii române, recunoașteți seriile în care există cuvinte a căror scriere nu respectă normele grafiei românești:

- năzbătie, dezăpezi, svastică, prezbite;
- disjuncție, aisberg, glasvant, jurisdicție;
- măslină, basma, zmuci, pizmă;
- cazma, bezmetic, cizmă, izlaz, răzmeriță;
- dezlega, dezlipi, desluși, smotoci, smulge, zmângăli;
- casnic, dosnic, josnic, paznic, becisnic, praznic, năpraznic;
- viking, clown, șvaițer, vatman;
- catadicsi, ticsi, îmbâcsi, comics, asterics, facsimil;
- micsandă, rucsac, vacs, sconcs;
- escalop, escavator, escapadă, espadrilă, estropiat;
- eshatologie, estompa, excroc.

5. Grupați în două coloane – A. cele care conțin vocale în hiat, B. cele care conțin diftong – următoarele cuvinte:

iguana, impiecat, impieta, actual, fiindcă, ioniza, însă, jaguar, laureat, fică, Liviu, machiaj, canion, oiște, garsonieră, piuliță, piuneză, poliomieliță, autumnal, mausoleu, bojdeucă, adiacent, aluat.

6. Indicați varianta corectă accentuată:

coba / cobai, letopiseț / letopiseț, păstrăv / păstrăv, loștrită / loștrită, radar / radar, rabin / rabin, ferigă / ferigă, aripă / aripă, satiră / satiră, profesor / profesor, adulter / adulter, antic / antic, prevedere / prevedere, taxi / taxi, trafic / trafic, scrutin / scrutin, troiță / troiță, haltere / haltere.

7. Alegeți dintre următoarele cuvinte pe acelea în care *h* este doar grafic (nu se pronunță): *ohm, foehn, catharsis, thailandez, inhala, eshatologie, luth.*

8. Ce face Caragiale scriind următoarele rânduri la adresa poetului Caton: îl elogiază sau îl ridiculizează? Argumentați-vă răspunsul.

...Când te gândești cu câte amărăciuni este legat talentul unui poet ca Caton, atunci îți vine să zici: mai bine că nu am talent ca Caton. Noroc că nu sunt, că nu pot fi ca el! Mi-e frică de deziluzie și decepție! Nu vreau să trăiesc, nu vreau să beau, nici să mănânc atâta amar ca Caton...

(I. L. Caragiale, Poetul și „Moftul”)

Citiți următorul text:

O scurtă topografie a locului nu-i de prisos. Era o încăpere foarte mare și înaltă, de tavanul căreia atârna un gigantic lustru de alamă, autentic bisericesc, cu douăzeci și patru de lumini electrice. Pe o latură se afla o sofa lată și scundă (sofaua lui Saferian), învelită cu un covor oriental, peretele respectiv fiind el însuși acoperit cu un șal turcesc bătând în nuanța tutumului uscat, iar de o parte și de alta — câte o fereastră înaltă, acoperită cu draperii de pluș roșu. Aproape îndată lângă unghiurile odăii, către acest perete, uși cu două batante, încununate cu un fronton grec foarte complicat, cu detalii, și vopsite cu un lac alb impecabil, contrastând cu sângele închegat al zugrăvelii, se deschideau către alte odăi laterale. Pe unii din

pereții cu ușă albă, deasupra unei mensole-altar de marmură, se vedea o excesiv de mare oglindă venețiană, încadrată într-o ramă îngustă de argint afumat și astfel înclinată, încât transporta tot interiorul salonului într-un plan adiacent nebulos și la un cat mai înalt. Oglinda compunea privitorului o figură negricioasă, corectată, subtil, un cap de bronz. În restul salonului, în jurul a două mese rotunde de metal încrustat și intarsiat, sprijinite pe picioare de grifon, se îngrămădeau cu mult prea numeroase fotolii, bergere franceze cu tapiserie Aubusson.

(G. Călinescu, Bietul Ioanide)

1. Susțineți, prin cel puțin două argumente, rolul descrierilor în proza lui G. Călinescu.
2. Indicați termenii ce ilustrează importanța pe care scriitorul o acordă detaliilor arhitectonice și, respectiv, decorațiilor interioare.
3. Identificați patru dintre termenii care trădează punctul de vedere al autorului-narator.
4. Motivați prezența în număr mare a termenilor de specialitate din domeniul arhitecturii / al artei în romanele lui G. Călinescu.
5. Ilustrați conceptul *perspectivă narativă*, apelând la argumentele furnizate în fragmentul reprodus mai sus.
6. Indicați figura de stil care predomină în descrierea salonului negustorului de antichități Saferian Manigomian.
7. Selectați cuvintele ce exprimă insistența autorului asupra elementului vizual.
8. Pornind de la impresia pe care o lasă salonul, alcătuiți un portret al lui Saferian.
9. Recunoașteți, în textul dat, două calități particulare ale stilului, argumentându-vă răspunsul.

TOTAL

10 puncte

20 puncte

16 puncte

4 puncte

20 puncte

10 puncte

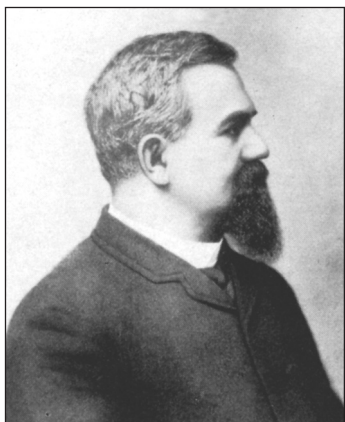
10 puncte

4 puncte

6 puncte

100 de puncte

EPOCA MARILOR CLASICI



Titu Maiorescu
(1840-1917)

Junimea și Convorbiri literare

Critic literar și estetician înzestrat. S-a născut la Craiova. Fiul profesorului ardelean Ion Maiorescu, după părerea lui Tudor Vianu, un remarcabil politician. Maiorescu începe studiile la Craiova, le continuă la Brașov și, datorită unei burse a Episcopiei Blajului, la Viena (1851-1858). Absolvent pe locul întâi, urmează cursurile Facultății de Filosofie din Berlin, continuate cu studii în litere și în drept la Paris (1860-1861). Întors în țară, devine rector al Universității din Iași (1863), unde activează până la 1874. Întemeiază Societatea *Junimea* (1864) și revista *Convorbiri literare* (1867).

Titu Maiorescu și-a lăsat amprenta asupra uneia dintre cele mai strălucite perioade din literatura română: **epoca junimistă**. Odată constituită Societatea *Junimea*, criticul avea să fie mentorul acesteia, imprimându-i un spirit de seriozitate în abordarea problemelor literare, lingvistice, filosofice sau istorice și un discernământ în judecata estetică a creațiilor literare. Spirit multilateral, Titu Maiorescu a scris: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, În contra direcției de astăzi în cultura română* (1872), *Comediile domnului I.L.*, *Caragiale* (1885), *Eminescu și poeziile lui* (1889), *Povestirile lui Sadoveanu* (1906), *Poeziile lui Octavian Goga* (1906) ș.a.



Constituirea Societății *Junimea*

Societatea *Junimea* a fost înființată la Iași, în iarna anului 1864, din inițiativa unor tineri cărturari (Petre P. Carp, Vasile Pogor, Teodor Rosetti, Iacob Negruzzi), colegi de generație, strânși în jurul lui Titu Maiorescu, la puțin timp după întoarcerea lor de la studii din străinătate. Primele întâlniri au avut loc cu prilejul unor „prelecțiuni populare” (conferințe pe teme literare, artă, religie, drept, morală, educație, învățământ), ținute la Universitatea din Iași, pentru educarea publicului român, pe care Maiorescu le inițiasse la 9 februarie 1864.

T. Maiorescu — mentor al *Junimii*

Este primul estetician român care a deschis drum preocupărilor pentru definirea unor concepte și curente literare promovând principiul autonomiei esteticului.

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac, și, din nefericire, încă pentru multă vreme: în materie de cultură, evoluțiile nu sunt nici perpetue, nici lineare; când crezi că ai pus mâna pe țărnam, un val te smulge în larg; pânza țesută ziua se desface noaptea, apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmura cetății minate; în adăpostul limpezit odinioară îți umple ochii cerneala norilor învolburăți. (...) Autoritatea i s-a menținut și astăzi, pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără

moarte ale logicii, bunului simț, bunului-gust și s-a realizat într-o formă pură, fără vârstă.” (E. Lovinescu)

„G. Ibrăileanu vedea în Maiorescu pe «ultimul reprezentant al școlii critice moldovenești», o tradiție care se întinde de-a lungul a patru decenii (de la 1840 la 1880) și care ar cunoaște trei valuri. Dincolo de obiectivele diferite pe care aceste trei valuri succesive ale spiritului critic le vor fi avut, toate sunt preocupate, în egală măsură, de afirmarea dreptului și a necesității de a instaura un climat critic. (...) Prin amploarea, ca și prin specificitatea obiectivelor sale, programul criticismului maiorescian ocupă o poziție cu totul aparte în cadrul acestei tradiții. Criticismul «Junimii» trebuie privit ca o reacție la proporțiile cu adevărat alarmante pe care le dobândise, în epocă, fenomenul unei extreme «euforii» culturale.” (Liviu Petrescu)

Programul Societății *Junimea* _____

Junimea a reprezentat cea mai importantă mișcare literară românească, prin care se produce în cultura autohtonă o schimbare radicală de mentalitate. Activitatea Societății *Junimea* s-a desfășurat în mai multe etape.

A. Cea dintâi, „etapa ieșeană”, este cuprinsă între anii 1863, anul întemeierii, și 1874, anul în care T. Maiorescu se mută la București.

În anul 1864, Societatea *Junimea* adoptă un program prin care își stabilea principiile ce îi vor călăuzi activitatea culturală:

- orientarea literaturii spre specificul național;
- promovarea specificității esteticului; susținerea principiului de autonomie a artei (arta pentru artă); promovarea valorii estetice;
- organizarea, la Iași, a unei serii de prelegeri publice („*prelecțiuni populare*”);
- organizarea, cu regularitate, în casa lui Iacob Negruzzi, a unor lecturi din opere autohtone, producții originale ale junimiștilor, urmate de discuții;
- achiziționarea unei tipografii, cu ajutorul căreia să se tipărească manuale școlare, cărți de știință și literatură și, mai ales, ediții științifice, „cu note explicative și index”, ale tuturor cronicilor și istoriografiilor români;
- abordarea problemelor limbii și ale ortografiei, combătând tendința latinizantă de promovare a ortografiei etimologice;
- alcătuirea unei antologii cu cele mai valoroase poezii autohtone, de la poezii Văcărești până la Vasile Alecsandri.

• Societatea *Junimea* discută și o multitudine de probleme filosofice, juridice și sociale, polemizând cu mulți dintre



Casa Vasile Pogor din Iași, în care se țineau ședințele *Junimii*

contemporani. Societatea își creează puternice adversități, deoarece contemporanii dezaprobau tendința membrilor societății de a pune în discuție toate aspectele culturale ale vremii și de a le critica foarte sever. Din aceste polemici se naște un program general al *Junimii*, constând în combaterea „direcției de astăzi din cultura română” și afirmarea necesității unei „direcții noi”, adică a unor schimbări profunde în toate planurile culturii; combaterea formelor fără fond, respingerea elementelor de impostură și artificialitate rezultate din procesul de import grăbit al tiparelor civilizațiilor occidentale.

B. A doua etapă din existența *Junimii* se situează între anii 1874–1885. După mutarea lui T. Maiorescu la București, ședințele *Junimii* se țin atât la Iași, cât și la București, în locuința lui T. Maiorescu. În 1885, societatea se mută în Capitală, o dată cu plecarea din Iași a celor mai mulți dintre junimiști.

În această etapă, principala activitate a *Junimii* a fost *lectura operelor originale*. Atracția exercitată de cenaclul junimist era atât de mare, încât veneau să citească mulți dintre scriitorii de valoare ai vremii. Astfel, Alecsandri citește *Fântâna Blanduziei*, *Despot-Vodă* și *Ovidiu*, Caragiale *O noapte furtunoasă*, Eminescu citește cele mai multe dintre poeziile sale antume, iar Al. Macedonski este prezent cu poemul *Noapte de decembrie*.

Alături de literați, la ședințele Societății *Junimea* au participat numeroși lingviști, istorici, savanți din diferite domenii, discutând problemele majore ale culturii și științei.

Prin întreaga ei activitate, Societatea *Junimea* a fost considerată cel mai de seamă cenaclu și cea mai importantă societate culturală din istoria literaturii române.

• Societatea *Junimea* și revista *Convorbiri literare* au creat un anumit mod de a înțelege cultura, fenomenul primind, în ansamblu, numele de *spirit junimist*. Sintetizate de Tudor Vianu, trăsăturile caracteristice ale acestui spirit au fost următoarele:

1. **Înclinația spre filosofie.** Intelectuali foarte cultivați, toți junimiștii au fost oameni cu pregătire filosofică, la curent cu evoluția științei și a literaturii.

2. **Spiritul oratoric.** *Junimea* a dezaprobat modul de a vorbi în public al generației anterioare, care contribuise la crearea unei frazeologii demagogice. Cuvântările junimiștilor se caracterizează printr-un sever control al expresiei. Ei creează un nou *stil oratoric*, caracterizat prin *rigurozitate* și *laconism*.

3. **Clasicismul.** Junimiștii au încurajat promovarea literaturii clasice, înțelegând prin aceasta atât literatura ce

aparținea curentului clasic propriu-zis, cât și operele contemporane ce întruneau prin valoarea lor artistică elementele clasice.

4. **Ironia.** Junimiștii cultivau umorul și ironia. Ei aveau convingerea că nu se poate construi nimic pe o bază nouă fără a distruge mai întâi, cu ajutorul ironiei, prejudecățile și ideile greșite. Una dintre țintele ironiei lui Maiorescu a fost „beția de cuvinte”.

5. **Spiritul critic.** Junimiștii au fost partizanii spiritului critic în cultură, adică ai acelei atitudini care nu admite nimic decât sub rezerva discuției și a argumentației temeinice. În studiul intitulat *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Titu Maiorescu a făcut observația că, de la 1821 încoace, dezvoltarea țării s-a realizat prin preluarea de la alte civilizații europene a unor „forme” (adică a unor instituții sociale sau culturale) ce nu ar corespunde „fondului”, adică spiritului tradițional, felului de viață de la noi. Observația maioresciană a devenit celebră sub numele „*forme fără fond*”.

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867

de Titu Maiorescu (fragmente)

I. Condițiunea materială a poeziei

Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.

Este dar o condițiune elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material în care sau prin care să-și realizeze obiectul. Astfel, sculptura își taie ideea în lemn sau în piatră, pictura și-o exprimă prin culori, muzica prin sunete (...). Colorile picturii sunt dar un adevărat material; asemenea sunetele muzicii, piatra sculpturii. Însă cuvintele poeziei sunt de regulă numai un mijloc de comunicare între poet și auditoriu. Unde este atunci materialul sensibil al poetului, fără de care nu poate exista arta? (...)

Prima condițiune dar, o condițiune materială sau mecanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului*, și tocmai prin

aceasta poezia se deosebește de proză ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi. (...)

II. Condițiunea ideală a poeziei

Trecând la partea a doua a cercetării noastre, ne propunem a analiza care este, în privința *ideilor* exprimate de poet, condițiunea fără a cărei împlinire nici nu poate exista poezia. (...)

Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor. (...) Poezia cere, ca o condiție materială a existenței ei, imagini sensibile; iar condiția ei ideală sunt simțăminte și pasiuni.

Din condiția materială se explică determinarea cuvintelor, epitetelor, personificările și comparațiunile juste și nouă și totdeauna regula negativă că poezia să se ferească de noțiuni abstracte.

(Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I-II, București, 1967).

Convorbiri literare. Revistă fondată de Societatea *Junimea*, apare la Iași și, ulterior, la București, de la 1 martie 1867 și până la 1 martie 1944. Redactor responsabil în primele decenii este Iacob Negruzzi. Articolul-program al publicației reflectă preocupările culturale și literare ale cercului junimist. Promovând criteriul valorii estetice, revista susține însemnătatea literaturii ca artă de sine stătătoare.

Catharsis (gr. *katharsis* – „purificare”). Concept estetic, principiu definit în antichitate de Aristotel în *Poetica* drept efectul de purificare a pasiunilor pe care îl are tragedia asupra spectatorului. Esteticienii moderni au lărgit sfera *catharsisului* la întregul domeniu al artei, denumind satisfacția estetică produsă de receptarea unei opere de artă.

Surse filosofice. În definirea poeziei, T. Maiorescu este influențat de idei ale esteticii germane (Hegel și Schopenhauer, în special), care consideră că frumosul este manifestarea sensibilă a ideii, mai precis a ideii absolute și de aceea trebuie să depășească un obstacol inițial, acela al abstractizării cuvântului. Această primă condiție aparține nivelului formal.

La nivelul conținutului sau al tematicii, poezia se definește ca sentimente sau pasiuni (nivel afectiv).

Structura textului De la această definiție a frumosului, Maiorescu preia titlurile celor două părți ale studiului său: *condițiunea materială* și *condițiunea ideală*.

■ „Condițiunea materială a poeziei”

a) *Distincția dintre frumos și adevăr.* Titu Maiorescu face o distincție între frumos și adevăr. Adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate într-o formă sensibilă. Frumosul înseamnă contopirea ideii cu latura sensibilă.

b) *Definiția „condițiunii materiale a poeziei”.* Materialul fiecărei lucrări artistice îl reprezintă condiția elementară a realizării ei, indiferent de domeniul artistic (sculptură, pictură, muzică). Materialul poetic îl constituie cuvintele (*prima condițiune a poeziei*). Esența poeziei se află în stabilirea unui raport între lumea materială și cea ideală.

c) *Mijloace în realizarea „condițiunii materiale”.* Imaginile poetice trebuie să determine reprezentarea sensibilă a obiectului. Poetul trebuie să folosească în așa fel vocalele încât acestea să trezească *imagini sensibile* în fantezia ascultătorului sau a cititorului. Acest deziderat se poate realiza, în concepția clasică a lui Maiorescu, prin *alegerea cuvântului celui mai puțin abstract, folosirea epitetelor, a comparației, a metaforei, a tropului în general*. Poezia devine în acest fel „o gândire în imagini” (Aristotel).

■ „Condițiunea ideală a poeziei” (mișcarea de idei)

a) *Poezia reprezintă unitatea între formă („condițiunea materială”) și esență („condițiunea ideală”).* „Condițiunea ideală” a poeziei privește obiectele poetice, identificate de Maiorescu ca

purtătoare ale sentimentelor sau pasiunii („iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice”).

b) *Mijloace de realizare a „condițiunii ideale”.* Criteriul stabilește trei asemănări între *pasivitate* și *poezie*: o mare „repejune” a mișcării ideilor, amplificarea acestora într-o viziune originală și dezvoltarea grabnică și crescândă spre *culminarea finală*. Poezia trebuie să fie concisă și, implicit, sugestivă, excluzând diminutivele și cuvintele vulgare, având justete și o logică a figurilor de stil.

Concluzie

Estetician și critic literar, Maiorescu întemeiază o direcție critică în cultura română. În cele mai importante articole și studii ale sale – cu deosebire în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*; *Comediile domnului I.L. Caragiale*, 1885; *Eminescu și poeziile lui*, 1891; *Contraziceri*, 1892 –, Maiorescu aduce o concepție estetică unitară despre esența operei literare. Publicat în *Convorbiri literare*, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* este cel mai reprezentativ articol pentru sistemul estetic maioreescian. Intenția lui Maiorescu a fost aceea de a pregăti un preambul pentru o antologie a poeziei române, o analiză corectă a situației literare contemporane, cuprinzând câteva exemple de poezii bune ca semn caracteristic al stării la care a ajuns literatura română în anul 1867.

„Maiorescu este un legiuitor. Mai multe generații au recunoscut în opera lui pactul fundamental al culturii noastre intelectuale. Această însușire alcătuiește și resortul principal al marelui sale arte scriitoricești. Cugetările sale dobândesc totdeauna forma perenă a inscripției sau a textului de lege, atât de puțin ne putem sustrage evidenței lor constrângătoare, înțelesului lor deplin cristalizat, eliminând orice aproximație, orice umbră sugestivă. Ca la toți marii scriitori români, lucrarea seculară a limbii se concentrează și la el într-un mare salt înainte, încât darul unui singur om pare și de data aceasta a înlocui opera înceată a mai multor generații.”

(Tudor Vianu)

Fișier bibliografic

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; P. Constantinescu, *Scrieri*, EPL, București, 1967; E. Lovinescu, *Titu Maiorescu*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1940; N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Ed. Eminescu, București, 1973; I. Negoșescu,

Istoria literaturii române, Ed. Minerva, București, 1991; L. Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1979; Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; T. Vianu, *Opere*, 2 (*Scriitori români*), Ed. Minerva, București, 1972.

COMUNICAREA SCRISĂ

PRETEXT

- Recunoașteți semnele de punctuație și de ortografie din textul ce urmează.
- Identificați în text cuvintele a căror scriere respectă: principiul etimologic ori principiul sintactic.

„Junimea” din Iași a fost – și acum putem vorbi de ea ca de un lucru trecut – o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei, de iubitori sinceri. Din întâmplare, cei dintâi membri ai ei s-au găsit a fi înzestrați cu cunoștințe destul de felurite, fiecare după studiile și după gusturile sale, încât să se poată completa unii pe alții și totodată să se poată înțelege. Discuțiile cele mai animate, însă fără nici un amestec de interese personale, i-au apropiat și i-au împrietenit, atrăgând încetul cu încetul pe mulți alții, a căror dispoziție de spirit îi făcea accesibili la asemenea cercetări adeseori abstracte. [...] Și se formase astfel o atmosferă de preocupări curat intelectuale, care fără voie și pe nesimțite ajunsese a stăpâni pe toți, așa încât orele petrecute o dată pe săptămână la „Junimea” steteau în cel mai mare contrast cu viața de toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenței libere, înălțat deasupra trivialităților reale. Și așa de intensiv, și așa de puternic lucra această atmosferă asupra celor ce o respirau, încât forma ea însăși o legătură între ei și-i armoniza pe toți pentru timpul cât dura, pe unii pentru toată viața lor.

(Titu Maiorescu, Leon C. Negruzzi și „Junimea”)



Comunicarea scrisă (Actualizare)

În afara canalului oral, comunicarea verbală poate utiliza canalul scris.

Comunicarea scrisă presupune formularea mesajului verbal și prezentarea lui grafică printr-o succesiune de semne convenționale.

Există mai multe sisteme de scriere:

- scrierea alfabetică;
- scrierea silabică;
- scrierea ideografică;
- scrierea logografică (semnele grafice notează cuvinte);
- scrierea cuneiformă.

Scrierea alfabetică este de două feluri:

- etimologică (formă cât mai apropiată de etimon);
- fonetică (formă cât mai apropiată de pronunție).

Scrierea limbii române este *fonetică* (scriere cât mai apropiată de pronunție).

Ortografia românească respectă următoarele principii:

- *fonetic* (apropierea scrierii de pronunțare);
- *etimologic* (scrierea unor cuvinte în virtutea tradiției și a originii lor latine;
- *morfologic*
- *sintactic* (recomandă scrierea în două feluri a ceea ce prin simpla pronunțare este greu de diferențiat: adverbul *odată* și substantivul *o dată*);
- *simbolic* (recomandă scrierea cu literă mică sau cu majusculă a aceluiași cuvânt în funcție de context).

Punctuația și majusculile sunt semne indispensabile clarității unui text scris.

Punctuația permite structurarea unui text scris, aduce informații de sens și contribuie la expresivitatea acestuia. Semnele de punctuație conferă mesajului claritate; pot schimba înțelesul unui enunț.

În scrierea fonetică, un rol important îl au semnele de ortografie, în special *apostrof* și *cratimă*.

Tipuri de comunicare scrisă

Comunicarea scrisă uzuală satisface nevoile curente de comunicare ale vieții personale sau sociale.

◆ Texte cu destinație oficială

Au ca obiect fie raporturile dintre o persoană fizică și o instituție, fie raporturile dintre instituții: cerere, memoriu, curriculum vitae, proces-verbal, referat, dare de seamă, diverse formulare tipizate (formular C.E.C., mandat poștal, chitanță etc.).

Comunicările cu destinație oficială sunt redactate cât mai concis, mesajul oferind informația strict necesară; limbajul este stereotip (abundența formulelor fixe).

Aspectul grafic și așezarea în pagină trebuie să fie cât mai îngrijite.

Formularele tipizate – Conțin numai anumiți indici verbali, lăsând spații libere pentru a fi completate de cel care apelează la acest tip de comunicare.

Cererea – Text cu destinație oficială prin care o persoană se adresează unei instituții în vederea rezolvării unei probleme personale sau de interes obștesc; este redactată în stil oficial, cu formulări simple, clare și la obiect.

Procesul-verbal – Act cu caracter oficial în care se consensuează o situație, un fapt, desfășurarea unei adunări, notându-se, pe scurt, discuțiile și hotărârile adoptate; este redactat în stil administrative; conține formulări tipice (încheiat astăzi...; drept care s-a încheiat prezentul proces-verbal...).

Curriculum vitae. Document cu destinație oficială prin care o persoană oferă informații privind priceperea și experiența profesională, în vederea dobândirii unui loc de muncă.

◆ Texte cu caracter epistolar

Se clasifică, în funcție de relațiile dintre corespondenți, în:
– corespondență privată; presupune relații amicale, familiale, cordiale între corespondenți: *bilet, telegramă, scrisoare, e-mail*;

– corespondență oficială; presupune relații de afaceri, de colaborare (economică, politică, culturală, socială): *scrisoarea de afaceri, de intenții, oferta de servicii* etc.

◆ Comunicări scrise pe teme științifice, literare

Texte de factură diversă, cu finalitate precisă.

Referatul – Text prin care se realizează o dare de seamă asupra unei cărți (*referatul literar*) sau asupra unei activități științifice (*referatul științific*).

Comentariul – Text de mică întindere, prin care autorul explică, interpretează și emite aprecieri asupra unei opere

Buc., 7 April

Întrite Blaga,

Îți mărturisesc că scrierea ta m'a alarmat puțin. În singurătatea în care trăiești este firesc ca lucrurile pe care le scriem noi aceluia din viața noastră să-ți apară cu un ecou amplificat. Cum respect singurătatea și toate tainele tăcutii și intimității, am fost desigur alarmat gândindu-mă că modestul meu articol de propagandă a putut să-ți dea impresia că ești sau înfule de acela care delo primele tale cărți te umorezi cu iubire și admirație, de prietenul devotat pe care te rog să crezi că îl ai în mine.

Află însă, iubite Blaga, că paragraful articolului din „Pax” care te privește, mi-ni aparține. El este un adăos pe care l-a crezut necesar și pe care și l-a încredințat N. Tolu, traducătorul lui în franceză. Pentru deplina tăclificare îți alăturuez scrisoarea lui Tolu, pe care, printre o potrivită înțelegere, am primit-o totmai astăzi și pe care te rog să mi-o trimiți după ce mi fi citit-o. La ist m'atrah tall....(u).

Rămâne să-ți explic de ce articolul meu în forma lui originală nu te menționează. Pei fi observat însă că el nu se ocupă decât de acele ideologii care au un caracter caracteristic practic și social și că prin urmare el putea face abstracție de filosofie ta mai contemplativă, pe care am avut de altfel ocazia s'o analizez în mai multe articole publicate în țară și în străinătate.

Nădărdind că aceste lucruri vor avea darul să-ți boredească ce departe a fost de mine intenția de a te pune într-o lumină nepotrivită cu opera ta, primăte! salutărele mele cordiale și foarte afectuoase

T. Vianu

P.S. Îți trimesc odată cu aceasta un exemplar din studiul meu despre Omineu, aparut zilele acestea. – Explicații publică pe care m'o cazi sunt gata s'o tipăresc, dacă -

literare (comentariul literar) sau asupra unor întâmplări, gesturi, evenimente.

Analiza – Text ce constă în descompunerea unui întreg în părțile componente, în explicarea, interpretarea și aprecierea fiecăreia dintre acestea, precum și a întregului pe care îl constituie. Opusă analizei este *sinteza*.

Paralela – Text în care se stabilesc asemănările și deosebirile dintre două obiecte, fenomene, opere literare ș.a. pentru a evidenția, prin comparație, trăsăturile lor specifice.

Eseul – Studiu de proporții relativ reduse în care autorul tratează, în mod personal, probleme literare, filosofice, critice etc., fără intenția de a epuiza subiectul.

Structura eseului:

■ **Introducerea**: Scopul primului paragraf este de a capta atenția lectorului și de a-i oferi câteva repere referitoare la conținut (este „vitrina” eseului). În acest segment se va prezenta ideea care va fi susținută de-a lungul întregului eseu.

■ **Sustinerea:** După ce prima parte a pregătit terenul și a enunțat ideea centrală a eseului, partea cea mai extinsă prezintă argumentele menite să convingă. Modul cel mai obișnuit de a prezenta ideea centrală este de a face o aserțiune și de a oferi apoi dovezi care să o susțină. De multe ori, susținerea ideii se face prin exemple.

■ **Concluzia:** Reprezintă o parte foarte importantă a eseului, lăsând lectorului o imagine clară asupra poziției pe care o adoptă autorul. Este un bilanț, dar și o lărgire a subiectului.

- recapitulează diferitele etape ale demonstrației.
- într-o frază sau două, realizează o deschidere spre viitor sau spre o viziune nouă asupra problemei.

Nu este recomandat ca la acest stadiu să se introducă idei noi, care nu au fost încă abordate.

Reprezintă ultima impresie pe care o va păstra lectorul. Introducerea pune problema, concluzia îi răspunde.

Ideile se grupează în paragrafe.

Paragraful dezvoltă o singură idee sau teză: el are o unitate de compoziție. Ideea principală intră în raporturi logice cu ideile secundare, cu argumentele și cu exemplele.

Paragraful se compune din trei părți: o idee principală, o explicație (argumente și exemple), o concluzie parțială.

- Ideea principală: este afirmată la începutul paragrafului.
- Argumentele: după enunțarea ideii se enumeră argumentele care o susțin;
- Exemplul: întărește argumentele.
- Concluzia parțială privește doar paragraful respectiv.

Toate aceste componente se înlănțuie cu ajutorul unor cuvinte de legătură care:

- asociază două idei: și, apoi, de altfel, în plus, astfel;
- separă două idei: dar, or, dimpotrivă, în schimb, însă, din contra;
- concluzionează: de aceea, prin urmare, așadar, în concluzie.

Un paragraf poate fi construit în diferite moduri: idee – argumente – exemple sau exemple – argumente – idee sau argumente – exemple (ideea este subînțeleasă: dacă argumentele au o deosebită forță de demonstrație, astfel încât lectorul să poată deduce singur ideea).

◆ Comunicare mass-media (texte de presă)

– Emițătorul este instituționalizat.

– Emițătorul se adresează unui destinatar necunoscut și diversificat din punct de vedere social, cultural etc.

– Știrea de presă: informația proaspătă și inedită asupra unui subiect de interes general despre care nu s-a mai auzit... Știrea înseamnă, de asemenea, ceea ce este de interes pentru public, ceea

ce publicul consideră interesant. (David Randall, *Jurnalismul universal*, Ed. Polirom, Iași, 1998).

O altă definiție susține că se poate vorbi despre o știre când se relatează că *un om mușcă un câine*, și nu când se afirmă că *un câine mușcă un om*.

În SUA, știrile cele mai interesante aveau drept subiect, la un moment dat, copii, câini sau pe Abraham Lincoln. De aici, un glumeț a tras concluzia că succesul cel mai mare l-ar avea un articol despre un copil al cărui câine a fost mușcat de Abraham Lincoln.

Iată cum arată prima pagină a unui ziar care își propune să atragă atenția asupra principalelor știri:

ADEVĂRUL

ZIAR NAȚIONAL INDEPENDENT

Sâmboto, 12 februarie, duminică, 13 februarie 2005

Numărul 4547
7000 lei

www.adevarul.ro

Fondat 1888

Editorial

Bistriuri tale marmura?

Alteza a ieșit din impasul candidaturii pentru Capitală

Orban a votat în fața lui

Videoan după jurăminte pe Biblie

După ce s-a votat la poarta palatului de o coborât de comună cu ea de la Viteazii

Președintele Basescu a redeschis crama de la Cotroceni

Penitenciarul edifică noul periclitatului joc de poker nuclear cu SUA

Afiind de la ziarul Adevărul că trebuie să aibă domiciliul în București

Gigi Becali își va cumpăra apartament în Capitală ca să poată candida la Primăria Generală

Monica Macovei: PNA nu poate fi dedusă

România are mai puțin șanse decât Bulgaria să adere la UE în 2007

Basconi

Basconi

◆ Textele publicitare urmăresc un scop bine precizat.

– Discurs persuasiv, funcția dominantă: de influențare a receptorului prin mijloace lingvistice și nonlingvistice; adresare de tip nonreciproc (de la emițător către un receptor pasiv); caracter novator.

– Împlinirea funcțiilor referențială (informativă), conativă (persuasivă) și expresivă.

– Limbajul: fond lexical relativ restrâns; repetiții, folosirea comparativului și a superlativului (*mai curat, mai uscat*); limbaj metaforic (*regele berii*); folosirea calamburului care exploatează polisemia, omonimia și omofonia (*ca să construiești ca la carte; mulțumit deplin*) antinomia (antiteze, oximoronul: *micul gigant*); folosirea figurilor de stil.

Comunicarea scrisă poate avea și o finalitate artistică, textul constituindu-se într-o **operă literară** care se încadrează într-un gen și într-o specie. În actul creației, autorul poate recurge la reproducerea tuturor aspectelor comunicării verbale, orale și scrise.

EXERCITII

1. Identificați procedeul folosit de autorii textelor de mai jos pentru a reproduce felul de a vorbi al unui personaj:

a) – 'Neața, dom'le Florică!

(Marin Preda, *Moromeții*)

b) – Eș' du'ce, 'ne lăncule!

– Sun' tu'tă, Co'tică!

(I.L. Caragiale, *Repausul dominical*)

2. Scrieți un cuvânt în care grupul de litere *ea* notează un diftong și un cuvânt în care același grup notează vocale în hiat.

3. Formulați o cerere adresată oficiului poștal de care aparțineți, prin care solicitați închirierea unei cutii poștale.

4. Redactați o scrisoare de felicitare adresată unui prieten cu ocazia onomasticii acestuia. Folosiți: a) o carte poștală; b) poșta electronică.

5. Stilul epistolar a fost valorificat în numeroase opere literare. Iată câteva exemple. Urmăriți, în fragmentele date, formulele de adresare și evidențiați, într-o scurtă compunere, adecvarea acestora la situația de comunicare:

a) Măicuță dragă, cartea mea,
Găsească-mi-te-n pace!
Pe-aici e vânt și vreme grea,
Și-Anton al Anei zace
De patru luni, și-i slab și tras,
Să-l vezi, că-ți vine plânsul,
Că numai oasele-au rămas
Și sufletul dintr-însul. [...]

Așa mi-a spus Ion să-ți scriu,
Iubească-ți-l pământul!
Și-am tot lăsat, pân-a fost viu,
Și-mi țin acum cuvântul.
Să te mângâie Dumnezeu,
C-așa e la bătaie –
Și-am scris această carte eu,
Căprarul Nicolae.

(G. Coșbuc, *O scrisoare de la Muselim-Selo*)

b) Mult stimată și onorate coane Mișule,

Nu-mi stă în caracter – deși unii zice că n-am dar este o calomnie ordinară – să intervin la mai marii noștri care este astăzi cineva și pe care i-am servit și eu, chiar cu ființa mea personală...

(Tudor Mușatescu, *Doresc ca micili mele rândulețe...*)

c) Să trăiți don sublocotent,

Am onoarea a vă raporta prin această mică epistolă că am ajuns cu bine acasă și să vă dea Dumnezeu sănătate și noroc că mi-ați dat și mie drumul să mă duc la sărbători acasă și la toată lumea am spus că sunt ordonanță la dv. care unii a râs de mine zicând că mătur ca muierile... (Tudor Mușatescu, *Doresc ca micili mele rândulețe...*)

6. Recunoașteți ideea principală și argumentele din paragraful următor:

Înțelegem de ce atât Maiorescu cât și Slavici schițează un portret al poetului în care principală și aproape unică trăsătură este desfacerea de cele lumești. Schopenhauer, a cărui concepție este hotărâtoare asupra celor doi scriitori, este cel dintâi care a recunoscut semnul personalității geniale în capacitatea de a se elibera de frânele voinței practice, pentru ca devenit „pur subiect de cunoaștere”, să contemple „ideile platonice”, originile eteme ale lucrurilor. Aceasta este însușirea pe care și Maiorescu și Slavici au observat-o la Eminescu. O trăsătură întâlnită la orice om care își închină viața studiului și meditației. Marele grad în care este înfățișată în viața lui Eminescu dovedește numai integritatea cu care poetul își înțelege menirea pe lume. Ea nu ne spune însă nimic despre adâncurile problematice din care a izbucnit opera sa. Se poate ca Eminescu să fi fost dintre aceia care tac asupra luptelor desfășurate în intimitatea naturii lor. Un asemenea om impresionează contemporanii prin înstrăinarea lor de nevoile imediate ale practicii, când intră în contact cu ei, preferă să se mărginească la teme generale de idei, rezervându-și ca un bun ascuns și sacru ceea ce constituie particularitatea lor absolută. Un asemenea om pare să fi fost și Eminescu.

(Tudor Vianu, *Eminescu*)

7. Elaborați un comentariu al următoarei maxime a lui Francis Bacon: *Cititul îl face pe om deplin; vorbirea îl face prompt, iar scrisul îl face exact.*

8. Comentați semantic, gramatical și stilistic textul sloganelor publicitare de mai jos:

Energie pentru oameni dintr-o bucată. (reclamă la un baton de ciocolată)

Spune „da” cu tărie. (pentru o marcă de votcă)

E limpede că-i bună. (pentru o marcă de bere)

Nu te lasă până nu te lași. (pentru un produs împotriva fumatului)

Mobilitate la fix. (pentru un serviciu telefonic)

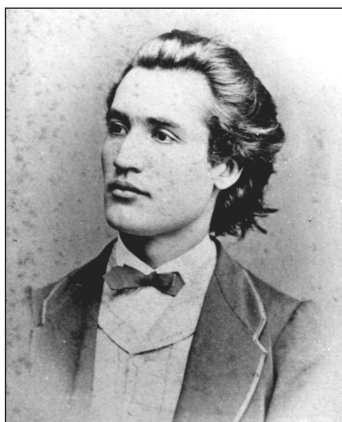
Mulțumit deplin. (pentru benzină)

Tarife mai mici decât se vorbește. (pentru servicii telefonice)

Ca să construiești ca la carte. (materiale de construcție)

Se dă la tuse. (reclamă pentru un medicament)

„CREATIVITATE ȘI IDEAL”



Mihai Eminescu

(1850–1889)

Dorința

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vâlul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședeai-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis fericite,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

(Mihai Eminescu, *Opere. I. Poezii*. Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc.
Prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999)

Considerații generale

Creator pentru care poezia nu este un exercițiu exterior, ci un mod profund de existență, M. Eminescu a lăsat posterității o operă diversă, care cuprinde poezii, teatru, publicistică și traduceri. Poeziile au la bază mai multe teme și motive de largă inspirație istorică, filosofică și socială.

Marile teme ale creației eminesciene au fost analizate de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, lucrare în cinci volume, apărute între anii 1934-1936.

1. Tema cosmogonică a constituit o atracție constantă pentru poet. *Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac*, poemul postum

Genaia, fragmentul *Moarte*, parțial proiectul de poem *Demonism* ș.a. „se învârtesc toate, mai aproape sau mai departe de sâmburele de întuneric al golului primar”.

2. Tema geniului include patru ipostaze felurite. Creatorul, omul superior prin excelență, surprins în episodul *Orpheu* din *Memento mori*, reprezintă prototipul mitic al poetului, reluat în *Icoană și privat*; făptura sustrasă morții biologice este întruchipată în *Luceafărul*; demonul, forță a răului, este înfățișat în poemul *Înger și demon*, iar titanul, simbol al răzvrătirii, se regăsește în poemul *Mureșan* și în romanul *Geniu pustiu*.

3. Poemul postum *Dochia. Raiul Daciei*, denumit astfel de Perpessicius, conturează **mitul dacic**. Eminescu identifică Dacia originară cu țara de basm a zânei Dochia, proiecție a zeiței-mame din miturile arhaice ale lumii, zeitate a fertilității. Renunțând la precizările geografice, Eminescu a realizat o determinare imaginară, așezând „raiul” Daciei pe trei dimensiuni, sub semnul unei hiperbole augmentative. Pe orizontală, hotarele țării trec dincolo de zare, adâncindu-se în nemărginire; pe axa verticalității, vegetalul și mineralul urcă spre bolta cerească; se adaugă profunzimile spațiale, coborârea ametoitoare în adâncurile materiei.

4. Istoria, ca izvor de inspirație al literaturii, este o descoperire a romantismului. În *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor*, Eminescu a realizat o creație sociogonică, prin care și-a propus să înfățișeze succesiunea marilor civilizații umane: apariția, dezvoltarea, prăbușirea și înălțarea lor continuă, „din mărire la cădere, din cădere în mărire.”

Viziunea asupra trecutului își are originea foarte departe, în miturile vechii Dacie. Eminescu s-a arătat interesat de figurile mitologiei eline, de credințele nordice, de mistica budistă. Eugen Simion descoperă opt mituri fundamentale ale liricii eminesciene, printre care și **mitul istoric** (*mitul nașterii și al morții universului, mitul istoriei, mitul înțelepciunii, mitul erotic, mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, mitul creatorului, mitul poetic*): „«Mașinăria lumii» este judecată acum în perspectivă istorică și cu criterii morale. De la *Epigonii* și *Împărat și proletar* până la *Scrisoarea III*, poemele explică mersul lumii și sunt organizate pe ideea unei incompatibilități fundamentale: aceea dintre plenitudinea și înțelepciunea trecutului și căderea prezentului. Un Eminescu satiric, vizionar, poet al unei imense scârbe sau, dimpotrivă, înflăcărat al valorilor tradiționale, se manifestă în interiorul acestui vast liric care adună un număr mare de teme și fantasme.”

5. Visul primește deopotrivă reflexele eului și ale sinelui, recreând în forme simbolice topografia psihică a făpturii umane. În acest fel, poetul intră în relație cu propria-i conștiință și cu zonele tenebroase ale inconștientului. În lirica eminesciană există „un roi de visuri” (G. Călinescu): visul

paradiziac în *Geniu pustiu*; visul iluzie în *Visul unei nopți de iarnă*; visul coșmar în poema *Vis*, în *Moartea lui Ion Vestimie*, visul de paralizie și deces, în *Rime alegorice*, precum și momente onirice distincte în *Mortua est*, *Melancolie*, *Avatarii faraonului Tlă* ș.a.

6. Visului i se adaugă **reveria**, imagini mentale recreate în stare de veghe. Eul poetului străbate spații plămuite de propria-i imaginație: teritoriul fabulos al Nordului, în *Odin și poetul*; Orientul, în poemul *În căutarea Șeherezadei* ș.a.

7. Față de **folclor**, Eminescu a manifestat o dublă preocupare. Mai întâi a stilizat numeroase poezii populare, multe culese personal în peregrinările sale prin țară: (*Revedere*, *Ce te legeni*, *La mijloc de codru des*), ajungând astfel la un folclor de tip „savant”, ca alteori să utilizeze doar ideea folclorică, imprimându-i o interpretare personal-originală. Basmul *Fata în grădina de aur* capătă o semnificație simbolică în poemul *Luceafărul*.

8. Tema naturii se conturează sub două ipostaze. Eminescu a fost atras de imensitățile spațiale (marea și cerul), de natura polară, în *Diamantul Nordului*, de pădurile pline de umbră și de mister, de o geologie sălbatică. Natura exterioară se prelungește în interiorul eminescian (*Luceafărul*, *Sărmanul Dionis*), conturând un spațiu în ruină, ca și cum el ar fi o parte integrantă a realității înconjurătoare.

Prin contrast, un cadru natural mitic, o lume de taine și mister, cu elementele ei ocrotitoare: codrul, teiul înflorit, salcâmul, izvoarele etc. alcătuiesc „rama” poeziilor de dragoste. *Lacul*, *Sara pe deal*, *Floare albastră*. Există însă și un interior intim, ospitalier, ce sugerează solitudinea; în vatră, „liniștit și vânat” arde focul, iar gândurile poetului se întorc spre fata iubită, aflată departe: *Noaptea*, *Și dacă...*, *Când însuși glasul* etc.

9. Întâile poezii de dragoste (*Lacul*, *Dorința*, *Floare albastră*) conturează **aspirația iubirii** într-un spațiu vegetal infundabil. Aproape toate încep cu o chemare spre natură și se încheie prin cufundarea îndrăgostiților în foșnetul frunzelor sub parfumul florilor de tei. Ulterior, în elegiile erotice (*S-a dus amorul*, *De câte ori, iubito*, *Pe lângă plopii fără soț* ș.a.), natura face loc spațiului citadin.

Devenită reper valoric și moștenire istorică, creația eminesciană a provocat în literatura română puternice restructurări ale ființei artistice. Prin ceea ce a stimulat în gândirea literară românească, Eminescu a produs un efect de modelare profund și de durată, determinând ca toată creația lirică ulterioară să evolueze sub auspiciile gândirii geniului său. Explicând fenomenul, T. Vianu nota: „Adâncimea poetică este nelimitată și inepuizabilă și, de aceea, opera marilor poeți călătorește în timp, trezind mereu un alt fel al interesului, un interes nou.” Reper necesar, „etalon fundamental în istoria poeziei

românești, Eminescu aducea cu sine exemplaritatea, punctul suprem de referință.”

„Opera lui Eminescu, cel mai mare poet român, se explică nu numai printr-o excepțională înzestrare nativă, ci și printr-o neobișnuită aspirație spre cunoaștere, printr-o rară capacitate de asimilare a valorilor spirituale, însușiri dominate de conștiința vocației sale de creator. În structura personalității lui se includ, ca elemente de bază, cunoașterea profundă a limbii și psihologiei populare, a tradițiilor și obiceiurilor, a mentalității propriului său popor, impunând operei sale acea pecete națională, timbrul specific în cadrul valorilor literare europene și universale. (...)

Formația intelectuală a poetului s-a realizat printr-o amplă deschidere asupra filosofiei, literaturii și culturii universale, care s-a întrepătruns cu deplina asimilare a tezaurului lingvistic, a istoriei, culturii și literaturii naționale, a folclorului românesc.”

(*Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*,
București, 1979, pag. 318–319)



TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

Poezia *Dorința* a apărut în *Convorbiri literare* (1 septembrie 1876) și a fost inclusă de Titu Maiorescu în primul volum de versuri al poetului, editat în decembrie 1883.

- Ca specie lirică, *Dorința* este o idilă. Sub influența romantismului, Eminescu introduce în structura poemului un element specific noii sensibilități literare: *proiecția realității imediate în vis*.

Poezia *Dorința* se integrează în creațiile lirice de dragoste ce evocă momentele unei iubiri fericite și în care se fac simțite ecouri folclorice: *Floare albastră*, *Crăiasa din povești*, *Făt-Frumos din tei* ș.a. Prin proiecția întâlnirii îndrăgostiților în viitorul apropiat, *Dorința* se apropie și de poeziile *Lacul*, *Lasă-ți lumea, Sara pe deal*.

- Aparținând celei de a doua vârste a eroticii eminesciene, *Dorința* este o poezie definitorie pentru viziunea lui Eminescu asupra iubirii și a naturii.

- Tablourile sunt realizate cu o mare precizie a desenului. Detaliile sunt puține, dar sunt atât de individualizate, încât creează o imagine inconfundabilă a peisajului.

Împlinirea prin eros

1. Încadrați tematic poezia *Dorința* în ansamblul creației lirice eminesciene.
2. Dați alte cinci exemple de poezii definitorii pentru viziunea poetului asupra iubirii și a naturii.

Structura compozițională

1. Poezia este alcătuită din șase strofe de câte patru versuri. Prin intermediul lor, poetul creează o succesiune de cinci tablouri. Delimitați, în succesiunea lor, cele cinci secvențe ale ceremonialului erotic: • chemarea în codru; • imaginea așteptării; • imaginea întâlnirii; • jocul gesturilor de tandrețe; • somnul și visul.
2. Ce semnificație acordați prezenței în prima strofă a unui mare număr de substantive, în comparație cu numărul restrâns al verbelor?
3. Explicați rolul pe care îl îndeplinește în text adresarea directă, imperativă:
„Vino-n codru la izvorul
care tremură pe prund”

CLASICISMUL. 1. Ansamblu de trăsături proprii culturii antice greco-latine, caracterizate prin armonie, puritate și sobrietate. 2. Curent literar cristalizat în Franța secolului al XVII-lea, principiile estetice definitorii fiind exprimate în *Arta poetică* a lui Boileau. Reprezentanți: Molière, La Fontaine, Racine, Boileau, La Bruyère. Trăsăturile comune operelor acestora sunt: • admirația pentru antichitatea greco-latină; • rigoarea compozițională; • căutarea naturalului și a verosimilului; • gustul pentru măsură și echilibru; • puritatea și claritatea stilului. Specii cultivate: *tragedia, comedia, epistola, satira și fabula*.

Alte înțelesuri: „Un mod de a crea durabil și esențial.” (G. Călinescu) • Noțiunea definește perfecțiunea și echilibrul: „Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un model uman permanent.” (T. Vianu) Clasicismul „se aplică oricărei forme de artă ajunse la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond”.

(E. Lovinescu)

ROMANTISMUL. Apărut în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și afirmat din plin în prima jumătate a secolului al XIX-lea; respinge orice fel de norme, susține libertatea totală a creației, imaginația, negarea mimesis-ului (a imitației) ca principiu estetic central. Propune, de asemenea, cultul sentimentului și al fanteziei creatoare, își manifestă interesul pentru culoarea locală, pentru lumile exotice, îndepărtate, pentru trecutul istoric, pentru frumusețea naturii și pentru creația populară. Manifeste literare ale romantismului: „Prefața” lui V. Hugo la drama *Cromwell* (în literatura franceză) și „Prefața” lui Wordsworth și Coleridge la volumul *Balade lirice* (în literatura engleză).

Teme și motive: istoria, exotismul, dragostea, natura sălbatică și gigantică, natura ocrotitoare, visul, meditația, spațiul cosmic.

Modalități literare: preferința pentru un ton solemn și un stil încărcat de tropi, predilecția pentru hiperbolă, simbol, antiteză, pentru retorism, pentru sonoritatea verbală.

• **Idila** (din fr. *idylle*, gr. *eidyllion* = „mic tablou poetic”). Termenul desemnează o specie a genului liric, creată în antichitate. Creație artistică din sfera poeziei bucolice, în care sunt prezentate, în formă optimistă sau idealizată, viața și dragostea în cadrul rustic. Specia începe prin a se defini, căpătându-și totodată și denumirea, în epoca Antichității grecești, prin contribuțiile lui Theocrit, creatorul poeziei pastorale. În idilă, reprezentarea lucrurilor se face la un mod lirico-epic, recurgându-se adesea și la forma dialogului. Uneori, *pastelul* se aseamănă cu *idila*. În *pastel*, accentul cade însă pe descoperirea naturii, iar în *idilă*, accentul se pune pe viața pastorală, natura slujind ca decor.

• „*Dorința* nu este o poezie a **dorului**, cu deschiderea sa către infinit, cu melancolia visului împlinit, ci o poezie a **dorinței**, a unui gând ce pare realizabil, chiar dacă nu s-a împlinit încă pe deplin. Nu mai ascultăm acum glasul florii (al zânei, al crăiesei din povești, al sufletului pădurii), ci eoul liric eminescian este cel care invită, spre realizarea deplină a iubirii, într-un spațiu natural mirific, dominat de armonie.”

(Petru Mihai Gorcea)

Chemarea lirică

1. Prima strofă a poeziei *Dorința* reprezintă *chemarea iubitei în mijlocul naturii*:

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.”

Descrieți cadrul în care se desfășoară ceremonialul erotic în poezia *Dorința* de M. Eminescu.

2. În acest prim tablou, imaginea codrului este realizată prin trei elemente particulare, create prin trei figuri de stil diferite: • „izvorul care tremură pe prund” (personificare);

• „prispa cea de brazde” (metaforă);

• „crengile plecate” (metonimie).

Comentați rolul elementelor menționate în sugerarea imaginii feerice a cadrului fizic.

3. Explicați în ce mod corespunde acest colț din natură unei anumite stări sufletești sugerate prin versurile poeziei *Dorința*. Ilustrați răspunsul vostru cu imagini asemănătoare din alte creații lirice eminesciene, cu aceeași tematică (*Sara pe deal*, *Lacul*, *Crăiasa din povești*).

4. Explicați sensul pe care îl are substantivul *prispa* în imaginea: „prispa cea de brazde”.

Planul imaginar al întâlnirii

- Imaginea iubirii este proiectată într-un cadru de basm, sugerând legătura dintre natura înconjurătoare și starea de spirit a celor doi îndrăgostiți.

- Succesiunea verbelor accentuează dinamica mișcării, sugerând dorința reciprocă a revederii. Armonia cuplului intră în rezonanță cu armonia întregii naturi.

Figură de stil. Procedeu lingvistic utilizat cu scopul de a conferi expresivitate unei comunicări: „restructurare a limbajului după un cod propriu (...) bazat pe uzajul figurat al termenului”. (*Dicționar general de științe ale limbii*)

- **Figurile de stil** sunt specifice personalității eminesciene. Aspirația spre solitudine își găsește expresia în epitetul „singur”, reluat în formă derivată „singurei”. Tensiunea emoțională este sugerată de epitele personificatoare din ultimele două versuri. Elementele reținute de poet: „cântecul” izvorului, „blânda batere de vânt”, „armonia codrului bătut de gânduri” conferă naturii o notă umană, meditativă; aceleași elemente sunt realizate printr-o mare aptitudine de asociere a cuvintelor, prin epitețe, personificări cu valoare metaforică și prin dislocări topice frecvente.

Comunicarea om-natură

- Aspirând la contopirea deplină cu veșnicia naturii, ființa trecătoare a omului caută o cale de acces spre eternitate.



- „La Eminescu, natura este întotdeauna maternă și ocrotitoare; niciodată nu apare, în poezia sa, vreo urmă de spaimă, niciodată nu răzbate în versurile sale angoasa omului rătăcit în spațiu păduratic, înfruntând teribile primejdii ce pot fi reale sau pot fi imaginare, rod al fan-teziei tulburate.” (Petru Mihai Gorcea)

Prezența femeii iubite

Tabloul așteptării

1. A doua strofă constituie un tablou al așteptării:

„Și în brațele-mi întinse
Să alerg, pe piept să-mi caz,
Să-ți desprind din creștet vâlul,
Să-l ridic de pe obraz.”

Ce sens oferă poetul folosirii verbelor de mișcare: să alerg, să caz, să ridic, să desprind?

2. Explicați rolul pe care îl are prezența femeii iubite în acest cadru. Realizați un succint portret fizic al acesteia.

3. Ce sens acordă poetul imaginii cuplului de îndrăgostiți?

4. Vâlul pe care poetul îl ridică de pe obrazul fetei apare în numeroase alte poezii eminesciene. Ce semnificație are prezența acestuia în poezia *Dorința*?

Tabloul întâlnirii (spațiul real)

1. Strofa a treia recrează tabloul întâlnirii dintre îndrăgostiți. Indicați epitele în măsură să sugereze tensiunea emoțională din aceste versuri.

2. Observați că tabloul al patrulea constituie o sinteză a gesturilor de tandrețe dintre îndrăgostiți și o consecință firească a secvenței anterioare: aspirația împlinirii prin inițierea în tainele iubirii:

„Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...”

Contopirea cu natura

1. În ultimele două strofe, poetul imaginează tabloul contopirii cu natura ocrotitoare prin *somn* și *vis*. Comentați rolul tuturor elementelor prin care se acordă naturii o notă umană, meditativă.

2. Descrieți legătura dintre elementele naturii și starea sufletească a celor doi îndrăgostiți din ultimele două strofe ale poeziei.

3. Care este semnificația „florilor de tei” în ultimele versuri ale poeziei *Dorința* de M. Eminescu?

4. Comparați această imagine a căderii florilor de tei din poezia *Dorința* cu alte imagini asemănătoare prezente în alte poezii eminesciene (*Făt-Frumos din tei*, *Povestea codrului*, *Freamăt de codru*).

• **Pastorală.** Creație literară care zugrăvește în mod idilic viața păstorilor, viața de la țară. Operă literară cu conținut pastoral (*idilă, bucolică, eglogă*). Formează împreună ramura *liricii peisagiste*. Imaginea inconfundabilă a peisajului. Cadrul idilei: *natura fabuloasă*. Elementele concrete ale naturii înconjurătoare. *Natura*: cadrul fizic, paradis terestru al îndrăgostiților.

Genul liric

• **Genul liric** cuprinde operele literare caracterizate prin exprimarea directă a ideilor, impresiilor, stărilor afective. Operele aparținând genului liric pot fi în proză (poemul în proză) sau în versuri.

Caracteristici:

a) Existența unui *eu liric* (poetul sau o altă persoană căreia el i se substituie); eul poetic și lumea se contopesc, realizând actul autoexprimării; *interiorizarea*: consecință directă a autoexprimării.

b) Discursul liric este caracterizat printr-o puternică *subiectivitate* (existența unei viziuni subiective mai accentuate decât în oricare altă formă de literatură).

c) Rolul imaginilor poetice și al figurilor de stil în actul deosebit al autoexprimării, propriu liricului.

• **Liricul:** gen al autoexprimării. Categorii:

a) **lirica eului**, în care poetul se autoexprimă (*Iama de V. Alecsandri, Fiind băiet păduri cutreieram* de M. Eminescu, *Plugarii* de O. Goga etc.);

b) **lirica măștilor** în care poetul își exprimă sentimentele sub o identitate străină (*Rugăciunea unui dac* etc.);

• **Eul liric.** Termenul denumește subiectul (cu sensul de individ) al unei opere lirice, vocea care configurează universul poetic respectiv și care transmite viziunea artistică a acelei opere. Eul liric *se autoexprimă*, implicându-se total în discursul liric, formulând o perspectivă accentuat *subiectivă*. Caracteristica esențială a eului iliric este *interiorizarea*. Discursul poetic este o confesiune care îmbracă forma unui *monolog*. De aceea, exprimarea se face la persoana I, iar timpul verbal este prezentul (mărci pronominale sau verbale).

• Atracția către natură este una din atitudinile lirice esențiale ale poeziei lui Eminescu. Natura îi oferă poetului refugiu dintr-o realitate ce i-a adus „multe dureri și puține plăceri”.

• În lirica eminesciană, împlinirea dorinței de fericire este posibilă numai în mijlocul naturii.

5. Ce rol revine *codrului, izvorului, florilor de tei* în exprimarea stării de fericire și armonie? Transcrieți pe caiete schema de mai jos, completând-o cu răspunsurile corespunzătoare:

• <i>codrul</i>	• Cadrul general, gazda discret protectoare a întâlnirii tainice.
• <i>izvorul</i>	
• <i>florile de tei</i>	

c) **lirica rolurilor**, în care poetul se asimilează mai multor personaje, exprimând sentimente care nu sunt propriu-zis ale sale (*Ce te legeni, codrule...* de M. Eminescu; *Rea de plată* de G. Coșbuc, *Belșug* de L. Blaga).

• Formele prin care se exprimă sentimentele, ideile, emoțiile se numesc *imagini artistice*.

• **Imaginea artistică** este o concretizare a viziunii poetului asupra sinelui și asupra universului. Reprezintă produsul imaginației autorului, forma concretă a unei idei artistice, având ca scop sensibilizarea prin cuvânt. Imaginile artistice se pot clasifica după natura elementelor senzoriale reprezentate artistic: imagini vizuale, auditive, olfactive, motrice ș.a.

Pot fi considerate imagini poetice: *epitetul, personificarea, metafora, hiperbola, alegoria*.

Specii lirice: *oda, imnul, satira, meditația, idila, elegia, pastelul, egloga* etc.



Ligia Macovei,
Freamăt de codru

Elemente de prozodie

• **Prozodia.** Termenul desemnează disciplina care studiază unitățile ritmice ale versurilor.

• Ca formă de expunere, **poezia** se opune prozei prin organizarea versificată a unităților textuale, distribuite, de obicei, în unități strofice alcătuite din două (*distihul*), trei (*terțetul*), patru (*catrenul*) sau mai multe versuri.

• **Versul.** Unitatea de bază a prozodiei, alcătuită dintr-un grup de cuvinte cadențate după anumite reguli (în funcție de accent, pauză și rimă), formând împreună o unitate metrică; un rând al unei poezii.

• *Vers tradițional* (cu rimă și ritm); *vers alb* (cu ritm, dar fără rimă); *vers liber* (fără ritm și rimă, măsură inegală).

• **Emistihul:** una dintre cele două jumătăți ale unui vers, separate prin *cezura* (*hemistih*).

• **Cezura** (lat. *caesura*, din *caedere* = „a tăia”). Pauză ritmică în cursul unui vers, după o silabă lungă (*cezură masculină*) sau după o silabă scurtă (*cezură feminină*), care împarte versul în două părți egale, pentru a ușura recitarea și a susține cadența.

• **Eliziunea** (lat. *elisio* = „eliminare”). Suprimarea, în scris ori în vorbire, a vocalei finale a unui cuvânt în fața altui cuvânt începând cu o vocală.

Între veghe și vis

• Starea de abandonare completă în somn și vis, de contopire cu elementele esențiale ale vegetalului reprezintă consecința celei mai concentrate reverii erotice eminesciene. Reveria reprezintă împlinirea în imaginație a unei dorințe, a dorinței de fericire în mijlocul naturii.

• Poezia *Dorința* „dă glas și unui alt registru psihic decât cel al visului sau al treziei: *reveria*. Este un spațiu psihic intermediar – nici vis propriu-zis, produs al somnului, dar nici trezie deplină, luciditate sceptică, amară, neîncredătoare în nimic. (...) Eminescu este poate cel mai mare poet universal al reveriei”. (P. M. Gorcea)

Muzicalitatea textului

• Armonia muzicală (întrepătrunderea dintre vizual și auditiv). Alternarea formelor literare cu cele populare și familiare ale vorbirii.

• **Troheu:** tip de picior metric alcătuit dintr-o silabă accentuată și una neaccentuată. Măsura de 7–8 silabe. Unitate metrică specifică literaturii populare, dar apare și în versificația cultă:

Adormind de armonia.
_ _ // _ _ // _ _ // _ _ //



Reveria erotică eminesciană

1. Reveria reprezintă împlinirea în imaginație a dorinței de fericire. Comentați rolul naturii în împlinirea acestui vis.

2. Ce semnificații acordați aspirației poetului la contopirea deplină cu veșnicia naturii?

Semnificația titlului

1. Explicați structura lingvistică a cuvântului *dorință*.

2. Precizați starea sufletească a poetului nerăbdător de a se întâlni cu ființa iubită.

3. Comentați, în acest context, semnificația titlului poeziei *Dorința* de Mihai Eminescu.

Stilul și versificația

Valorile expresive ale formelor prozodice

1. Subliniați cuvintele cu sens figurat în următoarele versuri:

a) „Vino-n codru la izvorul b) „Îngâna-ne-vor c-un cânt
Care tremură pe prund.” Singuratece izvoare.”

2. Comentați prezența în poezia *Dorința* a unor termeni populari („prund”, „prisă”, „brazde”), a formei inverse „ședee-vei” și a formei populare de viitor „or să-ți cadă”.

3. Comentați efectul stilistic al figurilor de stil prezente în poezia *Dorința* de M. Eminescu.

4. Comparați schema versurilor din strofa întâi cu cea din strofa a doua. Ce observați?

5. Analizați structura prozodică a poeziei *Dorința* de M. Eminescu.

6. Motivați alegerea de către poet a acestei structuri.

Odă

(în metru antic)

de Mihai Eminescu

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurății.

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Neîndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renvii luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Tragismul experienței individuale

Poezia a fost inclusă de Titu Maiorescu în primul volum de versuri al lui M. Eminescu (decembrie 1883), considerând textul „o admirabilă odă în metru antic”.

Gândită inițial ca „o odă pentru Napoleon, exilatul din Corsica” (Perspessicius), poezia părăsește ideea elogiului adus acestuia de-a lungul celor opt versuri inițiale și alunecă, printr-o tulburătoare confesiune, spre o odă închinată propriului eu poetic.



Structura compozițională

1. Poemul este format din cinci strofe safice, organizare surprinzătoare pentru un poet romantic. Respectând rigorile strofei safice, în versul al treilea din cea de a treia strofă poetul a așezat trei trohei în stânga dactilului și numai unul singur după el:

„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.”

Poetul a procedat astfel pentru a reliefa valențele expresive ale adverbului negativ „nu”. Apoi a frânt unitatea fiecărui stih printr-o cezură spre a accentua dramatismul.

Precizați în ce măsură această structură influențează sensul discursului poetic și ritmul interior al imaginilor.

• **Strofa safică** (de la numele poetei Sappho, din Lesbos, sec. al VI-lea î.Hr.) Alcătuită din patru versuri: trei safice și unul adonic. Versul safic are 11 silabe grupate într-un dactil median (∟ - -), picior metric specific lirismului, încadrat într-o parte și în alta de către doi trohei (∟ -), unitate ritmică adecvată poeziei epice; versul al patrulea, numit „adonic” (cinci versuri), este alcătuit numai dintr-un dactil și un troheu.

• **Oximoronul.** Figură de stil ce constă în alăturarea a doi termeni care se exclud în mod obișnuit, dovedindu-se aparent incompatibili, prezentă atât în structura versurilor, unde se produc alunecări reciproce de sensuri, cât și în organizarea antitetică a imaginilor.

• **Meditația.** Specie a liricii filosofice în care lirismul își găsește o polarizare de motive reflexive și se ridică la o treaptă de contemplație intelectuală.

• **Oda.** Specie a poeziei lirice (alcătuită din strofe cu aceeași formă și cu aceeași structură metrică), în care se exprimă elogiul, entuziasmul sau admirația față de persoane, fapte eroice, idealuri etc.

• Prin *prozodie*, prin *tonul reținut*, prin *referințele mitologice*, poema aparține clasicismului; prin *tensiunea trăirilor interioare*, poezia se încadrează însă în romantism.

Primul vers are semnificația conclusivă și în chip firesc el încheie poezia, dar, adus (provocator) la începutul primei strofe, are, paradoxal, rolul unei închideri care se deschide.

• Poemul *Odă (în metru antic)* este structurat pe o mișcare interioară, pe o rețea de substituiri continue ce unifică toate imaginile și determină o constantă tensiune lirică: omul de excepție renunță temporar la condiția lui spirituală și răspunde chemării dragostei; după trăirea „dureros de dulce” a iubirii, se întoarce spre sinele lui, refugiindu-se definitiv în creație.

• **Hercule.** Erou din mitologia greacă; ucide centaurul Nessus; înainte de a muri, Nessus, drept răzbunare, îi lasă Deianeirei, soția eroului, un vas cu sângele său înveninat; veșmântul lui Hercule, îmbibat de sângele centaurului, va lua foc.

• **Pasărea Phoenix** (în mitologia greacă): pasăre fabuloasă care se autoincendiază periodic și renaște din propria cenușă.

„Renașterea sufletului e asemănătoare cu aceea a păsării Phoenix (...). Ea poate simboliza moartea și învierea lui Hristos sau a unui suflet creștin (...); pasărea îi simbolizează pe slujitorii alesi ai lui Hristos.” (Michael Ferber)

2. Selectați, din text, versurile scurte (din finalul strofelor), analizând dispunerea accentului de intensitate și efectul acestei dispuneri asupra mesajului.

3. Elementul ce ordonează structura compozițională este oximoronul.

Justificați prezența oximoronului în strofa a doua.

4. În versul: *Suferință, tu, dureros de dulce*, pronumele *tu* presupune o ambiguitate de sens. Alegeți dintre următoarele explicații:

a) se referă la *fînța iubită* (femeia ca întrupare a suferinței);

b) personifică *suferința*;

c) contribuie la realizarea unei analogii între *iubire* și *suferință*.

Tema poeziei

1. Poezia *Odă (în metru antic)* exprimă cugetările profunde ale poetului privitoare la transformările fundamentale pe care iubirea le provoacă în sufletul omenesc. Numiți specia literară ale cărei caracteristici le ilustrează această poezie.

2. Pornind de la faptul că oda reprezintă, de obicei, expresia unui elan admirativ, descoperiți semnificația titlului.

3. Precizați care este tema dominantă a poeziei.

4. Hipnotizat de voința de afirmare, creatorul năzuiește, prin operă, la neuitare, dar este temporar oprit în drumul său de ispitele vieții comune.

Comentați rolul structurii compoziționale a poeziei *Odă (în metru antic)* în evidențierea dualității trăirilor caracteristice omului superior.

5. Arătați care este rolul trimiterilor mitologice: *Nessus*, *Hercul*, *Pasărea Phoenix*.

Jocul temporalității

1. Prima strofă sintetizează o dualitate temporală, determinată de o dedublare a eului: *timpul prezent*, dominat de o experiență negativă, și *timpul trecut*, care proiectează aspirațiile poetului spre eternitate într-un timp cu valoare mitică.

Explicați folosirea verbelor la imperfect, în prima strofă.

2. Comentați efectul creat în primul vers prin verbele *a învăța* (verb tranzitiv, la modul personal) și *a muri* (intransitiv, folosind impersonal).

3. În context, verbul *a muri* își remodelează sensul. Arătați ce efect stilistic se creează prin cele două semnificații pe care le primește acest verb: „*a suferi nespus de mult*” și „*a se simți covârșit de durere*”.

• **Ambiguitatea.** Capacitatea limbajului poetic de a da naștere mai multor interpretări (cuvânt cu o pluralitate de sensuri într-un context poetic al comunicării); condiție fundamentală a limbajului poetic, cu un efect de obscurizare sau de revelație imaginativă.

• **Efectul dragostei.** Poetul trăiește astfel o dramă, dar și voluptatea dualității din care eul spiritual va renaște îmbogățit cu o nouă experiență existențială.

• **Eul liric subiectiv.** Discurs la persoana I. „Vocea” poetică aparține unui *eu liric* subiectiv, care își asumă identități diferite (poet, îndrăgostit, filosof). „Eul care se contemplă în actul autoexprimării.” (Adrian Marino) Eul liric se *autoexprimă*, implicându-se total în discursul liric, sugerând o perspectivă accentuat subiectivă. Caracteristica esențială este interiorizarea. Discursul poetic este o *confesiune*, sub forma unui *monolog*. De aceea, exprimarea se face la persoana I, iar timpul verbal folosit este *prezentul*.

• Tema suferinței

Asemenea unui erou antic, poetul pare a fi un Ulise care își caută calea spre sine, depășind chemările, „ispitele” ce vor să-l abată din drum, ajungând în final „acasă”, în sinele său spiritual. Iar oda este închinată tocmai aceluia care, conștientizându-și vocația creatoare, o urmează până la sacrificarea sinelui său pământean.

• Suferința îl umanizează pe om. Suferința precipită umanul în acel amestec de virtualități care este fiecare ființă omească.

• Spre a exprima aproape inexprimabilul, Eminescu reunește cuvinte care niciodată n-au mai stat unul lângă celălalt: *dureros de dulce, voluptatea morții neîndurătoare*.

„Omul este o făptură esențialmente duală, materială și spirituală în același timp. El aparține, ca trup, lumii inferioare, dar nutrește, prin iubire, visul de a se înălța până în lumea superioară. Nu-i este, însă, permis acest lucru, căci se va însoți cu iluzia, barat fiind de legile divine; rezultatul acestei însoțiri vor fi ființe hibride, pe jumătate oameni, pe jumătate animale, centaurii, între care și Nessus.”

(Petru Mihai Gorcea)

1. Demonstrați rolul oximoronului din primele două versuri (asocierea adjectivului *tânăr* cu verbul *a muri*).

2. Explicați sensurile suplimentare pe care Eminescu le acordă noțiunii de ființă aflată în pragul maturității, pornind de la următoarele înțelesuri date sintagmelor de mai jos:

a) *pururi (tânăr)*;

b) *înfășurat în manta-mi* (semn distinctiv al genialității, simbol al solitudinii romantice, al izolării defensive în fața agresiunii realului și a ispitelor cotidianului);

c) *ochii visători* (metonimie a vocației creatoare);

d) *steaua singurătății* (proiecția creației potențiale, opera singură conferind ființei umane eternitatea râvnită).

3. Strofa a doua surprinde întâlnirea cu realul, cu iubirea: „... *deodată tu răsăriși în cale-mi!*” Precizați efectul creat prin sintagma oximoronică „*suferință, tu, dureros de dulce*.”

4. Chemarea iubirii produce iarăși dedublarea romantică a ființei: în vreme ce *eul creator* năzuiește să atingă veșnicia, *eul lumesc* este chemat de voluptatea instinctului.

Interpretați, în acest context, valorile simbolice ale următoarelor sintagme:

a) „*moartea neîndurătoare*”: clipa efemeră;

b) „*ora de iubire*”: suferința provocată de dragoste la dimensiuni general-umane;

c) „*voluptatea (morții)*”: trăirile instinctuale comune și farmecul asumării condiției umane obișnuite.

5. Selectați din text imaginile prin care este sintetizată *vocația creatoare*, proprie, în egală măsură, atât unei atitudini clasice (detășarea, abstragerea din contingent), cât și implicării de tip romantic în tumultul evenimentelor.

6. Demonstrați caracterul de rugăciune al textului. Aveți în vedere și următoarea opinie critică:

„Caracterul de rugăciune al textului ne lămurește și problema lui *tu*, a persoanei căreia i se adresează, în monologul său, poetul. (...) În această ultimă versiune, cuvântul este îndreptat către Dumnezeu. Numai astfel putem înțelege sensul autentic al invocației din final. Numai Dumnezeu poate îndeplini o asemenea cerere, numai Dumnezeu ne poate reda, nouă, pe noi înșine, atunci când ne pierdem în labirintul existențial.” (Ion Negoitescu)





Mircea Dumitrescu, *De câte ori, iubito*

Valoarea de maximă a versului inițial

„O rugăciune a reîntregirii ființei”

„ (...) Odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula lui riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivelul individual, prin «reîntoarcerea în sine», cu prețul ruperii și apoi al reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte.

Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă: «*Ca să pot muri liniștit pe mine / Mie redă-mă!*», ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului.” (Ioana Em. Petrescu)

Fișier bibliografic

A. Bhose, *Eminescu și India*, Ed. Junimea, Iași, 1978; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, II, EPL, București, 1970; G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, EPL, București, 1966; Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ed. Dacia, Cluj, 1990; Z. Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și romantismul german*, Ed. Eminescu, București, 1986; I. Negoieșcu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Eminescu, București, 1994; C. Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Ed. Humanitas, București, 1992; E. Papu, *Existența*

Aspirația recuperării sinelui

1. Interpretați versul: *Pot să mai renviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?*”, ilustrând stările sufletești pe care le trăiește poetul în această ipostază.

2. Ce semnificații simbolice acordați substantivului *cenușa*, prin relație cu prezența păsării Phoenix?

3. Precizați efectul artistic realizat prin invocația retorică din penultima strofă.

4. Explicați semnificația metaforelor „ochii tulburători” și „nepăsarea tristă”.

5. Interpretați strofa finală, prin raportare la spațiul imagistic creat în strofa întâi.

Poezia de meditație

1. Interpretați versul „*Nu credeam să-nwăt a muri vrodată*” ca pe un aforism independent de restul textului. Motivați asocierea verbelor: *a crede*, *a învăța* și *a muri*.

2. Parcurgerea experienței erotice antrenează o distrugere a mecanismului sufletesc (o ruptură simbolică echivalentă morții însăși). Selectați elementele care marchează suferința și senzația de gol lăuntric.

3. Reveniți la versul inițial. Alegeți una (sau mai multe) dintre variantele referitoare la tangența experienței erotice cu experiența morții.

Muncă independentă

Interpretați versul: *Piară-mi ochii tulburători din cale*, prin raportare la următorul fragment extras din romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade:

„*Ne priveam fix, fermecați, stăpâniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec, deșteptându-ne [...]. Am simțit și verificat această minune umană: contactul cu suprafirescul, prin atingere, prin ochi, prin carne.*”

romantică, Ed. Minerva, București, 1980; E. Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1971; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978; E. Todoran, *Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1972; T. Vianu, *Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1974; Petru Mihai Gorcea, *Eminescu*, EDP, București, 1998; N. Georgescu, *Eminescu și editorii săi*, vol. I-II, București, Ed. Floare albastră, 2000.

TEXTUL ARGUMENTATIV

PRETEXT

Scrieți pe caiete, în două coloane, trăsăturile individului clasic și ale celui romantic.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal” (skijind drept normă altora), deci „canonic”.

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal” (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuie luate într-un sens cu totul literar, evitându-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziții putem acum deduce more geometrico toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sunt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos” cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiu, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice” ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decât acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci când se întâmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plângăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare”, fără expresie clară, adâncă, de o oarecare asprime lapidară. [...]

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal” frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicateță maladiuă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică” a romanticilor germani și a lui Baudelaire). [...]

Sub raportul vârstei, clasicul are o unică vârstă incertă, de tânăr perfect dezvoltat (vârsta lui Achille). Romanticul e foarte tânăr (13-14 ani femeia) sau foarte bătrân.

Trei sunt profesiile clasicului: rege, păstor, vânător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vânează (războiul e implicat).

(G. Călinescu, Clasicism, romantism, baroc)

Funcția	Caracteristicile scrierii	Prezența autorului
Exprimă un punct de vedere, dezvoltă idei și argumente.	– deoarece caută să convingă, repetă un cuvânt sau o sintagmă	– folosirea pronumelui <i>eu</i> sau <i>noi</i>
Furnizează probe care să-l determine pe receptor să-și însușească opinia. Are o teză de apărare și o apărare cu ajutorul argumentelor.	– folosește termeni opuși – frecvența legăturilor logice, adesea fiind vorba de o demonstrație	– autorul intervine în discurs, interpelează lectorul, dialoghează cu acesta, îl implică
Tipul polemic aparține acestei categorii, dar cu preocuparea dominantă de a interveni contra unei persoane sau a unei idei: ceea ce contează nu este de a convinge, ci de a învinge (în gr. <i>polemos</i> = război)	– utilizarea unui ton categoric în expunerea argumentelor	

EXERCİIU

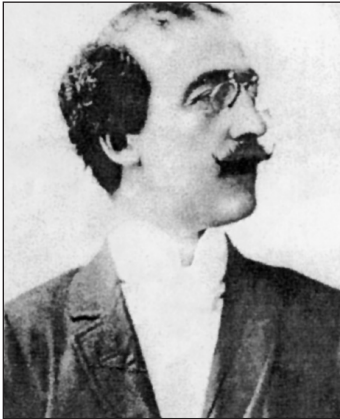
Sintetizați ideile susținute de G. Călinescu în textul dat.

a) Recunoașteți argumentele folosite.

b) Precizați ce cuvinte se repetă și ce cuvinte se opun în textul dat.

c) Recunoașteți prezența autorului în text.

DESCHIDEREA SPRE MODERNITATE



Alexandru Macedonski
(1854-1920)

Rondelul rozelor ce mor

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine —
Ș-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.
O jale e în orișicare.
E vremea rozelor ce mor —
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine,
Duiioase-și pleacă fruntea lor...

E vremea rozelor ce mor.

(Al. Macedonski, *Versuri și proză*. Antologie, studiu introductiv și note de Mircea Angheliescu. Texte de Adrian Marino, Editura Tineretului, București, 1969)



Theodor Pallady,
Natură moartă cu lămâie

Considerații generale

Poet, prozator, dramaturg și gazetar. Studii liceale neterminate la Craiova, continuate în străinătate (Austria, Italia, Elveția) și la București. Debută la revista *Telegraful român* (1870), cu poezia *Dorința poetului*. Contribuie la apariția unor publicații, dintre care se detașează, ca importanță literară, revistele *Literatorul* (1880–1919) și *Liga ortodoxă* (1896). Volumul de debut, *Prima verba* (1872), este urmat de *Poezii* (1882). Alte volume antume: *Excelsior* (1895), *Flori sacre* (1912), *Cartea de aur* (1902), nuvele și schițe. În limba franceză: *Bronses* (Paris, versuri, 1897) și *Le calvaire du feu* (Paris, 1906), proză poetică rescrisă în românește (*Thalassa*, 1925). Prin articolele publicate în revista *Literatorul*, Al. Macedonski a devenit principalul susținător al modernizării literaturii și artei românești.

În ciuda stărilor de tristețe și deznădejde pe care le-a traversat în cei cincizeci de ani de activitate, Al. Macedonski a adus în poezia românească o notă de optimism, de energie și vitalitate debordantă. *Prefața* la volumul *Poezii* (1882) și, numai după un deceniu, articolul *Poezia viitorului* prefigurau teoretic toată opera lui Al. Macedonski, atât în latura de inspirație tradițională, cât și în cea de inovație în materie de limbaj poetic. Opera lui Al. Macedonski va evolua pe aceste direcții fundamentale, „ilustrând toate genurile literare”.

„Noua artă poetică pe care și-o construiește în lumina unei poezii a viitorului îl desprinde tot mai mult de real, îndreptându-l spre o viziune insistent estetizantă, spre acea poezie din care se va degaja doar imagine, culoare și armonie. Faptele și gesturile sale sunt impulsionate de un resort. Creația sa va tinde voluntar spre plinătatea frumosului și deci purificarea eului existențial și creator se face tot prin spiritul estetizant.”

(Marin Mincu)

Cu Macedonski începe „modernismul” românesc. Prin afirmarea unor idei și concepții deosebite de îndrăznețe pentru timpul său, prin „forța și fecunditatea imaginației sale” (T. Vianu), autorul *Noapților* este considerat părintele mișcării poetice moderne.

Pentru mentorul grupării de la *Literatorul*, poezia a fost un mod de existență. Opera sa literară implică o atitudine de sfidare a precarității condiției umane, o credință imensă în triumful vieții asupra neantului, puțința omului de a învinge absurdul și moartea. Sub impactul frumosului, poetul se reîntoarce spre natura sa originală, exultant, trăindu-și cu frenezie beatitudinea clipei și se dăruiește cu totul încântării, extazului (*Noapte de mai*, *Rondelul de aur*, *Rondelul marilor roze*, *Rondelul beat de roze*).

TEXT ȘI INTERPRETARE

• Revista *Literatorul* apare la București, cu mari întreruperi, de la 20 ianuarie 1880 până în martie 1919, sub direcția lui Al. Macedonski. De orientare antijunimistă, revista a teoretizat inițial poezia socială, iar mai târziu parnasianismul și simbolismul. În jurul revistei *Literatorul* s-a constituit cenaclul cu același nume.

Ingambament. Procedeu poetic (cerut de dorința de a scoate în relief anumite cuvinte), constând în trecerea unei părți de frază ori propoziție sau a unor cuvinte dintr-un vers în versul următor, pentru a obține în întregime o sintagmă poetică.

Caracterul descriptiv al poeziei

1. Remarcați, în poezia lui Al. Macedonski, prezența termenilor care aparțin sferei vizualului. Transcrieți cuvintele prin care poetul sugerează culoarea.

2. Identificați, în structura poeziei *Rondelul rozelor ce mor*, adjectivele, substantivele și verbele menite să imprime o atmosferă de vag, de tristețe vecină cu moartea.

3. Explicați efectul pe care îl are, în acest sens, verbul predicativ *a muri*, evidențiind modul de repartizare a acestui termen în cele trei strofe ale poeziei.

4. Evidențiați efectul poetic al adjectivei *întristător*, *mare* și *duios* în versurile următoare:

- „Pe sub amurgu-*ntristător*”;
- „Și-n *mare* noapte care vine,
Duioase-și pleacă fruntea lor...”

Al. Macedonski – poetul rondelurilor

- În literatura română, *rondelul* se impune, ca o poezie cu formă fixă, prin ciclul *Poema rondelurilor* de Al. Macedonski.
- După modelul lui Théodor de Banville și inspirat de instrumentalismul lui René Ghil, Al. Macedonski construiește rondeluri de câte 13 versuri, cu repetiția anumitor versuri.
- *Poema rondelurilor* cuprinde cinci cicluri: *Rondelurile pribege*, *Rondelurile celor patru vânturi*, *Rondelurile rozelor*, *Rondelurile Senei*, *Rondelurile de porțelan*.
- Prin *Rondelurile de porțelan*, poetul recrează spațiul oriental, fiind vizibil gustul pentru ținuturile exotice. Pietre prețioase, construcții armonioase și stranii, scipiri, sunete înalte, culori pastelate compun aceste peisaje orientale, dominate de imagini picturale.

• **Rondelul** este o poezie cu formă fixă, alcătuită din 13 versuri, distribuite în 3 catrene și un vers independent. Versurile 1 și 2 din primul catren sunt identice cu versurile 3 și 4 din al doilea catren, iar versul 13 repetă primul vers. Numele de rondel vine de la adjectivul *rond* (*rotund*), care definește revenirea unui vers în poziție de refren.

• *Rondelul* este cunoscut, cu deosebire, în literatura franceză, strălucind de-a lungul anilor prin creațiile lui Charles d'Orléans, Fr. Villon, Clément Marot, Alfred de Musset, Th. de Banville, Maurice Rollinat ș.a.

• În literatura română, Al. Macedonski este printre primii poeți care cultivă *rondelul*, alături de Al. Obedenaru, Tr. Demetrescu, Mihai Săulescu și B. Fundoianu.

• **Parnasianism.** Școală literară de origine franceză care cultivă poezia de expresie impersonală, obiectivă, caracterizându-se prin cultul formei și printr-un estetism exagerat.

Fiind contemporană atât cu romantismul, aflat în ultima sa perioadă, cât și cu nașterea simbolismului, mulți parnasieni vor prezenta elemente aparținând acestor curente: romantice (Th. Gautier) și simboliste (Sully Prudhomme și Charles Baudelaire). În literatura română, parnasienii vor fi simboलिști primei generații: Iuliu Cezar Săvescu, Alex. Petroff și Șf. Petică.

Cu unele poezii din volumele *Excelsior* și *Flori sacre* și mai ales din rondeluri, Al. Macedonski va reprezenta cea mai puternică expresie a parnasianismului românesc.

5. Observați structura simetrică a strofelor în jurul refrenului. Demonstrați rolul de liant al refrenului în structura întregului poem.

6. Analizați, din punct de vedere sintactic, structura strofelor a doua și a treia.

De reținut că aceste tipuri de construcții, constând în a începe și a încheia propoziția poetică prin compliniri verbale și nominale și în a plasa la mijloc predicatul și subiectul, ajută ca strofa să se citească fără pauze, dând o remarcabilă unitate întregului.

Elemente de versificație

1. Stabiliți ritmul, rima și măsura versurilor.
2. Precizați în ce mod se acordă versificația cu întregul conținut al poemului (măsura versului, rima).
3. Explicați ce efect are frecvența vocalelor *a*, *e*, *i* asupra ritmului poeziei.
4. Stabiliți modul de organizare a versurilor în această poezie. Remarcați simetria textului.

Structură și compoziție

1. Identificați elementele în măsură să evidențieze trăsăturile specifice rondelului.

2. Comentați repetarea versului „E vremea rozelor ce mor.”



Fișier bibliografic

Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; L. Ciocârlie, *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Ed. Cartea Românească, București, 1979; T. Vianu, *Opere*, 2, Ed. Minerva, București, 1972; I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; M. Angheliescu, *Al. Macedonski – Poemele „Noptilor”*, Ed. Albatros, 1972; Dana Dimitriu, *Prefață la Al. Macedonski – Poezii*, Ed. Minerva, București, 1972; E. Lovinescu, *Scrieri I*, EPL, București, 1969; Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Ed. Junimea, Iași, 1988.

Poezia simbolistă. Definiție

„Curent de mare prestigiu în literatura mondială, constituit în Franța după 1886, în cadrul mișcării decadentilor, simbolismul a apărut ca o reacție împotriva romantismului retoric, a naturalismului pozitivist și plat și a rigidității statice parnasiene.” (*Dicționar de terminologie literară*, 1970) Simbolismul reprezintă „un moment de sinteză a unor idei romantice, dar mai ales antiromantice anterioare sau, mai bine zis, de *asimilare* a acestora.” (Matei Călinescu)

Configurarea conceptului simbolist de poezie

Denumirea curentului a fost propusă de poetul Jean Moréas, în articolul manifest *Le symbolisme*, publicat în revista *Le Figaro* (18 septembrie 1886). În același an, Jean Moréas scotea, împreună cu Gustave Kahn, revista *Le symbolisme*, iar Stéphane Mallarmé constituia gruparea autointitulată *simbolistă*. Între 1886–1889 apare revista *Le Décadent* (*Decadentul*), avându-i printre colaboratori pe P. Verlaine, J. Laforgue, T. Corbière, M. Rollinat. Cu o doctrină apropiată de estetica simbolistă, preferințele decadentilor se îndreaptă spre „lumea citadină periferică”, ceea ce a determinat ca, treptat, mișcarea decadentă să se integreze simbolismului. Elemente ale doctrinei simboliste se regăsesc, încă din 1857, în sonetul *Corespondențe* de Ch. Baudelaire și în *Arta poetică* a lui P. Verlaine, poezie scrisă între 1871–1874. În 1873, A. Rimbaud propunea, prin poezia *Un anotimp în Infern*, o metodă poetică îndrăznească, bazată pe o „alchimie a verbului”.

Dintre toate, poetica lui Mallarmé a exercitat o influență covârșitoare asupra simbolistilor, instituind un așa-zis „Mit al poeziei”, al cărei suprem ideal este să sugereze.

În literatura română, simbolismul va începe prin articolele *Despre logica poeziei* (1880) și *Poezia viitorului* (1892), publicate de Al. Macedonski în revista *Literatorul*.

Principiile conceptului simbolist de poezie

La baza conceptului simbolist de poezie stau următoarele principii fundamentale: *poezia pură*, *simbolul*, *sugestia*, „*corespondențele*”, *muzica*, *libertățile prozodice*.

Poezia pură este înțeleasă ca o expresie a inefabilului, situându-se mai presus de idei, de imagini sau de sentimente.

Sugestia este promovată ca limbaj propriu al poeziei.

Principiul muzical este esențial: „Muzica înainte de toate.” (Paul Verlaine, *Arta poetică*) Muzicalitatea trebuie să fie, în poetica simbolistă, în special de natură interioară.

Versul liber este una dintre inovațiile importante, eliberând poezia de constrângerile prozodiei tradiționale.

Simbolul devine „condiția esențială a artei”, mijloc de a ajunge la „forța de sugestie a lucrurilor”.

Principiul **corespondențelor** dintre *eul poetului* (universul mic) și *lume* (universul mare), precum și dintre senzații, emoții, imagini (principiul sinesteziei, al „audiției colorate”) conduce, în viziunea simbolistilor, la un nou mod de structurare a poeticului.

Simbolismul românesc

Preliminarii. Apariția simbolismului în literatura română se leagă, în primul rând, de numele lui Al. Macedonski și se afirmă, progresiv, cu o tot mai deplină conștiință a formulei, prin articolele publicate de Șt. Petică (1890), T. Arghezi, în *Linia dreaptă* (1904), și de Ov. Densusianu, ca animator al revistei *Vieța nouă* (1905–1925).

Simbolismul românesc precede, sub raport estetic-ideologic, creația poetică propriu-zisă.

Reprezentanți. Despre existența unui curent simbolist în literatura română poate fi vorba abia după 1900, când va fi promovat treptat prin creația poetilor Șt. Petică, D. Anghel, I. Minulescu, G. Bacovia, Al. Stamatiad, N. Davidescu, M. Cruceanu, D. Iacobescu ș.a.

Perioada cuprinsă între 1905 și 1916 este apreciată ca apogeul mișcării simboliste românești, la configurarea structurii și climatului acesteia contribuind în mare măsură și o serie de publicații propriu-zis simboliste: *Revista celorlalți* (1908), *Insula* (1912), *În grădina Hesperidelor* (1912), *Farul* (1912), *Versuri și proză* (1911–1914), *Flacăra* (1912) etc.

După primul război mondial, mișcarea simbolistă va înceta de a se mai manifesta cu atâta pregnanță.

Romanța celor trei galere

de Ion Minulescu (1881-1944)

lui Horia Oprescu

În rada portului,
La cheiul pe care astăzi cresc castanii,
În rada portului, ce pare o lacrimă a Mediteranei,
Dorm trei galere ancorate de zeci de ani,
Dorm trei galere,
Ce poartă-n pupe încrustate
Trei nume spaniole:
Xeres,
Estremadura
Și-Alicante.

Dorm tristele galere...
Anii
Le-au putrezit pe jumătate,
Și lanțul ancorelor grele
Le-a ruginit de mult în apă.
Furtunile fără de număr
Le-au înecat răzbunătoare
Matrozii, unii după alții,
Iar căpitanii

Dorm fiecare-n câte-o groapă
Săpată-n câte-un fund de mare!...
Și-așa cum dorm, nedespărțite —
Ca trei tovarășe de luptă,
Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut —
Par trei sicriuri profanate
Din care morții-au dispărut
Cu-ntregile comori de aur
Și pietre scumpe —
Adunate
De cei ce le mânau pe Atlantic,
Din țarm în țarm,
Din val în val,
De cei ce le-ancorau cu grijă pe coasta Antilelor bogate
Și-n urmă le-ndreptau cu grabă —
Ca niște păsări albe-n zbor —
Din insula San-Salvador
Spre Spania —
Spre taciturnul și lacomul Escorial!

Când vioarele tăcură

de Ștefan Petică (1877-1904)

Vioarele tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite,
Și-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Arcușurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste paseri cu aripele-ntinse,
Păreau c-așteaptă semne, și strunele vibrară.
Ah, strunele, ce tremur de viață le cuprinse!

Și degetele fine, în umbră, sclipitoare
Păreau ca niște clape de fildes, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cântecul de veche voluptate,
Și triste și stinghere vioarele păzură
În noaptea-ntunecată de grea singurătate
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură.

Exprimați-vă părerea! _____

1. Comentați structura compozițională a celor două poezii reproduse mai sus.
2. Precizați tema poeziei *Romanța celor trei galere* de Ion Minulescu.
3. Realizați un succint comentariu privind atmosfera sugerată în versurile poeziei lui Ion Minulescu, având în vedere și următoarea opinie critică: „De o ceremonialitate nu

- lipsită de fior liric, *Romanța celor trei corăbii* insinuează o nostalgie a plecării, categoric autentică”. (Const. Ciopraga)
4. Comentați semnificația titlului poeziei lui Șt. Petică.
 5. Comentați efectul creat în *Când vioarele tăcură* prin cezura introdusă în prima strofă.
 6. Selectați, din cele două poezii, imagini prin intermediul cărora se creează o impresie acută de tristețe, de solemnitate dezolantă, tipic simbolistă.

TEXTUL POETIC

PRETEXT

Iarna

*Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă;
Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi,
Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi.*

*Ziua ninge, noaptea ninge, dimineța ninge iară!
Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară;
Soarele rotund și palid se prevede pîntre nori
Ca un vis de tinerețe pîntre anii trecători.*

*Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare,
Ca fantasme albe plopîi înșirați se perd în zare,
Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,
Se văd satele pierdute sub clăbuci albi de fum.*

*Dar ninsoarea încetează, norii fug, doritul soare
Strălucește și dismiardă oceanul de ninsoare.
Iată-o sanie ușoară care trece peste văi...
În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.*

(Vasile Alecsandri)

Amurg de iarnă

*Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Câmpia albă – un imens rotund –
Văslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.*

*Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe când, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul, diametral.*

(G. Bacovia)

Poezie vine de la un cuvânt grecesc, *poiesis*, care înseamnă *creație*. Act de creație în stare pură, poezia este muncă asupra cuvintelor, meșteșug.

Liric vine de la *liră*, instrumentul cu care se acompaniau poezii antici. Poetul vorbește despre el însuși, exprimă sentimente intime, reluând teme fundamentale ale experienței umane: iubirea, moartea, natura, timpul, copilăria, creația ș.a.

Versul

Reprezintă un rând dintr-o poezie în care se respectă anumite reguli prozodice:

- **Măsura** – numărul de silabe dintr-un vers.
- **Ritmul** – succesiunea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate dintr-un vers.

troheu – piciorul metric format din două silabe, dintre care prima este accentuată. Ritmul trohaic este specific poeziei populare.

iamb – piciorul metric format din două silabe, accentul căzând pe cea de-a doua.

• **Rima** – identitatea sonoră a versurilor în silabele finale, începând cu ultima vocală accentuată. Rima poate fi:

- *împerecheată* (aabb)
- *încrucișată* (abab)
- *îmbrățișată* (abba)
- *monorimă* (aaa...)
- *variata* (versurile rimează fără nici o regulă).

Versul liber – un rând dintr-o poezie neprozodică, în care regulile de versificație sunt aplicate după voie.

Sonoritățile

A produce un text înseamnă a produce sunete. Prozatorul (uneori), poetul (întotdeauna) sunt atenți la acest aspect al limbii, căci el prelungește, nuanțează sau transformă sensurile pe care lexicul și sintaxa le dau cuvintelor și frazelor. Prin urmare, studiul unei opere literare include obligatoriu căutarea și comentarea sonorităților.

• Repetiția aceluiași sunete de la un cuvânt la altul

Rima:

– relaționează de la un vers la altul două cuvinte care se termină cu aceleași sunete;

– aceste asemănări sonore permit apropierea sensurilor:

✓ fie pentru a întări relațiile existente;

✓ fie pentru a crea o relație neașteptată.

Rima interioară: pune în relație două cuvinte terminate prin aceleași sunete succesive în interiorul a două versuri;

Paronomaza:

– pune în relație două cuvinte ale căror sunete sunt foarte asemănătoare, dar al căror sens diferă (paronime);

– reluare a cuvântului de bază, dezvoltat pentru a crea o imagine, dar mai ales pentru efectul sonor.

• Repetiția aceluiași sunete în grupuri de cuvinte

Asonanța este repetiția aceleiași vocale, iar *aliterația* repetiția aceleiași/aceluiași consoane la începutul sau în interiorul unor cuvinte succesive cu scopul de a crea o armonie imitativă (*văjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie; argint e pe ape și aur în aer; se-ntinde falnic armia română*).

Armonia imitativă: sonoritățile sugerează prin sunet ceea ce este deja evocat de sensul cuvintelor.

Armonia sugestivă: se bazează pe ideea că unele sunete sunt mai apte decât altele să sugereze anumite sentimente sau impresii.

Grupurile de sunete susțin sensul, pot să accentueze și chiar să opună două unități de sens.

Lexicul

• *Polisemia cuvintelor:* creația poetică este un joc. Poetul reactivează toate sensurile unui cuvânt și îl încarcă de conotații.

• *Câmpurile lexicale:* concentrație mare a cuvintelor dintr-un câmp lexical datorită dimensiunilor relativ reduse ale unei poezii.

• *Figurile de stil:* valoarea unei poezii consistă în noutatea și originalitatea imaginilor.



EXERCITII

1. Citiți cu atenție cele două poezii din pagina anterioară.

a) Urmăriți câmpurile semantice pentru a le stabili temele (tema naturii în pastelul lui Alecsandri și cea a morții în poezia lui Bacovia).

b) Urmăriți frecvența vocalelor închise (u, ă), a consoanelor surde (s, ș) și a consoanelor nazale și arătați, pentru fiecare poem în parte, consecințele în plan stilistic ale acestor frecvențe.

2. Analizați sonoritățile din următoarele sloganuri publicitare: *Ferit de umezeală și frig, crești mare și voinic.*; *Că-i gustare, că-i mâncare, Delma sandviș dă savoare.*; *Cu mac, sare și susan Rontzi în orice ghiozdan.*

3. Unii autori se joacă cu grafia poemului. Printre cele mai cunoscute astfel de încercări se numără *Caligramele* poetului francez Apollinaire. Și la noi, Ion Vinea și-a încercat imaginația într-o „fantezie” intitulată *Eleonora* (publicată în 1926 în revista *Caiete lunare*). Poetul jonglează doar cu cinci cuvinte pe care le descompune și le recompune în diverse moduri: trei interjecții, un pronume personal și un substantiv propriu. Cititorului îi revine sarcina să le decodifice! Iată câteva posibilități. Voi ce părere aveți?

– cuvântul *o* este interjecție sau forma neaccentuată a pronumelui personal (persoana a III-a, feminin, singular, acuzativ)

– cuvântul *ha* este inversul interjecției *ah* doar ca formă sau și ca înțeles.....

Tu o

Tu

Ah tu Ah tu

T U U U U U U U

Ah – tu Ah

T U U U U U U U

Ah – tu ah – tu ah – tu ah – tu ah

tu Ah Tu Ah T U U U U

ah – tu – ah, ah – tu – ah, ah – tu – ah

ah – ha – ah – ha – ah – ha – ah – ha – ah

ah – Ha ah – Ha ah – Ha ah – Ha AH

a – a – Ah Ha

a a a a a H

T U U U U u u u u

E E Leo oo noo ra.

4. G. Topîrceanu este creatorul unor armonii imitative deosebite. Recunoașteți-le în cele două fragmente de mai jos:

- a) *Voi vă certați pentr-o găină, –
Dar nu vedeți? E curtea plină!
Ba treceți gardul la vecini
Că și p-acolo sunt găini...
De ce vă puneți gheara-n gât?
Să lase unul, cât de cât,
Să dea și celălalt ceva, –
Eu, cât de cât, socot c-o da!*

(Un duel)

- b) *Și broaștele semețe cântau cu glasuri multe
Pe când, din înălțime, privindu-și fața-n lac,
Un nour singuratic stătea uimît s-asculte
Cum bat ca toaca toate și-o clipă toate tac.*

(Broaștele)

5. Ion Pillat este creatorul unor poeme într-un vers. Iată câteva dintre acestea. Identificați figura de stil ce stă la baza fiecăruia dintre ele:

Oștirea cu turbane stă șiruri în grădină. (Lalele)

Din valuri spume albe au început să zboare. (Pescăruși)

Pe ruguri verzi ard flăcări în inima pădurii. (Bujori sălbatici)

Stă încărcat de versuri ca toamnele de rod. (Poetul)

Un singur nai, dar câte ecouri în păduri.

(Poemul într-un vers)

6. Versurile următoare, din poemul *Noapte de decembrie*, de Alexandru Macedonski, se bazează pe o serie de repetiții. Identificați-le și arătați rolul lor urmărind repetițiile: același sunet de la un cuvânt la altul; același cuvinte; aceluiași vers.

*Spre albele ziduri, aleargă, aleargă,
Și albele ziduri lucesc – strălucesc –
Dar Meca începe și dansa să meargă
Cu pașuri, ce-n funduri de zări o răpesc,
Și albele ziduri lucesc – strălucesc!*

7. Comentați modul de organizare a lexicului din următoarea poezie de Lucian Blaga, în funcție de categoriile semantice cunoscute (sinonimie, antonimie etc.):

*S-a întâmplat să port cândva făclia
din vale-n deal, din noapte-n zi,
călăuzindu-vă până la pragul*

*unde-n azur domnește măreția.
S-a întâmplat să cânt prin vreme pământească
tot ce-i înalt, tot ce-i frumos,
tot ce ieși ca din tiparnița cerească:
porunci și pravili, noime, legi,
visuri ce ți se dau și nu le-alegi,
căi de ursită, ținte ce se-adulmecă de-abia
la vârste, cum se face-a mea,
zbor de-mplinire, ultime-nălțări,
prin cari pământului îi scapi subț zări.*

*De ce tăceți, voi, tineri cântăreți?
Uitarăți cântecul ce-l cere firea?
Sau așteptați
ca inima, ce are dreptul la odihnă,
să cânte-n locul vostru și iubirea?*

8. În această scurtă poezie, un cuvânt se repetă de șapte ori. Identificați-l, apoi puneți în evidență cuvintele din același câmp semantic. Puneți în relație titlul poeziei cu rețeaua lexicală depistată, demonstrând că acest poem este o artă poetică.

*Poezia este ochiul care plânge
Ea este umărul care plânge
ochiul umărului care plânge
Ea este mâna care plânge
ochiul mâinii care plânge
Ea este talpa care plânge
ochiul călcâiului care plânge
O voi, prieteni,
poezia nu este lacrimă
ea este însuși plânsul
plânsul unui ochi neinventat
lacrima ochiului
celui care trebuia să fie frumos
lacrima celui care trebuia să fie fericit.*
(Nichita Stănescu, *Poezia*)

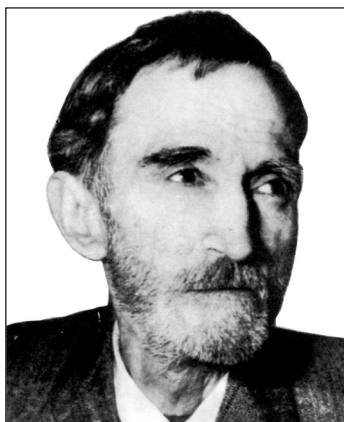
9. Creația poetică implică, de multe ori, inventarea unor cuvinte noi. Identificați-le pe cele din: a) fragmentul, b) titlurile următoare și încercați să le stabiliți un sens:

- a) *Noi nu vrem să fim geniali,
noi vrem să fim trîmbulinzi...*

(Nichita Stănescu, *Cântec în doi*)

b) *Necuvintele* (Nichita Stănescu); *Râsu' plânsu'* (Nichita Stănescu)

„STAREA COSMOSULUI. PLÂNSUL MATERIEI”



George Bacovia

(1881-1957)

Lacustră

De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

(G. Bacovia, *Plumb*. Versuri și proză, EPL. București, 1965)

Considerații generale

De la primul său volum de versuri (*Plumb*, 1916), George Bacovia își afirmă o fizionomie distinctă, conturând în poezia autohtonă un univers liric original, caracterizat printr-o copleșitoare dezolare.

Teme și particularități

Lumea orașului, a târgului de provincie. Cadrul general al poeziei bacoviene este orașul de provincie, somnolent și dezolant, cu imaginile abatorului, ospiciului și cazărmilor, ale piețelor pustii și ale parcurilor sărăcicioase; elemente care provoacă oroare și spaimă existențială. Sugestiile vizuale și olfactive se realizează cu finețe (*Sonet*).

Moartea. În orașul bacovian, viața agonizează. La Bacovia, moartea înseamnă anihilarea întregii existențe, uitare și liniște, distrugerea nu numai a trupului, ci și a sufletului. Evocarea cimitirului generează o stare de tristețe, dar aduce și o notă familiară, specific bacoviană (*Negru*).

Singurătatea cotropește și distruge ființa, creând un dezechilibru sufleteș care nu poate fi prin nimic anihilat. Poetul aude și vede cum vântul poartă prin piața dezolantă „hârtii și frunze de-a valma”. Cerul cenușiu, acoperit de nori, este străbătut de corbi negri, care taie văzduhul „diametral”, singuratici sau în stoluri dese. Poetul se situează în postura unui damnat, incapabil să depășească infernul acestei lumi (*Pălind*).

Natura. Intemperiiile naturii sunt receptate cu o intensă sensibilitate. Bacovia este obsedat mai ales de ploile nesfârșite de toamnă, ce cad stăruitor, apăsător, și de zăpezile imense, ce se prăvălesc peste oraș. Cadrul natural pare trist, dezolant, iar anotimpurile se succed chinuitor (*Moină*). Toamna, anotimp mohorât, al ploilor interminabile, înne-gurează sufletul și amortește simțurile (*Nervi de toamnă*). Iarna infernală domină întreaga lume, prevestind moartea (*Din vremuri*). Primăvara, cu bucuria ei de o clipă, nu reușește să încălzească sufletul însingurat al poetului (*Nervi de primăvară*). Vara descompune cadavrele, creează o atmosferă infectă (*Cuptor*).

Iubirea nu are putere de izbăvire, nu duce niciodată la renaștere, la eliberare. Femeia nu mai corespunde viziunii romantice, care o situa pe un pedestal de perfecțiune și de puritate. Fecioarele din poeziile lui Bacovia sunt bolnave (*Amurg de vară*); iubita este evocată mai mult ca o iluzie sau ca o amintire (*Psalm*).

Cromatismul. Cromatica bacoviană este concentrată pe câteva motive tipic simboliste, având corespondențe în lumea instrumentelor muzicale.

Neagrul sugerează carbonizarea, trecerea în lumea anorganică (*Negru*). În contrast cu această culoare, apare **albul**, creând un tablou sumbru, un „decor de doliu funerar”, dep-rimant (*Decor*).

Violetul caracterizează, mai ales în zilele de toamnă, apusurile de soare. Ca să transcrie sentimentul tristeții sfâșietoare, poetul îi asociază **galbenul**, culoarea maladivului și a mizeriei.

„**Pictura cuvintelor**”. „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiție colorată, cum vrei s-o iei. Îmi place mult vioara. Melodiile au avut pentru mine influență colorată. (...) Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdi... În *plumb* văd culoarea galbenă. Sufletul ars e galben. (...) În eprubeta mea orice reacție chimică dă precipitat galben. Altădată, în *Plumb*, pe lângă impresia colorată, mai simțeam alta statică, de greutate. Plumbul apasă cel mai greu pe om... Cât privește despre mine, am fost și rămân un poet al decadenței.”

(George Bacovia)

• Poezia *Lacustră* a apărut inițial în revista *Viața nouă*, nr. 1, 1903, fiind republicată în vol. *Plumb* (1916). Adjectivul *lacustră*, utilizat ca titlu, semnifică o clădire construită pe stâlpi la suprafața unui lac, locuință specifică unei etape distincte a epocii preistorice. Poezia este considerată „manifestul și capodopera poeziei simboliste din România”, „chintesența poeziei bacoviene”.

TEXT ȘI INTERPRETARE

• Receptată ca agresiune a naturii asupra ființei umane, ploaia apare în diferite nuanțe în spațiul simbolist european, la Jules Laforgue și Maurice Rollinat, de exemplu.

Dacă la ceilalți poeți urzeala firelor de ploaie rămâne un spectacol natural, ca oricare altul, pentru G. Bacovia ploaia se transformă într-o *modalitate de existență a materiei*.

„Căderea autumnală a frunzelor a fost asociată cu moartea fizicilor, încă de la preromantici. Totul curge, zicea Heraclit, deci la Bacovia frunzele plouă, iar arborii curg pe un târg înghețat.” (Al. Piru)

• „Muzica emisă de universul bacovian se aude ca un ciudat lamento, de corpuri în destrămare, ori un zgomot produs de căderea însăși a materiei în abis (...). Poezia ploii instaurează magia pură a limbajului, ea se creează ca muzică de insolită sugestie, cu trimiteri la timpuri și spații obscure, la o melancolie a vagului, a dramelor existențiale.” (V. Fanache)

Univers poetic și expresie

1. Numiți tema principală în funcție de care se organizează poezia *Lacustră* de G. Bacovia.

2. Dați exemple de alte poezii în care obsesia pluvială îi prilejuiește poetului impresii asemănătoare celor sugerate în *Lacustră*. Realizați fișe cu citate care să cuprindă versuri ilustrative pentru acest motiv al ploii. (În poezia lui Bacovia, *apa* deține rolul dominant, fiind „un glas cosmic revărsat asupra individului”. Sub formă de ploaie sau de ninsoare continuă, apa creează neliniște; dă spectacole ale sfârșitului contemplat din perspectiva singurătății).

3. Numiți și alte teme pe care le puteți identifica în structura poeziei *Lacustră*.

4. Indicați axele semantice care ordonează elementele constructive din poezia *Lacustră* de G. Bacovia.

• „Cine este «materia» din poemul *Lacustră*, al cărei plâns e auzit de poet noapte de noapte? Avem de-a face, precum în atâtea poeme, cu o imagine (...) de transcenderă într-o suprarealitate sensibilă a diferitelor forme de existență: «*Aud materia plângând*» numește entitatea originară, situată dincolo de lume și dincolo de om, din care derivă orice ființare, diversitatea fenomenologică. (...) Nici un poet român nu-l egalează pe Bacovia în receptarea glasului îndurerat al *materiei-ființă*, fiindu-i dat să discearnă în sunetul funest însăși *esența* (...). Glasul ascultat vine din interioritatea profundă, e un semn al esenței dezvăluite în și prin versul poetului, însuși adevărul Ființei, chiar dacă nu adevărul întreg. Iar acest glas în limbajul bacovian se cheamă plâns. «*Materia plângând*» „e o imagine a neantului în fața căruia individul își constată tragică singurătate: «*sunt singur*» (...). A fi singur (...) înseamnă a fi pătruns de sentimentul inutilității, al propriei tale căderi în gol.” (V. Fanache)

• Poezia *Lacustră* „e una din minunile literaturii române. Ecourile unite ale spaimei, ale singurătății, ale deznădejdiei au încremenit aici într-o expresie simplă, egală, vibrând în infinit. *Un summum* al poeziei.”
(Ion Negoitescu)

• *Vidul istoric* sugerează identitatea existentă între *prezentul* dominat de *căderea obsesivă a ploii* și *trecutul îndepărtat* al omenirii, când ființa umană, înspăimântată de propria-i singurătate, de adversitatea stihurilor dezlanțuite, se *închidea în locuințele lacustre*, unde se simțea totuși în siguranță numai dacă trăgea după sine „podul de la mal”, ce-l lega de lumea exterioară.



Ștefan Popescu, Sălcii

1. În poezia *Lacustră* se conturează trei momente lirice distincte: *timpul prezent*, *epoca locuințelor lacustre* și *vidul istoric* existent între cele două timpuri fundamentale.

Explicați, în acest context, expresivitatea cuvintelor *aud* și *sînt* din versurile:

„De-atâtea nopți *aud* plouând
Aud materia plângând...

.....
Și *sînt* cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.”

2. Ilustrați forța sugestivă a metaforei „*materia plângând*”.
Citiți și următoarea afirmație critică:

„Bacovia pare să fi adus în limba sa unică «plânsul» ontic, așadar a reușit să se facă auzit ceea ce până la el rămăsese inaudibil, partea ascunsă și cea mai profundă a ineputabilei «Ființe». (V. Fanache)

3. Evidențiați valorile simbolice pe care le îndeplinește în text termenul *apa* (*ploaia*). Aveți în vedere și următoarele posibile conotații ale apei: „... formă nedeterminată, presiune, eroziune, mediu incolor, forță insinuantă, concretețe slăbită și, bineînțeles, ploaie, element care pune lumea sub semnul anonimatului, al urâtului și al bolii.” (Daniel Dimitriu)

4. Manifestarea stihială a naturii trezește, prin asociere, imaginea livrescă a epocii locuințelor lacustre. Poetul are senzația că se dedublează. El se vede pe sine, *om primitiv*, într-una din acele locuințe, culcat pe scândurile ude și obsedat de gândul că nu a tras „podul de la mal”.

Comentați semnificația poetică a „podului netras”.

5. Descoperiți imaginile menite să amplifice teama trăită de poet.

6. Între *timpul prezent* și *perioada locuințelor lacustre*, „un gol istoric se întinde”. Evidențiați expresivitatea și puterea de evocare a metaforei „*un gol istoric*” (în strofa a treia), luând în considerație perspectiva halucinantă a veacurilor, deschisă între *preistorie* și *prezent*.

7. Descoperiți, în acest context, semnificația termenului *singur*, pus în relație directă cu *dimensiunea infinitului* în spațiu și timp.

8. Explicați rolul primelor trei strofe în a fixa momentele temporale esențiale.

9. Justificați rolul stilistic al reluării primei strofe în final.
Aveți în vedere:

— amplificarea identității dintre cele două timpuri esențiale, *prezentul* și *trecutul*;

— creșterea constantă a zbuciumului interior, spre un moment de maximă tensiune.

• Poezia *Lacustră* dezvăluie, în structura sa de adâncime, „corespondențele” tipic simboliste între *fenomenele naturii* și *trăirile interioare ale ființei*. Ploile trezesc în sufletul poetului o neliniște continuă, ca și cum ar aștepta producerea unei primejdii iminente. Angoasa, recreată printr-o gradație ascendentă, este determinată de precipitațiile atmosferice. Ploaia este liantul ce asigură *axa lirică a poeziei*. Ploaia este un agent fertilizator al materiei, dar poetul o percepe inițial ca o manifestare aberantă a naturii, ce se transformă în final într-un element terorizant. Versul al doilea din ultima strofă – „*Tot tresărind, tot așteptând*” – surprinde punctul de maximă tensiune al anxietății. Acum apar halucinațiile tactile: „*Și parcă dorm pe scânduri ude.*” Valurile ce izbesc ritmic pereții și pilonii ce stau să se prăbușească prefigurează *sfârșitul potențial*: locuința, transformată într-o arcă ce plutește fără țință pe valuri, într-o natură întoarsă spre haosul primordial, devine *simbolul tragic al ființei*. Poezia *Lacustră* se transformă astfel într-o elegie a morții.

• **Plânsul:** sunet al departelui, al originarului tragic, „insinuat obsedant într-un prezent aflat în zgomotoasă ruinare.”

• Identitatea dintre cele două timpuri fundamentale: *prezentul și trecutul*.



• Solitudinea, percepția auditivă și nesiguranța biologică a ființei.

• Relația intimă între *plânsul ontologic, cosmic* și *plânsul omului*.

• **Omul:** formă de exprimare a ființei în sine, parte a simboliceii „materiei plângând”.

• „Coșmarul regresivității și dispariției omului ca specie într-un timp fără istorie.”

Petre Balogh,
Noi înșine

Viziune și stil. Expresivitatea limbajului —

1. Materia este personificată metaforic într-o *ființă care plânge* tot timpul. Versurile conturează drama unui om agresat de mediu, care își exprimă direct și fără artificiu trăirile sufletești.

Desprindeți sentimentele provocate de căderea perpetuă a ploii, de zgomotul valurilor, de vuietul lugubru al pilonilor îmbibați de apă.

2. Explicați rolul verbului *a aștepta* în exprimarea sentimentului de neliniște și anxietate trăit de subiectul liric.

3. Comentați folosirea la prezent și la gerunziu a formelor verbale.

4. Argumentați de ce imaginile auditive sunt amplificate de receptarea lor în timpul nopții.

„Coșmarul regresivității”

1. Ce aspecte ale condiției umane sunt sugerate prin versul „*Și parcă dorm pe scânduri ude*”? Aveți în vedere și următoarea opinie critică:

„Subiectul liric se plasează într-o situație izolată, arhaică, primitivă, arhetipală, de copilărie a umanului. Stare larvară. Și tocmai această plasare imaginară sugerează condiția degenerată a ființei în prezent.” (V. Fanache)

2. Numiți raportul stabilit la nivelul discursului liric între *sunetul originar* și *zgomotul prezentului* (al „pilonilor” în prăbușire), între *eternitate* și *istorie*.

3. Observați paralelismul dintre sintagma „*aud materia plângând*” și sintagma „*aud materia gemând*” a lui Emil Cioran, prezentă într-un text liric din *Silogismele amărăciunii* (1992): „Veacul nostru mă întoarce la obârșia timpului, la ultimele zile ale haosului. Aud materia gemând; chemările neînsuflețitului străbat cuprinsul, oasele-mi se afundă în preistorie, iar sângele îmi curge în venele celei dintâi reptile.”

4. Elaborați un eseu în care să evidențiați specificul sentimentului de singurătate, așa cum este sugerat în poezia *Lacustră* de G. Bacovia.

În redactarea eseului, aveți în vedere:

• raportarea poeziei *Lacustră* la alte creații lirice bacoviene înrudite tematic;

• evidențierea unor corespondențe între ploaie și atitudinea eului liric;

• evidențierea stării de psihoză și singurătate;

• relevarea elementelor de limbă și stil specifice;

• ilustrarea structurii unitare a poeziei.

În *Istoria literaturii contemporane*, E. Lovinescu a sesizat cel dintâi prezența în poezia lui G. Bacovia a unui univers liric distinct, ce „se bucură de rarul privilegiu al originalității”, o „atmosferă bacoviană”, „un spațiu poetic”, „de coplesitoare dezolare”, peste care plutește „o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului” și, îndeosebi, „o descompunere a ființei organice în mișcări silnice și halucinante.”

• **Acuitate senzorială.** Asemenea lui Lucian Blaga, G. Bacovia dezvăluie o reală aptitudine de mânăuire a unor idei filosofice. El percepe făptura umană și viața ei individuală la confluența materiei cu existența universală, în care omul este o minusculă „*frunză de lut*” (*Belșug*).

Prin structura sa psihică, G. Bacovia a adăugat poeziei sale un element inconfundabil: *acuitatea senzorială de excepție*.

• **Detășarea de lume.** Omul matur se retrage în *singurătate* și *indiferență afectivă*, cu dezinteres față de relațiile sociale și interumane, reîntorcându-se asupra propriei lumi lăuntrice.

Singurătatea este receptată tot mai apăsător. (*Rar*)

Pe țărmul mării, foșnetul valurilor reliefează mai acut singurătatea. (*La țărm*)

Oriunde, singurătatea autentică se reduce la tăcere: „*Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni. / Ascuns în pivnița adâncă fără a spune un cuvânt / Singur să fumez neștiut de nimeni / Astfel, e greu pe pământ.*” (*Poemă finală*)

• **Claustrofobia.** Exprimată în diferite grade de intensitate, teama de spații închise este prezentă în multe creații lirice bacoviene. Poema *Belșug*, de exemplu, surprinde spaima trăită în vreme ce locutorul se îndrepta crispat spre vremelnicul său loc de muncă.

În poezia lui G. Bacovia, interiorul locuinței se transformă într-un coșmar perpetuu: „*Odaia mea mă înspăimântă*” (*Singur*). Indiferent de anotimp, poetul cutreieră străzile orașului: „*Plângeam și rătăceam pe stradă / În noaptea vastă și senină*” (*Fanfara*). Imagini similare se ivesc în cele mai diverse poezii: *Plumb de iarnă*, *Amurg*, *Păliad*, *Nocturnă*, *Spre toamnă*, *Sonet*.

Decadentism. Curent literar artistic de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, care opune realității o lume a stărilor de spirit subiective, considerată ca singura autentică. Expresie a unor manifestări de extrem rafinament, ale scrisului unor autori dintr-o literatură ajunsă la fază de maturitate crepusculară (ingenios, complicat, savant, plin de nuanțe și căutări).

Atmosferă și stil

1. Comentați semnificația tonurilor sumbre din imaginile ce alcătuiesc universul bacovian în versurile de mai jos:

*Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.*

În parc regretele plâng iar...

*Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...*

În parc fantomele apar...

*Și frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Și pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...*

În parc ninsoarea cade rar...

(G. Bacovia, *Decor*)

2. Numiți tema și motivele poeziei *Decor* de G. Bacovia.

3. Selectați elementele proprii celor două planuri specific bacoviene:

a) *planul exterior* („peisaj-simbol”);

b) *planul interior* (al trăirilor eului liric).

4. Descrieți imaginea de ansamblu a peisajului sugerat de versurile poeziei *Decor* de G. Bacovia. Selectați, în acest sens, expresiile și cuvintele cu funcție decorativă.

5. Comentați rolul cromaticii în conturarea atmosferei poetice. Insistați asupra efectului poetic obținut în *Decor* prin alternanța *alb/ negru*.

6. Explicați semnificația poeziei *Decor* de G. Bacovia. Aveți în vedere și posibilele diferențe de interpretare pe care le-ar fi produs păstrarea primului titlu: *Funebră*.

7. Justificați numărul deosebit de mic al verbelor în poezia *Decor* de G. Bacovia.

8. Comentați prezența punctelor de suspensie în poezia *Decor* de G. Bacovia.

• **Obsesia morții.** Sfârșitul biologic reprezintă aspectul perisabil al existenței și constituie una dintre temele esențiale ale literaturii. În anotimpul autumnal, ființa umană trăiește sentimente contradictorii. Moartea vegetalului îi amintește sfârșitul inevitabil (*Pastel, Regret, Trec zile*). Alteori, moartea este percepută ca un proces de erodare generală a materiei organice (*Cuptor*). Moartea se ivește și din spațiul cosmic, astfel încât universul întreg pare străbătut de semnele sfârșitului potențial (*Singur*).

Ceea ce diferențiază lirica bacovină de poezia simbolistă comună este o maiestuoasă viziune apocaliptică. G. Bacovia este întâiul poet român ce percepe *agresivitatea anotimpurilor*. Ostilitatea autumnală se reflectă în manifestări meteorologice absente. (*Note de toamnă*)

„Frunza de lut” a ființei umane se întoarce spre pământul din care a fost plămădită, după ce rătăcește pe un sol ars, lipsit de vegetație, pârjolit de un cataclism provocat de cauze neștiute (*Negru, Amurg de iarnă*).



Mihaela Nica-Crăciun, *Peisaj*

Amurg violet

de George Bacovia

*Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
– Apostoli în odăjdii violete –
Orașul tot e violet.*

*Amurg de toamnă violet...
Pe drum e-o lume leneșă, cochetă;
Mulțimea toată pare violetă,
Orașul tot e violet.*

*Amurg de toamnă violet...
Din tum, pe câmp, văd voievozi cu plete;
Străbunii trec în pâlcuri violete,
Orașul tot e violet.*

1. Comentați semnificația poetică a sintagmei prezente la începutul fiecărei strofe din poezia *Amurg violet* de G. Bacovia.

2. Dați exemple de alte cinci texte lirice bacoviene cu titlul *Amurg* sau cu titluri în structura cărora *amurg* devine termenul esențial.

3. Explicați semnificația acordată de G. Bacovia unei culori sau unei realități capabile a sugera o anumită culoare. Aveți în vedere următoarele opinii critice:

a) „Tabloul poetic e reprezentat printr-o singură culoare ce demarcă un peisaj interior, o stare de spirit, un spațiu ideal.” (Adrian Marino)

b) „La Bacovia, culoarea devine nu numai persistentă și obsesivă, dar de o mare materialitate (...). Violetul, negrul, albul, rozul invadează lucrurile ca niște prezențe, erodează peisajele sau le pătează. Poetul pare a aplica vopselele pe pânză direct din tub, sau cu latul cuțitului.” (Nicolae Manolescu)

4. Definiți „bacovianismul” ca stare poetică. Rețineți, în acest sens, și următoarele afirmații critice:

a) „Bacovia este creatorul unei poezii de atmosferă de toamne reci, cu ploi putrede, cu arbori cangrenați între cimitir și abator [...], atmosferă de plumb [...], în care plutește *obsesia morții și a neantului*.” (E. Lovinescu)

b) „La Bacovia, sensibilitatea fuzionează cu tema lirică; astfel actul liric devine un *act existențial*.” (Tudor Vianu)

Originalitatea poeziei bacoviene

„Simbolismul urmărea să fie muzical, sugestiv, evanescent. *Arta poetică* a lui Verlaine conține întreg programul. Muzica lui Bacovia e dizarmonică, sincopată, ținută la trompetă, histerică. Față de violinele lui Verlaine, el pare amuzical; sau procedează prin stenogramă de elemente disparate, ca Trakl. Culoarele simboliste apoi se grefau pe sunete și mirosuri, într-un sistem de corespondențe menite a arăta intelectualitatea unui lirism interesat de esențe. (...) Orice reprezentare (fiind vorba de tablourile de natură) e distrusă, ca o față pe care s-a scurs fardul. (...) Și aceste vopsele sunt câteodată halucinante. Simboliștii erau cel mult decorativi; Bacovia e pictural. Dar nu reprezentând realul (...), ci maltratându-l. Tot un mod de a maltrata realul este repetiția mecanică prin care Bacovia creează o lume de marionete, de păpuși de ceară, ce fac salturi grotești, ca niște ființe dezarticulate. Ceea ce la Macedonski ori Ștefan Petică era hieratism, stilizare, aici e curată rigiditate. Se poate nota că, în toate trei cazurile, Bacovia se remarcă prin intensitatea senzației (de sunet, culoare sau cinetică), prin mărirea expresivității uneori până dincolo de limita suportabilă. El e modern fiindcă șochează: ochiul, urechea, imaginația, arta. Nervii lui Bacovia sunt un paroxism deliberat al senzației:

Departe, în cetate, viața tropota... / O, simțurile-mi toate se enervau fantastic, / Dar în lugubru salii pufneau în râs sarcastic, / Și Poe, și Baudelaire / și Rollinat (...)

Primul lucru care ne izbește la G. Bacovia este tocmai spiritul teatral, manierismul, stilul suferinței. (...) El e absent și prezent, autor și actor. Nu există numai o lume bacoviană, dar ființa poetului, risipită în toate lucrările, ia din când în când înfățișarea unui strigoi. Bacovia nu se confesează, nici nu dispare în spatele lumii create de el: el este acolo, prea concret ca să fie o iluzie, prea puțin real ca să fie un personaj deosebit venit din afară, e o fantomă născută din lumea pe care a creat-o, prelungind-o, căci are aceeași substanță cu ea. Avem impresia că poetul face a doua oară teribila lui experiență; ceea ce ascultăm nu este spovedania unui om viu, tânguirea sau hohotul lui, este prezența unui strigoi care cutreieră neliniștit o lume posedată cândva, acum străină...” (Nicolae Manolescu)



5. Urmăriți asemănările de tehnică și de atmosferă între poeziile lui G. Bacovia, evidențiind rolul elementelor descriptive în surprinderea raporturilor eului poetic cu lumea:

„Atmosfera *Plumbului* nu e deloc un aspect al formei; ea ține de o poziție existențială diferită de a simboliștilor — orientată spre centrul realității *printr-un exces de sensibilitate deformatoare...*” (Laurențiu Ulici)

Muncă independentă

1. Realizați fișe cu citate din poezii de G. Bacovia, cuprinzând versuri ilustrative pentru problematica și particularitățile artistice ale universului poetic bacovian.

2. Comentați, într-o compunere, rolul elementelor descriptive din poezia lui G. Bacovia în evidențierea raporturilor eului poetic cu lumea. Folosiți, în acest sens, fișele cu citate elaborate.

3. Realizați un eseu despre iubirea în poezia bacoviană, luând în discuție texte precum: *Nervi de primăvară*, *Decembrie*, *Cuptor*, *Tablou de iarnă*, *Nevroză* ș.a.

4. Realizați o paralelă între poeziile *Negru* și *Plumb* de G. Bacovia. Urmăriți asemănările de tehnică și de atmosferă, evidențiind diferențele dintre cele două creații. Aveți în vedere:

- a) structura poeziilor, prezența celor două planuri;
- b) tehnica repetiției sugestive; sintagme-refren; cuvinte-cheie;
- c) valorile simbolice ale culorii;
- d) discursul eliptic, bazat pe acumulare și juxtapunere de imagini;
- e) temele esențiale; imaginile auditive și vizuale.



Simbolismul românesc

1. Explicați în ce constă originalitatea simbolismului românesc.

2. Numiți principalele teme și motive simboliste.

3. Elaborați un eseu cu tema: *Particularități artistice ale simbolismului românesc*, relevând: • estetica simbolismului; conceptul de poezie modernă (sugestia ca trăsătură esențială a noii reprezentări poetice, tipul de sensibilitate artistică); • etape ale simbolismului românesc; • reprezentanți și opere literare semnificative; structuri poetice, motive, simboluri.

Nervi de primăvară

de George Bacovia

Melancolia m-a prins pe stradă,
Sunt amețit.
Oh, primăvara, iar a venit ...
Palid, și mut...
Mii de femei au trecut;
Melancolia m-a prins pe stradă.

E o vibrație de violete,
Trece și Ea;
Aș vrea.
Dar nu pot s-o salut;
Oh, și cum a trecut;
Într-o vibrație de violete.

Nimicnicia m-a prins pe stradă;
Am adormit.
Oh, primăvara, iar a venit
Pal, și uitat...
Vals funebru, depărtat.
Melancolia mă ține-n stradă...

Poezia *Nervi de primăvară* a fost publicată
în volumul *Scânței galbene*, 1926

Exprimați-vă părerea!

1. Citiți poezia *Nervi de primăvară* de G. Bacovia, explicați titlul poeziei, raportându-l și la alte creații poetice, precum; *Nervi de primăvară*, *Note de primăvară*, *Imn*, *Și toate*.
2. Comentați versul „Sunt amețit”, făcând referire la starea sufletească a eului liric. Cum încearcă ființa umană să-și învingă solitudinea?
3. Explicați folosirea epitetelor: *palid*, și *mut*, *pal* și *uitat*.
4. Precizați cu ce sentimente întâmpină eul liric sosirea primăverii și prin ce contrastează starea lui interioară cu peisajul.
5. Justificați folosirea frecventă a punctelor de suspensie. Acestea pot exprima:
 - a) stări de sfârșeală, de oboseală esențială a sufletului;
 - b) lipsa de cuvinte pentru deslușirea stării sufletești confuze;
 - c) neliniștea, spaima existențială.

„Poezia bacoviană (...) aparține expresiilor celor mai specifice ale simbolismului. În tehnica sa se rezolvă, cu mijloace pe care școala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin din muzica, din culoarea irizată în jocul luminii, din confuzia inconștientului, date ale marii picturi impresioniste, cărora apoi temperamentul poetului le-a adăugat aura fanatică a destinului sau sarcasmul și mania decrepită, funebru aer damnat.”

(Ion Negoitescu. *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, 1994, București, p. 267)

Fișier bibliografic

Ion Caraion, *Sfârșitul continuu*, Ed. Cartea Românească, București, 1977; Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Minerva, București, 1978; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1981; N. Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987; N. Manolescu, *Teme*, Ed. Cartea Românească, București, 1971; I. Negoitescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996; I. Pop,

Recapitulări, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1995; T. Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Ed. Minerva, București, 1986; M. Petroveanu, *G. Bacovia*, București, 1962; Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Iași, 1981; Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, București, 1984; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, 2000; V. Fanache, *Bacovia în 10 poeme*, Cluj-Napoca, 2002.

GREȘEA LINGVISTICĂ LA NIVEL MORFOLOGIC

PRETEXT

Citiți cu atenție secvențele ce reproduc texte apărute în presa scrisă. Recunoașteți abateri de la normele limbii române?

...situația nu e atât de roză precum fusese trâmbițată de ministru.

Cea mai bine plasată echipă românească...

Modul de aplicare al lamelelor este foarte asemănător cu operațiunea de lipire a plăcilor de gresie.

...au decedat, în nici 24 de ore, datorită intoxicației cu monoxid de carbon.

Durata angajării este de minim un an.

...a mai efectuat cu succes două operații de transplant ale membrelor superioare.

...legarea într-un sistem unic cu dispeceratul RADET al tuturor contoarelor.

...pentru a verifica modul de utilizare al unor fonduri PHARE.

...în vederea efectuării unei operații de transplant a unui nou braț.

Lectorii care vor susține programul de pregătire al profesorilor sunt experți...

Profesorii titulari tineri nu sunt suficienți de pregătiți...

...s-a descoperit o plantă, în Scoția, al cărui ulei are același efect ca și un lifting.

...creierul unui individ a cărei retină a fost 37 de ani nefolosită.

Nu putem spune că din punct de vedere al mediului înconjurător am trăi într-o lume sănătoasă.

...remarci de genul „gingașele, nevinovatele concurente”...

Zece foste angajate ale firmei Enron, a cărei faliment spectaculos a zguduit din temelii Wall Street, au acceptat să pozeze...

...bancurile din rucsacii drumeților noștri veseli...

...începând cu orele 8,30, preselectie pentru angajare în Qatar.

...de la nivele superioare ale clădirii...

Greșelile care apar cel mai frecvent la acest nivel sunt generate, în principal, de necunoașterea normei.

În **flexiunea substantivului** se constată:

- o concurență între desinențele de singular *-ie* și *-iune*, prima fiind folosită, în numeroase situații, greșit, consecință a unei comodități lingvistice: **dicțiune** nu **dicție**, **națiune** nu **nație** etc.

! În evoluția limbii, în unele cazuri, varianta în *-iune* a început să iasă treptat din uz (**direcțiune**), alături se păstrează ambele variante (**funcție** – **funcțiune** sunt în variație liberă), iar unele forme s-au diversificat semantic (**rație** – **rațiune** sau **stație** – **stațiune** desemnează noțiuni diferite).

- folosirea din ce în ce mai frecventă a desinenței de plural *-e* în locul celei corecte *-uri*: **chibrituri** nu **chibrite**, **hoteluri** nu **hotele**

- formarea greșită a pluralului la genul feminin cu ajutorul desinenței *-i* în locul formei corecte în *-e*: **robinete**, nu **robineti**, **boschete**, nu **boscheți**, **găluște**, nu **găluști**

- trunchierea sau omiterea desinenței de singular *-iu*: **servici** în loc de **serviciu**, **onorar** în loc de **onorariu**

- abateri în formarea cazurilor genitiv și dativ:

- la singular feminin: **mingii** nu **mingiei**, **cameei**, nu **cameii**

- la plural: **ouălor**, nu **ouălelor**

! Există în limba română câteva cuvinte care au două sau chiar trei forme pentru genitiv-dativ. Unele sunt diversificate semantic (**piele** – **pieii**, **pielei**), altele sunt în variație liberă (**bunicii** / **bunicăi** / **bunichii**, **țărăncii** / **țărăncei**, **țigăncii** / **țigancei**).

În **flexiunea articolului** abaterile țin de domeniul acordului:

- articolului posesiv genitival (pe care unii specialiști îl consideră pronume semiindependent) (**un tablou a fetei**, corect **al fetei**)

- articolului demonstrativ (**omului cel bun**, corect **celui bun**)

În **flexiunea adjectivului** cele mai frecvente abateri constau în:

- alternanța vocalică *o/oa* în cazul formei de feminin a unor adjective neologice (**vagabondă**, nu **vagaboandă**)

- folosirea acordată a unor adjective invariabile (rochie roz, nu roză)
- compararea unor adjective care nu au grad de comparație (mai superior)
- formarea greșită a pluralului în cazul adjectivelor terminate în -z, în -x sau în -l (*francezi*, nu *franceji*, *ortodocși*, nu *ortodoxi*, *cheli*, nu *chei*)
- neacordarea adjectivului pronominal de întărire (folosit cu valoare adverbială sinonim cu *chiar*: *însăși faptele*, corect *faptele înseși/însele*)

Numeralului i se ignoră valorile adjectivală, substantivală sau pronominală (*doi mai*, corect *două mai*).

În **flexiunea verbului** se constată:

- oscilația între conjugări a unor verbe (trecerea în conjugarea a II-a a verbelor de conjugarea a III-a: *ar place*, corect *ar plăcea*; trecerea în conjugarea a III-a a verbelor de conjugarea a II-a: *să făcem*, corect *să facem*)

Adverbul este parte de vorbire neflexibilă, prin urmare nu se acordă (*copii groși îmbrăcați*, corect *copii gros îmbrăcați*).

În folosirea **prepoziției** se manifestă câteva abateri:

- înlocuirea prepoziției *dintre* cu *din* în exprimarea raportului partitiv: *Unul din ziarele apărute astăzi...* în locul construcției corecte *Unul dintre ziarele...*
- folosirea greșită a prepoziției *din* în locul lui *de*: *inel de aur*, *geantă de piele*, și nu *inel din aur*, *geantă din piele*
- prepoziția *de* către, care se folosește corect numai însoțind un complement de agent personal (autorul acțiunii unui verb la diateza pasivă), este preferată prepoziției simple *de*: enunțul corect *Curtea este mărginită de un zid*. a devenit: *Curtea este mărginită de către un zid*.
- confuzii în folosirea prepozițiilor *după* și *de pe*: corect *Te-am șters de pe tabel*. (opusul lui *Te-am trecut pe tabel*.), dar: *Pisica s-a ascuns după dulap*. (sinonim cu *în spatele*).

! Cele două prepoziții sunt în variație liberă în enunțul *copie de pe / după diplomă*.

- prepoziția *datorită* (se folosește atunci când rezultatul este pozitiv: *Am reușit datorită ajutorului primit*.) întrebuințată greșit în locul locuțiunii prepoziționale *din cauza* (care însoțește substantivul în cazul unui rezultat negativ: *Am răcit din cauza gerului aspru*.). Greșit: *Am răcit datorită gerului*.

Greșelile frecvente în folosirea **conjunțiilor** constau în:

- folosirea pleonastică a conjunțiilor adversative (*Nu era un om frumos, dar în schimb era bun*.)
- substituirea conjuncției:
 - să prin ca să (în subordonate altele decât cele finale) (*Plăcerea lor este ca să citească*., corect: *Plăcerea lor este să citească*.)

– că prin căci (*Aflați despre mine căci sunt sănătos*., corect: *Aflați despre mine că sunt sănătos*).

– să / ca să prin locuțiunea *pentru ca să* (în subordonata finală) (*A muncit pentru ca să câștige bani*., corect: *A muncit să câștige bani*.)

EXERCITII

1. Indicați forma corectă de plural: hamacuri / hamace; găluște / găluști; jobenuri / jobene; noduli / nodule; parbrizuri / parbrize; pardesie / pardesiuri; refrane / refranuri; preavize / preavizuri; crevete / creveți; nivele / niveluri; profile / profiluri; boschete / boscheți; remarce / remarci.

2. Indicați forma verbală corectă: nu te du! / nu te duce!; ad-o! / adu-o!; să nu fii! / să nu fi!; nu fă! / nu face!; fă! / faci!; va dispăre / va dispărea; mi-ar place / mi-ar plăcea; eu continui / eu continuu; mă sfii / mă sfii.

3. Recunoașteți situațiile în care este folosit corect pronumele: vi-o va putea da / v-o va putea da; voi lua-o / o voi lua; când l-i vedea pe Ion, li-i spune și lor / când li-i vedea pe Ion, l-i spune și lor.

4. Recunoașteți, prin rescriere, adjectivele: a) variabile; b) care nu au grad de comparație:

a) atroce, feroce, bleumarin, crem, ferice, ferm, laș, lila, locvace, precoce, propice, motrice, rapace, sagace, tenace, verde, vernil, vivace, oliv;

b) optim, inferior, general, mort, tenace, național, curios, complet.

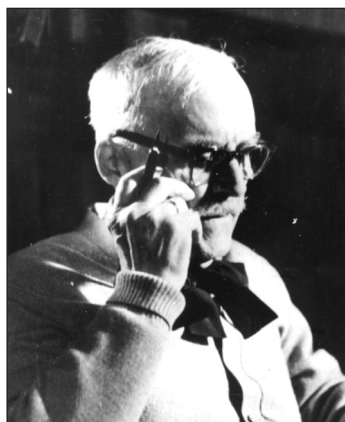
5. Recunoașteți forma / formele corectă / corecte de G-D: Florică / Florichii / Floricii; mingiei / mingei / mingii; ouălelor / ouălor / oolor; tatei / tatălui / tatii / lui tata; bunicii / bunicăi / bunicăi; țărancei / țărăncii / țărănchii; țigăncii / țigancei / țigănchii; epopei / epopeiei / epopeii; azalei / azaleiei / azaleii; ideei / ideii / ideii; poienii / poienei / poianei; Iudei / lui Iuda; lui Dumnezeu / Dumnezeului; maicii / maică / maichii.

6. Indicați soluția / soluțiile corectă / corecte: o prietenă a mea / de-a mea / de-a mele; o rochie dintr-asta / dintr-astea / din asta; noi-veniții / nou-veniții / noii-veniți; în maxim / maximum trei zile; criteriile de clasificare a / ale plantelor.

7. Apreciați corectitudinea enunțurilor (a – corect, b – incorrect):

Substantivul *fiică* se scrie cu doi de i. a/b; Am auzit păreriile a multor colegi. a/b; A făcut o copie după original. a/b; Mergea cu 100 de km la oră. a/b; I-a dat maică-mii niște flori. a/b; Merită de încercat! a/b.

FENOMENUL ARGHEZIAN



Tudor Arghezi

(1880-1967)

Psalm

Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndârjire vie.

Tânjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aștept crâmpoie mici de gingășie,
Cântece mici de vrăbii și lăstun
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceață,
Nici chiar aroma primei agurizi
Și prins adânc între vecii și ceață
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare —
Și te slujesc; dar, Doamne, până când?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Și de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci și-nvățămintे,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger,

Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povața ta mai bună.

(Tudor Arghezi, *Poezia filosofică*. Antologie, prefată, note și bibliografie de Elena Zaharia-Filipaș. Tabel cronologic de G. Pienescu, Editura Albatros, București, 1976. Texte comentate, Lyceum).

Considerații generale

Concepția despre poezie

Tudor Arghezi și-a exprimat de nenumărate ori ideile despre poezie, fie în articole teoretice, începând cu *Vers și poezie*, apărut în *Linia dreaptă*, în 1904, fie în poeme investite cu trăsăturile caracteristice unei arte poetice. În diferite tablete și arte poetice, Tudor Arghezi a evocat truda creației, spaima în fața paginii încă nescrise, teamă pe care trecerea timpului nu a diminuat-o, ci, dimpotrivă, a intensificat-o, poetul trăind cu fiecare nou poem sentimentul debutului perpetuu.

În aparență ființă obișnuită, *un om de sânge*, asemănător celorlalți, scriitorul are înzestrarea uimitoare de a zămislî *din noroi*, din materia impură a realității, *marea lui fantomă / De reverie, umbră și aromă*, pe care o coboară *vie*, printre semeni, materializată într-o carte frumoasă, îndelung *gândită, gingaș cumpănită* (*Ex libris*).

În viziunea lui Tudor Arghezi, creativitatea este de origine divină, vocația sa își are obârșia într-un *crâmpei de har*, într-o înzestrare genetică, dăruită de Divinitate, *un duh peren*, benefic, ce sălășluiește în sinele său (*Inscripție pe o scripcă*).

Versurile dezvăluie un nemăsurat orgoliu ce reafirmă identitatea dintre artist și Creator. Ideile și sentimentele poetului, materializate în cuvinte, își au originea în Cuvântul dintâi, în propozițiile facerii, rostite de Dumnezeu, spre a crea lumea din haosul primordial.

Printr-un astfel de proces, Tudor Arghezi intensifică expresivitatea limbajului și semnificațiile conotative ale textului, folosind complexe elemente de tehnică artistică:

- a) strategii de selectare și combinare a cuvintelor în structuri inedite;
- b) tipare sintactice individualizate;
- c) figuri stilistice de o mare diversitate;
- d) devieri de la normele gramaticale;
- e) valori plastice și modalități personalizate de organizare compozițională.



Lirica meditativ-existențială

O treaptă distinctă în universul liricii meditativ-existențiale este conturată de poemele așezate sub titlul generic de *psalmi*.

În *Cuvinte potrivite*, Tudor Arghezi a inclus nouă poeme cu titlul general *Psalm* și unul însoțit de un atribut prepozițional: *Psalmul de taină*. Mai târziu, poetul va publica alte șase poeme intitulate, fiecare, *Psalm*, două determinate atributiv: *Psalmul mut* și *Psalm de tinerețe*, iar altul derivat cu sufix și articulat enclitic: *Psalmistul*. Numărul lor total este de nouăsprezece. Distribuți în toate volumele, *psalmii* sunt dublați de douăzeci și cinci de poeme în proză, grupate într-un ciclu autonom, *Printre psalmi*, inclus în volumul *Ce-ai cu mine, vântule?* (1937)

Tudor Arghezi nu a gândit *psalmii* ca o totalitate distinctă. Dovada o constituie distribuirea lor în întregul univers liric și diversitatea tematică a acestora.

Izvorul de inspirație

Specie a literaturii religioase, *psalmul* a fost la origine un imn de slavă adus divinității de către David și Solomon, regii Iudeii din *Vechiul Testament*. Traduși în limba franceză de Clément Marot și Théodore de Bèze, în polonă de Jan Kochanowski, iar în românește de mitropolitul Dosoftei, *psalmii biblici* au constituit un model pentru poezia imnică.

Tudor Arghezi nu pornește de la *psalmii* regilor Iudeii, ci de la monologul lui Iov, personaj biblic al vremurilor patriarhale. Se observă, mai întâi, o similitudine de tonalitate. Și Iov, și Arghezi străbat spațiul unor suferințe lăuntrice. Dumnezeu pune la încercare credința lui Iov, abătând asupra lui grele nenorociri. Iov se răzvrătește și vrea să înțeleagă pentru ce Dumnezeu îl sancționează cu atâtea cruzime, pentru că el se știe nevinovat. Credința lui Arghezi în existența unui creator și cârmuitor al lumii îl provoacă să ceară accesul direct la obiectul credinței sale, rațiunea se înverșunează să cunoască ceea ce se află dincolo de transcendent.

Se adaugă apoi o similaritate atitudinală. Și Iov, și Arghezi își exprimă dezamăgirea de a nu fi realizat țelul, și unul și celălalt se lovesc de indiferența divinității: — *De ce ascunzi fața ta?* întreabă Iov, deznaădăduit; *De când s-a întocmit Sfânta Scriptură / tu n-ai mai pus picioru-n bătătură*, îi reproșează Arghezi.

De ce mă socotești dușmanul tău, se tânguie Iov; — Începe, Doamne, iar să-ți pară rău / Că m-ai ales un timp să fiu al tău?, ripostează Arghezi. Strig către tine și nu-mi răspunzi, stau în fața ta și nu mă iei în seamă, suspină Iov; Încerc de-o viață lungă să stau un ceas la sfat / Și te-ai ascuns de mine cum m-am arătat, rostește Arghezi, cu reproș identic.

Iov vorbea în numele său și al nedreptății îndurate, dorea să fie ascultat, să se apere, pentru că se știa fără vină, iar Atotputernicul să-i răspundă și să-și motiveze comportamentul de neînțeles față de un devotat credincios.

Psalmii arghezieni dezvăluie o conștiință problematizată, ce aspiră la instituirea unei comunicări cu Divinitatea, în numele ființei supuse permanent solicitărilor contradictorii: există Dumnezeu? Dacă există, de ce nu se arată făpturii pe care el a plăsmuit-o în ultima zi a Genezei?

Dorința de cunoaștere a Divinității —

Psalmii nu alcătuiesc un document biografic despre religiozitatea sau ateismul poetului, ci exprimă o *dramă existențială*, al cărei prim act îl constituie aspirația obstinată de a pătrunde în teritoriul transcendentului, efortul de a da un contur nepătrunsului.

Motivația cognitivă. Semnul căruia îi imprimă de la început o semnificație bivalentă reprezintă, mai întâi, *harul poetic, înzestrarea creativă*, hotărâtă, arbitrar, de Cel de Sus (Psalmistul).

Consecință a acestui har, *opera* constituie *leacul mare* împotriva uitării: prin intermediul creației, amintirea poetului va dăinui în memoria colectivității. Dorința de cunoaștere este argumentată prin analogie cu tradiția biblică. Dumnezeu s-a arătat cândva credincioșilor. A trimis îngeri la Lot, nepotul lui Abraham, avertizându-l să părăsească imediat Sodoma, a vorbit cu Moise și Iona, s-a adresat, plin de mânie, lui Iov; a vorbit cu cei trei magi, lui Iosif i-a trimis un înger de povață, iar arhanghelul a vestit păstorilor de pe colinele orașului Bethlehem nașterea lui Isus.

Suportul emoțional. Psalmistul voiește să aibă certitudinea materială, să audă vocea lui Dumnezeu, să-l vadă și să se încredințeze de existența lui:

*Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsoar,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»*

Căutarea subconștientă a unei ocrotiri se transformă în spaima de singurătate.

Justificarea etică. Dezideratul cunoașterii are și o justificare morală. Psalmistul consideră Divinitatea etalon al vieții morale și prezența acesteia îi este necesară spre a-și exprima cucernicia sau a-și tăgădui fidelitatea.

Refuzul Divinității de a se revela —

A doua treaptă a dramei o constituie refuzul Divinității de a se revela. Repetatele rugăminți și implorări ale psalmistului nu au nici un efect. Divinitatea nu acceptă să-și dezvăluie prezența.

În ciuda strădaniei perpetue de a găsi un indiciu revelator, psalmistul se lovește pretutindeni de o tăcere adâncă, de un zid de întuneric:

*Am colindat moșia-n lung și-n lat
Și-am coborât din leat în leat
Și ostenit în râvnă și puteri,
N-am dat de tine nicăieri.*

Dorința de cunoaștere nu se poate realiza, deoarece Dumnezeu îi respinge accesul în zona transcendentului:

*Văzduhul se-nchide cu lacăt și izvor. (Oraș medieval)
Cerul rămâne pururea tăcut.*

Divinitatea oprește pătrunderea în intimitatea ei a propriei creaturi:

*Săpând, s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.
(Între două nopți)*

Răzvrătirea psalmistului —

Refuzul creatorului de a-și dezvălui prezența provoacă, pe o altă treaptă a dramei, un dezechilibru afectiv, caracterizat prin reproș și răzvrătire:

*În rostul meu Tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.*

Psalmistul adoptă acum comportamentul lui Iov. El vrea să știe de ce Dumnezeu îi respinge sistematic străduința de a-l cunoaște și îl acuză vehement pentru misterul în care se învâluie, pentru inaccesibilitatea lui.

Tudor Arghezi cere imperios Divinității să răspundă acuzelor. Vocea lui are accente blasfemice. Agresivitatea limbajului dezvăluie o reacție tipică frustrării, imprecățiile pot fi percepute ca ostile creștinismului instituționalizat, dar tocmai această atitudine îl singularizează în lirica autohtonă.



Aceste două atitudini comportamentale reprezintă ultimul act al dramei argheziene. Răzvrătirea de pe treapta anterioară este urmată de regretul de a fi cârtit împotriva Divinității.

Năzuind să-și însușească *Tăria cerurilor*, intenționând, asemenea personajului din nuvela *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu, să devină egalul lui Dumnezeu, a auzit vocea divină, rostind interdicția:

... eu, râvnind la bunurile toate

Ți-am auzit cuvântul, zicând că nu se poate.

Glasul psalmistului, înecat de emoție, imploră, indirect, clemență:

Nu lua în seamă cântecele grele.

Cu care turbur liniștea de-apoi.

Sunt lucruri vechi pentru dureri noi

Și cântă moartea-n trâmbițele mele.

Regretul este urmat de adâncă venerație a credinciosului, versurile devenind o rugăciune fără cuvinte. Psalmistul nu mai cere nimic pentru el, ci doar invocă, laudă și mulțumește.

Poetul este atras de Divinitate cu o forță căreia nu i se poate împotrivi: *Ard către tine-ncet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.*

Psalmii nu constituie numai o meditație asupra statutului existențial specific ființei umane și a raporturilor ei cu Divinitatea, ci se ordonează în același timp într-o reflecție asupra literaturii.

Trecerea de la problematica existenței și a naturii Divinității, ca obiect al credinței și al cultului omenesc, la aspectele perene ale artei se desfășoară în modul cel mai firesc.

În primul psalm din *Cuvinte potrivite*, *Aș putea vecia cu tovărășia*, T. Arghezi dezvoltă ideea existenței unei analogii între scriitor și Divinitate: poetul este un Creator prin excelență, un posibil concurent al Divinității. Așa cum Dumnezeu a creat lumea prin cuvânt, după legenda biblică, tot astfel scriitorul creează, prin forța propriei imaginații, o lume ficțională, un univers secund posibil.

Divinitatea, afirmă T. Arghezi, rămâne o neistovită sursă de inspirație (*visul meu, din toate, cel frumos*); miezurile vie de stele, spre care tânjește, exprimă năzuința mereu nestinsă a perfecțiunii.

Creator el însuși, T. Arghezi se consideră îndreptățit să identifice creația cu propriul lui efort. Creativitatea reprezintă o însușire nativă, o formațiune complexă de personalitate, cu o desfășurare specifică.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Interogațiile umanului

• Întrebările sintetizează atât neliniștile poetului, cât și interogațiile de totdeauna ale umanului.

• „Psalmii lui Tudor Arghezi sunt, așadar, mărturia unei stări agonice: a luptei interioare, în căutarea lui Dumnezeu, pe calea certitudinii materiale sau a revelației. Chiar dacă domină sentimentul îndoielii, nevoia credinței se afirmă imperioasă, ca o recunoaștere indirectă a lui Dumnezeu.”

(Șerban Cioculescu)

• Monolog confesiv, alcătuit din șapte catrene și un stih, numit „psalm al însingurării” (Nicolae Balotă) și interpretat ca o stare totală de abandon a omului de către Dumnezeu.

Psalmistul se situează în postura *credinciosului* care nu se îndoiește de existența forței supreme, nu cunoaște sentimentul revoltei, ci își acceptă ca pe un dat firesc condiția inferioară.

Om și Divinitate

1. Realizați o discuție referitoare la oscilațiile psalmistului în aspirația sa de a institui o comunicare cu Divinitatea, în numele ființei supuse permanent solicitărilor contradictorii.

2. Ilustrați cu exemple din poeziile argheziene următoarea opinie critică: „Ideea însăși de dumnezeire are mai multe accepții, în întregime valabile [...]. În privința lui Dumnezeu sunt posibile cel puțin patru accepțiuni (religioasă, gnoseologică, etică și estetică).” (Eugen Siniom)

3. Dorințele psalmistului singuratic sunt considerate dovezi ale aspirației „după grădina paradisului dinainte de ruptură”.

Realizați o dezbatere în care să comentați imagistica psalmului *Tare sunt singur, Doamne, și pieși* din perspectiva următoarelor idei esențiale:

a) atitudinea psalmistului în raport cu eternitatea; prins *adânc între vecii și ceață*, el este *închis între două îndeterminări, între două etape, două neanturi la fel de nesfârșite*;

Psalmul – accepțiuni ale termenului

a) „Inițial, termenul *psalm* (cuvânt de origine grecească, echivalent al ebraicului *mizmor*, „cântec”) desemna fiecare dintre cele 150 de imnuri-rugăciune cuprinse în Cartea XI din *Vechiul Testament*. Compuși de autori diferiți din antichitatea ebraică, de-a lungul câtorva secole, psalmii biblici sunt atribuiți, prin tradiție culturală, regelui poet și profet David (1010–975 î.Hr.).

Aceste compoziții cu destinație liturgică — rostitute obligatoriu cu acompaniament muzical — se disting prin varietatea temelor și a ipostazelor lirice. Monologuri adresate lui Dumnezeu, psalmii sunt fie imnuri de slavă și de venerație, fie rugăciuni ori cântece de recunoștință, de plângere, de implorare, de umilință sau de regret. (...)

b) În culturile moderne și contemporane, mai ales în poezia originală, cultă, *psalmul* este asimilat cu o specie lirică, de factură filosofică; din perspectivă pronunțat, discret sau aparent religioasă, sunt abordate teme și motive poetice existențiale, evocând astfel psalmii biblici.” (Maria Cvasnăi Cătănescu)

c) Specie a liricii religioase, exprimând atitudinea eului poetic față de forța supremă; poezie puternic personalizată.

• „În câmpul poetic autohton, Arghezi trece drept un poet ermetic ale cărui intenții artistice ar fi cu dinadinsul învăluite într-un fel de ceață artificială. Originalitatea poetului, atât de învederată pentru prețuritorii săi, a apărut adesea ca excentricitate.” (Șerban Cioculescu)

Simboluri tradiționale

• „Simbol al vieții în continuă evoluție, în ascensiune spre cer, arborele evocă întreg simbolismul verticalității (...). Avându-și rădăcinile înfipte în pământ și crengile înălțate spre cer, arborele este îndeobște socotit ca un simbol al raporturilor ce se stabilesc între pământ și cer (axa lumii).”

(Jean Chevalier, Alain Gheerbrant)

• Copacul reproduce comportamentul, gesturile caracteristice și aspirațiile umane:

„... ținut de pământ prin multiple rădăcini, el pare a invoca cu brațele cerul, într-o sforțare de smulgere.” (G. Călinescu)

• Simbol al forței creatoare a omului, copacul realizează legătura terestruului cu înălțimile celeste. Vocea poetului se adresează Divinității. Invocând-o, Arghezi „știe că nu va primi răspuns; dar nu se poate opri s-o invoce. Cu atât mai adâncă este drama lui. Și ea izvorăște din neputința de a admite că e singur în univers, față-n față cu un cer deșert și mut.”

(Nicolae Manolescu)

b) cultul Divinității, al unei ființe absente, impune o „distorsiune a umanului de la rânduielile sale firești”; aflat la capătul unui drum de supusă ascultare, psalmistului îi este destul *De-a fi-nflorit cu focuri sfinte / Și de-a rodi metale doar...*;

c) existența de servitor al Divinității absente provoacă suferință psalmistului, dar maladia nu se include în tiparul durerilor comune, ci exprimă drama existențială a ființei în genere;

d) semnul implorat în final (*un pui de inger*) este așteptat să-i aducă iarăși *povața bună*, nu poruncă ce pretinde ascultare, ci sfat divin.

Dramatismul însingurării

1. Explicați semnificația epitetelor *pieziș* și *amar* din perspectiva sugerării următoarelor stări: *anormalitate*; *chin lăuntric*; *împotrivire*, *răzvrătire*, *lipsa speranței*.

2. Remarcați sonoritatea cuvintelor: *frunziș*, *pieziș*, *țepos*, *aspru*, *tânjesc* etc. Ce tip de consoane predomină și ce sugestie creează aceste cuvinte?

3. Selectați, din psalmul *Tare sunt singur, Doamne, și pieziș*, și alte imagini în măsură să amplifice dramatismul însingurării unui poet neînțeles, blestemat și însingurat în mijlocul contemporanilor.

4. Motivați folosirea verbului *a tânji*. Precizați de ce păsările evită copacul, analizând soarta de damnat a artistului.

5. Explicați simbolul păsării cântătoare, referindu-vă la bucuria de a trăi, la poezia vitalistă etc.

Simbolistica arborelui

1. Imagistica poeziei se ordonează în jurul substantivului *copac*. Selectați imaginile poetice prin care psalmistul își reliefează solitudinea maiestuoasă imaginându-se un copac solitar, înconjurat de o imensă câmpie. Comparați efectul simbolic evocat prin aceste imagini.

2. Analizați, în acest context, conotațiile existențiale ale termenului *singur*, insistând asupra raportului dintre *eul poetic* arghezian și *Divinitate*.

Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!

Copac pribeag uitat în câmpie,

Cu fruct amar și cu frunziș

Țepos și aspru-n îndârjire vie.

3. Dramatismul însingurării este amplificat în strofa a cincea printr-o comparație în care vocea poetului supradimensionează primul termen al figurii de stil cu ajutorul hiperbolei.

Copacul este perceput ca un imens candelabru pe ale cărui brațe, întinse asemenea unor altare, se așază stelele, ca și cum ar sta de strajă la hotarele infinitului.

„În Biblie, un copac simbolizează adesea o persoană, de obicei pentru a deosebi evlavioșii de neevlavioși. De aceea, în *Psalmul 1*, omul evlavios «va fi ca un pom răsădit lângă izvoarele apelor, care rodul său va da la vremea sa și frunza lui nu va cădea» (1.3; cf. Ieremia 17.8), în timp ce Iuda avertizează împotriva falșilor creștini, care sunt «pomi tomnatici fără roade, de două ori uscați și deșrădăcinați» (1.12). Iov pune în contrast un om cu un copac, care poate crește din nou după ce a fost tăiat (14.7-10). [...] Cei doi mai importanți copaci din Biblie sunt «pomul vieții» și «pomul cunoștinței binelui și răului» (*Facerea 2.9*).»

(Michel Ferber, *Dicționar de simboluri literare*)

În ultimele două versuri ale strofei inaugurale, vocea poetului conturează prin grupurile nominale: *fruct amar, frunziș țeșos și aspru* câteva din atributele caracteristice unui anumit segment al liricii sale. Epitetele metaforice evocă existența cotidiană, umilă, realitatea materială, percepută cu precizie și concretețe:

„M-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încât unele să se miroasă, altele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculare și cu păr de animal.” (Tudor Arghezi)

• Psalmistul refuză extremele: îi lipsesc vaporozitatea, retorismul și grandilocvența poeziei facile, dar respinge în egală măsură și invectiva, expresia violentă, jignitoare, agresivă.

• Focul: agent purificator și regenerator.



• Păsările cântătoare: semne ale aspirației de a găsi în receptor un partener de idei, un cititor activ, căruia îi solicită efortul de a descifra înțelesurile ascunse dincolo de expresia lingvistică, de către *umbra de fum* a fapturii biografice a poetului.

• Asumarea unei atitudini intransigente; refuzul concesiilor făcute gustului comun; dorința de a continua călătoria în spațiul poetic pe calea dificilă a propriei alegeri.

• Antinomie: contradicție categorică între legi, teze sau principii ce se exclud reciproc.

*Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare...*

Explicați imaginile artistice sintetizate în cele trei versuri, vizând următoarele semnificații pe care le pot reprezenta acestea:

- lumina răspândită de propria-i creație;
- invitația la lectură;
- speranța în modificarea orizontului de așteptare al cititorului;
- ideea de jertfă prin care își însoțește confesiunea adresată Divinității.



Insistența asupra eului

1. Selectați din ultimele versuri ale strofei inițiale epitetele metaforice menite să sugereze câteva trăsături ale creației sale, prin raportare la sensurile simbolice ale spațiului liber existent în jurul copacului.

2. Precizați cum este reluată această idee a sentimentului anormalității în următoarele versuri din strofa a IV-a:

*Nu am nectare roze de dulceață,
Nici chiar aroma primei agurizi.*

3. Arătați ce altă caracterizare a propriei opere și a substanței ei interioare adaugă vocea poetului prin versurile:

*De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Și de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci și-nvățămintele,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.*

4. Precizați ce efecte simbolice se creează prin intermediul substantivelor *focuri* și *metale*, insistând asupra legăturii simbolice dintre *foc* și *metal*.

Chinul existențial

1. Motivați rolul versului *prins adânc între vecii și ceață* în a sugera credința poetului în realizarea unei creații de o mare profunzime și de o evidentă inserție în epocă.

2. Desprindeți din versurile de mai jos dorința psalmistului de a stabili comunicarea nestânjenită cu Divinitatea:

*Tânjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.*

Valoarea perenă a creației

- Exasperarea îndreptată împotriva Divinității.
- Harul dăruit de Creator pentru a-l menține în spațiul poeziei blestamate, ca o neputință a sinelui de a se depăși; răzvrătire lăuntrică împotriva resemnării.

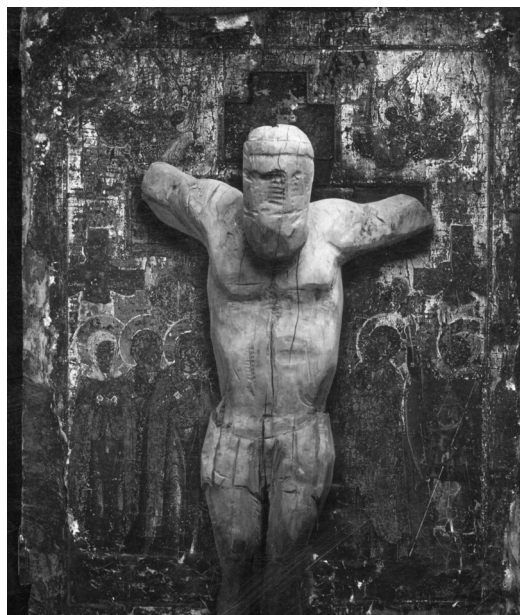
Poetul își exprimă încrederea, de asemenea, orgolioasă, dar îndreptățită, în valoarea perenă a creației sale. El știe că a realizat o creație de o mare profunzime a cărei inserție în epocă este sugerată de versul *prins între vecii și ceață*.

Imaginile nu exprimă două indeterminări, două *neanturi la fel de nesfârșite*, între care este închis psalmistul.

Vecia reprezintă un atribut al creației; *ceața* constituie un simbol al indeterminărilor, un stadiu evolutiv în care formele înnoitoare și temele inedite introduse de poet în universul poeziei sale nu sunt încă deslușite și decodate adecvat de receptor.

În aspirația sa spre perfecțiune, psalmistul se adresează Divinității pentru că intuiește în Dumnezeu singurul suport moral — de la El îi vine harul — și un posibil confesor, căruia îi încredințează gândurile, temerile și speranțele.

• **Imaginarul poetic** cuprinde toate elementele (motive, simboluri, lexic, imagistică) specifice liricii unui anumit poet. Imaginarul poetic arghezian este unul dintre cele mai complexe. În *Psalmii din Cuvinte potrivite* se regăsesc simboluri precum: *piscul, stepa, ocolul, lutul, cătușele, lanțurile, lacătele, drugii* ș.a.



George Apostu, *Christ*

Divinitatea: suport moral și un posibil confesor

1. Psalmistul rostește o interogație disperată. Descifrați semnificațiile emistihului interogativ — ... *dar, Doamne, până când?* — și primele două versuri din catrenul penultim:

În rostul meu Tu m-ai lăsat uitării

Și mă muncesc din rădăcini și sânger.

2. Arătați care este interpretarea potrivită pentru versul *Și te slujesc; dar, Doamne, până când?*:

— poetul are statutul de prizonier, condamnat să refacă la modul artistic creația;

— omul a devenit o victimă a eternității, părăsit de Dumnezeu;

— psalmistul se manifestă ca un răzvrătit în sens biblic (Lucifer).

3. Interpretați prezența în structura versurilor de mai sus a substantivului *rostul*.

4. Notați imaginile prin care sunt exprimate năzuința către perfecțiune și dorința de a găsi mai ușor drumul potrivit propriei naturi dacă Dumnezeu i-ar da *povața lui cea bună*.

Stil și limbaj

1. Precizați efectul artistic realizat prin asocierea epitetului *alb* cu verbul *a bate*, ținând seama de faptul că *albul* e o însușire a aripilor: „*Să bată alb din aripă la lună*”.

2. Justificați apariția unor cuvinte ca *a rodi* și *rost*, într-o poezie de inspirație religioasă.

3. Selectați cuvintele și sintagmele de natură populară, familiară, arătând cum influențează prezența lor limbajul poetic arghezian.

4. Analizați imaginile poetice semnificative, evidențiind concretețea și forța de sugestie a acestora.

Muncă independentă

1. Desprindeți din text atitudinea pe care o adoptă poetul față de Divinitate.

2. Demonstrați cum se încheagă în text imaginea unui poet neînțeles.

3. Precizați eventualele conotații simbolice ale verbelor din versurile ce urmează:

În rostul meu Tu m-ai lăsat uitării

Și mă muncesc din rădăcini și sânger.

4. Desprindeți din structura poeziei semnificațiile imaginilor ordonate în jurul substantivului *copac*.

5. Comentați relația *om-Dumnezeu*, ca aspirație a eului liric.

Flori de mucigai

de Tudor Arghezi

Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Și de foame de scrum,
Stihurile de-acum.

Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.

(Tudor Arghezi, *Versuri*, vol. I, Ediție și postfață de G. Pienescu, cu o prefață de Ion Caraion, Editura Cartea Românească, București, 1980)

Considerații generale

• Poeziile grupate în volumul *Flori de mucigai* (1931) reprezintă un segment tematic singular al poeziei argheziene.

Celor douăzeci și cinci de poezii, cât cuprinde volumul *Flori de mucigai*, le corespund în proză tabletele incluse în volumul *Poarta Neagră* (1930).

• Inspirată din viața deținuților de drept comun, poemele au fost receptate de critica și istoria literară drept o tentativă de recuperare și valorificare a elementelor caracteristice unei estetici a urâtului, prima amplă încercare de acest fel din poezia noastră. Prin acțiunea sa, Tudor Arghezi a adus o contribuție esențială în procesul general de depoetizare a limbajului liric interbelic.

• În volumul *Flori de mucigai*, Tudor Arghezi eliberează poezia de constrângerile clasicizate sub aspectul limbajului și al structurii compoziționale. Arghezi folosește elemente specifice conversației curente, actualizează procedeele variantei citadine a limbajului popular, cu accentul pe vocabularul vorbit la periferia marilor orașe, și modalitățile specifice variantei orale a limbii literare.

La nivelul scriiturii, textul este constant construit pe împletirea funcției poetice cu funcția expresivă a limbii.

Efectul artistic „constă în surprinderea suavității sub expresia de mahala”; cu cât lexicul este mai indecent, „cu atât

vibrația autentică e mai cuprinzătoare, încât nimeni nu poate fi mai trivial cu atâta suavitate și mai elevat cu mijloace atât de materiale.” (G. Călinescu)

• În privința structurii, în majoritatea poemelor se observă o fuziune a genurilor și a speciilor. Multe poeme au o alcătuire narativă (*Pui de găi*, *Ucigă-l Toaca*), altele sunt pasteluri cu o compoziție individualizată (*Morții*, *Convoiul*); câteva par secvențe scoase dintr-o piesă de teatru (*Sici bei*, *La poșice*). În interiorul aceleiași poezii, meditația se împletește cu satira (*Nostalgi*, *Generații*), confesiunea cu evocarea (*Șatra*, *Ion Ion*), descrierea cu dialogul (*Cântec mut*).

Toate aceste procedee au rolul de a evoca, exhaustiv, lumea diversificată a închisorii, cu ajutorul unor imagini de un realism tulburător, sumbru, grotesc, terifiant, ori de un pitoresc șocant: prezentarea mesei de seară (*Cina*), înregistrarea decedaților (*Dimineața*), scurta plimbare zilnică a deținuților (*Galere*), reliefarea însușirilor morale (*Candori*) sau elogiul frumuseții fizice (*Tinca*, *Rada*, *Fătălăul*).

• Infernul social relevat de Arghezi, cruditatea verbală, macabrul, senzualitatea și suavitatea imaginilor au similitudini relevante cu poemele din *Les Fleurs du Mal* de Ch. Baudelaire, volum pe care poetul intenționa încă din tinerețe să-l transpună în românește cu titlul *Flori de otravă*.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

- Poezia *Flori de mucigai* a fost gândită de Tudor Arghezi ca o introducere la volumul cu același titlu, apărut în anul 1931, la Editura Cultura Națională.

- Poezia este o *artă poetică* prin intermediul căreia T. Arghezi dezvoltă ideea adeziunii la estetica urâtului, decizie expusă și în *Testament*:

Din bube, mucegaiuri și noroi

Iscat-am frumuseți și prețuri noi.

- Spațiul închis, interior cufundat în întuneric.

Estetica urâtului. «Baudelaire a vorbit adeseori despre frumusețe. Dar în lirica sa, ea s-a retras în formele metrice și în vibrația limbajului. Subiectele sale nu mai tolerează conceptul mai vechi al frumuseții. Pentru a-i conferi o atracție agresivă, „aroma straniului”, Baudelaire recurge la calificative paradoxale care îi modifică semnificația. Ca să fie la adăpost de banal, sfidând gustul banal, frumusețea trebuie să fie bizară. „Pur și bizar” e una din definițiile frumosului la Baudelaire. Dar el a dorit fără nici un echivoc și urâtul, ca echivalent al misterului ce trebuia din nou abordat, locul de evadare pentru înălțarea în identitate. „Din urât, poetul va face să se nască un farmec nou.” Diformul produce surpriza, iar aceasta declanșează „atacul neașteptat”. Mai violent decât până acum, anormalitatea se anunță ca principiu al poeziei moderne, o dată cu una din cauzele ei: iritarea împotriva banalului și tradiționalului care, în ochii lui Baudelaire, sunt conținute și în frumusețea stilului mai vechi. Noua „frumusețe”, care poate coincide cu urâtul, își dobândește neliniștea prin includerea banalului — o dată cu deformarea în bizar — și prin „împletirea oribilului cu bufonescul”, după cum se exprimă într-o scrisoare.

Sunt formulări mai acute ale unor idei cum se făcuseră auzite începând cu „bufoneria transcendentă” a lui Fr. Schlegel sau teoria grotescului a lui Victor Hugo. „Pentru că grotescul și arabescul resping chipul omenesc.” Nici la Baudelaire, grotescul nu mai are nimic comun cu hazliul. Vede în grotesc ciocnirea idealității cu diabolicul și îl lărgeste printr-un concept de viitor: absurdul.»

(Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, 1969, p. 41)

Flori de mucigai. Motivul și tema

1. Comentați titlul poeziei și al volumului în care a fost inclusă, făcând referire și la opera poetică a lui Charles Baudelaire, care a reprezentat o sursă de inspirație pentru poetul român: *Les Fleurs du Mal* (*Florile răului*).

2. Versurile sugerează atmosfera reclusiunii, a unui spațiu lipsit de orizont, caracterizat prin închidere. Descoperiți simboluri preluate din lumea închisorii, valorificând, în acest sens, texte precum: *Cântec mut*, *Serenada*, *Galere*.

3. Descoperiți termenii care sugerează o atmosferă rece, întunecată, trimițând la imposibilitatea evadării.

Structură și compoziție

1. Sub aspect compozițional, poezia este construită din șase fraze de dimensiuni diferite, grupate câte trei, în două segmente strofice inegale.

Selectați, pe rând, versurile în care vocea poetului dezvoltă cele trei idei esențiale:

- a) circumstanțele compunerii textului;
- b) modalitatea de redactare a noilor poeme;
- c) prezentarea sintetică a noului univers liric.

2. Analizați structura poeziei, insistând asupra legăturii dintre anumite caracteristici formale ale acesteia (vers, rimă, ritm etc.) și starea sufletească a eului poetic.

3. Selectați cuvintele în măsură să sugereze o anumită corespondență între întunericul din celulă și tenebrele exterioare:

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.

Și mă durea mâna ca o ghiară

Neputincioasă să se strângă.

4. Așezarea ființelor animale simbolice în relație cu inspirația evangheliștilor, precedate fiecare de conjuncția *nici*, accentuează claustrarea.

Interpretați valorile simbolice atribuite, în context, acestor animale:

„Pe întuneric, în singurătate,

Cu puterile neajutate

Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul

Care-au lucrat împrejurul

Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.”

„Tudor Arghezi nu se mai bizuie pe ajutorul nici unei puteri din afară, căci el nu mai este evanghelistul purtător al unui sfânt mesaj. Ceea ce scrie își datorează lui însuși, muncii sale.” (Nicolae Manolescu)

„Inspirația e refuzată sau se refuză.” (Nicolae Balotă)

„Ca să descrie infernul închisorii, locul unde bântuiește justiția omenească, poetul s-a silit să scrie cu unghia stângă, neinspirată. Cu alte cuvinte, Tudor Arghezi este dintre acei poeți care-și privesc arta, în ceasurile ei festive, ca o lucrare peste care flutură porumbelul Sfântului-Duh.”

(Șerban Cioculescu)

„Năzuința cunoașterii spațiului transcendent a fost părăsită. Vocea poetului este atrasă acum de o altă lume, o umanitate aflată pe ultima treaptă a societății, supusă constrângerilor coercitive, un infern potențial, unde întâlnim fauna îngerilor căzuți, excluși din împărăția luminii, lumea tenebrelor...” (Dumitru Micu)

• Vocea poetului dezvăluie configurația caracterială contradictorie a întemnițaților, coexistența în aceeași făptură umană a viciului social și a delicateței sufletești, reliefând prezența unei complexe *împletiri antinomice* de trăsături fizice și psihice. Tinca, florăreasa din poema cu același titlu, are făptură împărțită, trupul de abanos și oftatul mincinos; prin dansul ei sălbatic, Rada îi fascinează pe privitori:

Cu-o floare-n dinți,

Rada-i un măceș cu ghimpi fierbinți...

Oricât de jos ar fi căzut pe treptele ierarhiei sociale, în ființa umană rămâne recuperabilă o sclipire de omenire, o fărâmă de spiritualitate.

Limitarea fizică și gnoseologică

• Spaima existențială, oroarea, chinul închisorii se asociază, paradoxal, cu imaginile ludice. Acută spaimă de captivitate, dorința de evadare din mediul nefamiliar, străin și ostil.

• În același timp, mâna dreaptă, care ține de obicei condeiul, a devenit rigidă și dureroasă, ca o gheară, refuzând să strângă între degete creionul. Mâna strânsă reprezintă un simbol al disperării. Poetul nu vrea să se ascundă, nici să atenueze adevărul lumii înfățișate. De aceea, s-a silit să scrie cu unghiile de la mâna stângă; pentru noile versuri *blestemate*, ele îi erau de ajuns. Verbul *a sili* evocă ideea supunerii la o cerință interioară, la o poruncă mai puternică decât durerile fizice îndurate.

Eliberarea prin artă

1. Ilustrând o expresie insolită, distihul inițial sugerează atmosfera reclusiunii și vizualizează, totodată, mesajele și inscripțiile crestate pe zidurile aceleiași celule de nenumărați deținuți de-a lungul anilor.

Explicați înțelesul substantivului *unghia* din primul vers și din strofa a treia.

2. În strofa a treia, atenția se concentrează asupra aceluiași substantiv, însoțit acum de un atribut adjectival: *unghia îngerească* s-a tocit. Ce semnificație acordați sintagmei de mai sus?

3. Explicați folosirea unor simboluri precum *unghia* și *ghiara*, prin raportarea la nevoia tiranică de a scrie.

4. Selectați, din text, cuvintele referitoare la actul poetic. Justificați asocierea *versurilor* cu instinctele elementare (*setea, foamea*).

5. Precizați ce efect simbolic se creează prin intermediul aluziilor biblice.

6. Descoperiți semnificațiile versurilor:

„Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă.”

Condiția artistului

1. Considerați că lumea închisorii poate distruge partea angelică a sufletului omenesc, revelând-o pe cea demonică? Argumentați.

2. Stabiliți raporturile dintre poet și lumea exterioară („Ploaia bătea departe, afară”), comparând acest text cu poezia *Între două nopți* („Mi-am împlântat lopata tăioasă în odaie / Afară bătea vântul. Afară era ploaie [...]. / Și am vorbit atunci să sui și-n pisc să fiu. / O stea era, pe ceruri. În cer era târziu”).

3. Explicați caracterul oximoronic al titlului. Argumentați dacă metafora florii trimite la efectul cathartic al artei.

4. Descoperiți caracteristicile limbajului poetic arghegian, analizând următoarele aspecte: • jocul negațiilor; • repetițiile; • revigorarea unor termeni vechi; • sintaxa arhaică.

Atmosfera reclusiunii. Universul închis

1. Demonstrați că *Flori de mucigai* este o artă poetică, ținând seama de poziția textului în structura volumului cu același titlu și de cuvintele din sfera semantică a scrisului.

2. Justificați, într-un scurt comentariu, nevoia eului liric de a transmite un mesaj. Argumentați, în acest context, în ce măsură actul scrisului poate avea o funcție de purificare, de eliberare.

• Imaginile plastice, de o mare concretețe (povara închiderii într-un timp pieritor și într-un univers ostil). Versurile transmit senzația de părăsire, o disperare mută, însoțită de resemnare. Întunericului din celulă îi corespund tenebrele exterioare: afară, departe, *plouă bătă...*

• *Unghia* din primul vers: metonimie a harului poetic.

Mâna, în general, reprezintă o metonimie a ideii de activitate, iar dintre cele două mâini, cea stângă desemnează „viața contemplativă și înțelepciunea” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt), împlinite în liniștea meditației. Schimbarea mâinii și investirea mâinii stângi cu rolul redactării nu este întâmplătoare, procedeul sugerând o modificare generală a registrelor lirice: intrarea într-o altă zonă tematică, renunțarea la prozodia clasică, utilizarea altor mijloace expresive.

Metonimia stabilește o relație *calitativă* între două idei, noțiuni sau obiecte: efectul este înlocuit prin cauză, cauza prin efect, conținutul prin recipient, instrumentul prin ceea ce se face cu el, numele locului pentru produs, numele unui lucru prin simbolul lui, concretul prin abstract, numele persoanei pentru opera creată, opera în locul persoanei.

• **Urâtul**. Categorie estetică opusă *frumosului*, presupune valorificarea artistică a aspectelor degradate, diforme, anormale ale vieții. Poetul pătrunde în spațiul de întuneric al existenței sociale, impunând o altă viziune asupra lumii.



Aurel Mărculescu,
După sârma ghimpată

Fișier bibliografic

Ș. Cioculescu, *Introducere în poezia lui Arghezi*, 1946; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1979; Ovid. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, ESPLA, București, 1960; Ilie Guțan, *T. Arghezi. Imaginarul erotic*, București, 1980; N. Manolescu, *Metamorfozele*

3. Poetul pătrunde în spațiul de întuneric al existenței sociale, impunând o altă viziune asupra lumii, prin eliberarea textului din constrângerile ritmului, prin asocierea cuvintelor în forme și modalități surprinzătoare, cu ajutorul cărora reactualizează sensurile latente ale limbajului.

Selecți, din structura poeziei, termenii prin care se obțin semnificații inedite.

4. Poezia își dezvăluie trăsăturile unui manifest artistic antitraditionalist. Arătați prin ce se opun versurile de acum altor tipuri de poezii.

Spre noi sensuri ale limbajului

1. Acceptarea *urâtului* în sfera de inspirație a artei se datorează unei rigidități prea mari a esteticii frumosului: frumosul impune prea multe canoane, produce uniformitate, neglijează adevărul vieții. Considerați că, în raport cu frumosul, urâtul poate fi mai variat și mai expresiv?

2. Realizați o discuție în jurul *temei urâtului în artă*, valorificând următoarea opinie:

„Orice frumos, întrucât trebuie să aibă o formă, se bazează pe anumite proporții universale, pe unitate, pe simetrie și armonie. Urâtul începe tocmai de aceea o dată cu lipsa de formă, ce împiedică împlinirea unității sau o dizolvă în informal, determinând astfel o dezordine a compoziției.”

(Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului*)

3. În arta poetică ce deschide volumul *Cuvinte potrivite*, Tudor Arghezi exprimă ideea că literatura permite o recuperare și o revalorizare a urâtului. Demonstrați, într-un eseu de maximum 15 rânduri, în ce măsură se regăsește această idee estetică în poezia *Flori de mucigai*.

4. Poemele din volumul *Flori de mucigai* au rolul de a evoca lumea diversificată a închisorii, cu ajutorul unor imagini de un realism tulburător, sumbru, grotesc, terifiant ori de un pitoresc șocant. Citiți în acest sens, poeziile *Cina*, *Dimineața*, *Galere*, *Candori*, *Streche*, *Tinca*, *Rada* și *Fătăluș*.

Inscripție pe un portret

de Tudor Arghezi

Cunoști în vreme visul că sfârșește.
Ți-ai așteptat oșteanul trist pe scut
Să-ți intre-n zale reci în așternut
Și să-ți frământe trupul tâlhărește.

Și te socoți ca iedera, deodată
Rămasă-n legănare și pustiu.
Ai bănuț că plaloșă-i pătată,
Pe care odihniseși, cu rachi.

Făptură vrăjitoare și duioasă!
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,

Ci te-am lăsat să-l încălcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătase.

Mi-am stăpânit pornirea idolatră
Cu o voință crâncenă și rece;
Căci somnul tău nu trebuie să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Durerea noastră-aduce cald și bine
Celor hrăniți cu jertfele din noi.
Eu, noaptea, ca un pom, ascult în mine,
Căzând miloase-n cuiburi, sfinte foi.

(Tudor Arghezi, *Poezii*. Antologie și postfață de
Nicolae Manolescu, Editura Minerva, București 1971)

Șerban Cioculescu despre poezia lui Arghezi

„Deși limpede în versuri izolate, poema *Inscripție pe un portret* pare în întregime nebuloasă. Firul conducător scapă cititorului. Răsucirea sintactică de la sfârșitul strofei a doua pare dezorientată la prima lectură. Contrastele de suavități și asprimi stârnesc nedumeriri. Cititorul se simte brusc, dacă nu e familiarizat cu antinomiile morale argheziene. Anecdoticul este bănuț, dar nu se desfășoară logic. (...)

Să-i redăm, așadar, ordinea logică. Din strofele trei și patru luăm urmă unui sentiment erotic, limpede exprimat. Este iubirea orgolioasă a bărbatului care-și înfrânează sentimentul de ardoare, ca să-și păstreze intactă personalitatea individuală. (...)

Femeia iubita este lăsată să sufere o experiență negativă, care-i revelează realității brutale (versurile 2–8). Ele sunt personificate printr-un îndrăzneț artificiu poetic, în bărbatul ocupant și alcoolic. (...)

Ca și Eminescu în *Luceafărul*, poetul prezintă un ideal de orgoliu viril, care refuză însă experiența iubirii anticipativ, nemotivat de fragilitatea credinței feminine. Dar acest ideal de masculinitate se umanizează în strofa finală, prin capacitatea nesfârșită de compătimire.

Este o nuanță prețioasă, care frânge linia trufiei bărbatești. Versul prim conține rezumativ concluzia oricărei experiențe de simțire. (...)

Idealul și realul, angelicul și demoniacul polarizează alternativ în expresia sa temperamentală.”

(Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*,
Editura Minerva, București, 1972, p. 108).

Comentariul literar. Este o compoziție, de obicei succintă, prin intermediul căreia sunt interpretate scurte fragmente dintr-o operă literară, pentru a surprinde particularitățile de viziune și de stil artistic proprii operei scriitorului, în ansamblu, și ale operei literare comentate, în special.

Muncă independentă

1. Identificați problemele asupra cărora își concentrează atenția Șerban Cioculescu în comentariul consacrat poeziei *Inscripție pe un portret* de Tudor Arghezi.
2. Rețineți filiațiile posibile realizate de Șerban Cioculescu în comentariul literar al poeziei de mai sus.
3. Comentați cele mai interesante idei sau observații ale criticului cu privire la structura poemului arghezian.
4. Comentați un vers preferat sau o strofă din poezia *Inscripție pe un portret* de Tudor Arghezi.
5. Justificați apartenența textului semnat de Șerban Cioculescu la categoria stilului științific.
6. Realizați un comentariu literar al poeziei *Testament* de Tudor Arghezi.



PROBLEME DE VOCABULAR

PRETEXT

Citiți cu atenție secvențele ce reproduc texte apărute în presa scrisă. Recunoașteți abateri de la normele limbii române?

Se vor ieftini prețurile la hoteluri...

...un individ ...l-a atacat cu un obiect contondent. Din declarațiile militarului a reieșit că ar fi fost vorba de un cuțit sau de lama scurtă a unui briceag.

Șase morți din Tg. Jiu au decedat, în nici 24 de ore, datorită intoxicării cu monoxid de carbon.

De aici și până la cazurile hilare și chiar absurde întâlnite prin închisorile României n-a mai fost decât un pas.

Nu există nici taxa de salubritate, dar în schimb curățenia în hotel și pe plajă este impecabilă.

Procentul de 54% – prea mic pentru poftele parlamentarilor

...criminalitatea a crescut cu 300 la sută, drept pentru care s-a trecut la anihilarea rețelelor de hoți.

Instituțiile statului au și dat deja primele semnale privind nevinovăția politicianului...

Tocmai datorită afluenței mari, programul este prelungit în toate zilele săptămânii.

Piața spațiilor industriale oferă oportunități bune de investiții.

...o astfel de comparație va accentua actele de discriminare pe care unii sau alții le proferează la adresa romilor.

Cât privește programul „Cornul și laptele”, acesta va continua și în 2005, dar, în schimb, Corpul de control al ministrului Educației va verifica modul...

În zona montană înaltă, vor fi posibile și averse de lapoviță sau ninsoare.

În 2003, străinii au investit în România 1,25 miliarde dolari

...hotărârea definitivă și irevocabilă din martie nu este investită cu titlu executoriu...

Salutara inițiativă aparține ministrului...

Cele mai frecvente abateri se manifestă în domeniul neologismelor, fiind generate de:

- adaptarea neologismelor;
- dificultăți create de omonimie (*realiza*), paronimie (*bord*, *trening*);
- pleonasm cauzate de necunoașterea sensului exact al neologismelor;
- accentuarea neologismelor.

Pleonasmul – tip de redundanță care constă în repetarea aceluiași conținut prin forme diferite (repetiție de sens): *iarba gazonului, revine iarăși, mici cerculețe*.

EXERCITII

1. Apreciați corectitudinea următoarelor enunțuri (Adevărat/Fals):

S-au scumpit prețurile. A/F

S-a discutat un summum de probleme. A/F

Pasărea naviga pe cerul senin. A/F

Sunt într-o mare dilemă de bani. A/F

Acțiunile grupărilor mafioate frizează legile. A/F

L-a lovit cu toporul până l-a exterminat. A/F

Se constată o escaladare a violenței juvenile. A/F

Are două alternative: se împrumută sau amanetează ceva. A/F

2. Recunoașteți cuvintele definite mai jos, apoi găsiți încă un sens al acestora:

a) spațiu în jurul unei clădiri, al unei gospodării; locuința de la țară a moșierului; totalitatea acareturilor; palatul de reședință al suveranului; totalitatea persoanelor cu funcții înalte la palatul unui suveran; ...

b) parte superioară a corpului; sân; coastă de deal, de munte; ...

c) expunere scrisă, într-o publicație periodică, tratând o anumită problemă; diviziune a unui act normativ; obiect de comerț; ...

d) ofensivă; agresiune; campanie violentă împotriva cuiva; ...

e) concentrare a conștiinței într-o anumită direcție; interes, preocupare, grijă; amabilitate; ...

3. Completați enunțurile:

a) Arborele de cacao se numește.....

Din manioc se obține.....

Dintr-o tufă de căpșun se culeg.....

Lichiorul de coji de portocală se numește.....

Arta aranjării florilor la japonezi se numește.....

Un pilot sinucigaș japonez se numește.....

Răpirea de copii este numită.....

O tipăritură de la începuturile tiparului poartă numele de.....

A călători sub nume fals, adică.....

A pierde o competiție prin neprezentare se numește.....

Val seismic sau

b) **Stewardul** este.....

Stewardesa este.....

Imbrogllo înseamnă.....

Brainstorming se traduce prin

Ufologia este

Politologia este

Pinacoteca este.....

Futurologia este

4. Indicați câte un sinonim lexical neologic pentru sintagmele: copil din flori; icre negre; creierul mic; durere de cap; inscripție funerară; de vară; pe furis; fără gust; stăpân pe sine; organizator de spectacole; fără sot; manta de ploaie; improvizatie instrumentală; fără efect; de nemărturisit.

5. Găsiți sinonimul lexical neologic pentru fiecare definiție de mai jos:

– **cuvintele încep cu litera o**: din care se extrage uleiul, referitor la miros, referitor la vise, referitor la existență, referitor la vedere, care ține un discurs;

– **cuvintele încep cu litera p**: care poate fi pipăit, remediu universal, a pune în pericol, supus alterării, putere de a convinge, furt literar, referitor la ploaie, care cunoaște mai multe limbi, suveran pontif, bun de băut, a pune la cale, prim-ministru, care preîntâmpină un rău, a face rost.

6. Găsiți, pentru fiecare definiție de mai jos, adjectivul neologic: care este expus pe scurt, care s-a cojit, care respinge focul, care deranjează, care se exprimă în cuvinte puține, care are influență nefastă, care a fost prescurtat, care se sparge ușor, care se scoală de dimineată, care a pierdut apa.

7. Dintre următoarele sintagme, arătați care corespund unui verb, unui substantiv, unui adjectiv: a rosti injurii, care se înmulțește repede, a introduce în vigoare o lege, erou principal, nume fals, a da greș, act de acuzare, care inspiră teamă, a scoate în evidență, casă de sănătate, versiune nouă a unui

film, baie de aburi, casă de bani, care jură fals, Sfânta Treime, studiul fenomenului OZN, de o singură culoare.

8. Iată o listă cu 18 termeni în componența cărora intră unul sau două cuvinte grecești. Definiți fiecare termen pornind de la etimologia lui, adică de la înțelesul celor două cuvinte care îl compun.

Cuvinte de definit: *xilofon, necropolă, necrofil, biografie, biologie, bibliografie, bibliofil, gerontocrație, gerontologie, megalomanie, piroman, mizantrop, xenofil, filantrop, misogin, democrație, dactilografie, antologie.*

Cuvinte grecești: cratos: putere; logos: discurs, știință; misos: ură; bios: viață; philos: iubitor; polis: oraș; gyné: femeie; pyr: foc; mégas: mare; mania: nebunie; gerôn: bătrân; biblion: carte; xénos: străin; nécos: moarte; graphein: a scrie; dactylos: deget; xylon: lemn; démos: popor; anthropos: ființă umană; anthos: floare.

9. Arătați cărui nivel al limbii sau cărui limbaj specializat îi aparține fiecare dintre expresiile de mai jos. Ajutându-vă de un dicționar, formulați pentru fiecare o definiție:

speranța de viață la naștere; mișune de cenzură; complexul lui Oedip; legea talionului; a spăla putina; arc guvernamental.

10. Ce relații semantice exploatează autorul: a) în titlul romanului și b) în fragmentul următor?

[Iepurașul Fără-Cap și Fără-Coadă] *Venea de la niște săpături. Ca să-și facă stratul, săpase într-o vie și dăduse de o moartă (Nu inbea jocurile de cuvinte, dar asta era realitatea: moartă din secolul al III-lea î.e.n.). [...]*

(Marin Sorescu, *Viziunea viziunii*)

11. Folosindu-vă de un dicționar explicativ, indicați definiția corectă:

fortuit – întâmplător / forțat

luxorios – desfrânat / plin de lux

mutual – reciproc / pe tăcute

vindictiv – răzbunător / care vindecă

oneros – împovărător / necinstit

inextricabil – care nu poate fi stricat / foarte complicat

specios – amăgitor / special

a incumba – a cloci / a reveni cuiva (o obligație)

salutar – care merită a fi salutat / salvator

a infesta – a bântui, a nimici; a invada / a infecta

doleanță – plângere, reclamație / dorință

factice – artificial, prefăcut / nefavorabil

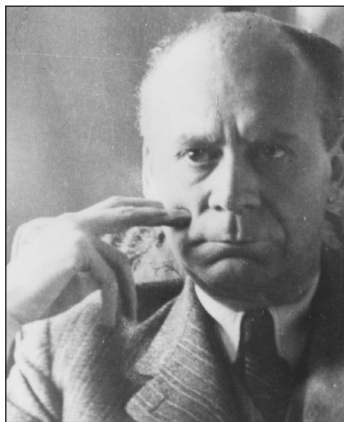
fatuitate – îngâmfare / gratuitate

fervent – înfocat, pasionat / des

infailibil – de neatins / fără cusur

inextingibil – care nu poate fi extins / de nestins

„MODERNITATE ȘI ORIZONT MITIC”



Lucian Blaga (1895-1961)

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei –
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

(Lucian Blaga, *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefață de George Gană. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Humanitas, București, 1995)



Ion Țuculescu, *Totem solar*

Considerații generale

Publicat în anul 1919, volumul de versuri *Poemele luminii* a creat contemporanilor sentimentul că se află în fața unei distincte voci lirice, evidențiindu-se, în diferite proporții, următoarele aspecte: *noutatea imagistică și senzorială, tehnica artistică, simbolistica surprinzătoare și problematica ideatică*.

1. **Imagistica inedită și acuitatea senzorială** au fost observate inițial de E. Lovinescu, evidențiind o *sensibilitate modernă, o percepție intelectualizată și filosofică* a lumii; lirismul lui Lucian Blaga se caracterizează într-adevăr printr-un intens *dramatism interior*, ce integrează trăirile sufletești în perpetua vibrație cosmică. Asemenea lui Tudor Arghezi, Blaga gândea lumea metaforic, prin intermediul unui limbaj poetic în care predominau valorile eufonice, muzicale.

2. **Tehnica poetică.** Versul liber, teoretizat de simbolisti, era cunoscut și folosit, începând cu Al. Macedonski, de poeții români din toate generațiile, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Cu toate acestea, tehnica prozodică utilizată de Lucian Blaga își avea originea în „versul liber”, în care stihul urmează fără nici un fel de constrângere exterioară drumul sinuos al gândului. Spre a evidenția adâncă interioritate a ideilor (muzica lor immanentă), Lucian Blaga recurge la o complexitate de elemente fonetice: *accentul ritmic, sistemul metric, eufoniile verbale, ritmul interior*, unde metaforele intră în interacțiune cu o sintaxă caracterizată prin frecvente răsuciri topice și o utilizare liberă a timpurilor verbale.

3. **Simbolistica.** Toți cercetătorii operei lui Lucian Blaga au reliefat valoarea acesteia: *lumina* semnifică „viața”, „prezența iubitei”, „cunoașterea”, „aspirația superioară”; *copacul* și *sămânța* sunt simboluri „ale devenirii și germinației”, metafore ale desfășurării vieții în timpul „nesfârșit”; *fântâna* este emblema căutării adevărului; *tăcerea* este echivalentul liniștii sufletești etc.

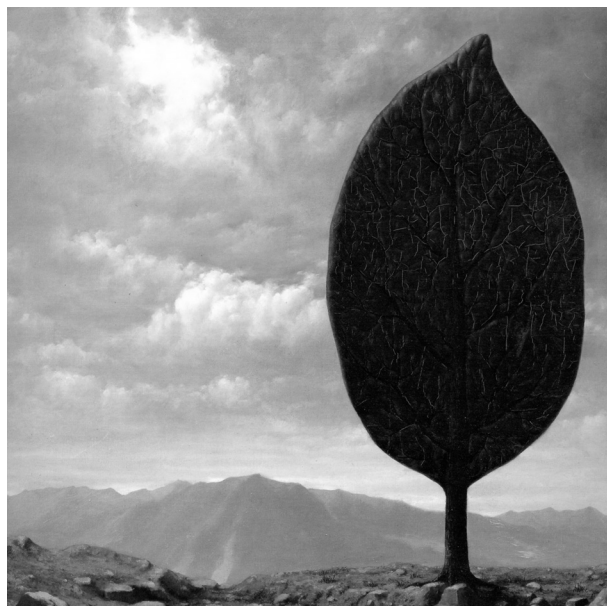
Adevărata valoare a liricii lui Lucian Blaga se bazează pe criterii estetice și este determinată de prezența a trei trepte valorice esențiale: *poezia de idei, poezia meditativă sau reflexivă și poezia filosofică sau vizionară*.

- *Poezia de idei* își extrage emoția din zonele rezervate speculației teoretice. Ea nu ilustrează, ci exprimă idei. În poezie, ideile nu conving prin ele însele, prin valoarea lor teoretică, ci prin valabilitatea lor emoțională, prin transformarea în simboluri evocând omul și destinul lui.

- *Poezia meditativă* constituie un alt indiciu al personalității lui Lucian Blaga. Pornind de la comunicarea unei

emoții sau a unei aspirații, poezia meditativă sau reflexivă nu rămâne la expresia vibrațiilor emotive izolate, ci se străduiește să le așeze într-o perspectivă generală. Meditația în poezie înseamnă dublarea trăirii nemijlocite cu un elan reflexiv. Reprezentativă în acest sens rămâne poezia *Gorunul*.

Al treilea element constitutiv al poeziei filosofice îl reprezintă intuirea situațiilor fundamentale ale universului privit ca totalitate: *creație, iubire și moarte*.



René Magritte, *Câmpia aerului*

Percepția fenomenelor, a proceselor sufletești dintr-o perspectivă cosmică reprezintă o viziune superioară.

Problematica ideatică a liricii lui Lucian Blaga se caracterizează și prin efortul constant al poetului de a-și îmbogăți cu fiecare volum registrul imagistic: „*Sufletul lui e în căutare... / până la cele din urmă hotare*”. (*Autoportret*)

- Spirit european, Lucian Blaga domină cu opera sa veacul al XX-lea al culturii și literaturii române, așa cum Eminescu domină și înfrăuște veacul anterior. Poet, dramaturg, romancier și filosof, Lucian Blaga nu poate fi comparat cu nici unul dintre scriitorii primei jumătăți de secol XX decât pe segmente reduse ale operei, tot așa cum poetul național nu-și are egal printre contemporanii săi.

- În *Poemele luminii*, poetul reface cu ajutorul cuvântului trăsăturile fizice și spirituale ale ființei iubite, reliefate prin atribute sonice: *Izvorul nopții, Din părul tău, Lumina raiului*.

- Volumul *Pașii profetului* (1921) descrie întreaga natură, surprinsă în anotimpul verii, sub semnul lui Pan, zeul antic al vegetației. Sunt reliefate culorile vii, pure, intensificând percepția senzorială, descoperind freamătul ierburilor, aromele vegetalului, participarea la viața universului.

- Titlul metaforic al volumului *În marea trecere* (1924) simbolizează drumul străbătut de om prin viață către sfârșitul biologic ireversibil. Ca o firească dezvoltare a imagisticii anterioare, *Lauda somnului* (1928) ne oferă o lume aflată sub

cupola nopții, a întunericului. Somnul este un simbol al extincției, al eliberării de materie. *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938) sunt dominate, cel dintâi, de întoarcerea spre amintirile copilăriei și valorile etice ale satului autohton, iar cel de-al doilea de dorul de țară.

- Etapei de tranziție, marcate de volumul *Nebănuitele trepte* (1943), i se adaugă poeziile elaborate între anii 1942-1961, editate postum.

TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

• *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* a fost publicată inițial în ziarul *Glasul Bucovinei* (3/16 ianuarie 1919) și inclusă de Lucian Blaga în volumul său de debut, *Poemele luminii* (1919). Poezia a fost plasată de autor la începutul volumului din dorința de a-i conferi statutul special de artă poetică. Modernitatea gândirii poetice este reliefată de *structura compozițională* și de renunțarea la constrângerile prozodiei.

- Poezia are un evident caracter de confesiune.



- **Versul liber.** Introdus de simbolismul european. Teoreticianul său principal a fost Gustav Kahn. Printre predecesori a figurat și Al. Macedonski, cu poezia *Himn*. Mai târziu, versul liber va fi teoretizat insistent și practicat de Ov. Densusianu. Începând cu simbolistii români de după 1910, formula devine deja normală (Ion Minulescu, G. Bacovia etc.).

- **Asimetrie.** Lipsa de simetrie a unor versuri (măsura variază între 4-5 și 11-12 silabe).

Disponerea grafică a versurilor este inegală, deoarece poetul accentuează și tipografic sinuozitatea gândurilor și sentimentelor; adesea, o sintagmă sau un singur cuvânt, considerat esențial, formează un vers, strângând în sfera lui semantică semnificațiile esențiale ale confesiunii.

Structură compozițională

1. Remarcați aspectele formale ale poeziei, evidențiind efectele artistice create prin folosirea versului liber.

2. Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga este un monolog liric.

Puneți în relație conținutul ideatic și frazarea amplă a textului, ilustrând modul în care structura compozițională a poeziei reușește să imprime textului și o mișcare interioară.

Artă poetică

1. La un prim nivel de lectură, poezia își conturează un fascinant scenariu ideatic. Poetul „nu strivește”, „nu ucide” și „nu sugrumă” tainele întâlnite în calea sa, pentru că lumea în întregul ei rămâne o uimitoare „corolă de minuni”, ce încheie semnificații neștiute sau neînțelese încă.

Selectați din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* alte elemente ce sporesc misterul lumii.

2. Descoperiți derivatele negative prin intermediul cărora este sugerată imposibilitatea cunoașterii raționale.

Interpretați, în acest sens, comparația metaforică din versurile:

„...și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata țară
cu largi fiori de sfânt mister.”

Desene de Mihai Vulcănescu,
reproduse din volumul
Lucian Blaga,
Antologie de literatură populară



• Sintagma „*eu cu lumina mea*” poate sugera eternul cuplu uman, ce contribuie, prin misterioasa forță de atracție a dragostei, la sporirea tainelor lumii. *Lumina* pe care poetul o duce cu sine semnifică și dorința de dizolvare în ființa celuilalt, năzuința de a reface unitatea primordială, o modalitate de revelare, prin iubire, a tainelor lumii.

• Florii de „*sfânt mister*” evocă posibila emoție în fața dragostei, ea însăși „misterioasă” în esența sa. Tuturor întrebărilor despre iubire poetul nu le dă nici un răspuns, dimpotrivă le intensifică expresivitatea. Prin iubire, ființa însăși participă la marele mister cosmic.

• Aceiași *largi fiori de sfânt mister* pot oglindi intensificarea trăirilor sufletești, puternica vibrație a umanului în mijlocul miracolelor firii și a frumuseților lumii; alături de „*lumina*” sa și împreună cu ea, poetul năzuiește la o identificare cu lumea și la o integrare a lumii în sufletul său, a deschiderii spre un univers de semne și de simboluri.

• Conotațiile inedite ale unor termeni.

În gândirea indiană, *floarea* este un arhetip al sufletului uman, un simbol al stării primordiale, edenice, dar și expresia perfecțiunii ce urmează a fi cristalizată prin operă; existența ingenuă.

Ochii reprezintă oglinda sufletului, emblema percepției intelectuale, a cărei dualitate a fost observată de vechii gânditori: un ochi este întors spre eternitate; celălalt înregistrează realitatea imediată, sintetic și global.

Buzele dau expresie sonoră gândului prin rostire, dar sugerează și complexitatea valorilor afective surprinse în semnul verbal: respect și prietenie, dragoste și ură, umilință și trufie, toate concretizate prin forța creatoare și puterea distructivă a cuvântului.

Mormintele încorporează taina morții.

Artă poetică. Viziunea asupra literaturii

Noutatea incontestabilă adusă de Lucian Blaga constă în modificarea conceptului clasic de artă poetică și a viziunii asupra poeziei în genere. Poetul nu mai consideră lirica un meșteșug, o îmbinare de „*cuvinte potrivite*”, „*frământate mii de săptămâni*”, cum o definea Tudor Arghezi în *Testament*. În egală măsură se îndepărtează și de Ion Barbu, care prețuia exclusiv poezia ivită în prelungirea „*domeniului divin al geometriei*”, năzuind spre o expresie pură, sintetică. Lucian Blaga gândește poezia ca transcriere a unui proces lăuntric, determinat fie de situarea sa față de ceilalți, fie de raportarea eului artistic la universul înconjurător.

1. Analizați lexicul poeziei lui Blaga, ținând seama de următoarea opinie: „Un lexic variat, mister, taină, nepătruns, marea, neantul, miracolul, neînțelesul, tăcerea etc. atestă prezența permanentă a acestui termen de referință: «mister», care se află deopotrivă îndărătul și în afara eului poetic.”

(Ștefan Aug. Doinaș)

2. Imposibilitatea efectivă de a atribui o accepție rațională tainelor neștiute ale realității, de a le cuprinde cu mintea, sporește, în schimb, aptitudinea poetului de a le îmbrățișa cu inima, cu „iubirea”.

Analizați, din această perspectivă, semnificațiile antitezei atât de des configurate între: a) „*lumina mea*”; b) „*lumina altora*”.

Dihotomia poezie – filosofie

1. Selectați substantivele folosite de poet în poezie, dezvăluind conotațiile creatoare ale acestora. De exemplu:

a) „... *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*”.

b) „*asa îmbogățesc și eu întunecata zare cu largi fiori de sfânt mister*”.

2. Explicați metaforele complexe pe care le creează poetul în versurile:

a) „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*”

b) „... *eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte*”.

3. În viziunea lui Lucian Blaga, poezia rămâne, alături de filosofie, cealaltă cale de acces spre adevărul ființei și misterul existenței.

Relevați elementele înnoitoare ce ne îndreptătesc să afirmăm că Lucian Blaga aduce o altă viziune despre poezie în peisajul liric românesc.

Lucian Blaga își exprimă trăirile interioare, privindu-se în raport cu lumea, ce rămâne în întregul ei o uimitoare „*corolă de minuni*”.

Acest limbaj metaforic prefigurează categoriile expuse de Lucian Blaga în *Trilogia cunoașterii*:

a) *cunoașterea paradisiacă*, prin care misterul este parțial revelat cu sprijinul rațiunii;

b) *cunoașterea luciferică*, prin care tainele realității înconjurătoare sunt intensificate cu ajutorul imaginației poetice.

Expresionismul. Unul dintre cele mai importante curente literare de la simbolism încoace, cu o profundă influență asupra întregii evoluții a poeziei și dramaturgiei veacului al XX-lea. Termenul de „expresionism” a fost utilizat pentru prima oară de W. Worringer, într-un eseu publicat în revista *Der Sturm* (*Furtuna*) din 1911.

Curent literar apărut mai întâi în Germania, la începutul secolului al XX-lea, de unde s-a răspândit și în alte țări, *expresionismul* este asociat cu o anume generație „de sacrificiu”, premergătoare primului război mondial, marcată de presimțirea iminentei catastrofe.

Copleșită de neliniști și de emoții, poezia expresionistă devine un strigăt de deznădejde și de revoltă. „În dramă, în roman, eroii sunt tot mai mult simple idei înzestrate cu voință, idei ce mișcă din adâncimi nebănuite sufletul omenească”, în timp ce „în poezie se cântă marile porniri ale spiritului vizionar” (Lucian Blaga). „Primatul emoției, al neliniștii afectează nu numai natura subiectului, ci și forma: el constituie (...) caracteristica de bază a expresionismului.”

(Dan Grigorescu)

Reprezentanți: Gottfried Benn, Georg Trakl, Franz Werfel, August Strindberg, Bertholt Brecht (literatura universală); Lucian Blaga, Nechifor Crainic, V. Voiculescu, Adrian Maniu (literatura română).

„Poetul înclinat organic spre meditație și speculație face apologia tăcerii și a misterului, autorul unui lirism de formulă adeseori aforistică pledează pentru elocvența mută (...). Inutil să precizăm că punctul de vedere exprimat de poet nu e unul agnosticist. Refuzul său de a «ucide cu mintea tainele» nu înseamnă refuz al cunoașterii în general, ci protest împotriva efectelor profanatoare ale unei inteligențe exclusiv raționale. Așa cred că trebuie să citim enumerarea din versul «în flori și ochi și buze și morminte», în care conotațiile ultimului termen se răsfrâng definitiv asupra celorlalte din serie, făcându-le pe toate purtătoare ale unor taine pecetluite. (...) Poetul e angajat într-o căutare spirituală, într-o «mută, seculară căutare», și încredințarea în mister nu e pentru el decât un mod de a cunoaște cu sufletul. Prin această contemplație vibrantă care-și inventă un obiect la care să adere, Blaga participă la filiația «vizionarilor poeziei moderne».” (Mircea Martin)

- Poezia *Eu nu strivesc...* este considerată un preludiu al reflecției filosofice.
- Poezia: ipostază interiorizată a eului, proces de febrilă căutare; formă specială de recreare a universului liric.
- „Miracolul: izvorul poeziei.” (Vladimir Streinu)

Simbolistica misterului

1. Poetul „simte” palpitând sufletul lucrurilor. Ce semnificații atribuie intenției poetului de a nu „strivi”, a nu „ucide” și de a nu „sugruma” tainele întâlnite în calea sa?
2. Care este valoarea pe care o acordă poetul cunoașterii și cuprinderii creatoare a tainelor universului liric prin „iubire”?
3. Dacă pentru a surprinde ceea ce se dovedește unic și inexprimabil este necesar să pătrundem în interiorul obiectelor, înseamnă că un anumit fenomen sau proces are o latură necunoscută, în fața căreia rațiunea rămâne neputincioasă, fiind chemată în sprijin intuiția. Cum ați defini, în această situație, „misterul”, „nepătrunsul ascuns”, „taina”, acel tărâm neștiut, de dincolo de luminile cunoașterii?

Transfigurarea creatoare a realității

1. Plecând de la poema *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, demonstrați că meditația filosofică și harul poetic sunt, la Lucian Blaga, două aspecte diferite ale înzestrării intelectuale native, două voci separate.
2. Undeva, dincolo de luminile cunoașterii, începe un tărâm neștiut. Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* încheie în universul ei o lume ce așteaptă să fie descoperită; oferiți o lectură posibilă a textului.
3. Demonstrați că poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* constituie o cale de acces spre revelarea esenței ființei umane și a misterului existențial.

Muncă independentă

1. Comentați, din punctul de vedere al funcției pe care o îndeplinește în definirea crezului poetic blagian, plasarea la începutul primului vers a pronumelui „eu”. Folosiți în argumentarea voastră următoarea opinie:
„Sentimentul major este acela de contopire până la identificare cu misterele universale, cu substanța ascunsă a lumii, la care eul poetic se simte participând.” (Marin Mincu)
2. Realizați o analiză lexicală a poeziei din perspectiva legăturii dintre cuvânt și conținut. Aveți în vedere și următoarea afirmație: „Cuvântul blagian este însoțit întotdeauna de un fel de aureolă de sens (...). Se poate spune că este un cuvânt - mister, având un orizont larg, o «întunecată zare» de sensuri multiple, fără a putea să fie epuizat.” (Marin Mincu)
3. Relevați semnificația simbolică a constituenților ce definesc, în viziunea poetului, corola de minuni a lumii.

Munte vrăjit

de Lucian Blaga

Intru în munte. O poartă de piatră
încet s-a-nchis. Gând, vis și punte mă saltă.
Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!
Din ferigă vulpea de aur mă latră.

Jivine mai sfinte-mi ling mânilor: stranii,
vrăjite, cu ochii întorși se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară
albinele morții, și anii. Și anii. (1930)

Situare contextuală

- Poezia a fost inclusă în volumul *La cumpăna apelor* (1933).
- Spre deosebire de volumele anterioare (*Poezele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere*), versurile din *La cumpăna apelor* aduc în prim plan un eu liric eliberat de materie și împăcat cu lumea, cu destinul, cu Divinitatea.

- *Poarta* din poezia *Munte vrăjit* împiedică accesul „profanilor” (funcție protectoare), asigurând buna desfășurare a unui ritual inițiativ.

- *Feriga*, plantă a zeilor care conferă, poate, „tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”.

- *Muntele*: spațiu al transcendenței. • *Muntele-centru*: element simbolic sacralizat. • Trecutul mitic. • Timpul istoric.

Transcendental (lat. *transcendere*): „a trece dincolo de”, „a depăși”. La Kant, desemnează ceea ce, independent de experiență, face posibilă orice cunoaștere.

Immanuel Kant (1724-1804). Filosof german, autor al unui vast proiect filosofic bazat pe un examen al puterilor rațiunii (*Critica rațiunii pure*, 1781), *Critica rațiunii practice* (1788).

Exprimați-vă părerea!

1. Explicați rolul pe care îl are sintagma „*poartă de piatră*” în sugerarea distanței dintre cele două lumi:

a) existența anterioară; b) modul nou de existență.

2. Pântecul Pământului-Mamă este o lume din care nu lipsesc apele, vegetația și „*jivinele*”. Ce semnificații simbolice acordați acestor apariții? Țineți seama și de următoarele posibile interpretări:

a) Apa simbolizează cunoașterea.

b) Vegetația sugerează regenerarea.

c) Animalul este investit cu valențe malefice.

3. Descoperiți sensul termenilor subliniați din contextele următoare: a) „*Visul (...)* mă saltă”; b) „*somnul cristalelor*”.

Discutați și următoarele interpretări:

a) Prin somn, eul liric ia contact cu izvoarele vieții, ajunge la originea lucrurilor și devine stăpânul destinului său.

b) Somnul este întoarcerea la unitatea organică primordială, la starea paradisiacă embrionară fără conștiință.

c) Somnul este însăși starea prenatală în care nu există libertate, păcat, bine sau rău.

Fișier bibliografic

Mariana Șora, *Cunoaștere și mit în opera lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1970. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; E. Lovinescu, *Critice*, 2, Ed. Minerva, București, 1982; Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1970; M. Martin, *Identificări*, Ed. Cartea Românească, București, 1977;

E. Todoran, *Lucian Blaga – mitul poetic*, Ed. Facla, București, 1983; M. Mincu, *Prefață la Texte comentate. Lucian Blaga*, Ed. Albatros, București, 1983; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989; I. Pop, *Recapitulări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1985; Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, Editura Libra, București, 1995.

SENSUL CUVINTELOR

PRETEXT

- Toate cuvintele din fragmentul următor vă sunt cunoscute, au un înțeles pe care îl puteți defini?
 - Cuvintele necunoscute pentru voi pot fi găsite într-un dicționar?
 - Textul are un înțeles pentru voi?
 - Ce rol au cuvintele cărora nu le-ați găsit o definiție în dicționar?

Într-o țară care-a fost
Era mare cel mai prost.
Bi-ba, ba-ba
Li-ba, la-ba.
Țara unde-i bun tutunul
Avea proști unul și unul.
Bi-bo, bo-bi,
Ri-bo, ro-bi.

(Tudor Arghezi, *Horă de băieți*)

- Considerați că ilustrația aleasă de redactorii publicației în care a apărut informația reprodușă mai jos corespunde sensului cuvintelor din text?

**Făcut pentru
a ucide: Pisica**

**20:00 National
Geographic**



Sensul propriu și sensul figurat (actualizare)

Cuvintele au valoare *denominativă*, adică denumesc obiecte, însușiri, stări, acțiuni, relații etc.

Sensul propriu reprezintă înțelesul obișnuit al cuvântului, sensul lui *cognitiv*:

- *sensul de bază* (sau *fundamental*) constă în ceea ce un cuvânt are specific în sine în orice context;
- *sensul secundar* reprezintă variante ale sensului de bază (cu care păstrează în comun un element de asemănare) care se actualizează în context.

Sensul figurat este cel pe care un cuvânt îl poate lua în plus față de sensul etimologic și reprezintă sensul *afectiv* al cuvântului. Este rezultatul unui transfer de înțeles de la un obiect la altul, realizat, în principal, prin *metaforă*, *metonimie* sau *sinecdocă*.

Lingvistica mai face deosebire între:

- sensul *uzual* și cel *ocazional*, în funcție de gradul de răspândire și cel de stabilitate ale sensurilor;
- sensul *general* (folosit în toate stilurile limbii) și cel *special* (utilizat numai în anumite sfere funcționale).

Denotația

Reprezintă sensul conceptual sau cognitiv al unui cuvânt, fundamental și relativ stabil, având la bază raportul dintre semn și obiect în genere. Reunește elemente semantice non-subiective, analizabile în afară de context. Este echivalentul conceptului ori al unui sens științific elaborat.

Conotația

Înseamnă orice sens afectiv, emotiv al unui cuvânt care se adaugă denotației și are la bază raportul dintre semn și unele însușiri ale obiectului, înțelese ca atribute ale acestuia. De pildă, conotația cuvântului *vulpe* presupune referirea la faptul că animalul numit astfel este o ființă vicleană și hoată.

Textul literar, polisemantic, este totdeauna conotativ.

Natura conotațiilor

		Mijloace
Conotații tematiche	Dezvoltarea unei teme: moartea, dragostea, timpul.	Stabilirea unui câmp lexical, folosirea imaginilor artistice.
Conotații de caracterizare	Caracterizarea unui personaj. Indicarea originii, a mediului social, a profesiei.	Pronunție, accent. Folosirea termenilor specializați, a regionalismelor, a termenilor de argou. Lexicul afectiv.
Conotații apreciative	Indicarea aprecierii – pozitive sau negative – a locutorului față de ceea ce spune.	Sufixe diminutive și augmentative. Câmpuri lexice. Unele figuri de stil (eufemisme, hiperbole).
Conotații stilistice	Crearea unei anumite atmosfere (altă epocă, altă țară, alt mediu).	Utilizarea arhaismelor, a termenilor străini, a argoului și a jargonului.
Conotații culturale	Indicarea legăturilor cu alte texte contemporane sau anterioare, cu alte arte.	Comparații, metafore. Reluarea cuvintelor, a expresiilor, a numelor proprii, a temelor.

Textul denotativ oferă o informație neutră: mod de folosire a unui produs, telegramă a unei agenții, enunț matematic, articol științific etc.

Textul literar, polisemantic, este întotdeauna conotativ. Scriitorul folosește cuvintele într-o manieră proprie, altfel decât restul vorbitorilor. Lectorul aduce propriile conotații.

EXERCITII

1. Umorul involuntar al titlului de mai jos (pus în fruntea unui articol de politică internă apărut într-un ziar central) este provocat de polisemia unui cuvânt. Identificați-l și înlocuiți-l cu un termen echivalent.

Stoica, mulțumit, ușurat

2. Textele următoare, apărute în presa scrisă, conțin cuvinte al căror sens nu este cunoscut de autorii lor. Identificați-le și reformulați enunțurile:

a) *Am fost fortuit să candidez la Președinție.*

b) *Președintele va dizolva Parlamentul dacă nu i se vor împlini doleanțele.*

c) *Sunt toate șansele ca schitul din localitatea Orlat să fi fost incendiat din cauza unui foc lăsat nesupravegheat.*

3. În textele de mai jos, cuvintele care denumesc a) instrumente muzicale, b) animale sunt folosite când cu valoarea denotativă, când cu valoarea conotativă. Grupați citatele după acest criteriu.

a) 1. *Plângea clavirul trist, și violina...*

(G. Bacovia, *Marș funebru*)

2. *[Plopul] Vioară e – și-n vântul serii cântă...*

(Ion Pillat, *Plopul*)

3. *Prin nopți, toamna despletită / În mii de fluieri cântă.*

(G. Bacovia, *Singur*)

4. *Amurgul ne unge sfinți, / prin foc rătăcim cu viori de iarbă.*

(Ion Vinea, *Prag*)

5. *Toamna-n grădină și-acordă vioara.*

(G. Bacovia, *Note de toamnă*)

6. *... pe harfele marine a suspinat Eol...*

(Ion Vinea, *Chemare*)

7. *Un clavir îngână-ncet la un etaj...*

(G. Bacovia, *Nocturnă*)

8. *Vine / Iarna cu plânsori de piculine...*

(G. Bacovia, *Oh, amurguri...*)

9. *Eu sunt o-ncrucisare de harfe, / Și trompete, / De leneșe pavane / Și repezi farandole...*

(Ion Minulescu, *Ecce homo*)

10. *Dar sânge ce curge din nori, / Înalță fanfare de goarne...*

(Alexandru Macedonski, *Epoda de aur*)

11. *Privighietoarea-nvietoare [...] / Deșteaptă prin caișii-n floare / Ale zefirilor viori.*

(Alexandru Macedonski, *Rondelul privighietoarei*)

b) 1. *Și vrrr... un zbor de vrăbii zbucesne dintr-un gard...*

(Ion Pillat, *Străinul*)

2. *Acum – omidă neagră – spre poama lui se suie, / Târâș, un tren de marfă pe-al Argeșului pod.*

(Ion Pillat, *În vie*)

3. *Pe aleea veche nici un om, [...] / Doar trecutul: cucu-vaie într-un pom.*

(Ion Pillat, *Elegie*)

4. *Sunt ura falselor feline, surprinse-n perne adormite...*

(Ion Minulescu, *Romanța necunoscutului*)

4. Recitați poezia lui Lucian Blaga *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și răspundeți cerințelor:

a) Recunoașteți cât mai multe cuvinte cu sens conotativ.

b) Alegeți trei dintre acestea și alcătuiți enunțuri folosindu-le cu sensul denominativ (propriu).

c) Arătați, într-o scurtă compunere, ce consecințe în plan stilistic are folosirea sensului conotativ al cuvintelor în opera analizată.

5. Citiți cu atenție următorul fragment, apoi căutați indicii care să vă facă să apreciați dacă textul este extras dintr-un manual de geografie sau dintr-o operă literară:

Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Chuj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională, care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.

Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poșosind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

6. Peisajul descris în fragmentul următor, conotat pozitiv la început, devine prevestitor de moarte. Găsiți cele două serii de conotații.

Culmile Scriptelui se deslușeau în această zi cu soare, după multe ploii de până aci, colțuroase și limpezi ca o cunună de securi. [...] Într-o parte, zidul îmbrăcat în codri se știrbea, ca să lase, printre lespezii zdrobiți și printre fagii cosiți mereu la rădăcină, undele oțelite ale Iablanicioarei. [...] În ziua aceea nu era nici un nor deasupra, și uriașii munți, care atâtea zile frământaseră și sloboziseră, din coamele lor zbârlite până la cer, ploile, trăsnetele și șuvoaiele, erau acum blajini, tihniți și prididiți de soare. Numai în fața cerului, mai sus decât brazi cei mai înalți, vulturii pluteau neobosit, scaldându-și aripile în lumină și dând fiorii morții păsăretului de casă... (Gala Galaction, *La Vulturii*)

7. Pronunția conotează un personaj. Ce se poate deduce despre personajele din textele următoare:

a) D a n d a n a c h e: Nu spui ține – persoană însemnată... Când i-am pus pițorul în prag – ori coledzi, ori Răsboiul, mă-nțeledzi – tranc! depesa aiți...

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

b) Onorat aughitoriu,

Vom căuta să ne roskim astăzi ghespre metoda ghe a prăda grămakica în jenăre și apoi numai doară ghespre metoda intuikivă și ghespre răspunsurile neapărate, nețasitate ghe lojica lucrului, amăsurat inkelijinții școlerului!

(I.L.Caragiale, *Un pedagog de școală nouă*)

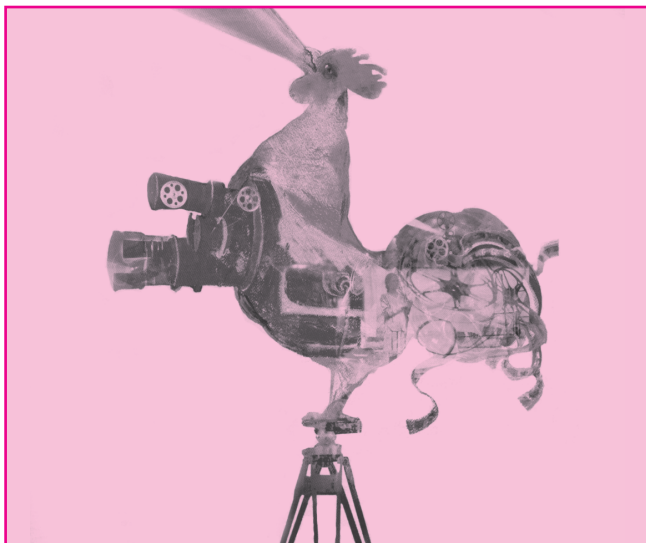
c) – Care belete, boiarule?

– Te faci că nu știi, gașperită!

– Sa ma trasnească Dumnezeu! sa hie al dracului! [...]

Ba, sa hie al dracului care n-o poartă de frig... Sunt borțoasă, boiarule... alerg toată zăulica pân zloată – bogdaproste, îmi țâne cald la pânțe și la șale.

(I.L.Caragiale, *Două loturi*)



8. Găsiți conotațiile din afișul de mai sus, consacrat unui festival de film francez.

9. Priviți imaginea de mai jos: reprezintă un lan de floarea-soarelui.

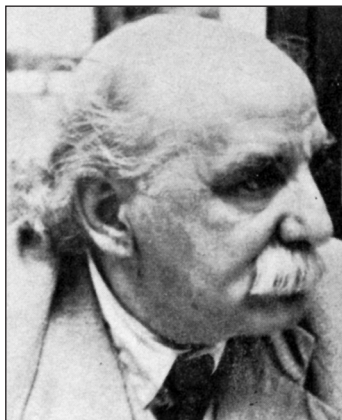
– Remarcați elementele acestei fotografii pentru a le reuni într-o descriere denotativă.

– Floarea-soarelui: ce conotații poate implica acest cuvânt?

– Pornind de la fotografia alăturată, realizați o descriere conotativă a lanului de floarea-soarelui.



MODERNISMUL EXTREM



Ion Barbu (1895-1961)

Riga Crypto și lapona Enigel

Baladă

Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Un cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto regele-ciupearcă!

— Nuntaș fruntaș!
Ospățul tău limba mi-a fript-o,
Dar, cântecul, tot zice-l-aș,
Cu Enigel și riga Crypto.

— Zi-l menestrel!
Cu foc l-ai zis acum o vară;
Azi zi-mi-l stins, încetinel,
La spartul nunții, în cămară.

*
* *

Des cercetat de pădureți
În pat de râu și-în humă unsă,
Împărătea peste bureți
Crai Crypto, inimă acunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă!
— Dar printre ei bârfeau bureții
De-o vrăjitoare mînătarcă,
De la fântâna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărase,
Sterp îl făceau și năvăș,
Că nu vroia să înflorească.

— În țări de gheață urgisită,
Pe-acelaș timp trăia cu el,
Laponă mica, liniștită,
Cu piei; pre nume – Enigel.

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare
Lin adormi, torcând verdeață;
Când lângă sân, un rigă spân,
Cu eunucul lui bătrân,
Veni s-o-îmbie cu dulceață:

— Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi,
Ia-i și toarnă-i în puiață.

— Rigă spân, de la sân.
Mulțumesc Dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

— Te-aș culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Și ești umed și plâpând:
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. Așteaptă de te coace.

— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare.

— Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o!
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-închin la soarele-înțelept.

La lămpi de gheață, sub zăpezi
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nțelept,
Că sufletu-i fântână-n piept
Și roata albă mi-e stăpână
Ce zace-în sufletul-fântână.

La soare, roata se mărește;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
— Dar vânt și umbră iar o umflă...

Frumos vorbi și subțirel
Laponă dreaptă, Enigel.
Dar timpul, vezi, nu adăsta,
Iar soarele acuma sta
Zvârlit în sus, ca un inel.

— Plângi, prea-cuminte Enigel!
Lui Crypto, regele ciupearcă,
Lumina iute cum să-i placă?
El se desface ușurel!

De Enigel.
De partea umbrei moi să treacă...

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i chială;

Și sucul dulce, înăcrește!
Ascunsă-i inimă plesnește,
Spre zece vii peceți de semn,
Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul, cu otravă.

— Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă față, mai crăiască:

Cu Laurul-Balaurul,
Să toarne-în lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă.
Cu măsurărița-mireasă,
Să-i ție de împărăteasă.

(Ion Barbu, *Opere. I. Versuri*. Ediție alcătuită de M. Coloșenco.
Prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2000)

Considerații generale

În comparație cu poezia lui Tudor Arghezi sau Lucian Blaga, lirica lui Ion Barbu se caracterizează printr-un grad mai accentuat de dificultate. Această aparentă încifrare este determinată de mai multe cauze.

a) Noțiunea de poezie în viziunea lui Ion Barbu se apropie mai mult de modul de a înțelege lirica al poezilor Stéphane Mallarmé și Paul Valéry.

b) În al doilea rând, poetul Ion Barbu a fost dublat de un matematician de excepție, iar expresia sintetică și abstractă, caracteristică studiilor matematice, a fost transferată în câmpul poeziei.

Se adaugă acestor aspecte și modalitățile tehnice propriu-zise: • sintaxa poetică originală, individualizată; • topica particulară, de o constantă virtuozitate; • lexicul poetic esențializat; • utilizarea unor simboluri ermetice, ceea ce presupune o prelabilă familiarizare cu universul poeziei, în genere.

În acest mod, Ion Barbu și-a propus și a realizat o reînnoire a mijloacelor poeziei, obținând o materie lirică purificată de elemente accidentale, de o incontestabilă noutate.

În primul studiu monografic despre Ion Barbu, apărut în anul 1935, Tudor Vianu a divizat creația poetului în trei cicluri (etape) tematice și stilistice:

1. Ciclul poeziei parnasiene, numit astfel inițial de E. Lovinescu, cuprinde versurile publicate de poet în anii 1919-1920, în paginile revistei *Sburătorul*.

Parnasianismul a fost o școală literară, grupată în jurul revistei *Parnasul contemporan*, apărut la Paris, în anul 1866, avându-i ca reprezentanți principali pe Leconte de Lisle, Heredia ș.a. Aceștia au năzuit să opună retorismului romantic

o poezie obiectivă, caracterizată printr-o perfecțiune formală excesivă și supusă unor forme prozodice fixe. Obiectivitatea, perfecțiunea formală, elementele vizuale și plastice sunt prezente și în poezia lui Ion Barbu. În poeziile *Lava*, *Umanizare*, *Copacul*, *Panteism*, *Munții*, *Banchizele* ș.a., Ion Barbu transferă năzuințele sufletului său asupra unor elemente ale naturii (copaci, banchize, munți, peisaj mineralizat) – sau asupra unor zeități mitologice.

2. Ciclul „baladic și de pitoresc balcanic” concretizează orientarea poetului spre realitatea imediată, anunțată în *Umanizare*. Această etapă cuprinde poemele publicate între anii 1921-1926. Unele, cum sunt *După melci*, *Riga Crypto și lațona Enigel*, au o structură narativă, baladică; altele evocă o lume pitorească de inspirație autohtonă, ca în poemul *Domnișoara Hus*; în altele, I. Barbu recrează o atmosferă balcanică, asemănătoare cu lumea imaginată de Anton Pann: *Selim*, *Isarlâk*, *Nastratin Hoge la Isarlâk*.

„Ciclul baladic se completează, în sfârșit, cu *Riga Crypto și lațona Enigel*, scrisă și publicată în 1924, o bucată care pregătește și anunță întreaga dezvoltare ulterioară a lui Barbu. Poema este un cântec bătrânesc de nuntă.” (Tudor Vianu)

3. Ultima etapă a creației lirice a lui Ion Barbu este etapa ermetică, ilustrată de poemele grupate în ciclul *Joc secund*. Acum se întâlnesc într-o desăvârșită unitate laturile specifice ființei sale spirituale: poetul și matematicianul. Lirica lui Ion Barbu devine o poezie a esențelor, pentru înțelegerea căreia se cer eforturi similare ca acelea întreprinse pentru a intra în universul matematicilor (*Poartă*, *Legendă*, *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Joc secund*, *Timbru*).

TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

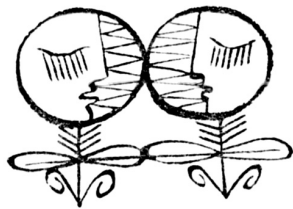
Integrat ciclului *Uvedenrode*, din volumul *Joc secund*, apărut în anul 1930, *Riga Crypto și lațona Enigel* este un poem reprezentativ pentru etapa baladică și de pitoresc balcanic a poeziei lui Ion Barbu. (*Crypto*: adj.gr. *kryptos*, „ascuns”, „tănuț”. *Enigel*: numele tătarăsc al râului Ingul; *Enigel*, „înger”, „îngeresc”, lat. *angelus*).

Semnificații generale

1. Subintitulată „baladă”, poezia *Riga Crypto și lațona Enigel* este o delicată poveste de dragoste. Explicați, în acest context, noutatea pe care o oferă onomastica eroilor.

2. Argumentați, pe baza elementelor esențiale din text, că eterna poveste de dragoste poate fi percepută ca exprimarea simbolică a unor aspirații umane fundamentale: iubirea, năzuința spre cunoaștere și spre depășirea propriei condiții.

Ermetism (fr. *hermétisme*). Termenul, referitor la poezie, denumește încifrarea comunicării lirice, utilizând limbajul obscur, criptic, greu de înțeles. Termenul ar proveni de la Hermes Trismegistul, autor al unor texte inaccesibile celor neinițiați. Ciclurile *Uvedenrode* și *Joc secund* îl consacră pe Ion Barbu drept primul poet care cultivă ermetismul în literatura română.



Soarele. „Prăpastia se deschide între Crypto, simbolul forțelor telurice, și Enigel, care se închină soarelui. Acest motiv al soarelui e central în poezia de cunoaștere a lui Barbu. Poetul închipuie trei faze succesive ale cunoașterii, înaintând în spirală și având fiecare un simbol în plan astral: cunoașterea prin simțuri, «roata inimii», e pusă sub semnul Venerei; cunoașterea intelectuală, abstractă, sub semnul lui Mercur; cunoașterea simbolică, poetică, sub acela al Soarelui. «Ritmuri pentru nunțile necesare» e o ilustrație aproape didactică a spiralei. «Uvedenrode», în care mulți au văzut doar sonorități fără sens, reia tema, doar că răstoarnă succesiunea treptelor.” (N. Manolescu)

„Soarele se transformă dintr-o punte de comunicație în capcană; acceptând chemarea lui Crypto, Enigel s-ar degrada, și-ar nimici esența, fecunditatea, în schimbul unei pseudo-veșnicii suspendate, care e doar masca sterilității.

Enigel se înfioară de pericol, căci și ea e cuprinsă adeseori de dorul veșniciei. (...) Dar această simpatie ascunsă în instincte nu o poate predomina, fiindcă – fiindcă aflată pe treapta NUNȚII – spiritul ei e influențat concomitent și de SOARE, care, «greu taler scump, cu margini verzi» (e motiv al Graalului!), îi ține până și visele sub control.”

(Mandics György)



Poezia ermetică

Structura compozițională

1. Poemul păstrează, în linii generale, trăsăturile caracteristice baladei medievale. Primele patru strofe, construite pe un subtil dialog, creează *cadrlul* și sugerează o atmosferă de petrecere, favorabilă cântecului de lume: la o nuntă reală se spune o poveste despre altă nuntă, imaginară, ce nu s-a împlinit.

Selectați, din primele patru strofe, elementele menite să creeze atmosfera decorului nupțial, favorabile cântecului de lume.

2. Prima poveste este *cadrlul* celei de-a doua: cântecul regelui Crypto și al laponei Enigel este „zis” de un „menestrel”, la „*spartul nunții, în cămară*”, la rugămintea cuscruului mare, „*nuntaș frunțas*”, care vrea să-l audă „*stins, încetinel*”, în atmosfera decorului nupțial.

Remarcați preocuparea poetului față de reliefaarea unei anumite stări de spirit.

3. Precizați efectul stilistic generat de invocațiile retorice.

4. Extrageți, din primele patru strofe, diferite epitețe și precizați conotațiile expresive ale acestora.

Tablourile poetice

1. Primele versuri rostite de menestrel au rezonanță de basm similară cu întâia strofă din *Luceafărul* eminescian.

Explicați rolul timpului imperfect al verbului *împărătea* în plasarea începutului baladei într-un anumit cadru temporal.

2. Cântecul menestrelului e construit după canoanele baladei fantastice. Arătați ce efect stilistic se creează prin formula introductivă.

Condiția tragică a personajelor

1. În acest cadru atemporal sunt introduse personajele. Riga Crypto este stăpânul nefericit al lumii vegetale. Ghiociei și toporașii îl ceartă: „*Sterp îl făceau și năvălas, / că nu voia să înflo-rească*”, iar bureții vorbesc despre legăturile lui cu o „*vrăjitoare mânătară*”, de la fântâna tinereții. Crypto este un solitar, torturat de aspirații tainice, o „*inimă ascunsă*”. Dezvoltați portretul regelui Crypto, comentând intenția discretă a poetului de a crea premisele „nebuniei” eroului, care are cutezanța de a încerca să-și depășească marginile impuse de destin.

2. În acest anotimp de tranziție, din țările de gheață ale Nordului, laponia Enigel, întruchipare a unei lumi superioare, echilibrate, pornea cu turmele de reni spre sud, la pășunat. Realizați portretul prea-cumintei Enigel, extrăgând din text cuvintele care o desemnează.

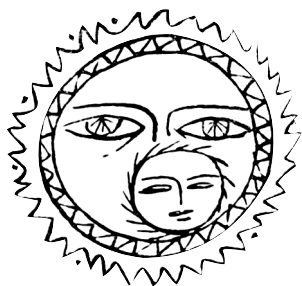
„Riga Crypto este craiul împărățind peste bureți, căruia dragostea pentru Enigel, laponă călătorind cu renii ei către soarele Sudului, îi devine fatală. Ființă a umbrei și răcoarei, soarele, surprinzându-l lângă aceea care îl caută cu o nostalgie nutrită în Nordul polar, îi înveninează sufletul și-l înnebunește. Întocmai ca în *După melci*, motivul exterior al întâmplării stă într-una din acele mișcări neașteptate ale naturii, care acolo provoacă sacrificarea melcului, încrezător într-o primăvară fragedă încă și nestatornică. Dar, ceea ce producea acolo reîntoarcerea bruscă a anotimpului este adus acum de apariția subită a soarelui. (...)

Povestea cere, deci, să fie transportată și înțeleasă într-un plan simbolic. Și, de fapt, însuși numele personajului principal conține o aluzie de această natură. Riga Crypto este cel tănuț (cryptos), cugetul închis în sine, «*înimă ascunsă*», cum poetul însuși îl denumește. Nu este desigur o întâmplare că personajul este o ciupercă (...). Cât despre laponă Enigel, ea poartă frumosul nume tătăresc al râului Ingul, afluentul Bugului rusesc, și justifică, până la un punct, reprezentările asociative ale acelor regiuni nordice din care eroina este presupusă a descinde.” (Tudor Vianu)

Chemările patetice creează spectacolul unei nunți neîmplinite.

Situația dramatică. Aspirațiile celor două personaje nu coincid. Crypto tinde să pătrundă în lumea laponiei, smulgându-se din orizontul mărginit al lumii lui; Enigel s-a „*desfăcut*” din „*umbra deasă*” a Polului și se închină „*soarelui înțelept*”. Soarele este idealul ființei umane în genere, nu doar o năzuință individuală. În călătoria fetei spre lumină, întâlnirea cu regele Crypto este doar un obstacol temporar.

Ion Barbu înțelege dragostea ca o aventură a spiritului, o cale de acces spre miracolul creației universale. Această aspirație a fost prea mare, prea „nebunească” pentru condiția limitată a regelui ciupercă. Cutezanța sa este pedepsită: Crypto intră sub lumina soarelui și este ucis.



Lirism narativ. Secvențe de factură epică, a căror dispunere se apropie de momentele obișnuite ale unei situații narative: *conflict, intrigă, deznodământ*.

3. Mișcarea spre „*caldul pământ de miază-zi*” nu este numai un simplu proces de transumanță. Comentăți ver-surile care sugerează semnificațiile simbolice ale năzuinței ființei umane spre lumină, spre spiritualitate.

4. Întâlnirea dintre cele două personaje are loc în vis, ca și în prima parte a *Luceafărului*. Însă rolurile sunt inversate. În poemul eminescian, fata de împărat chema pe Luceafăr; în poezia lui Ion Barbu, fata este ființa superioară, ea e chemată. De aceea, balada *Riga Crypto și laponă Enigel* a fost succint caracterizată drept „*Luceafăr întors*”.

Precizați ce semnificații aduce dialogul, cu chemările lui halucinante, de ceremonial magic.

5. Remarcați sonoritatea cuvintelor *dulceață, fragi, puiacă*. Ce sunete predomină și ce sugestie creează frecvența lor?

6. Justificați decizia regelui Crypto de a se sacrifica de dragul fetei.

7. Refuzat a doua oară, Crypto se străduiește să o atragă pe Enigel prin valorile supreme ale lumii sale: „*somnul fraged*” și „*răcoarea*”, ce vindecă ființa umană de zbuciumul căutării și de truda cunoașterii. Analizați răspunsul pe care îl dă fata, insistând asupra situației dilematice în care este pusă aceasta.

Aspirația spre cunoaștere

1. Personajele sunt simboluri a două lumi diferite. Pentru Crypto, ieșirea din mediul lui echivalează cu intrarea într-un alt regn; pentru Enigel, aspirația spre cunoaștere, spre un ideal este o manifestare firească a umanului, pentru că numai omul are „*fântâna în piept*”.

Specificați implicațiile semantice ale acestei metafore.

2. Realizați o scurtă expunere despre modul în care Riga Crypto a încercat să-și depășească limitele lumii sale prin iubire.

Între ideal și material

1. Regele Crypto apare în visul laponiei. Explicați ce reprezintă acest vis în structura baladei, pornind de la următoarele interpretări posibile:

- tentația lumii materiale;
- un simbol al ispitelor vieții comune, ce încearcă să oprească omul în aspirația sa spre absolut.

2. Înțeleaptă și „*prea-cuminte*”, Enigel își exprimă tentația vieții comune cu ajutorul conștiinței. Regele soarelui îl ucide pe Crypto, iar laponă îl deplânge. Plânsul ei subliniază natura duală a ființei umane, ce oscilează între ideal și material, între rațional și instinctual, între trăirea comună și cunoașterea absolută.

Ilustrați, cu exemple din poezie, drama lui Enigel.

Oul dogmatic

de Ion Barbu

*Dogma: Și Duhul Sfânt se purta
deasupra apelor.*

E dat acestui trist norod
Și oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atât de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns

Acordă lin
Și masculin

Albușului în hialin:
Sărutul plin.

*

Om uitător, ireversibil,
Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?
Precum atunci și azi – întocma:
Mărunte lumi păstrează dogma.

Să vezi, la bolți, pe Sfântul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou-simbol ți-l aduc,
Om șters, uituc.

Nu oul roșu.
Om fără saț și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreau, plocon, acum de Paște:
Îl urcă-n soare și cunoaște!

*

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,

Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară
Și ou și lume. Te-înfioară
De ceasul galben, necesar...

A morții frunte-acolo-i toată.
În gălbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-înscrie-în noi o roată.
Întocma – dogma.

*

Încă o dată:
E, Oul, celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui.
Că vinovat e tot făcutul,
Și sfânt, doar nunta, începutul.

Ajunul Paștilor 1925.

Situare contextuală

• Poezia a apărut în revista „Cetatea literară”, în anul 1926, fiind inclusă apoi în ciclul *Uvedenrode*.

• *Uvedenrode*. Construcție lexicală proprie, formată din: *ove* „ou”, denumire a formei decorative de ou în arhitectură; *eden* „paradis, rai terestru”; participiul trecut de la *rôder*, *rodé* „fărămițat, pierdut”, însemnând *ou-paradis pierdut* (fr. *ove* + fr. *éden* + fr. *rôder*).

• Motivul „nunții”, înțeles ca pătrundere posibilă în miracolul creației universale. În *Oul dogmatic* se cântă creația. Oul este un simbol cosmogonic; intuiția coincidenței dintre viață și moarte, amândouă închise în același cavou: *oul*!

• *Oul*: este increatul în stare pură, inocența originară.

Nunta: geneza posibilă, virtualitate a vieții și a morții

Semnificația nunții

1. Textul propune trei simboluri barbiene fundamentale: *oul* (starea de virtualitate, increatul), *nunta* (geneza), *factorul solar* (devenirea și moartea).

Explicați, în acest context, simbolul *oului*, disociind între:

- a) *oul sterp*, hrană a trupului;
- b) *oul cu plod*, hrană spirituală.

2. Interpretați simbolul *nunții*, asociat ireversibil cu ideea morții, pornind de la versul: „*Palat de nuntă și cavou*”.

3. Prezentați principiul feminin (*albușul*) în starea lui de latență, notată cu *minus*.

4. Descrieți principiul masculin (*plodul*), ca simbol al factorului creator etern, situat la zenit, în „*polul plus*”.

5. Motivați juxtapunerea termenilor neologici cu cei familiari, populari.

6. Precizați efectul stilistic generat de perturbările de topică.

Din ceas, dedus...

de Ion Barbu

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

A apărut în deschiderea volumului *Joc secund* (1930)

Etapa ermetică. „Jocul secund”

• În accepția lui Ion Barbu, simbolul este acel „loc” sacru unde se întâlnesc actele divine cu cele comune. De aici, posibilitatea revelației mistice:

a) poezia văzută ca joc, ca libertate absolută a creației și ca gratuitate a ei;

b) poezia înțeleasă ca reflectare a concepției neoplatoniciene, ca aspirație a contopirii extatice cu divinitatea, într-o lume rarefiată, purificată până la reflectarea deplină a spiritului.

• Ion Barbu se situează într-o familie spirituală ce numără, între alții, pe Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, E.A. Poe și Paul Valéry.

• „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.”

(Ion Barbu)

• „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru.” (Ion Barbu)

Timbru

de Ion Barbu

Cimpoiul veșted luncii sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuire
Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Publicată, întâia oară, sub titlul *Apropiat*, în *Sburătorul*, nr. 5, noiembrie 1926. Reprodusă în volumul *Joc secund*, cu titlul *Timbru*.

Imagine și simbol

1. Susțineți încadrarea poeziei ce deschide volumul *Joc secund* în categoria artelor poetice. Aveți în vedere și următoarea opinie critică:

„Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii răsrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune.” (G. Călinescu)

2. Descoperiți în structura poeziei *Joc secund* termenii cu o multiplă semnificație (*cuvinte-simbol*). Țineți seama și de următoarea afirmație critică:

„«Mod intelectual» înseamnă, în poezia lui Ion Barbu, contemplare a esențelor, jubilație în zarea absolutului, extaz. Adică «poezie pură». (...) Superior poetică, după Barbu, e formularea metaforizantă care, în emulație cu enunțul matematic, reduce universul de forme, prin modalizare, la schema lui ideală, imaginată, procurând prin aceasta emoții de natură intelectuală, «orfică».” (Dumitru Micu)

Fișier bibliografic

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Gh. Griurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989; Mandics György, *Ion Barbu. Gest închis*, Ed. Eminescu, București, 1989; Nicolae Manolescu,

Metamorfozele poeziei, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970; I. Pop, *Recapitulări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1995; T. Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Ed. Minerva, București, 1986.

CUM SE REDACTEAZĂ CURRICULUM VITAE

Expresia vine din latină și înseamnă „felul în care a decurs viața ta”.

Este o „reclamă” prin care urmărești să îți „vinzi” priceperea și experiența și trebuie să te asiguri că te prezintă în lumina cea mai favorabilă, respectând următoarele cerințe:

- aspect îngrijit (hârtie de calitate: coală A4, de culoare albă; nu folosiți tipuri de litere/caractere exagerate), fără greșeli (acestea lasă să se bănuiască faptul că nu poți scrie corect; ești leneș; nu ești atent la detalii; nu ai putea să reprezinți compania; nu ții neapărat să obții slujba);
- bine redactat, bine organizat, ușor de citit (propoziții scurte; stil comprimat; doar informațiile necesare; alegerea unor cuvinte cu impact deosebit; nu folosiți abrevieri care

nu pot fi înțelese; nu folosiți „eu” decât dacă este absolut necesar);

- așezarea în pagină să facă informația atrăgătoare;
- dacă se cere o fotografie, aceasta să fie făcută de un profesionist (nu una la minut);
- fără glume (CV-ul trebuie să fie serios dacă vrei ca solicitarea ta să fie luată în serios).

(După Max Eggert, *CV-ul perfect. Tot ceea ce îți trebuie pentru a reuși de prima dată*, Editura Național, f.a.)

- Modelul de mai jos este preluat după site-ul Agenției Naționale pentru Ocuparea Forței de Muncă.
- Înlocuiți numele aplicantului cu propriul nume.
- Textul dintre () va fi înlocuit cu informațiile cerute.

< numele aplicantului >

INFORMAȚII PERSONALE

Nume

(Nume, prenume)

Adresă

(strada, numărul, cod poștal, oraș, țară)

Telefon

Fax

E-mail

Naționalitate

Data nașterii

(ziua, luna, anul)

EXPERIENȚĂ PROFESIONALĂ

Menționați pe rând fiecare experiență profesională pertinentă, începând cu cea mai recentă dintre acestea

- Perioada (de la – până la)
- Numele și adresa angajatorului
- Tipul activității sau sectorul de activitate
- Funcția sau postul ocupat
- Principalele activități și responsabilități

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

- Perioada (de la – până la)
- Numele și tipul instituției de învățământ și al organizației profesionale prin care s-a realizat formarea profesională
- Domeniul studiat / aptitudini ocupaționale
- Tipul calificării / diploma obținută
- Nivelul de clasificare a formei de instruire/ învățământ

APTITUDINI ȘI COMPETENȚE PERSONALE

dobândite în cursul vieții și carierei, dar care nu sunt recunoscute neapărat printr-un certificat sau o diplomă

Limba maternă

Limbi străine cunoscute

- abilitatea de a citi
- abilitatea de a scrie
- abilitatea de a vorbi

Aptitudini și competențe artistice

Muzică, desen, pictură, literatură etc.

Aptitudini și competențe sociale

Locuiți și munciți cu alte persoane, într-un mediu multicultural, ocupați o poziție în care comunicarea este importantă sau desfășurați o activitate în care munca de echipă este esențială (de exemplu: cultură, sport etc.)

Aptitudini și competențe organizatorice

De exemplu, coordonați sau conduceți activitatea altor persoane, proiecte și gestionați bugete; la locul de muncă, în acțiuni voluntare (de exemplu în domenii culturale sau sportive) sau la domiciliu.

Aptitudini și competențe tehnice

(utilizare calculator, anumite tipuri de echipamente, mașini etc.)

Permis de conducere

Alte aptitudini și competențe

Competențe care nu au mai fost menționate anterior

INFORMAȚII SUPLIMENTARE – ANEXE

GREȘEALĂ LINGVISTICĂ LA NIVEL SINTACTIC

PRETEXT

Citiți cu atenție secvențele ce reproduc texte apărute în presa scrisă. Recunoașteți abateri de la normele limbii române?

Fiecare dintre vinovați au primit câte o amendă contravențională de 30 de milioane de lei.

Adăugarea seleniului la vitamina E determină efecte benefice în tratamentul bolilor virale și mențin sănătoase pielea și părul.

Se va urmări, în special, înscrierea la școală a copiilor, prevenirea abandonului școlar și recuperarea celor cu abandon școlar.

Poate că, în cadrul documentarului, răspunsul la multe întrebări legate de misterul Egiptului antic vor putea fi dezvăluite.

Nu știu câți dintre noi ne pricepem la pictură.

Un grup de circa 30 de persoane s-au strâns și în fața Ambasadei române din Kiev.

În cazul în care nu îl va mulțumi explicațiile profesorului, copilul se va putea adresa forului superior.

În mașină s-a găsit o instalație artizanală de perforat conductă, mai multe lopeți, furtunuri și un sac plin cu pietre.

Singurul element vizibil al bunăstării rămân ceafa sau gușa, tot mai groase, ale unor demnitari sau aleși.

În spate e o pădure deasă și câteva mici lăculețe...

Rezolvarea pe termen lung a problemelor cu care se confruntă persoanele respective și diminuarea numărului acestor familii aflate în sărăcie extremă va ține de procesul de dezvoltare economică.

Participanții la Conferința comemorativă de la Palatul Cotroceni, de ieri, a păstrat un moment de reculegere pentru victimele americane.

Avionul delegației guvernamentale române, condusă de premier, a fost nevoit să repete aterizarea...

...caracterul precar al noii formațiuni guvernamentale, condusă de creștin-democratul Jan Peter Balkenende.

Ceea ce s-a întâmplat duminică seară în fața unei arene, Arthur Ashe, ticsită cu cei peste 23.000 de norocoși...

...să întâmpinăm acest moment real, poate cel mai profund moment al reformei, mult clamată, a educației.

Cele mai frecvente abateri la **nivelul sintaxei** se manifestă în domeniul acordului.

- Acordul subiectului cu predicatul:

- acordul subiectului multiplu cu termenii în relație de coordonare disjunctivă: *Mama sau fata au spălat rufe!*?, în loc de *Mama sau fata a spălat rufe!*;

- acordul prin atracție: *Fiecare dintre copii au desenat câte o floare.*, în loc de *Fiecare dintre copii a desenat...*;

- acordul predicatului cu subiectul exprimat prin pronumele relativ *cine*: *Nu se știe cine au venit.*, în loc de *Nu se știe cine a venit.*;

- acordarea verbelor impersonale: *Eram să ne certăm.*, în loc de *Era să ne certăm.*

Acordul logic (după înțeles) se realizează, în cazul enunțurilor în care subiectul este exprimat printr-un substantiv colectiv (*mulțime, majoritate, serie, cârd, grup* etc.) urmat de un determinant, în două moduri:

- când se consideră că acțiunea exprimată de predicat este făcută simultan de membrii grupului, predicatul se pune la singular: *O mulțime de oameni stă în fața primăriei.*;

- dacă acțiunea este făcută în momente diferite de membrii grupului, predicatul de pune la plural: *O mulțime de rude m-au vizitat anul acesta.*

Dacă subiectul nu are determinant, acordul se face la singular.

- Acordul adjectivului postpus (*omului acesta; în ciuda declarației dată ziaristilor*).

Tautologia – repetiție ce constă în juxtapunerea, într-un enunț, a unor expresii diferite al căror conținut este similar sau identic:

- cu rolul de a sublinia o calitate sau o acțiune;
- greșeală de limbă, repetiția fiind inutilă.

EXERCİȚIU

Recunoașteți construcția sintactică din fragmentele următoare și indicați în care dintre ele este greșeală de limbă:

- a) *Prea i se făcuse fata fată...* (Ioan Slavici, *Mara*)
- b) *Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpănu-i stăpân...* (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*)
- c) *Lunca inundabilă d-aia este inundabilă, fiindcă se inundă.*

LIRICA EXPERIMENTALISTĂ. ANTIARTA

Avangardismul românesc

Avangardă și receptare

• Noțiunea de *avangardă literară* indică o schimbare profundă în modul de a concepe și de a structura obiectul literaturii.

• Avangarda impune definitiv o altă atitudine față de actul scriiturii, invocându-se prin aceasta o ruptură violentă la toate nivelurile:

- răsturnarea și reconsiderarea tradiției;
- contestarea gustului dominant al epocilor anterioare;
- negarea structurilor formale și ale manifestărilor estetice;
- modificarea arbitrară a raporturilor dintre *emitentul de text* și *referentul-destinatar*.

Climat, colaboratori

• Contextul cultural românesc de la început de secol s-a arătat apt să recepteze reprezentările avangardiste din alte țări, dovedind mobilitatea și adaptabilitatea rapidă la solicitările revoluționare din literatură.

• Semne ale unei asemenea participări la *efervescența literară novatoare* a epocii se pot descoperi începând cu anul 1912.

• Adolescenții S. Samyro (pe numele adevărat Samuel Rosenstock), inventatorul dadaismului, cunoscut sub numele de Tristan Tzara, I. Iovanaki (el însuși poet important sub numele de Ion Vinea, adevăratul promotor al avangardismului românesc) și Marcel Iancu (arhitect și pictor, prezent împreună cu Tzara la „insurecția de la Zürich”) editează revista *Simbolul*, unde militează prin recenzii și desene pentru arta modernă.

• Tristan Tzara și Marcel Iancu vor găsi peste puțin timp un teren mai bun de afirmare a acestor idei la Zürich, unde

organizează, la 14 iulie 1916, primul spectacol DADA și pun astfel bazele cunoscutei *mișcări dadaiste*.

Prin Tristan Tzara, literatura română confirmă *avangardismul „programatic”* al lui Urmuz, trecând cu succes în fruntea avangardei europene.

• La începutul celui de-al treilea deceniu, pe plan internațional, negativismului extrem al dadaismului i se vor opune *constructivismul* (un nou curent ce ia amploare în Germania) și *expresionismul*, care va ridica poezia românească la nivelul cel mai înalt, prin L. Blaga și G. Bacovia, solicitând-o astfel să participe la toate înnoirile epocii.

Reviste românești de avangardă

• Apariția unor reviste care promovează aceste tendințe coincide cu etapa de „reconstrucție” a avangardismului european și este corespunzătoare apariției *constructivismului*, *expresionismului* și *suprarealismului*.

Contimporanul. Revistă de avangardă, cu program constructivist. Apare la București (1922-1932), sub îndrumarea lui Ion Vinea și Marcel Iancu.

Integral. Revistă de sinteză modernă. Una dintre cele mai importante publicații ale avangardei. București (1925-1928). Redactori: F. Brunea, M. H. Maxy ș.a.

Alte reviste de avangardă românească: *75 H.P.* (1924); *Punct* (1924-1925); *Urmuz* (1928-1929); *Alge* (1930-1933); *Meridian* (1934-1936).

Avangarda românească se manifestă destul de unitar, ca forme de expresie și ca programe teoretice.

• Dintre toate revistele de avangardă românească, *Integral* se va ilustra ca o sinteză culturală a avangardismului românesc. Cu un program articulat pe ideea *sincretismului total*, gruparea interesează tocmai prin concepția culturală totalitară care „răspunde ritmului vremii”.

■ *Spiritul negator*

- Se manifestă sub forma negației, care variază în intensitate, de la contestarea amuzantă până la dispariția sinucigașă.
- Constituie un moto al gândirii și al imaginației scriitorului avangardist.

■ *Criza literaturii*

- Este o cauză a dezvoltării spiritului negator.
- Vizează toate aspectele sub care se manifestă literatura.

■ *Spiritul ludic*

- Prezintă o alternativă a spiritului negator.
- Este implicat în „comedia literaturii” scrise și interpretate de avangardiști.

■ *Destructurarea textului poetic*

- Constituie o consecință a atitudinii negative față de literatură.
- Atrage toate nivelurile constitutive ale textului prozodic (versul alb, abolirea structurii strofice), sintactic (modificarea statutului deținut de elementele de relație), stilistico-retoric (abolirea diferențelor dintre planul figurat și cel nonfigurat, centrarea discursului nu pe figuri de stil, ci pe imaginea care transgresează registrele retorice).
- Atrage după sine anularea distincțiilor de gen.

■ *Primatul existenței*

- Exaltă neîncrederea în literatură, ce are ca principală consecință devalorizarea acesteia.
- Modifică fizionomia și statutul operei literare: absența caracterului finit, lipsa de organicitate — efecte ale dezideratului ca literatura să urmeze cât mai fidel viața (captarea momentului, poezia telegrafică, poezia-reportaj, poezia și transcrierea stărilor onirice, halucinatorii, delirante etc.).

(Gabriela Duda)



Victor Brauner, *Compoziție*

- Fenomenul avangardist este asociat, în general, cu două atitudini extreme:

- a) ruptura, negarea radicală a tradiției cultural-literare;
- b) aspirația către o absolută înnoire a limbajului, în afara oricărui tipare moștenite.

• *Mișcare*, și nu școală literară sau artistică, *avangarda* se caracterizează prin *activism* și *antagonism*: „mișcare de șoc, de ruptură și de deschidere, în același timp”.

• Esența avangardei literare ar putea fi identificată, de altfel, cu *negația*, vocația ei fiind prin excelență „distructivă”, „iremediabil iconoclastă”, chiar și atunci când aspiră spre actul constructiv.

„În domeniul estetic propriu-zis, spiritul avangardei duce în mod obligator la negarea artei tradiționale, la contestarea și depășirea continuă a formelor curente și accentuate de creație. Avangarda refuză orice model, detestă violent «gustul» consacrat, are «oroare – cum declară și futuristii – de tot ce este vechi și comun».”

(Adrian Marino)

Muncă independentă

1. Demonstrați că poezia avangardistă aduce o fantezie nelimitată, o interioritate neutră în loc de sentiment, o magie a cuvintelor care atrag sensuri din afara contextului. Valorificați, pentru a da un răspuns pertinent, următoarea opinie: „Cuvântul împrăștiat, luat singur, în afara sintaxei și a dicționarului (...) va trebui să recheme nu un sens, ci doar o sensibilitate.” (Marin Mincu)

2. Realizați o discuție despre tendința distructivă, demolatoare, a scrierilor avangardiste (Urmuz) față de tendința constructivă, integratoare, a experimentalismului (Ilarie Voronca), ținând seama și de următoarele păreri critice:

a) „Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei, pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent la orice intenție constructivă.”

(Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*)

b) „Avangarda reprezintă modul cel mai vizibil de revoltă împotriva unei situații constituite pentru a o răsturna și a o dezorganiza.” (Umbert Eco)

c) „A fi distrugător, iconoclast, terorist, nihilist tinde așadar să se confunde cu esența însăși a avangardei”.

(Adrian Marino).

Îndoieli

de Tristan Tzara (1886-1963)

– Am scos visul vechi din cutie cum scoți tu o pălărie
Când te gătești cu haina cu mulți nasturi
Cum scoți iepurele de urechi
Când te-ntorci de la vânat
Cum alegi floarea dintre buruieni
Și prietenul dintre curteni

Uite ce mi s-a întâmplat
Când veni seara-ncet de tot ca un gândac

Bună multora de leac, când mi-aprind în suflet foc
de versuri
M-am culcat. Somnul e grădina hotărnicită cu îndoială
Nu știi ce-i adevărat, ce nu
Ți se pare că-i hoț și împuști
Pe urmă ți se spune că a fost un soldat
Cu mine întocmai așa fu
De-aceea te-am chemat să-mi spui – fără greșală
Ce-i adevărat – ce nu-i.

(Primele poeme, 1934)

Pian

de Ilarie Voronca (1903-1946)

Sângele a bătut ore în trecut
plopilor se țin de mână proverbial,
ploaie elegantă în caiet englezesc,
până în gând anotimpul e de metal
orice pasăre un afiș ceresc.
Cât de scump calendar compartiment
în tub câmpul răgușit magistral
trenul politicos a jucat foot-ball
aici orașul s-a deschis ca un port-cigarettes.
Pe trotuar tâziu becuri își fac de cap
magnetic podul peste case înnodat
îngerii trec prin reumatism colorat
cheamă glasul în moloz Va urma.

(Punct, nr. 10, 24 ian. 1925;
inclusă în *Invitație la bal*, 1931)

• Dintre poeții avangardei românești, cel mai valoros este **Ilarie Voronca** (1903-1946).

O poziție singulară în avangarda românească deține, de asemenea, prin prozele lui, **Urmuz** (Demetru Dem Demetrescu-Buzău).

Exprimați-vă părerea!

1. Interpretați efectul rezultat din asociațiile insolite de idei în cele două creații lirice.
2. Comparați spontaneitatea creatoare, totala libertate a fanteziei și intenția ludică a autorilor avangardiști.
3. Discutați efectul de surpriză produs de textele avangardiste, pornind de la poeziile *Îndoieli* de Tristan Tzara și *Pian* de Ilarie Voronca.
4. Descoperiți procedeele prin care cei doi poeți avangardiști deviază linia discursului în direcții aberante.
5. Motivați amestecul de cuvinte din sfera livrescă, neologică etc.
6. Considerați că lirica experimentalistă (avangardistă) transpune în artă sentimente, trăiri sufletești sau doar o stare de surescitare intelectuală?

Fișier bibliografic

N. Balotă, *Arta poetică ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976; E. Ionescu, *Note și contra-note*, Ed. Humanitas, București, 1992; M. Mincu, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, Ed. Cartea Românească, București, 1986; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1990; A. Marino, *Dicționar de idei literare* I, Ed. Eminescu, București, 1973.

NOILE DIMENSIUNI ALE LIMBAJULUI



Nichita Stănescu

(1933-1983)

Dezîmblînzirea

De mult negru mă albisem
De mult soare mă-nnoptasem
De mult viu mă mult murisem
De visare mă aflasem
Vino, tu, cu tine toată
ca să-ntruchipăm o roată
Vino, tu, fără de tine
ca să fiu cu mine, mine
O răsai, răsai, răsai
pe infernul meu, un rai
O rămâi, rămâi, rămâi
Palma bate-mi-o în cui
pe crucea de carne
când lumea adoarme.

(*Epica magna*, 1978)

Considerații generale

Publicat în 1960, *Semnul iubirii*, primul volum de versuri semnat de Nichita Stănescu, definea profilul unui poet deosebit de înzestrat și contura câteva trăsături specifice universului liric imaginat, pe care le întâlnim, mai vizibil ori mai estompat, în toate poemele sale de mai târziu.

Dintre temele majore abordate de N. Stănescu în creația sa lirică, *iubirea* se prezintă ca act de cunoaștere fundamental, capabil să conducă la schimbarea radicală a alcătuirii

interioare, la o metamorfoză definitivă a ființei. Esență inefabilă a universului, dragostea generează o stare fascinatorie, hipnotică, convertită în experiență unică, totală.

Prin revelația iubirii, timpul se comprimă, se „sparge”, făcând loc eternității, asociindu-și simboluri ale absolutului, precum *zeul, cerul, curcubeul, stelele, coloana, aripa*, dar și ale umanului: *părul, ochiul, cotul, mâna* etc.

Infinitul reprezintă, probabil, tema centrală a liricii lui Nichita Stănescu, reîntâlnită nu numai în *dorul de absolut și de perfecțiune*, ci și în încercările de a surprinde eternul în tiparul material al cuvântului, pentru a-i revela, astfel, esența. Prin spirit, eul liric se simte solidar cu universul, regăsindu-și fibra originară în frunze, în iarbă și copaci, în pietre și bivoli.

Elegia întâia oferă o „definiție” a infinitului, pornind de la textul biblic, dar valorificând și concepțiile mistice indiene: „înlăuntrul desăvârșit, / care începe cu sine / și se sfârșește cu sine / nevădit de nici o aură / neurmat de nici o coadă / de cometă”. Matematica, deși inaccesibilă poetului, i-a furnizat acestuia cele mai potrivite simboluri: *sfera, cercul, punctul, cifra 1*, toate având conotația sacralului.

Condiția umană, ca temă artistică, revine obsesiv în creația lui Nichita Stănescu și își asociază întotdeauna simboluri ale omenescului sau ale lumii materiale, imperfecte.

Esența divină se ascunde în om, ca *sămânță* (*A unsprezecea elegie*), iar eul liric încearcă să o scoată la lumină, dând o nouă reprezentare formulei axiomatice hinduse *ta twam asi* (*tu ești acela*): „*Eu sunt trupul absurd al lui „sunt” / și literele lui. / Eu sunt locul în care există „sunt” / și patul lui, în care doarme.*” (*Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?*)

Scriitorul simte nevoia de a-și defini propria creație și propriul limbaj, multe dintre texte dobândind statutul de *artă poetică*. N. Stănescu reîmpropătează limbajul figurat, adaptând cuvintele la lucruri, reconfigurându-le, în încercarea de a redescoperi *cuvântul originar*, încărcat de forță creatoare.

TEXT ȘI INTERPRETARE

- Poezia *Dezîmblînzirea* face parte din volumul *Epica magna* (1978).

- Drama creatorului are suport estetic și se naște din incapacitatea artistului de a concretiza în limbaj frumusețea și sensibilitatea Poeziei. Poetul rămâne un blestemat, condamnat la eterna așteptare și la reflectarea imperfectă a esențelor.

- Atracția contrariilor. Ideea cunoașterii de sine.

„Poezia lui Nichita Stănescu este creație în interiorul limbajului, înlănțuire expresivă, coeziune de sonori, trezind la viață adâncul ființei, stimulând acest adânc să ni se reveleze. Dar să ni se reveleze împrumutând culoarea însăși a frazei de impecabilă articulare, ca o realitate palpabilă, materială, credibilă și la îndemână.” (Lucian Raicu)



Cunoașterea prin eros

1. Observați imaginile paradoxale din primele trei versuri din *Dezîmblînzirea*. Credeți că există un punct, o limită unde contrariile se întâlnesc?

2. În poezia lui N. Stănescu, regăsirea de sine se realizează prin *visare*. Interpretați acest termen, având în vedere următoarele posibile răspunsuri: • contemplație estetică; • meditație; • travaliu artistic.

4. Considerați că trăirea pleneră a vieții poate degenera într-o uitare de sine, într-o moarte a spiritului („*De mult viu, mă mult murisem*”)? Argumentați.

Aveți în vedere că „obiectul lirismului stănescian încetează de a mai fi lumea înțeleasă ca exterioritate, în sens larg, tradițional. Tocmai ea, lumea, este ignorată, anulată voit, din dorința expresă a autocircumscrierii propriului eu ca *subiect și ca mic obiect al cunoașterii* și aceasta se face lucid și explicit. Nu realitatea exterioară (...) va fi tema acestui poet, ci mai întâi eul ca entitate diferențiată, cu modul său specific de a fi, atât în lumea obiectelor, cât și în aceea a ideilor abstracte.” (Ștefania Mincu)

„Poezia este dimensiunea spirituală care suportă cel mai greu definițiile. Aceasta poate și din pricină că poetul trebuie să facă față în permanență unei situații paradoxale: să comunice unicul, să facă să devină comunicabil, cu o adresă foarte largă, ceea ce de fapt e profund singular, să dea o formă profund generală și accesibilă unui conținut strict, așa zice chiar rigid față de sine însuși. Astfel se face că de la poet la poet rezolvarea comunicării ia mereu alte forme, pentru că mereu sunt alte unicități de comunicare”. (Nichita Stănescu)

• **Intertextualitate:** aluzie, fără semnele citării, la un text literar preexistent.

• **Androginul.** În mitologia greacă, o ființă fabuloasă, între femeie și bărbat, a cărei scindare, după Platon, ar fi dus la apariția iubirii, a atracției dintre cele două sexe.

Titlul. În poeziile tradiționale, titlul se află într-o strânsă corelație cu conținutul operei. De multe ori, titlul are aspect metaforic și revelează semnificațiile mai profunde ale textului. În poeziile moderne, titulatura poate fi fără nici o legătură cu imaginile evocate.

„În mod tradițional, titlul enunță tema, subiectul, emoția poetului, și acesta la rândul său dezvoltă sau împlinește apoi acest enunț, după cum și invers, cele dezvoltate în interiorul poemului converg din nou la recitirea titlului. Sigur că această convergență mai există și în poemul modern. Dar a devenit mai puțin frecventă decât fenomenul opus, modificarea raportului dintre titlu și poem.”

(Hugo Friederich, *Structura liricii moderne*)



Margareta Sterian, *Nuntă*

Mitul androginului

1. Explicați simbolul *roții* (al sferei, al cercului) în poezia stănesciană, având în vedere și texte precum: *Elegia întâia*, *Leoaică tânără*, *iubirea*, *Certarea lui Euclid*, *Lecția despre cerc*.

2. Comentați fragmentul: „Vino tu, fără de tine / Ca să fiu cu mine, mine”, făcând referire și la versurile eminesciene: „Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!”, din poezia *Odă* (în metru antic).

3. Găsiți semnificațiile ultimelor două versuri, valorificând următoarele interpretări: *carnea* (trupul) este o „cruce” pe care ființele umane se chinuiesc să o poarte; iubirea provoacă suferință purificatoare (aluzie la eliberarea de pământesc, la renașterea spirituală).

Stilul poetic. Limbaj novator

1. Noua ordine a cuvintelor la care aspiră poetul se relevă ca expresie a reaproprierii de adevărul vieții prin sacrificarea convențiilor gramaticale. Selectați inovațiile gramaticale și din domeniul formării cuvintelor, interpretând efectul lor stilistic.

2. Descoperiți mărci ale intertextualității, comparând poezia lui Nichita Stănescu cu următoarele versuri eminesciene:

„Pe-a mele ceruri să răsa / Mai mândră decât ele”...

„O, rămâi, rămâi la mine, / Te iubesc atât de mult.”

3. Discutați titlul poemului *Dezimblânzirea*, raportându-l la conținut.

Muncă independentă

Realizați un eseu în care să evidențiați aspectele proprii stilului poeziei lui Nichita Stănescu, pornind de la următoarea opinie critică a lui Eugen Simion:

„Poezia lui Nichita Stănescu trece prin toate formele gramaticii lirice și, când crezi că s-a fixat într-una, ai surpriza să constăți că poetul este deja în drum spre altceva: spre alt timp și alt mod. Rezistența cea mai hotărâtă o provoacă poemul care renunță la toate atributele lirismului tradițional: nu este nici muzical, nici plastic, nici coerent, ci pur demonstrativ, cu un limbaj fără solemnitate. «Îl opun pe A lui I. / Nori peste semne», zice poetul la începutul unei cărți, voind, poate, să sugereze o negație a artei ca împerechere. Numai atât? Este, negreșit, și credința, mai generală în poezia modernă, că un cuvânt poate spune mai mult în goliciunea lui deplină decât un cuvânt ce merge liniștit în urma muzicii sau se lipește de o culoare. E o sfidare, desigur, a cititorului, e pariul unui luptător care, lăsând deoparte armele, iese înaintea dușmanului cu mâinile goale. (...) O operă este în egală măsură suma izbânzilor și a eșecurilor ei.”

A cincea elegie

de Nichita Stănescu

Tentația realului

N-am fost supărat niciodată pe mere
că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,
pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări.
Dar merele, frunzele, umbrele, păsările
s-au supărat deodată pe mine.
Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,
la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor,
tribunale rotunde, tribunale aeriene,
tribunale subțiri, răcoroase.
Iată-mă condamnat pentru neștiință,
pentru plictiseală, pentru neliniște,
pentru nemișcare.
Sentințe scrise în limba sâmburilor.
Acte de acuzare parafate
cu măruntaie de pasăre,
răcoroase penitențe gri, hotărâte mie.

Stau în picioare, cu capul descoperit,
încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine
pentru ignoranță...
și nu pot, nu pot să descifrez
nimic,
și-această stare de spirit, ea însăși,
se supără pe mine
și mă condamnă, indescifrabil,
la o perpetuă așteptare,
la o încordare a înțeleșurilor în ele însele
până iau forma merelor, frunzelor,
umbrelor,
păsărilor.

(11 elegii, 1966)

Situare contextuală

- Textul liric este organizat sub forma unei *dramatizări* în interiorul unei *scenete poetice*. Lirism narativ.
- Construcția circulară a poeziei. Caracter de confesiune.
- Funcția de antiteză a celei de-a doua secvențe.
- Structura ludică a scenariului poetic.
- *Repetiția*, prezentă ca: a) figură de stil; b) structură de compoziție.
- Referiri insistente la universul fizic recreat de om.
- „A cincea elegie e un discurs al disculpării și justificării de sine. Realul-tentație este o instanță ce emite sentințe absurde asupra conștiinței, silind-o să i se plieze, să se trădeze din nou, vorbind în numele a ceva ce-i este străin.”

(Ștefania Mincu)

Lirismul narativ

1. Analizați posibilitatea de a fixa, prin primele trei versuri, cele două coordonate esențiale ale poeziei:
a) *O stare de fapt*; b) *O stare de spirit*.
2. Selectați elementele a căror prezență simbolizează cele două universuri coexistente (uman / nonuman).
3. Identificați, în versurile 4-5, fenomenele de natură care declanșează un conflict.
4. Comentați episoadele care se succed în ampla secvență a „tribunalului” (versurile 6-29).
5. Numiți cele două instanțe diferite care supun eul uman unei judecăți, aducându-i acestuia o serie de „acuzări”:
a) un „tribunal” al lumii reale, concret; b) un „tribunal” simbolic, abstract. Enumerați o parte dintre aceste acuzații.

Fișier bibliografic

Matei Călinescu, *Aspecte literare*, E.P.L., București, 1965; I. Pop, *Nichita Stănescu*, Ed. Albatros, București, 1969; M. Papahagi, *Exerciții de lectură*, Ed. Dacia, Cluj, 1976; L. Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*,

vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1974; Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1978; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. I, Ed. Aula, Brașov, 2001.

PRONUNȚAREA CORECTĂ

Elaborarea unor mesaje orale eficiente necesită cunoașterea și folosirea corectă a normelor limbii literare, deci dobândirea de cunoștințe și deprinderi practice de *ortopeie, vocabular și gramatică*.

Ortoepia presupune:

- pronunțarea exactă și clară a sunetelor;
- cunoașterea regulilor ortoepice;
- folosirea expresivă a accentelor, a pauzelor, a debitului, a tonului vorbirii.

Numele proprii românești, cu mici excepții, nu ridică probleme de pronunție.

Rarele dificultăți de rostire țin:

- de calitatea sunetelor (vocale, semivocale):
 - în numele proprii *Caragiale* sau *Brătianu*, *i* este semivocală, prin urmare primul cuvânt are patru silabe, al doilea trei;
 - numele familiei de boieri *Mavrogheni* se pronunță în patru silabe, *e* fiind vocală;
 - numele localității arădene *Pecica* are două silabe, *i* fiind semivocală;
- de accent:
 - *Govora* are accentul pe a doua silabă;
 - numele proprii de persoane *Sofia* și *Coralia* sunt accentuate pe penultima silabă;
 - numele scriitorului pașoptist (Alec) *Russo* se pronunță cu accentul pe prima silabă.

Numele arhitectului (Anghel) *Saligny* se pronunță [sali-ni], cel al pictorului (Iosif) *Iser* se rostește [izer], al scriitorului (Gala) *Galaction* [galaction], iar toponimul *Medgidia* se rostește [megidia].

Pronunțarea numelor proprii străine trebuie să țină cont de limba din care provin. Printre cele mai folosite nume proprii străine care prezintă dificultăți de rostire se numără: *Effel* [efel]; *Bruxelles* [brüsel]; *Cagliari* [caliari]; *Ciudad de Mexico* [siudă de mehico]; *Peru* cu accentul pe ultima silabă; *Rio de Janeiro* [riu de janeiru]; *Santiago* silabat [sant-ia-go];

Beirut accentuat pe ultima silabă; *Stockholm*, *Steinbeck*, *Strindberg* nefiind cuvinte germane, *s* se pronunță [s]; *Napoleon* accentuat pe ultima silabă; numele orașului austriac *Salzburg* se pronunță [zaltzburg], iar toponimul *Waterloo*, numele unei localități din zona flamandă a Belgiei, se rostește [vaterlu]; *Vaduz* se pronunță [faduț], toponimul *Soci* este bisilabic, *Chile* se rostește [cile].

EXERCITII

1. Consultați un dicționar ortoepic și precizați pronunția corectă a următoarelor nume proprii: *Hasdeu*, *Tonitza*, *Negruzzi*, *Philippide*, *Tzara*.

2. Ajutându-vă de un dicționar ortoepic:

A. Indicați pronunția cuvintelor:

a) *Medgidia*, *Rio de Janeiro*, *Brescia*, *Vaduz*, *Bruxelles*, *Stockholm*, *Sevilla*, *Chile*, *Barcelona*, *Cagliari*, *Dahomey*, *Salzburg*, *La Paz*, *Qatar*, *Quito*, *Waterloo*;

b) *Amundsen*, *Camus*, *Stendhal*, *Steinbeck*, *Strindberg*, *Quintus*.

B. Precizați locul accentului în următoarele cuvinte:

Belfast, *Manhatan*, *Beirut*, *Strasbourg*, *Nobel*, *Beirut*, *Eiffel*.

3. Scrieți numele proprii care se pronunță:

[n e g r u ț i], [h a ș d e u], [m i u n h e n], [t o n i ț a], [c o g ă l n i c e a n u], [s a l i n i], [n i c e], [f i l i p i d e]

4. Consultați *Dicționarul ortoepic, ortografic și morfologic al limbii române* și alegeți varianta corect accentuată:

Govora / *Govora*, *Napoleon* / *Napoleon*, *Bogdan* / *Bogdan*, *Armand* / *Armand*, *Miron* / *Miron*, *Natalia* / *Natalia*, *Rozalia* / *Rozalia*, *Coralia* / *Coralia*, *Sofia* / *Sofia* (nume propriu feminin), *Solomon* / *Solomon*, *Ștefan* / *Ștefan*, *Teodosia* / *Teodosia*, *Balaci* / *Balaci*, *Seneca* / *Seneca*, *Sisif* / *Sisif*, *Paris* / *Paris* (personajul mitologic), *Parnas* / *Parnas*, *Pegas* / *Pegas*, *Procust* / *Procust*, *Hiperion* / *Hiperion*, *Hercule* / *Hercule*.

PRETEXT

Recunoașteți neologismele din următoarele texte. Încercați să le înlocuiți cu termeni din fondul vechi. Este posibilă această operație în toate cazurile? De ce?

Noi nu vrem să fim geniali,
noi vrem să fim trimbulinzi,
legați cu o tremurată culoare
în față, la volan, de oglinzi,
mereu balansând spre-un adânc
și el mereu în mutare,
gonind pe șoseaua substantivelor,
din declinare în declinare.

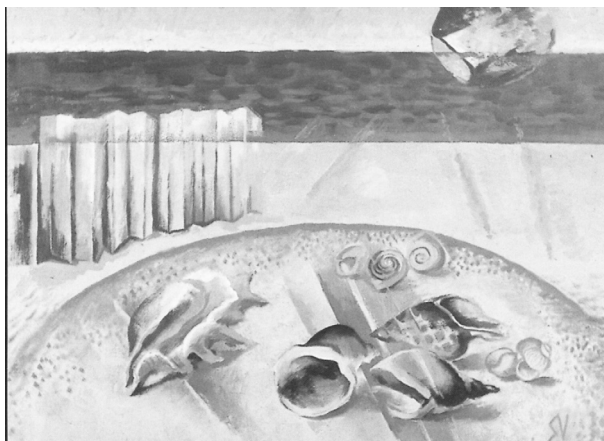
(Nichita Stănescu, *Cântec în doi*)

Cine n-a avut sentimentul acelei teribile agonii când
moartea se înalță în tine și te cuprinde ca un aflus de sânge, ca
o forță interioară imposibil de stăpânit și care te domină până
la sufocare sau când te strânge ca un șarpe provocându-ți
halucinații de groază, acela nu cunoaște caracterul demonic al
vieții și efervescențele interioare din care răsar marile transfi-
gurări.

(Emil Cioran)

Un rating remarcabil a înregistrat în week-endul trecut un
horror în care un killer și un rancher, cel de-al doilea cunoscut
gay, s-au întâlnit la un fast-food și au pus la cale un hold-up.
Castingul filmului a inclus pe interpretul hitului apărut inițial
pe un single, apoi și în variantă videoclip.

Simona Vasiliu Chintilă, *Natură statică*



Neologismele (actualizare)

Neologismele sunt cuvinte intrate în limbă începând de la jumătatea secolului al XIX-lea.

- Aparțin atât limbii literare standard, cât și tuturor variantelor funcționale.
- Din punctul de vedere al originii, cea mai importantă categorie o reprezintă împrumuturile latino-romanice.
- Neologismele de origine latino-romană:
- au determinat o modernizare masivă a vocabularului;
- au contribuit la întărirea caracterului romanic al vocabularului;
- au creat dublete sinonimice care au îmbogățit limba.
- În ultima vreme, se constată o orientare a împrumuturilor către engleză și engleza americană;

Împrumuturile foarte recente

- Împrumuturile din engleza britanică și americană, incomplet sau deloc adaptate sunt denumite *anglicisme*.
- Conduc la îmbogățirea, diversificarea și internaționalizarea limbii.
- În opinia specialiștilor (Sextil Pușcariu, Adriana Stoichițoiu-Ichim ș.a.), se poate vorbi de neologisme:
 - necesare* – cuvinte sau unități frazeologice care nu au corespondent românesc sau prezintă unele avantaje față de termenul autohton (precizie, expresivitate, brevilocvență);
 - de lux* – inutile, atât timp cât în limba română există echivalent, chiar dăunătoare.

Pronunțarea poate genera confuzii omofonice: [bord] în engl. „colectiv de conducere”, în rom. „punte a unui vas”; [trening] în engl. „pregătire profesională”, în rom. „costum de sport”.

Necunoașterea deplină a sensului din limba engleză conduce la construcții pleonastice: *hit de mare succes*, *schimbarea bordului de conducere*, *conducerea managerială*.

„Se spune, cu o figură de stil, că limbile sunt „încăpățânate”, adică își păstrează trăsăturile esențiale în ciuda influențelor externe. Când încep să le piardă, e semn că limbile sunt pe cale de dispariție.”

(Al. Graur, *Lingvistica pe înțelesul tuturor*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972)

Domeniul	Neologisme necesare	Neologisme de lux
Economic, financiar-contabil, al profesiilor	<i>card</i> – „carte de credit”; <i>broker</i> – „agent care vinde sau cumpără pe comision; intermediar”; <i>off-shore</i> – „înregistrat, localizat, condus sau operat dintr-o țară străină”; <i>dealer</i> – „persoană care vinde și cumpără în nume propriu”; <i>fixing</i> – „cotație a unei monede la cursul zilei”; <i>joint-venture</i> – „firmă realizată prin asociere cu un partener străin”; <i>rating</i> – „evaluare a riscului de țară”; <i>eurobond</i> – „obligațiune emisă de o corporație din SUA și oferită spre vânzare pe piața europeană și care aduce dobândă în dolari”	<i>body-guard</i> – „gardă personală, escortă” <i>cash</i> – „numerar” <i>discount</i> – „reducere de preț” <i>training</i> – „pregătire, instruire profesională”
Comunicații, presă, învățământ, cercetare	<i>grant</i> – „sumă nerambursabilă acordată pentru un proiect științific”; <i>rating</i> – procentaj care indică numărul de ascultători sau telespectatori ai unei emisiuni radio sau tv; <i>target</i> – „țintă, scop”; <i>hot line</i> – „linie telefonică pentru comunicări urgente”; <i>talk-show</i> – „emisiune radio sau tv ce constă într-o discuție în direct, pe o anumită temă, între un moderator și invitații săi”; <i>chat</i> – „discuție care se face prin schimbarea mesajelor electronice”	<i>briefing</i> – „conferință de presă” <i>public relations</i> – „relații publice”
Artă, cultură	<i>casting</i> – „acțiunea de a alege actori pentru o piesă de teatru sau un film”; <i>copyright</i> – „deținerea exclusivă și dreptul de a face uz de o creație artistică, literară, muzicală protejată de lege pentru o perioadă specifică de timp”	<i>live</i> – (spectacol transmis) „în direct”; <i>workshop</i> – „seminar, atelier de lucru”

EXERCITII

- Indicați seria sinonimică ce conține numai neologisme:
a) atrage, ispiti, seduce, tenta, ademeni
b) calmare, diminuaire, reducere, temperare, atenuare
c) abătut, deprimat, melancolic, elegiac, trist
d) elogia, cinsti, glorifica, venera, preamări
- Indicați neologismul din următoarele perechi de sinonime: comite – săvârși; discuta – vorbi; stăpâni – domina; copie – duplicat; discordie – neînțelegere; craniu – țeastă; dura – dăinui; abanos – eben; nepărtinire – echitate; ecleziastic – bisericesc; ignora – nesocoti; ignobil – infam; necinstit – ilicit; lift – ascensor; lotus – nufăr; paiată – clovn.
- Scrieți cuvintele care se pronunță:
[chici], [huntă], [dizain], [cauboi], [uichend], [fön], [autsaidăr], [dizel] și precizați-le originea.
- Precizați pronunția corectă a neologismelor neadaptate limbii române: *zeppelin*, *pizza*, *marijuana*, *poncho*, *spleen*, *summit*, *feedback*, *jazz*, *dancing*.

5. Normele limbii române actuale acceptă forma:
vizavi / vis-à-vis; apropo / à propos; leader / lider; clown / clovn; sandviș / sandvici / sandwich; blue jeans / blugi; stress / stres.

6. Precizați pronunția, găsiți un echivalent românesc (lexical sau frazeologic) și stabiliți în ce categorie de neologisme se încadrează următoarele cuvinte recent intrate în limbă: *acquis*; *copyright*; *exit-poll*; *fast-food*; *fitness*; *leasing*; *listing*; *look*; *paint-ball*; *prompter*; *site*; *summit*; *topless*.

7. Elaborați un mic dicționar de neologisme foarte recente.

8. Comentați, într-o jumătate de pagină, următoarea remarcă:

În ceea ce ne privește considerăm că asimilarea corectă a anglicismelor (și a altor neologisme) este mai importantă decât acceptarea sau respingerea acestora în numele unor principii care pot părea, ori chiar sunt, uneori, cel puțin discutabile.

(Th. Hristea, *Despre scrierea și pronunțarea unor anglicisme*, în „România literară”, 1978, nr. 26, p. 5)

Citiți următorul text:

*Plâns de cobe pe la geamuri se opri,
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
„I-auzi corbii!” — mi-am zis singur... și-am oftat,
Iar în zarea grea de plumb,
Ninge gri.*

*Ca și zarea, gândul meu se înnegri...
Și de lume tot mai singur, mai barbar, –
Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...
Iar în zarea grea de plumb,
Ninge gri.*

(G. Bacovia, Gri)

1. Comentați efectul stilistic al termenului *gri* în fixarea temei singurătății în creația poetică bacoviană.
2. Explicați, interpretând metaforele din text, relația dintre subiectul liric și universul exterior.
3. Comentați rolul stilistic al comparației de la începutul strofei a doua.
4. Transcrieți două elemente formale (lexicale sau artistice) caracteristice structurii poeziei lui G. Bacovia.
5. Identificați în structura textului elementele care sugerează atitudinea existențială de solitudine.
6. Justificați prezența corbilor ca element emblematic al textului.
7. Explicați rolul rimei în evidențierea paralelismului formelor gramaticale.
8. Argumentați folosirea epitetului *grea* din structura metaforică *zarea grea de plumb*.
9. Arătați ce efect stilistic se creează prin punerea în relație a termenilor în sintagma *plumb de iarnă*.
10. Redactați o scrisoare către un prieten (10-15 rânduri) în care să îi prezentați impresiile voastre în urma lecturii poeziei lui G. Bacovia.

TOTAL

5 puncte

20 puncte

10 puncte

10 puncte

10 puncte

5 puncte

15 puncte

10 puncte

10 puncte

5 puncte

100 de puncte

DRAMATURGIA

Convențiile genului dramatic

Genul dramatic. Perspectivă teoretică

Cuvântul „dramatic” (din fr. *dramatique*) provine din cuvântul „dramă” (gr. *dramă*=acțiune) și desemnează unul dintre cele trei genuri literare fundamentale (liric, epic și dramatic).

Genul dramatic reunește operele literare care au drept principal mod de expunere dialogul; piesele de teatru, specifice acestui gen, se definesc prin cele două dimensiuni: literară (teatrul ca literatură) și scenică (teatrul ca spectacol).

Scrise pentru a fi jucate, operele dramatice își realizează integral potențialul de comunicare artistică numai în cadrul spectacolului, prin contactul viu al actorului cu publicul. În acest caz, perspectiva regizorală influențează reprezentarea scenică, în funcție de scopul urmărit sau de exigențele publicului spectator.

Dramaturgia aparține literaturii, prin exploatarea disponibilității expresive a limbajului și prin specificul viziunii auctoriale (constând în obiectivarea eului creator prin intermediul unuia sau mai multor personaje); textul literar constituie elementul peren, sursa primară a artei teatrului.

Speciile reprezentative ale genului dramatic sunt *tragedia*, *comedia* și *drama*. Alături de acestea, creația dramatică mai consemnează: *farsa*, *tragicomedia*, *melodrama* și *feeria*.

În piesele tradiționale, autorul urmărește un fir epic, cu conflict solid și intrigă precisă; personajele au caracterul bine conturat, iar finalul este de obicei închis, fără a da naștere la interpretări numeroase.

Literatura modernă promovează interferența dintre genuri, prin extinderea unor modalități dramatice în domeniul epicii (romanul-dramă) sau prin dezvoltarea epicului înăuntrul genului dramatic (teatrul epic). Cele mai multe convenții sunt abolite; accentul se pune pe trăirea interioară, pe ilustrarea unor concepții filosofice, iar simbolurile și aluziile capătă o pondere deosebită.

De pildă, în drama absolută sau drama absolutului (*Jocul ielelor* de Camil Petrescu), adevăratul conflict tinde spre „o cauzalitate absolută, adică imanentă conștiinței”. Acțiunea dramei absolute se desfășoară exclusiv sub influența unor acte de cunoaștere, la nivelul conștiinței. Camil Petrescu diferențiază drama absolută de drama de idei (punerea în dialog dramatic a unor teorii filosofice moderne).



Teatrul Național din București spre finalul secolului XIX (desen de Gion Mihail)

Respectând anumite convenții de ordin formal, operele dramatice se structurează în acte, scene, tablouri, cânturi. *Actul*, ca principală subdiviziune a piesei de teatru, cuprinde mai multe *scene* (delimitate prin intrările și ieșirile personajelor). O scenă este delimitată de prezența sau mișcarea personajelor care iau parte la desfășurarea dramatică. *Tabloul*, întâlnit cu precădere în piesele moderne, echivalează cu actul sau cu scena; corespunde unui moment din desfășurarea acțiunii, având, în anumite situații, funcția de a marca unitatea de loc. Creațiile dramatice în versuri se împart, uneori, în *cânturi*.

Dialogul teatral – situația de comunicare

Modul de expunere fundamental, dialogul, este înglobat în *didascalii* (indicațiile scenice, care corespund vocii auctoriilor din textele epice). În ansamblul său, textul dramatic are o structură specifică, de bloc dialogal segmentat. Uneori, indicațiile de regie reprezintă fapte de stil, alteori constituie simple mărci ale intențiilor scriitorului. Autorii folosesc sisteme de notație caracteristice (parantezele, două puncte, linia de pauză).

Personajele există prin dialog. *Dialogul* se definește ca o succesiune de replici legate între ele în vederea obținerii unui efect final. Prin intermediul dialogurilor se reflectă în mod indirect concepțiile și ideile scriitorului. Întrucât timpul dramatic este extrem de concentrat, dialogul tinde să reflecte o totalitate (a situațiilor, a relațiilor, a trăsăturilor personajului etc.). În opera dramatică *monologul* se asociază dialogului, ca mod de expunere.

Funcțiile dialogului

Complexitatea acestui mod de expunere se manifestă prin capacitatea de a îndeplini anumite funcții.

- conturează cadrul acțiunii (fixează determinările spațio-temporale);
- pune în lumină intriga;
- prefigurează conflictul;
- lămurește raporturile dintre eroi;
- dezvăluie psihologia personajelor (stări sufletești, gânduri, emoții, părerii);
- contribuie la individualizarea personajului în raport cu ceilalți și cu lumea;
- sugerează raporturi și situații *preexistente*.

Scris pentru a fi rostit, *dialogul* este forma de manifestare a conflictului, intern sau extern, pe care se construiește opera literară.

Conflictul dramatic presupune înfruntarea dintre forțe, idei, atitudini sau mentalități diferite întruchipate de personaje.

Conflictul dramatic reprezintă un moment al construcției dramatice, un punct în care se adună toate firele acțiunii și care caracterizează orice lucrare literară destinată reprezentării scenice.

Receptarea textului dramatic

O diferență esențială între literatura epică și cea dramatică constă în faptul că, în piesele de teatru, cursivitatea lecturii este împiedicată de anumiți factori, precum:

- repetarea numelor personajelor pentru fiecare replică în parte;
- precizările spațio-temporale de la începutul actelor; caracterizările inițiale făcute personajelor;
- intrările și ieșirile scenice;
- indicațiile de regie legate de gesticulație, mimică, poziția personajului în scenă etc.

Limbajul dramatic. Oralitatea

O primă caracteristică a limbajului dramatic o constituie necesitatea ca acesta să dezvăluie *teatralitatea*, adică posibilitatea reprezentării scenice, în absența unui suport narativ.

Limbajul dramatic depinde, în primul rând, de tema aleasă; de multe ori se întâlnesc cuvinte din anumite sfere lexico-semantică prin care se creează atmosfera, culoarea locală.

Prin excelență oral, discursul dramatic presupune apelul la anumite strategii comunicative, precum:

- anticiparea reacției locutorului (prin motivarea ofertei, ezitări, tatonarea terenului);
- atitudinea politicoasă/disprețuitoare (aprobarea sau disprețul față de replicile interlocutorului);
- exprimarea indirectă a intențiilor, prin aluzii, elipse, figuri de stil.

Susținând intenția autorului de a crea impresia de autenticitate, oralitatea implică o „stilizare” a elementelor de limbă vorbită. Ca procedeu al expresivității, oralitatea cunoaște mărci la nivel fonetic, lexical, gramatical, caracterizându-se prin: predominanța raporturilor de coordonare; fraze scurte; structuri eliptice sau repetitive; vocative, exclamații, interogații, interjecții.

În dramaturgia tradițională, limbajul era orientat către delimitarea firului epic și spre caracterizarea personajului. În piesele moderne, limbajul capătă valențe simbolice (teatrul metaforic al lui Lucian Blaga), iar în piesele absurdului, limbajul proliferază prin el însuși, grotesc și interminabil.

În reprezentarea scenică, teatrul este o *artă sincretică*; textul capătă corespondențe vizuale și auditive. Astfel, *muzica*, *poezia*, *dansul*, chiar *pictura* sau *sculptura* se pot regăsi în spectacolul dramatic. *Elementele nonverbale* (gesturile, mimica, mișcarea scenică a personajelor) capătă de acum reprezentare, devin cu adevărat semnificative. Elementele paraverbale (accentul, intonația, pauzele, ritmul vorbirii) îndeplinesc un rol de seamă în caracterizarea eroilor, în realizarea intențiilor autorului.

Situația de comunicare, de tip particular, cere ca interpreții (actorii) să rostească textul tare, clar (pentru a avea controlul asupra canalului prin care se face comunicarea).

Personajul

În dramaturgie, contactul cu personajul este imediat. Cititorul încearcă să realizeze o reprezentare mentală a eroului, mult mai importantă și mai rapidă decât în cazul textelor epice.

Pentru o mai bună înțelegere a personajului de către lector (și spectator), în teatrul tradițional se apelează la anumite particularități comportamentale și de limbaj.

În teatrul clasic se construiesc tipuri umane, dominate de o singură trăsătură de caracter. Procedeele se păstrează și în dramele romantice, pentru individualizarea personajelor secundare. La B.P. Hasdeu (drama istorică *Răzvan și Vidra*), tehnicile se bazează pe specularea unor registre stilistice.

Sbierea, de exemplu, este obsedat de avere, limbajul lui cuprinde cuvinte precum: *zloți*, *pungă*, *galben* etc.; dascălul din cântul inițial dă citate grecești, Piotrowski vorbește cu latinisme, în vorbirea iscoadei revin obsesiv aluzii la *Vechiul și Noul Testament*.

Și numele proprii constituie, mai frecvent decât în proză, un mijloc de particularizare a eroului. Defectele de limbaj devin mărci specifice, ca în exprimarea peltică a lui Agamiță Dandanache (I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*).

Eroul romantic, complex, se evidențiază prin fapte, dar și prin vorbe înălțătoare, cu valoare morală și etică, prin care se exprimă concepții dominante în epocă.

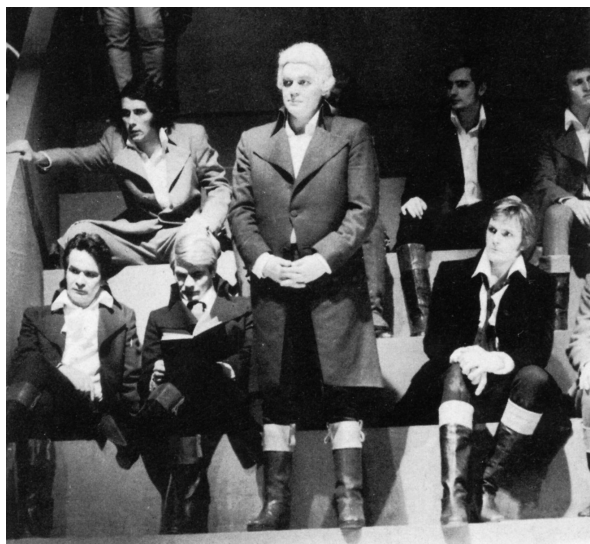
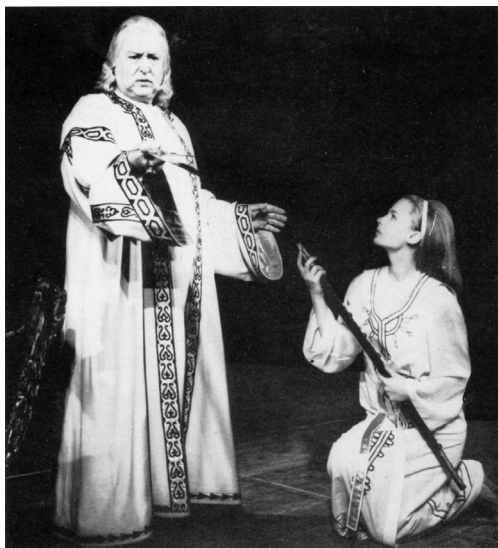
În teatrul modern, vorbirea personajului își mai diminuează funcția de individualizare și devine instrument al promovării unei filosofii de tip particular. De multe ori, vocea personajelor ilustrează concepții ale autorului (Lucian Blaga, Camil Petrescu). Foarte frecvent se apelează la monolog (sau la monologul dialogat), care permite cu mai multă ușurință reflecția.

Teatrul absurdului (E. Ionescu), antiteatrul, speculează vorbirea personajelor; aceasta își pierde adeseori nu numai funcția de portretizare a eroilor, ci și pe cea de comunicare (deformată prin paradoxuri sau printr-o „retorică” a absurdului).

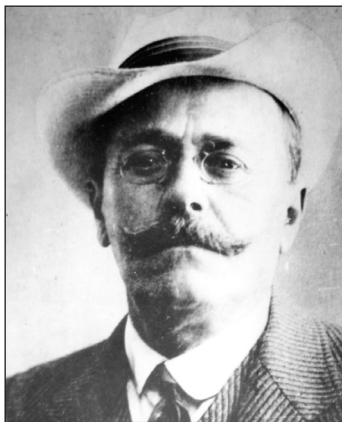
Concluzie

Textul dramatic se constituie din succesiunea neîntreruptă a *replicilor*, componente lingvistice esențiale ale dialogului. În general, replicile sunt formate din enunțuri în stil direct, fiind posibilă și formularea în stil indirect. Se întâlnesc: replici foarte scurte; replici de tip monologal; dialoguri spontane (colocviale); dialoguri savant elaborate (în manieră retorică).

Două spectacole de referință cu piese din dramaturgia românească pe scena Teatrului Național din București:
Apus de soare de Barbu Delavrancea
și *Danton* de Camil Petrescu



DE LA ASPECT LA ESENȚĂ



I.L. Caragiale

(1852-1912)

O scrisoare pierdută

Comedie în patru acte
(fragmente)

PERSOANELE:

SCENA I

Ștefan Tipătescu, prefectul județului

Agamemnon Dandanache, vechi luptător de la '48

Zaharia Trahanache, președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițiului agricol și al altor comitete și comiții

Tache Farfuridi, avocat, membru al acestor comitete și comiții

Iordache Brânzovenescu, asemenea

Nae Cațavencu, avocat, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților”, preșident-fondator al societății Enciclopedice-Cooperative „Aurora Economică Română”

Ionescu, institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți

Popescu, institutor, asemenea

Ghiță Pristanda, polițaiul orașului

Un cetățean turmentat

Zoe Trahanache, soția celui de sus

Un fecior

Alegători, cetățeni, public

În capitala unui județ de munte, în zilele noastre

TIPĂTESCU, puțin agitat, se plimbă cu „Răcnetul Carpaților” în mână; e în haine de odaie; **PRISTANDA**, în picioare, mai spre ușă, stă răzemat în sabie.

.....
TIPĂTESCU (uitându-se la ceas): Ia să lăsăm steagurile, Ghiță...

PRISTANDA: Curat să le lăsăm, coane Fănică.

TIPĂTESCU: Spune odată istoria de-aseară, că mă grăbesc...

PRISTANDA: Bine ziceți, coane Fănică. Aseară pe la zece și jumătate mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minutel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: „Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă”. Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert și, pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Până să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii”. Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Cațavencu, și ferestrele vraiste. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea! Zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci

ACTUL I

O anticameră bine mobilată. Ușă în fund cu două ferestre mari de laturi. La dreapta, în planul din fund, o ușă, la stânga, altă ușă, în planul din față. În stânga, planul întâi, canapea și un fotoliu.

și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-au-ziți, coane Fănică, știți, ca la teatru.

TIPĂTESCU (*interesându-se*): Ei, ce?

PRISTANDA: Jucaseră stos.

TIPĂTESCU: Cine era?

PRISTANDA: Cine să fie? dascălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici...

TIPĂTESCU: Și popa?

PRISTANDA: Da, popa și d. Tăchiță, și Petcuș, și Zapisescu, toată gașca-n păr. Jocul era pe isprăvite... și fumărie de tutun... ieșea pe fereastră ca de la vapor. Mai juca popa și cu Petcuș. Ăilalți ședeau de vorbă.

TIPĂTESCU: Și Cațavencu mă-njura?

PRISTANDA: Grozav, coane Fănică, pe guvern și pe dv. ... și-și număra voturile.

TIPĂTESCU: Dascălimea, popa și moșlujii.

PRISTANDA: Curat moșlujii!

TIPĂTESCU: Las' că le dau eu voturi.

PRISTANDA: Da' să vedeți ce s-a-ntâmpat... coane Fănică. Din vorbă-n vorbă, Cațavencu zice: „Mă prinz cu d-voastră că o să voteze cu noi cine cu gândul nu gândiți, unul pe care contează bampirul — și acolo, pardon, tot bampirul vă zicea — pe care contează bampirul ca pe Dumnezeu... și când l-om avea pe acela, i-avem pe toți... Ia ascultați scrisoarea asta”... și scoate o scrisorică din portofel... „Ia ascultați...” Diavolul de popă, n-are de lucru? se scoală repede de la joc și zice: „Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, nu citi... stăi, s-o ascult și eu... să-mi aprinz numai țigara...” Și, coane Fănică, se scoală de la joc, aprinde chibritul, trage din țigară și vine să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei. Mă trag înapoi, alunec de pe uluci și caz pe maidan, peste un dobitoc, care pesemne trecea ori ședea lângă uluci. Dobitocul începe să strige, toți din casă sar năvală la fereastră; eu, cum căzusem, mă ridic degrabă, o iau pituliș pe lângă uluci și intru în curtea primăriei.

TIPĂTESCU (*interesându-se de povestire*): Ei?

PRISTANDA: M-am mai întors eu, dar închiseră ferestrele și lăsară perdelele.

TIPĂTESCU: Cine să fie? Ce scrisoare? Nu pricep... Ghiță, eu trebuie să mă duc la dejun, să nu fac pe nenea Zaharia și pe Zoe să m-aștepte. Ei nu dejunează fără mine, și nenea Zaharia nu iese înainte de dejun. Și mai ales cum e Zoe nerăbdătoare...

PRISTANDA: Ce-mi ordonați, coane Fănică?

TIPĂTESCU: Să-mi afli ce scrisoare e aia și de cine e vorba.

PRISTANDA: Ascult, coane Fănică.

TIPĂTESCU: Dacă s-ar putea să punem mâna și pe firul acesta — nu doar că mi-e teamă de intrigile proaste ale lui Cațavencu — dar n-ar fi rău să-l dezarmăm cu desăvârșire, și-apoi să-l lucrăm pe onorabilul!

SCENA IV

TIPĂTESCU, TRAHANACHE

TIPĂTESCU: Ei! neică Zahario, ce e! ia spune, te văz cam schimbat!...

TRAHANACHE: Ai puținică răbdare, să vezi... Azi-dimineată, pe la opt și jumătate, intră feciorul în odaie — nici nu-mi băusem cafeaua — îmi dă un răvășel și-mi zice că așteaptă răspuns... de la cine era răvășelul?

TIPĂTESCU: De la cine?

TRAHANACHE: De la onorabilul d. Nae Cațavencu.

TIPĂTESCU: De la Cațavencu?

TRAHANACHE: Zic: ce are a face Cațavencu cu mine și eu cu Cațavencu, nici în clin, nici în măneci, ba chiar putem zice, dacă considerăm după prințipuri, dimpotrivă.

TIPĂTESCU: Firește... Ei?

TRAHANACHE: Stăi, să vezi. (*Scoate un răvășel din buzunar și-l dă lui Tipătescu.*)

TIPĂTESCU (*luând răvășelul și citind*): „Venerabilului d. Zaharia Trahanache, președinte al Comitetului permanent, al Comitetului electoral, al Comitetului Agricol și al altor comitete și comiții... Loco. (*Scoate hârtia din plic.*) Venerabile domn, în interesul onoarei d-voastră de cetățean și de tată de familie, vă rugăm să treceți astăzi între orele 9 jum. și 10 a.m. pe la biroul ziarului *Răcnetul Carpaților* și sediul Societății Enciclopedice Cooperative *Aurora Economică Română*, unde vi se va comunica un document de cea mai mare importanță pentru d-voastră. Al d-voastre devotat, Cațavencu, director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, președinte fondator al Societății Enciclopedice Cooperative *Aurora Economică Română*...” Ei? ce document?

TRAHANACHE: Ai puținică răbdare! Să vezi... M-am gândit: să mă duc... să nu mă duc... ia numai de curiozitate, să mă duc, să văz ce moft mai e și ăsta. Mă îmbrac degrabă, Fănică, și mă duc.

TIPĂTESCU: La Cațavencu?

TRAHANACHE: Stăi, să vezi... la Cațavencu. — Cum intru se scoală cu respect și mă poștește pe fotel. „Venerabile”-n sus, „venerabile”-n jos. „Îmi pare rău, că ne-am răcit împreună, zice el, că eu totdeauna am ținut la

d-ta ca la capul județului nostru...” și în sfârșit o sumă de delicatețuri... Eu serios, zic: „Stimabile, m-ai chemat să-mi arăți un document, arată documentul!” Zice: „Mi-e teamă, zice, că o să fie o lovitură dureroasă pentru d-ta, și ar fi trebuit să te pregătesc mai dinainte, d-ta un bărbat așa de, și așa de...” și iar delicatețuri. Zic iar: „Stimabile, ai puținică răbdare, documentu...” El iar: „... că de, damele...” Să vezi unde vrea să m-aducă mișelul!... Biata Joița! Să nu cumva să-i spui, să nu care cumva să afle! Cum e ea simțitoare!...

TIPĂTESCU: Ce! a cutezat? Mizerabilul! (*se ridică turburat*)

TRAHANACHE (*oprindu-l*): Stăi, să vezi! „... că de, damele, zice, nu înțeleg totdeauna meritele și calitățile morale ale bărbatului, și respectul care va să zică, ce trebuie să-i poarte...” În sfârșit (*Tipătescu fierbe*), ce s-o mai lungesc degeaba! După ce-i pui piciorul în prag și-i zic: „Ia ascultă, stimabile, ai puținică răbdare: documentul!” vede mișelul că n-are încotro, și-mi scoate o scrisorică... Ghici a cui și către cine?

TIPĂTESCU (*de-abia stăpânindu-și emoția*): A cui? a cui, nene Zahario?

TRAHANACHE: Stăi să vezi! (*răspicat și râzând*) A ta cătră nevastă-mea, cătră Joița! scrisoare de amor în toată regula... 'Ai? ce zici d-ta de asta?

TIPĂTESCU (*turburat rău*): Nu se poate, nu se poate!

TRAHANACHE: Am citit-o de zece ori poate: o știi pe dinafară! ascultă: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (*adică eu*) merge deseară la întrunire (*întrunirea de alaltăieri seara*) — Eu (*adică tu*) trebuie să stau acasă, pentru că aștept depeși de la București, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aștepta, prin urmare, și vino tu (*adică nevastă-mea, Joița*) la cocoșelul tău (*adică tu*) care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori, Fănică...” (*Privește lung pe Tipătescu, care e în culmea agitației.*)

TIPĂTESCU (*primblându-se înfuriat*): Nu se poate! O să-i rup oasele mizerabilului!... Nu se poate!

TRAHANACHE (*placid*): Firește că nu se poate; dar ți-ai fi închipuit așa mișelie. (*Cu candoare.*) Bine, frate, înțeleg plastografie, până unde se poate, dar până aici nu înțeleg... Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare! să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri! (*oprindu-se și privind pe Tipătescu, care se primblă cu pumnii încleștați; cu mirare și ciudă.*) Uite-te la el cum se turbură! Lasă, omule, zi-i mișel și pace! Ce te aprinzi așa? Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-și poate închipui până unde poate merge mișelia omului!

TIPĂTESCU (*același joc*): Mizerabilul!

TRAHANACHE: Măi omule, ai puținică răbdare, zi-i ce i-am zis eu: „Ești tare, stimabile, la machiaverlicuri, tare, n-am ce să zic: dar nu ți-ai găsit omul...” Ei, dacă a văzut că nu i se trece cu mine, știi la ce-a ajuns? Mi-a spus că, dacă nu dau eu importanță lucrului, o să-i dea publicul, pentru că scrisoarea o să se publice duminică la gazetă și o să fie pusă în cercevea, ca s-o vază oricine-o pofti.

TIPĂTESCU (*turbat*): Îl împușc! îi dau foc! Trebuie să mi-l aducă aici numaidecât viu ori mort, cu scrisoarea. (*Se răpede în fund.*) Ghiță! Ghiță! Să vie polițaiul!

ACTUL IV

SCENA III

ZOE, TIPĂTESCU, DANDANACHE

DANDANACHE: Cum îți spui, să nu m-aleg, puicisorule, nu merdzea... Eu, familia mea, de la patuzsopt... luptă, luptă și dă-i si luptă... si eu mă-nțeledzi tocmai acum să remâi pe dinafară... fără coledzi!... si cât p-ați, neicursorule, să nu m-aleg...

ZOE: Să nu te-alegi d-ta, cu meritele d-tale! era peste puțință...

TIPĂTESCU: Peste puțință...

DANDANACHE: Ei, uite așa, cu meritele mele, conică, vezi! era cât p-ați, dar stii, cât p-ați... Întreabă-mă, neicursorule, să-ți spui: nu vrea comitetul țentral si pațe; zițea că nu sunt marcant. Auzi, eu să nu fiu marcant... Am avut noroc, mare noroc am avut. Să vedeți. Într-o seară... ținevas — nu spui ține... persoană însemnată.. da' becher — vine si zoacă la mine cărți... si când pleacă își uită pardesiul la mine... A doua zi, voi să-l îmbrac... gân-deam că-i al meu... văz că nu-i al meu; îl caut prin buzunare si dau... peste țe te gândești?

TIPĂTESCU: Peste?

DANDANACHE (*râzând*): Peste o scrisorică.

AMÂNDOI: O scrisorică.

DANDANACHE: De amor...

AMÂNDOI (*mișcați*): O scrisorică de amor?

DANDANACHE: O scrisorică de amor cătră becherul meu, de la nevasta unui prietin — nu spui ține... persoană însemnată.

ZOE: Ei, și?

TIPĂTESCU: Ei?

DANDANACHE: Ei, țe să-ți mai spui, puicursorule? Adu o birze, mă băiete, degrabă... Mă sui în birze si mă duc la

persoana, la becherul — nu spui ține — e persoană însemnată —: „Găsește-mi, mă-nțeledzi, un coledzi, ori dau scrisoarea la «Răsboiul»...” De colea până colea... gâr-mâr... a trebuit, conia mea, să țedeze, și tranc! depeșa aiți, neicusorule...

ZOE (*agitată treptat, în măsura povestirii lui Dandanache*): A! domnule Dandanache, ai făcut rău... fapta d-tale este... să-mi dai voie să-ți spui...

TIPĂTESCU (*încet*): Zoe! (*Ea urcă*)

DANDANACHE: Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică. Aud? Țe era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dădea în gând asta, nu m-alezeam... și nu merdeza deloc, neicusorule; fă-ți idee! Familia mea de la patuzsopt (*coborând către public*) și eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial... și să remâi fără coledzi!

TIPĂTESCU: Vezi bine! (*mușcându-și buzele*) Dar nu ne-ai spus sfârșitul istoriei... scrisoarea.

ZOE: Da, scrisoarea...

DANDANACHE: Care scrisoare?

TIPĂTESCU: Scrisoarea becherului...

DANDANACHE: Care becher?

ZOE (*nervosă*): Persoana însemnată... scrisoarea... de amor... arma d-tale politică, cu care te-ai ales...

TIPĂTESCU: Scrisoarea pe care voiai s-o publici în „Răsboiul”, dacă nu...

DANDANACHE (*aducându-și în sfârșit aminte*): A, da! scrisoarea... da... am prițeput...

ZOE: Ei! scrisoarea?

TIPĂTESCU: Ce s-a făcut?

DANDANACHE: O am pusă acasă la păstrare... dar stii, la loc sigur...

ZOE: Nu i-ai înapoiat-o persoanei?

DANDANACHE (*mirare*): Cum s-o înapoiez?

TIPĂTESCU: Iată te-alegi, el și-a ținut cuvântul...

ZOE: Trebuie să i-o dai înapoi...

DANDANACHE: Cum se poate, conia mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie s-aldată... la un caz iar... pac! la „Răsboiul” (*coboară*)

(I.L. Caragiale, *Teatru*. Ed. îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Repere istorico-literare de Mioara Apolzan. Editura Minerva, București, 1976)

Considerații generale

Universul comediilor. Inspirat din viața societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, comediile lui I.L. Caragiale surprind contrastul dintre fondul și forma, dintre pretențiile și realitatea unei clase ce trece printr-un moment favorabil afirmării ei.

Acțiunea comediei se desfășoară în capitala unui județ de munte, unde, pe fondul unei campanii electorale, are loc un conflict politic între Nae Cațavencu, aflat în opoziție, și grupul conducerii locale a partidului care deține puterea, alcătuit din Tipătescu și Trahanache. Pentru a-i forța să-l propună candidat, Cațavencu îi șantajează cu publicarea unei scrisori de „amor” a lui Tipătescu, prefectul județului, către Zoe, soția lui Trahanache, șeful organizației locale de partid. Scrisoarea, pierdută de Zoe, fusese găsită de Cetățeanul turmentat, căruia i-o subtilizase Cațavencu. Șantajul o înspăimântă mai ales pe Zoe, care, pentru a nu fi compromisă public, exercită presiuni asupra celor doi bărbați și obține promisiunea susținerii candidaturii lui Cațavencu.

Când totul părea rezolvat, de la centru se cere să fie ales deputat Agamemnon Dandanache.

Comedia se remarcă prin modalitatea de organizare a conflictului dramatic. Caragiale a imaginat o acțiune principală, provocată de o cauză desfășurată în afara scenei: scrisoarea pierdută constituie motivul în jurul căruia se derulează acțiunea, iar personajele interesate, din felurite motive, de recuperarea ei imprimă unitate piesei.

Repetatele întrevederi dintre Cațavencu și membrii partidului aflat la conducere declanșează un conflict secundar. Farfuridi și Brânzovenescu se tem de o eventuală trădare și decid să alerteze „centrul”. Tentativa de șantaj a lui Cațavencu determină complicații în cascadă, asemenea unei avalanșe. Procedul se numește *tehnica bulgărului de zăpadă*. În realizarea acestui tip de compoziție, Caragiale folosește trei procedee esențiale: reiterarea, evoluția proteică a personajelor și consensul imprevizibil.

Scrisoarea primită de Zoe, pierdută de trei ori și de tot atâtea ori regăsită, intrarea repetată în scenă a trei personaje: Ghiță Pristanda, Nae Cațavencu și Cetățeanul turmentat, relatarea a trei secvențe derulate dincolo de luminile rampei: lectura scrisorii în locuința avocatului, iminenta ei publicare în *Răcnetul Carpaților*, percheziția efectuată la domiciliul lui

Cațavencu, arestarea lui și reluarea pe noi coordonate a motivului scrisorii pierdute, în ultimul act, imprimă textului o tensiune constantă.

Majoritatea personajelor evoluează proteic, se schimbă spectaculos de-a lungul acțiunii. Cațavencu năzuia să ajungă deputat, dar va conduce manifestația de simpatie în favoarea candidatului trimis de centru. Zoe străbate spațiul unor trăiri contradictorii și, fericită, în final, promite avocatului sprijinul în viitorul apropiat. Farfuridi se resemnează. Cetățeanul turmentat este mai puțin amețit, dar este dezorientat: vrea să-și exercite dreptul de vot, dar încă nu știe pe cine să voteze. Intuind posibila succesiune a lui Cațavencu, Pristanda își cere, servil, iertare pentru că l-a arestat: *Altele am eu în sufletul meu...*

Deznodământul creează un consens imprezvizibil, ce accentuează intensitatea inițială a comicalului. Conflictele inter-personale se sting, toate personajele au pierdut sau au câștigat altceva, toate se împacă într-o frenezie colectivă.

Remarcând aptitudinea lui Caragiale de a crea personaje ficționale, G. Ibrăileanu îl numea „cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură (...), singurul creator, pentru că numai el singur în toată literatura română face concurență stării civile.”

Dramaturgul a construit piesa prin modalități frecvent întâlnite în comedia universală, cu ajutorul cărora temporează acțiunea, imprimă conflictului o tensiune subtextuală și creează receptorului o permanentă expectativă.

Comicul de situație este edificat pe procedee clasice: *triunghiul conjugal*: Zoe – Tipătescu – Trahanache; *quiproquo-ul*, confuzia de persoane : Dandanache îl consideră pe Tipătescu soțul lui Zoe, iar pe Trahanache îl confundă cu prefectul; *stereotipia*, reflectată în limbaj și comportament: *Eu, am n-am să întâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg*; *coincidența*: Dandanache și Cațavencu folosesc același mijloc de șantaj etc.

Se adaugă un *comic al intențiilor* eșuate sau parțial realizate. Zoe și Tipătescu se străduiesc, prin mijloace felurite, să recupereze scrisoarea pierdută; Cațavencu și Farfuridi aspiră să-și depună mandatul de candidat, dar câștigă un al treilea.

Întâlnim și un *comic al caracterelor*, fiecare personaj are o individualitate psihică dominantă. Zoe este femeia voluntară, ea decide soarta avocatului: *...acu te arestez eu și n-ai să mai scapi decât atunci când mi-oi găsi scrisoarea*. Nucleul personalității lui Cațavencu este demagogia, Trahanache, soțul înșelat, Pristanda, labil, slugarnic. Cetățeanul turmentat, fost împărțitor la poștă, respectă obligațiile etice ale profesiei. Farfuridi formulează paradoxuri intelectuale de un comic irezistibil, Dandanache îmbină „prostia” lui Farfuridi cu „ticăloșia” lui Cațavencu (Șerban Cioculescu).

Câteva personaje își modifică atitudinea în funcție de circumstanțe. Cațavencu își cere iertare cu umilință, în vreme ce Zoe, fericită, îl îndeamnă: *„...fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră.”* Pristanda este gata să-și trădeze protectorii. Alte situații adaugă nuanțe inedite comportamentului anterior. Trahanache își reafirmă public sentimentele față de Tipătescu: *„...eu n-am prefect! eu am un prieten!”* Dandanache nu înapoiază scrisoarea compromițătoare: *«Mai trebuie și-altădată... La un caz, iar...pac! la „Războiul”»*.

Comicul de limbaj, la nivel lexical și sintactic, este remarcabil. Dialogurile dezvăluie trăirile sufletești ale personajelor, cultura și ideile lor, lipsa instrucției adecvate, poziția în ierarhia socială.

Sub raport lexical, limbajul dezvăluie un strat vechi, autohton: *îmbuc, dau năvală, neneaco, fitecine*, însoțite de expresii frazeologice: *„na, mă dau pe-o parte”* (a se culca) și maxime: *„...pupă-l în bot și papă tot”, „că sătulul nu crede la al flământ”*. Neologismele sunt deformate prin pronunție – *famelie, renumerație, plebicist, soțietate, prințipuri, andrisant* – și etimologie populară: *„capitaliștii”* sunt locuitori ai Capitalei etc.

La nivel sintactic, limbajul personajelor se abate constant de la calitățile generale ale stilului, îndepărtarea de corectitudinea gramaticală tulbură mesajul, prin dezacorduri și anacolul. Farfuridi asociază în enunț elemente lexicale antonimice, creând non-sensuri bizare: *„Din două, una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc, dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în punctele esențiale.”* Construită pe antonimia „formelor fără fond”, lipsa de logică a frazei rostite de Cațavencu provoacă instantaneu comicul: *„Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire.”*

Personajele gândesc cu mijloace proprii, dar gândirea lor este haotică. Echivocul, prolixitatea, contradicția în termeni, digresiunea parazitară dezvăluie concomitent delirul ideatic și imposibilitatea decantării lui într-un discurs lipsit de asperități.

În frazeologia lui Cațavencu — observă G. Călinescu în eseu *Domina bona* —, „pentru întâia oară un român întrevede politica țării filosofic și științific. Că expoziția ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăiește mari senzații ideologice. El a intuit sensul câtorva noțiuni (*progres, națiune, economie, cultură, cugetare liberă*), rămânând deocamdată în faza lirică. Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei...”



TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Piesa a fost reprezentată în seara de 13 noiembrie 1884, la Teatrul Național din București:

„Sala gemea de lume. Rareori s-a văzut în teatrul nostru un succes mai strălucit și mai deplin meritat”.

(B.Șt. Delavrancea)

Scrisoarea: motiv de ceartă și de rezolvare a situațiilor.

Scrisoarea lui Tipătescu către Zoe determină conflictul și desfășurarea evenimentelor.

Ziarul: mijloc de manifestare a opiniei publice, de șantaj pentru a dobândi avantaje politice.

Elemente de structură și de compoziție

Intriga: întâmplările provocate de pierderea unei scrisori de amor.

Conflictul: intersectarea intereselor personajelor în desfășurarea evenimentelor narate.

Desfășurarea acțiunii:

- declanșarea conflictului și desfășurarea gradată a acțiunii;
- situații dramatice;
- adunarea electorală din actul al III-lea;
- conflictele comico-satirice;
- răsturnări succesive de situații;
- atmosfera destinată de împăcare din finalul piesei;
- elemente specifice genului dramatic.

Compoziția:

- modul de expunere: dialogul și monologul;
- indicațiile autorului de regie și de scenografie;
- unități (etape) succesive în desfășurarea acțiunii: *subiect dramatic, intrigă dramatică, conflict dramatic și deznodământ.*



Desen
de Aurel Jiquidi

Structură și compoziție

1. Citiți fragmentele reproduse în manual din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, indicând locul și timpul în care se desfășoară acțiunea acestei opere dramatice.

2. Prezentați personajele care participă la desfășurarea acțiunii din piesa *O scrisoare pierdută*, așa cum apar acestea în fragmentele reproduse în manual.

3. Indicați intriga care declanșează acțiunea și întreține conflictul principal al piesei *O scrisoare pierdută*.

4. Prezentați acțiunea din fragmentele reproduse în manual, raportându-vă la intrigă, generatoare a conflictului.

5. Descoperiți, în fragmentele din manual, conflictele secundare ale piesei *O scrisoare pierdută*.

6. Delimitați momentele subiectului. Precizați cum este influențată desfășurarea acțiunii de pierderea scrisorii de dragoste.

7. Comentați deznodământul operei literare *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

Problematica

Acțiune și semnificații

1. Care este momentul de maximă tensiune în desfășurarea evenimentelor?

2. Evidențiați apariția, evoluția și rezolvarea conflictului principal al piesei *O scrisoare pierdută*.

3. Urmărind eforturile personajelor pentru salvarea aparențelor, motivați acțiunile acestor personaje având în vedere:

a) ce ar fi însemnat publicarea scrisorii pierdute pentru Tipătescu, Zoe și Trahanache;

b) ce înseamnă deținerea / publicarea unei scrisori pentru: Cațavencu; Trahanache; Farfuridi.

Adevăr și valoare. Comedia

1. Cum este organizat textul operei literare *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale?

2. Arătați ce răsturnări de situație se produc în finalul piesei.

3. Cum interpretați faptul că, în înfruntarea dintre Cațavencu și Farfuridi, învingător devine Dandanache?

Opera dramatică

Opera dramatică este creația literară scrisă sub formă de dialog și destinată interpretării scenice. Respectând anumite cerințe de ordin formal, operele dramatice se structurează în *acte*, *scene*, *tablouri* sau *cânturi*.

Actul, ca principală subdiviziune a piesei de teatru, cuprinde mai multe scene (delimitate prin intrările și ieșirile personajelor). *Tabloul*, întâlnit cu precădere la piesele moderne, echivalează cu *actul* sau cu *scena*.

Modul de expunere fundamental este *dialogul*. *Dialogul* se definește ca o succesiune de replici legate între ele în vederea obținerii unui efect final. Prin intermediul dialogurilor se reflectă în mod indirect concepțiile și ideile scriitorului. Complexitatea acestui mod de expunere se manifestă prin capacitatea de a îndeplini anumite funcții:

„Caragiale procedează artistic. El se mulțumește să sugereze. *Zaharia Trahanache*, și prin nume și, mai ales, prin prenume, și, în definitiv, prin combinarea numelui cu prenumele, sugerează bătrânețea și chiar decrepitudinea. (...) *Farfuridi* și *Brânzovenescu*, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează inferioritatea, vulgaritate și liche-lism. (...) *Cațavencu*, cu silabele lui stridente și cu contu-rul ridicol, redă perfect pe demagogul latrans. *Agamiță Dandanache* rimează cu ramolismul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon (...) *Zoe*! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o mare damă în politica de provincie!” (P. Constantinescu)

Piesa *O scrisoare pierdută* propune următoarele tipuri (caractere) umane:

Ștefan Tipătescu: junele-prim; personaj orgolios; trăiește sentimentul abandonării unei cariere strălucite; oscilează între sentimentele față de *Zoe* și dorința de ascensiune politică; dovedește defecte și vicii general umane.

Zaharia Trahanache: încornoratul; venerabilul *neica Zaharia*; stâlpul local al partidului de guvernământ.

Zoe Trahanache: soția infidelă; ambițioasă; mimează că trăiește o dramă.

Nae Cațavencu: demagogul politic; șef al „grupului independent”; fățarnic, ipocrit, dar, în același timp, umil și neputincios.

Farfuridi: prostul fudul; *Brânzovenescu*: omul fără personalitate; *Dandanache*: prostul șiret și ticălos; *Cetățeanul turmentat*: naivul; *Pristanda*: slugarnicul.

4. Transcrieți, din diferite scene ale piesei *O scrisoare pierdută*, câte patru indicații scenice și de decor ale autorului, relevante pentru portretele personajelor și pentru descrierea atmosferei.

5. Identificați în piesa *O scrisoare pierdută* elemente proprii creației dramatice:

- replici ale personajelor, sub formă de dialog sau de monolog;
- indicații ale autorului, de regie și de decor.

Categorii de personaje

Valoarea simbolică a personajelor _____

1. Grupați personajele din piesa *O scrisoare pierdută* în următoarele categorii:

- personaje aflate la putere, care încearcă să-și mențină poziția socială;
- personaje aflate în opoziție, care luptă să parvină pe plan politic;
- personaje fără ambiții politice, aflate în grupul neutru.

2. Caracterizați, pe grupe de lucru, personajele piesei, luând în considerație:

- tipul uman reprezentat;
- statutul social;
- rolul în piesă;
- relațiile cu alte personaje;
- contrastul dintre esență și aparență;
- particularitățile de limbaj.

Citiți, în acest sens, și următoarea opinie critică:

„Cu această comedie, Caragiale se dovedește incontestabil cel mai mare creator de tipuri din literatura română, un Molière român, dar totodată și un ascuțit observator al societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, zugrăvită în împrejurările ei caracteristice.” (Al. Piru)

3. Comentați atitudinea slugarnică a lui *Pristanda* față de cei aflați la putere, dar și reacția lingușitoare față de *Cațavencu*.

4. Precizați rolul în piesă al *Cetățeanului turmentat*. Aveți în vedere cele două sensuri ale adjectivului *turmentat*:
• amețit, beat; • dezorientat, confuz.

5. Arătați ce trăsături comune ale eroilor determină calificarea perechii *Farfuridi-Brânzovenescu* drept *cuplu comic*.

6. Realizați o comparație între cei trei politicieni: *Farfuridi*, *Cațavencu* și *Dandanache*, pornind de la afirmația autorului, potrivit căreia *Dandanache* ar fi „mai prost ca *Farfuridi* și mai canalie decât *Cațavencu*”.



Comicul desemnează o categorie estetică fundamentală, alături de frumos, tragic, absurd, sublim etc. Categoria comicului este fundamentată pe anumite contraste pe care le evidențiază printr-o atitudine critică (frumos – urât; scop – mijloace; aparență – esență). Comicul se realizează prin mai multe mijloace, în funcție de acestea rezultând și tipurile de comic: de nume, de caracter, de situație, de moravuri, de limbaj. În *O scrisoare pierdută* sunt folosite toate tipurile de comic.

Categoria comicului. Tipuri de comic:

- Comicul de situație*: se dezvoltă din întâmplări, situații hazlii, antrenând tehnici specifice.
- Comicul de caracter*: dezvăluie contrastul dintre esență și aparență, dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară personajele.
- Comicul de limbaj*: predominant în operă, reiese din particularitățile de exprimare, subliniind incultura, prostia, afectarea, orgoliul personajelor.
- Comicul stilului*: transpare din amestecul de stiluri (inconsecvența stilistică).
- Comicul intențiilor*: apare din atitudinea autorului față de personaje și întâmplări, reliefând aspectul „lumii pe dos”.

Cuplul comic: pereche de personaje, cu trăsături asemănătoare sau diferite, a căror apariție generează un comic de situație sau de limbaj.

„Caragiale a folosit toate mijloacele tehnice de a exprima comicul: comicul verbal al lui Conu Leonida, Pristanda sau Farfuridi, comicul fizic al Cetățeanului turmentat, care nu-și poate menține echilibrul din cauza ebrietății și care provoacă râsul prin mijlocul elementar al sughițului (un comic de repetiție fizică), apoi comicul psihologic al lui Trahanache și Cațavencu și comicul de compoziție, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*. (...)”

Caragiale a avut arta formulelor sintetice, în care a surprins psihologia tipurilor. (...) Formulele caragialiene sunt semnificative nu al simplității artei lui, cât al simplismului personajelor. Cei mai mulți «eroi» se caracterizează printr-o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba «curat», Trahanache – «aveți puținică răbdare», Dandanache – «eu care de la '48, cu familia mea», Cetățeanul – «eu cu cine votez?» etc. (...)»

«Ideologia» elementară a personajelor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale e un clasic renunțând la analiză și recurgând la sinteză (...)»

În *O scrisoare pierdută* se mpletesc admirabil observația socială, comedia de caracter și situațiile tari de farsă.”

(P. Constantinescu)

- Identificați replica prin care se definește trăsătura dominantă de caracter a următoarelor personaje: • Zaharia Trahanache; • Ghiță Pristanda; • Nae Cațavencu; • Cetățeanul turmentat. Folosiți-vă, în acest sens, și de studiul lui G. Ibrăileanu *Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale*.
- Evidențiați comportamentul lui Ștefan Tipătescu față de Cațavencu.
- Identificați stereotipiile de comportament și de limbaj ale unui personaj din *O scrisoare pierdută* (la alegere).
- Analizați rolul lui Nae Cațavencu în dezvoltarea unei suite de situații comice.
- Dați cel puțin două exemple de enunțuri comice din discursul rostit de Cațavencu în fața alegătorilor.
- Comentați situația comică în care apare Cațavencu la finalul piesei.
- Analizați, din această perspectivă, intrarea în scenă a lui Agamiță Dandanache.
- Încercați un succint comentariu privind valoarea terapeutică a râsului. Țineți cont și de semnificațiile cuprinse în vechiul adagiul latin „*ridendo castigat mores*” (prin râs se îndreaptă moravurile).

Sursele și procedeele comicului

- Identificați anumite ticuri verbale în limbajul personajelor Pristanda și Farfuridi.
- Dați exemple de personaje comice, din *O scrisoare pierdută*, implicate într-o serie de situații comice.
- Dați exemple de modalități de realizare a comicului de limbaj de tipul celor prezentate mai jos:

A. Neologisme		B. Construcții greșite	C. Ticuri verbale
a) pronunțate greșit	b) înțelese greșit	„ne-am răcit împreună”	„curat murdar”; „curat constituțional”
„renumeratie” „enteresuri”	„capitalist” – locuitor al capitalei		

4. Selectați din text exemple privitoare la comicul de stiluri (amestecul dintre ceremonios și familiar, dintre erotic și politic etc.); analizați, în acest sens, discuția dintre Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu (Actul II, Scena II).

Rețineți!

Comedie (fr. *comédie*, lat. *comoedia*, gr. *Komoidia* = „cântec de sărbătoare”). Conceptul descrie o specie a genului dramatic care are drept scop înfățișarea unor personaje, moravuri sociale, într-un mod care stârnește râsul, având totdeauna un final comic.

Piesa *O scrisoare pierdută* este o comedie de moravuri sociale, politice, familiale, ilustrate prin comportamentul unor personaje aflate în conflict.

Alte tipuri de comedii: a) de caracter (*Avarul* de Molière); b) de situație (*O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale).

Feeria, vodevilul, farsa reprezintă subspecii sau variante ale comediei.

„Caragiale este în literatura română (...) un autor clasic, pentru că e un moralist, un observator al umanității pe latura morală și un caracterolog.” (Al. Piru)

Formele de comic:

a) *Umorul*: înfățișează aspecte caraghioase, ridicole într-o manieră îngăduitoare, fără a le sancționa drastic ori a le nega total. Presupune inteligență, delicatețe și o ironie indulgentă.

b) *Ironia*: comicul răutăcios abuziv; vizează fie anihilarea unei afirmații, care pretinde, pe drept ori pe nedrept, să fie recunoscută ca adevărată, fie ridiculizarea, sub aparenta seriozitate, a unor vicii ori slăbiciuni omenești.

c) *Satira*: comicul distructiv, negator.

Stil și limbaj

Comicul: atitudine esențială a spiritului uman adoptată în fața vieții și a artei, prin care realitatea este văzută în latura ei veselă; comicul se opune tragicului.

5. Evidențiați alte elemente specifice comicului de limbaj în discursurile personajelor din piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

6. Evidențiați, la personajele piesei, diferite manifestări ale comicului de caracter.

7. Arătați în ce măsură numele caracterizează personajele: Zaharia Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu, Cațavencu, Agamiță Dandanache și Zoe.

8. În tirada finală din *O scrisoare pierdută*, incoerența și ilogismul lui Farfuridi ajung la apogeu. Abundența formulelor stereotipe, a clișeele verbale, anacolurile, termenii folosiți impropriu, tautologiile „manifestă, în fond, o deficiență a gândirii personajului, a cărei exprimare are tendință cu forme ale patologiei limbajului” (Boris Cazacu). Selectați, din discursul lui Farfuridi, exemple potrivite pentru aspectele vizate mai sus.

Dovediți-vă creativitatea!

1. Referindu-vă la piesa *O scrisoare pierdută*, indicați patru elemente specifice comediei.

2. Indicați o scenă din comedia *O scrisoare pierdută* în care acțiunile dramatice să fie declanșate de existența altei scrisori decât aceea a lui Tipătescu către Zoe.

3. Explicați, din această perspectivă, semnificația titlului comediei *O scrisoare pierdută*.

4. Demonstrați, într-o compunere de maximum 15 rânduri, că piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale este o comedie. Valorificați, în acest sens, și următoarele afirmații ale lui Tudor Vianu:

a) „Caragiale se însoțește cu semenii săi, mai întâi pentru plăcerea de a-i observa și de a surprinde tipicul în individual.”

b) „Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este, deci, un mijloc al datării, al localizării, al tipizării, ca atare un mijloc al criticii”.

Fișier bibliografic

P. Constantinescu, *Scrieri*, 2, București, 1967; Mircea Tomuș, *Opera lui I.L. Caragiale*, Ed. Minerva, București, 1977; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; T. Vianu, *Opere*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1972; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, București, 1981; Maria Vodă-Căpușan, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982; V. Fanache, *Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, Ed. Cartea Românească, București, 1982; F. Manolescu,

Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii, Ed. Cartea Românească, București, 1983; M. Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, București, 1988; Ș. Cioculescu, *I.L. Caragiale*, Ed. Tineretului, București; S. Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, Ed. Eminescu, București, 1972; Șt. Cazimir, *Caragiale – universul comic*, EPL, București, 1967; G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Ed. Albatros, București, 1976; P. Constantinescu, *I.L. Caragiale*, Ed. Humanitas, București, 1984; Șt. Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, București, 1988.

TEXTUL

PRETEXT

- Urmăriți modul de subordonare a propozițiilor. Indicați cuvintele de legătură și termenii regenți ai subordonatelor.
- Stabiliți programul electoral prezentat de vorbitor.
- Găsiți două erori logice (acțiunea se petrece în anul 1883).

F a r f u r i d i (*emoționat și asudând*): Atunci, iată ce zic eu, și împreună cu mine (*începe să se înece*) trebuie să zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (*se îneacă mereu*), adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică... și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (*se încurcă, asudă și înghite*) încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (*asudă și se rătăcește din ce în ce*) și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... (*cu tărie*) țara în sfârșit... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... (*se încurcă și asudă mai tare*) precum – dați-mi voie (*se șterge*) precum la 21, dați-mi voie (*se șterge*), la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întrucât ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latină!

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

Textul (actualizare)

- Configurație lingvistică alcătuită dintr-o secvență de unități coerente din punct de vedere sintactico-semantic și actualizată prin uz în procesul comunicării.

- Cadrul în interiorul căruia frazele se dezambiguizează.

Unitatea textului este asigurată de:

Coeziune (din punct de vedere *sintactic*):

- în planul formei gramaticale, se manifestă prin restricții de caz, de prepoziție, de acord, de topică etc.;

- la nivelul textului, coeziunea este asigurată de diverși factori de continuitate (repetarea elementelor lexicale în propoziții diferite, relativa unitate a sistemului pronominal, substituirea unor elemente prin altele care le pot înlocui, relativa unitate a timpurilor verbale etc.).

Coerență (din punct de vedere *semantic*):

- propozițiile să fie *co-referențiale* (să desemneze aceeași realitate lingvistică);

- sensul global să nu fie înțeles ca sumă a semnificațiilor unităților constituente (întrucât textul aduce întotdeauna un *supliment* de semnificație).

Tipuri de frazare

Paratixa – raport sintactic de coordonare realizat prin simpla alăturare a unor elemente cu aceeași funcție sintactică (în propoziție) sau a unor propoziții de același fel (în frază).

Paratixa cu funcție stilistică se numește *asindet* și se realizează prin suprimarea elementelor de relație între componentele unei propoziții (mai rar) sau ale unei fraze.

Hipotaxa se opune paratixei și denumește posibilitatea de a exprima raporturile sintactice de coordonare (la nivelul propoziției și al frazei) și de subordonare (la nivelul frazei) prin conjuncții coordonatoare, respectiv subordonatoare.



EXERCITII

1. Precizați de unde provine ambiguitatea enunțurilor / titlurilor:

Servim masa la ora douăsprezece.

Vând vilă de cărămidă veche.

Urmărirea poliștilor n-a avut efectul scontat.

Confectionăm mănuși din piele de damă.

Trimite mașina lui Radu.

Spectacolele susținute de formații de amatori și profesioniste vor marca aniversarea Unirii.

Căutarea copiilor a fost întreruptă pentru trei ore.

Soția primarului – infirmă

Teribilul cotidian

Minciuna continuă

2. Selectați construcția adecvată contextului:

a) M-am întâlnit cu fata **care/pe care/cu care** ai îndrăgit-o.

b) Ție **însăți/însuți/înseși**, Mario, ți s-a încredințat secretul!

c) Floarea **ale căror/a cărei/ale cărei** petale sunt crețe este o garoafă.

d) Participantei **cea/cele/cele** mai **frumoasă/frumoase** i se dă un premiu.

e) Bicicleta băiatului **acela/aceluia/acel** este nouă.

f) Fotbaliștii sunt **cel/cei** mai bine plătiți sportivi.

g) Cea mai frumoasă și **mai/ - / cea mai** nouă lucrare a fost expusă ieri.

h) Învăță în clădirea școlii **construită/construite** recent.

i) Grupul de turiști **a/au** părăsit cabana la prânz.

j) O mulțime de rude ne- **au/a** vizitat de sărbători.

3. Textele de mai jos, culese din presa scrisă, nu respectă criteriile de coerență și de coeziune. Depistați greșelile:

a) Pentru a preveni flagelul drogurilor și alungarea găștilor de cartier, firma pune la dispoziția școlilor un agent de pază.

b) Aproape de doi ani, armata de avocați ai lui Cristescu a fost la un pas să-l scoată pe instigator din pușcărie, dar Curtea de Apel a decis în ultimul moment rămânerea acestora după gratii.

c) Referindu-se la faptul că în România cele mai multe școli sunt în mediul rural, circa jumătate, ministrul Educației a postulat că...

4. Descrierea următoare este eliptică de predicate. Întregiți textul, folosind verbele din seria transcrisă mai jos între paranteze. Găsiți cât mai multe combinații posibile (ex.: pe geam se vede / se zărește / se ghicește / se deslușește):

Pe geam, cer neutru peste pământul de culoarea cafelei prăjite. Două case galbene, un copac, în fund de tot zidurile cenușii, cu ardezi vechi și copaci desfrunziți, ale bisericii evanghelice. Tablou.

Deodată, în mijlocul peisajului acestuia suspendat, un băiat cu ghețe mari, în haine de postav cafeniu foarte strânse pe el și cu un sac verde atârnând de șold, din care iese colțul unei cărți.

(Radu Petrescu, *Oceanul întors*)

(a se vedea, a se zări, a se ivi, a se profila, a se contura, a părea, a fi, a se ghici, a se înălța, a apărea, a veni, a se desluși)

5. Citiți următoarele fragmente, urmăriți modul de exprimare a relațiilor sintactice și:

a) evidențiați consecințele în plan stilistic ale folosirii, cu precădere, a frazării paratactice:

Voievodul a făcut semn de îndemnare. La porunca mării sale, arhimandritul, postelnicul și comișii l-au urmat în paraclis. Luminăția sa a îngenuchiat; au îngenucheat și ei. A început clopotul în turn. Au stat neclintiți cât a bătut clopotul. S-a făcut liniște și Jder a mai simțit un timp tremurul zidăriei până în inima sa. Se aștepta parcă la un cutremur, așa încremenirea de icoană a mării sale se prelungea. Pe ferestrele nalte pătrundea cenușul zilei de afară: făcliile dădeau o lumină dulce ca a unei zile de toamnă în asfințit.

(Mihail Sadoveanu, *Frații Jderi*)

b) observați până unde a împins Caragiale construcția prin parataxă:

Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menajerii – provinciali – fluiere – cerșetori – ciubere – cîmpoale – copii – miniștri – pungași de buzunare – hărdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artificii – fotografii la minut – comedii – tombole – Moftul român nr. 8 – oale – steaguri – flașnete – înghețată de vanilie – fleici – stambă – câni – pelin – călușei ... [...]

(I.L. Caragiale, *Moșii* (Tablă de materii))

c) argumentați faptul că frazarea este realizată prin hipotaxă, consecință a folosirii stilului indirect liber:

Florica, fata vădanei lui Maxim Oprea, care se nimerise a fi cea dintâi când a început bătaia, văzând acum că nimeni nu e în stare să scape pe Ana din ghearele tatălui său, dădu fuga până la domnul învățător și-l rugă să vie mai degrabă să potolească dumnealui pe Vasile Baci, că de ceilalți oameni nu mai vrea să asculte, atâta-i de păgân. Herdelea sări îndată, își puse pălăria și alergă la fața locului, socotind că, oricât ar fi de nebun Baci, tot trebuie să se rușineze și să înceteze când îi va porunci dânsul.

(Liviu Rebreanu, *Ion*)

TEXTUL DRAMATIC

PRETEXT

Urmăriți: împărțirea textului de mai jos; rolul textului scris între paranteze; personajele; cui se adresează fiecare personaj.

ACTUL II

Scena II

Veta și Rică Venturiano, apoi Jupân Dumitrache și Ipingescu de-afară

R i c ă (intră, se oprește pe prag, vede pe Veta în spate, răsuflă din adânc, pune mâna la inimă și înaintează în vârful degetelor până la spatele scaunului ei; cade în genunchi și începe cu putere): Angel radios!

V e t a (dă un țipăt, se scoală și fuge în partea cealaltă a scenei făcându-și cruce și scuipându-și în sân): A!

R i c ă (întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea): Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! sunt nebun...

V e t a: Nebun! (Strigând.) Săriți, Chiriace! Spiridoane!

R i c ă: Nu striga, madam (se târăște un pas în genunchi), fii mizericordioasă! Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmpile-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt turbat.

V e t a: Turbat?... Domnule, spune-mi degrab, c-aminteri, strig: cine ești, ce poțeste, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?

R i c ă (se ridică și se apropie de dansa, tăindu-i drumul): Cine sunt? mă întrebi cine sunt? Sunt un june tânăr și nefericit, care sufer peste poate și iubește la nemurire.

V e t a: Ei! ș-apoi? ce-mi pasă mie! (După o mică reflecție.) Vai de mine! acesta e vun pungăș; a aflat că nu-i dumnealui acasă și umblă să ne pungășească. (Tare, strigând.) Chiriace! Spiridoane! săriți! hoții!

R i c ă (cu mâinile rugătoare): Nu striga! nu striga! fii mizericordioasă; aibi pietate! M-ai întrebat să-ți spui cine sunt, ți-am spus. Mă întrebi să-ți spui ce caut... Ingrato! nu mi-ai scris chiar tu însuși în original?

V e t a: Eu?

R i c ă: Da! (Se ridică.) Nu mi-ai scris să intru fără grijă după zece ceasuri la numărul 9, strada Catilina, când oi vedea la fereastră că se micșorează lampa? Iată-mă. M-am transportat la localitate pentru ca să-ți repet că te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea. [...]

V e t a (a ascultat cu mult interes toată tirada lui Rică și-l întrerupe izbucnind în râs): Ha! ha! ha! acu înțeleg eu tot! ha! ha! ha!

R i c ă: Râzi, râzi, ingrato, de amorea mea?

(I.L. Caragiale, O noapte furtunoasă)

Textul dramatic se recunoaște ușor: replicile sunt precedate de numele personajului care le rostește. Este o comunicare ce implică prezența emițătorului și pe cea a receptorului.

Compoziția textului dramatic

• Replicile

Un personaj se adresează:

- a) unui alt personaj;
- b) unui personaj pe care îl ia drept altcineva: **quiproquo**;
- c) direct spectatorilor, fără a fi auzit de celelalte personaje: **apartéul**;
- d) unui confident: **falsul dialog**;
- e) lui însuși: **monologul**.

• Didascaliile

Ansamblul indicațiilor date de autorul unui text dramatic cu privire la: lista personajelor, descrierea decorului, mișcarea în scenă a personajelor, gesturile acestora, tonalitatea vocii ș.a.

Personajele

Personajul de teatru este caracterizat:

- prin acțiuni și gesturi;
- prin vorbire;
- de un alt personaj;
- prin nume.

Unele personaje se încadrează în niște tipare preexistente: **tipurile** (avarul, încornoratul, demagogul etc.)

Personajele au o anumită funcție: aceasta poate fi constantă de-a lungul întregii piese sau poate evolua de la o scenă la alta (de exemplu, **raisonneurul** Brânzovenescu).

Spațiul

Spațiul nu servește doar „plantării” unui decor, ci poate avea și alte funcții:

- a) funcție dramatică, atunci când folosirea unei ascunzătorii, de exemplu, face să progreseze intriga;
- b) funcție simbolică.



Timpul și durata acțiunii

Timpul în care se desfășoară acțiunea poate fi indicat în didascalii, poate fi stabilit prin alegerea unor personaje istorice sau prin evocarea anumitor evenimente.

Dialogul teatral se desfășoară în timpul real: nu există decalaj între timpul ficțiunii și cel al narării. Dar între acte se pot intercala perioade mai scurte sau mai lungi de timp.

Acțiunea

Primele scene constituie **expozițiunea**: se dau indicații de timp, de loc, se precizează raporturile dintre personaje.

Conflictul opune personajele, determinând acțiunea.

Deznodământul: (scena finală) este de regulă neașteptat, o lovitură de teatru: fericit în cazul comediilor, nefericit în cazul tragediilor.

EXERCITII

1. Precizați cui se adresează Ghiță în replica sa:

C a ț a v e n c u: Poți să-i adaogi că mă grăbesc să mă întorc în temnița unde m-a aruncat dizgrația dumneaei.

G h i ț ă: Ascult. (Aparte) Mare pișicher! Strajnic prefect ar fi acesta! (Iese aruncând priviri furișe de admirație către Cațavencu).

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

2. Găsiți, în textele studiate, situații în care: a) personajul vorbește unui alt personaj; b) personajul vorbește cu el însuși; c) personajul se adresează spectatorilor.

3. Comparați indicațiile scenice de mai jos. Prin ce se diferențiază, față de celelalte, didascaliiile din piesele lui Camil Petrescu? Dar cele din piesa lui Eugen Ionescu?

I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*

Pristanda (schimbând deodată tonul, umilit și naiv)

Trahanache (placid); (cu mirare și ciudă)

Lucian Blaga, *Meșterul Manole*

Manole (se ridică amenințător)

Mira (vine din dreapta, apare în ușă într-o simplă cămașă lungă, albă, descultă)

Mihail Sebastian, *Jocul de-a vacanța*

Bogoiu (face un zgomot de mirare cu limba lipită de cerul gurii); (triumfător); (după o secundă de tăcere, tainic)

Camil Petrescu, *Jocul ielelor*

Maria (ca marea frământată de hulă); (ca o apă adâncă, luminată scăzut)

Gelu (limpede ca platina); (ca o flacără răsucită); (se reface, ca adunat din sfărâmaturi); (egal ca două linii paralele); (cu spaimă, ca pe o plută luată de șuvoi)

Sinești (ca o paranteză dezolată); (ca o lamă de stilet); (ca un clește)

Eugen Ionescu, *Ucișă fără simbrie*

Câteva din rolurile piesei pot fi jucate de aceeași actori. Pe de altă parte, vocile din actul al doilea nu se vor auzi, desigur, toate. Regizorul va trebui să folosească, dacă e posibil, mijloace stereofonice. Este preferabil de asemenea ca, tot în actul al doilea, să apară un număr cât mai mare de siluete de partea cealaltă a ferestrei, ca pe-o scenă aflată în dosul scenei. Cu toate acestea, după ridicarea cortinei pentru actul al doilea, frânturile de conversație, zgomotele în jurul scenei goale vor fi neapărat necesare, cel puțin pentru câteva clipe, spre a prelungi, a amplifica oarecum atmosfera, vizuală și sonoră, a străzii, a orașului, care renaște la sfârșitul primului act, se estompează după sosirea lui Béranger, se impune din nou, cu violență, la începutul celui de al treilea act, pentru a se depărta definitiv la sfârșit.

4. Sub forma unui tabel, reprezentați aparițiile în scenă ale personajelor unei piese studiate de voi (de ex. *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale). Dintr-o singură privire, veți putea observa:

- scenele în care personajul rostește un monolog;
- personajul cu cele mai multe apariții la nivelul întregii piese; la nivelul fiecărui act;
- personajul cu cele mai puține apariții la nivelul piesei;
- momentul în care apar pentru prima oară unele personaje, de exemplu Cațavencu și Dandanache;
- personajele care apar împreună.

Act	Scena	Tipătescu	Zoe	Trahanache	Cațavencu	Ghiță	Farfuridi	Brânzovenescu	Cetățeanul turmentat	Dandanache
I	1									
	2									
	3									
	4									

TEATRUL ABSURDULUI



Eugen Ionescu

(1909-1994)

Cântăreața cheală

Anti-piesă

PERSONAJELE:

Domnul Smith
Doamna Smith
Domnul Martin
Doamna Martin
Mary, jupâneasa
Căpitanul de pompieri

SCENA I

Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc și în papucii săi englezești, își fumează pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, în fața unui foc englezesc. Poartă ochelari englezești, o mustăcioară cenușie, englezească. Alături de el, într-un fotoliu englezesc, doamna Smith, englezoaică, cârpește ciorapi englezești. Un moment lung de tăcere englezească. Pendula englezească bate șaptesprezece lovituri englezești.

DOAMNA SMITH: Iată că s-a făcut nouă. Am mâncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. Am mâncat bine astă-seară. Asta pentru că locuim în împrejurimile Londrei și fiindcă ne numim Smith.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Cartofii sunt excelenți cu slănină, uleiul salatei n-a fost rânced. Uleiul băcanului din colț este incontestabil de mai bună calitate decât uleiul băcanului de vizavi, e chiar mai bun decât uleiul băcanului din vale. Dar nu vreau să spun că uleiul lor nu e bun.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Cu toate astea, tot uleiul băcanului din colț e cel mai bun...

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: De data asta, Mary a fiert bine cartofii. Ultima dată, nu i-a fiert bine. Nu-mi plac decât când sunt bine fierti.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Peștele a fost proaspăt. Mi-am lins buzele. M-am servit de două ori. Ba nu, de trei ori. Ceea ce m-a tot expediat la toaletă. Și tu te-ai servit de trei ori. Totuși, a treia oară, te-ai servit mai puțin decât primele două ori, în timp ce eu m-am servit cu mult mai mult. Am mâncat mai mult decât tine, astă-seară. Cum se explică? De obicei, tu mănânci mai mult. Nu-ți lipsește pofta de mâncare.

DOMNUL SMITH, *plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Cu toate astea, supă era, poate, un pic prea sărată. Avea mai multă sare decât tine. Ah, ah, ah. De asemenea, cu prea mult praz și cu prea puțină ceapă. Îmi pare rău că n-am sfătuit-o pe Mary să-i adauge și puțin anason franțuzesc. Data viitoare voi ști ce am de făcut.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Băiețelul nostru ar fi vrut să bea bere, o să-i placă să tragă la măsă, îți seamănă. L-ai văzut la masă, cum ochea sticla? Dar i-am turnat în pahar apă din carafă. Îi era sete și a băut-o. Elena îmi seamănă: e o bună gospodină, econoamă, cântă la pian. Niciodată nu cere bere englezească. E ca nepoțica noastră, care bea numai lapte și nu mănâncă decât terci. Se cunoaște că n-are decât doi ani. O cheamă Peggy. Plăcinta cu gutui și cu fasole a fost grozavă. Poate că ar fi fost indicat să servim la ultimul fel un păhăruț de Bourgogne australian, dar n-am adus vin la masă ca să nu dăm copiilor un prost exemplu de lăcomie. Trebuie deprinși să fie cumpătați și cu măsură în viață.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH : Doamna Parker cunoaște un băcan bulgar, cu numele de Popochef Rosenfeld, care tocmai a sosit de la Constantinopol. E mare specialist în iaurt. E diplomat al școlii de fabricanți de iaurt din Adrianopole. O să cumpăr mâine de la el o oală mare de iaurt bulgăresc folcloric. Nu găsești oricând astfel de lucruri aici, în împrejurimile Londrei.

DOMNUL SMITH, *continuându-și lectura, plescăie din limbă.*

DOAMNA SMITH: Iaurtul este excelent pentru stomac, rinichi, apendicită și apoteoză. Mi-a spus-o doctorul Mackenzie-King care îngrijește copiii vecinilor noștri, soții Johns. E un medic bun. Poți avea încredere în el. Nu prescrie niciodată alte medicamente decât acelea pe care le-a experimentat pe el personal. Mai înainte de a-l deter-

mina pe Parker să se opereze, s-a operat el însuși de ficat, deși nu era deloc bolnav.

DOMNUL SMITH: Atunci cum se face că medicul a scăpat teafăr și că Parker a murit?

DOAMNA SMITH: Fiindcă operația a reușit la medic și n-a reușit la Parker.

DOMNUL SMITH: Atunci Mackenzie nu-i un medic bun. Operația ar fi trebuit să reușească la amândoi, sau amândoi să moară.

DOAMNA SMITH: De ce?

DOMNUL SMITH: Un medic conștiincios trebuie să moară, o dată cu bolnavul, dacă nu se pot vindeca împreună. Comandantul unei nave pierde o dată cu nava, în valuri. Nu-i supraviețuiește.

DOAMNA SMITH: Nu se poate compara un bolnav cu o navă.

DOMNUL SMITH: De ce nu? Și nava are bolile ei; de altfel, medicul tău e tot atât de teafăr ca și o corabie; iată un motiv în plus pentru care ar fi trebuit să piară o dată cu bolnavul, ca și medicul și vasul său.

DOAMNA SMITH: Ah! Iată ceva la care nu m-am gândit... Poate că ai dreptate... și atunci, la ce concluzie ajungi?

DOMNUL SMITH: Că toți medicii nu sunt decât niște șarlatani. Și toți bolnavii de asemenea. Numai marina este onestă în Anglia.

DOAMNA SMITH: Dar nu și marinarii.

DOMNUL SMITH: Firește.

(Eugen Ionescu, *Teatru*. vol. I. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi. Studiu introductiv de B. Elvin, București, 1968)

Considerații generale

E. Ionescu își dovedește de timpuriu o dublă vocație, una de poet și alta de eseist, critic și publicist. Debutază ca poet la vârsta de 18 ani, în *Revista literară* a Liceului „Sf. Sava” (nr. I, 1927), cu poezia *Copilul și clopotele*, ca numai după un an, în decembrie 1928, să îl reîntâlnim în prima serie a revistei *Bilete de papagal*, conduse de Tudor Arghezi. În ceea ce privește publicistica literară (eseuri, recenzii, cronici plastice, pagini de jurnal, polemici), „junețea bucureșteană” a lui Eugen Ionescu conține posibile elemente ce vor configura structura originală a viitorului dramaturg, cu accente tot mai vizibile în spiritul teribilist și contestatar al articolelor semnate în presa românească dintre anii 1927 și 1940.

În 1931 publică placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*, iar volumul de critică *Nu* (1934) devine una dintre cărțile cele mai discutate în peisajul nostru literar modern. Aptitudinile prin care Eugen Ionescu a atras atenția contemporanilor săi au fost fronda și nihilismul. Scriitorul nu a aderat la nici o grupare, a colaborat la mai multe publicații, fără a se lega definitiv de vreuna. În 1941 se stabilește în Franța.

Va fi ales membru al Academiei Franceze.

Fondator al *teatrului de avangardă* din anii 1950-1962, Eugen Ionescu a impus o nouă estetică dramatică, revoluționând conceptele tradiționale.

Geneza piesei. În legătură cu nașterea anti-piesei în patru scene *Englezește fără profesor*, variantă a celebrei *La Cantatrice*

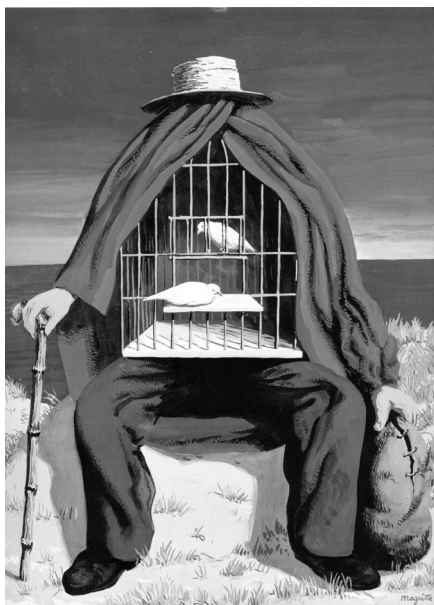
Chauve (Cântăreața cheală), Eugen Ionescu mărturisește următoarele: „În 1948, înainte de a scrie prima mea piesă, habar nu aveam că voi deveni autor dramatic. Aveam doar ambiția de a învăța englezește. A învăța englezește nu duce în mod necesar la arta de a scrie piese de teatru. Dimpotrivă, tocmai pentru că nu mi-a izbutit proiectul de a învăța englezește, am devenit autor dramatic.” Ionescu află din frazele unui manual pentru începători o suită de adevăruri surprinzătoare – săptămâna are șapte zile, podeaua este jos, iar tavanul sus etc., lucruri cunoscute bine, desigur, dar asupra cărora nu meditase niciodată. A făcut pe urmă cunoștință cu două personaje: Mr. și Mrs. Smith, care emiteau afirmații indubitabile. Eugen Ionescu s-a gândit să redea cititorului (spectatorului) aceste adevăruri esențializate, folosindu-se de dialoguri, pe parcursul cărora propozițiile-adevăruri și limbajul însuși au luat o întorsătură ciudată. Limbajul se dezarticula vidându-se de sens; personajele se destrămau. Se producea astfel o „tragedie a limbajului”, cu efecte ilariante. În fond, autorul blamează ideile gata făcute, conformismele specifice unei anumite categorii sociale.

Teatrul absurdului. La premiera franceză a piesei *Cântăreața cheală* (1950), Eugen Ionescu provoca o stare de totală surprindere prin formula dramatică ieșită din tiparele cunoscute, optând pentru un teatru ca dramă a limbajului și a incomunicabilității, un teatru cu desăvârșire novator: *teatrul absurdului*. Originalitatea unei formule, caracterizate prin fuzionarea șocantă a comicului cu tragicul, devine indiscutabilă. Însuși autorul își definește poziția de principiu: „A împinge teatrul peste zona intermediară, care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor lui firești [...]. Un comic dur, fără finețe, excesiv. Nu comedii dramatice. Recursul la imposibil. Totul împins până la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Un teatru al violenței: violent comic, violent dramatic.” Eugen Ionescu se decide tranșant pentru un teatru iraționalist, respingând teatrul „aristotelic”, străin spiritului epocii moderne: „Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. Tragicul devine comic, comicul devine tragic.”

TEXT ȘI INTERPRETARE

Situare contextuală

Scrisă inițial în românește (*Englezește fără profesor*), piesa reprezintă o parodie a limbajului colocvial, o parodie a teatrului pus sub semnul întrebării: „În *Cântăreața cheală* regăsim spiritul polemic, dinamitard.” (B. Elvin)



Universul operei

1. Arătați care dintre temele specific ionesciene se regăsesc în *Cântăreața cheală*:

a) criza limbajului; b) prezența perpetuă a morții; c) insinuarea absurdului în existența umană; d) alienarea în angrenajul social și familial; e) degradarea relațiilor umane.

2. Delimitați momentele subiectului. Aveți în vedere, în acest sens, următoarea afirmație critică:

„Uneori recunoști în piesă situațiile cele mai comune și oamenii cei mai obișnuiți. Dar altele planurile devin divergente și contradictorii, fără un contur vizibil, fără limite interioare, cu drumurile închise și cu nici unul clarificat.” (B. Elvin)

3. Comentați statutul intrigii și al punctului culminant în structura piesei *Cântăreața cheală*.

4. Identificați elementele derizorii din finalul piesei *Cântăreața cheală* de E. Ionescu.

René Magritte,
Terapeutul

Teatrul lui Eugen Ionescu, ca literatură a absurdului, încalcă majoritatea convențiilor dramatice.

a) *Intriga teatrului tradițional este abolită.*

Intriga: „primul element component din structura farsei tragice contemporane, care pune în lumină deosebiri semnificative față de teatrul tradițional.” (Romul Munteanu).

Spre deosebire de dramaturgia tradițională, unde sursa fundamentală de susținere a intrigii o constituie evenimentele, ceea ce oferă o anumită tensiune dramatică intrigii în antiteatru sunt mai ales „stările obsesive, coșmarurile, angosale, care suplinesc întâmplările reale”.

În piesa *Cântăreața cheală* „elementele de intrigă se constituie din filmul existenței cotidiene, colorate de fapte mărunte și receptate de personaje a căror trăire se consumă prin fascinația produsă de spectacolul exterior al detaliului cotidian”. (Romul Munteanu)

b) *Mecanismul alienant*

Personajele au, în diferită măsură, conștiința alienării.

„Personajele sunt niște marionete, pentru că au pierdut orice sprijin metafizic. Pentru ele nu există norme și tocmai de aceea sunt derizorii.” (Eugen Ionescu)

c) *Dezagregarea limbajului*

Drama absurdului e, înainte de toate, o dramă a cuvântului. Mijloc de comunicare al teatrului, limba însăși e supusă în teatrul absurdului unei tentative de dezagregare rareori întâlnită în istoria literaturii. „Trebuie să distrugem limba și să o alcătuim din nou.” (Eugen Ionescu) Teatrul său se constituie într-o mărturie a unei universale crize a gândirii, a afectelor, a limbajului: „Ceea ce numim **absurd** nu este decât denunțarea caracterului unui limbaj golit de substanța sa, steril, făcut din clișee și slogane.” (Eugen Ionescu) „Grotescul, șarja extremă, comicul macabru, farsa grasă, burlescul grosolan, comicul excesiv, paroxismul tragic, iată modalitățile teatrului la care râvneste Eugen Ionescu.” (Nicolae Balotă)

De la structura tradițională la „regulile” absurdului

a) *Absurd.* Curent în filosofia și literatura existențialistă din secolul al XX-lea, care se naște din conflictul dintre rațiunea umană și iraționalitatea lumii reale, din incapacitatea omului modern de a găsi un sens existenței sale. Reprezentați: Franz Kafka, S. Beckett, A. Adamov.

b) Eugen Ionescu se înscrie în categoria autorilor care au semnalat o criză a civilizației, a limbajului, a literaturii, descoperind un mijloc de expresie pentru ceea ce li se părea infernul însuși. În scrierile lui Ionescu, „omul are o condiție șubredă, imprecisă, amenințată cu degenerarea.” (B. Elvin)

Structuri compoziționale

1. Prezența unei serii de întâmplări și detalii a căror derulare reprezintă în piesa *Cântăreața cheală* o sursă semnificativă pentru un nou gen de intrigă.

2. Demonstrați rolul pe care îl îndeplinește dialogul în susținerea intrigii din piesa *Cântăreața cheală* de E. Ionescu.

3. Introducerea în scenă a cuplului Martin și a pompierului, alături de familia Smith, rămâne fără efect pentru progresia intrigii în piesa *Cântăreața cheală*. Aduceți cel puțin două argumente în susținerea acestui fenomen dramatic.

Personaje și simbolistică

1. Selectați personajele operei, precizând dacă ele pot fi considerate mai degrabă asemănătoare sau mai degrabă diferite. Justificați-vă opinia!

2. Analizați structura sufletească a eroilor, pornind de la comparația acestora cu personajele de teatru tradiționale.

3. Descoperiți alte semnificații ale personajelor, având în vedere dialogul soților Martin și precizările servitoarei (scena IV și scena V).

4. Demonstrați statutul de „obiect” al personajelor.

5. Organizați o dezbatere în care să susțineți, cu argumente corespunzătoare, în ce măsură se justifică pe parcurs subtitlul operei: *Anti-piesă*.

Tragedia limbajului

1. Vorbele nu au capacitatea de a dezvălui sensuri fundamentale. Limbajul și-a pierdut funcția de comunicare, păstrând numai elementele mecanice, automate.

Selectați din unele replici ale personajelor din piesa *Cântăreața cheală* elemente de limbaj ilustrative pentru o asemenea criză a comunicării.

2. În scena a VI-a, personajele sunt înfățișate în diferite ipostaze: tăcere stânjenitoare, încercări eșuate în stabilirea unui început de conversație, replici fără semnificație. Comentați aceste faze ale existenței personajelor în măsura în care ele pot fi relevante pentru explicarea apariției unui impas în comunicare.

Antiteatrul. Mecanismul alienant

1. Citiți indicațiile scenice ale autorului, de la începutul piesei, explicând apariția repetată a termenului *englezesc*.

În concepția dramatică a lui Eugen Ionescu, „absurdul este probabil neînțelegerea unui lucru, a legilor lumii.” (Nicolae Balotă) În viziunea lui E. Ionescu, revelarea unei *lumi ca teatru* rămâne obiectul său primordial. „Paradoxul creației ionesciene este acela al realizării teatralității prin non-teatral.” (Nicolae Balotă) Considerată drept o declarație a unui teatru al absurdului, piesa *Cântăreața cheală* este, în această privință exemplară.

Incapacitatea personajelor de a se smulge de sub forța dominatoare a sistemului artificializează atât *conflictul*, cât și *lumea evocată*.

2. Unele dintre indicațiile autorului lasă intenționat libertatea regizorului („*O sărută sau n-o sărută pe doamna Smith*”). Motivați folosirea unui asemenea procedeu.

3. Discuția dintre cele patru personaje continuă, în scena a IV-a, prin parodiarea unor mecanisme ale limbajului uzual. Descoperiți în text situații de felul următor:

- anticiparea replicii unui personaj;
- suprapunerile de replici;
- întreruperile vorbirii cuiva;
- captarea atenției auditorilor;
- trezirea interesului pentru relatare;
- contrazicerile.



CRONICA DE SPECTACOL

Eugen Ionescu prin el însuși

Teatrul Eugen Ionescu din Chișinău ne-a înfățișat *Cântăreața cheală*, cea care marca nașterea teatrului absurd modern, într-o viziune pregnant originală, semnată de Petru Vutcărău. (...) Textul a fost practic dublat printr-un întreg scenariu gestual în aceeași cheie a absurdului. Dialogul ionescian e o consacrare a clișeelelor omenești supuse degradării și antrenând în criza lor spre pierzanie umanul însuși. (...)

Mai mult încă, apare și o involuție spre monstruos, vizibilă în chiar înfățișarea personajelor, întruchipate într-o bătrânețe urâtă, respingătoare. Marile marionete care sunt cuplurile Smith și Martin se manifestă în gest hiperbolic și cuvânt puternic clamat de la patetic la grotesc. (...)

Rețeaua de metafore a piesei este și ea întregită îndrăzneț prin noi atribuții: femeia „punctuală” traversând scena în ritmul obsedant al *Boierului* de Ravel e menită să marcheze monotonia repetării guvernând acest univers al învechirii, al obișnuinței ce ucide. De asemenea, Englezul, interpretat de Vlad Ciobanu, prin intervenția lui situează insolit acea țară a lui Ionescu, de pretutindeni și de nicăieri, unde trăiesc „mici burghezi universali”, conformiști ai tuturor timpurilor, după cum îi caracteriza autorul însuși. (...)

S-a accentuat mereu ideea parodică. *Cântăreața cheală* s-a vrut deopotrivă parodie a piesei de dragoste, a piesei polițiste (mai ales prin personajul Mary – Elena Chioibaș), a literaturii fantastice prin Pompier ș.a.m.d. Uvertura însăși s-a vrut sumă a marilor motive muzicale dintotdeauna, de la *Mica serenadă* mozartiană la acorduri unduitoare de vals vienez.

Și în jocul actoricesc, aceeași ispită a totalității într-un absurd. Prin cuplul Smith (Ala Menșicov, Petru Vutcărău) și Martin (Nelly Cozaru, Boris Cremene), fiecare cu o notă specifică, am asistat la demonstrații de performanță actricească în gama monstruosului, a grotescului, accentuând hiperbolic fiecare trăsătură prin gestul patetic, frânt sau schizoid. S-a mizat pe alternarea rafinată a momentelor de toropeală, apatie, cu exaltarea frenetică, dezlănțuirea instinctului animalic. În cuvânt, s-au împletit nebunește retorismul, logoreea, lirismul parodic, nota romantică desuetă.

În totul, spectacolul de la Chișinău s-a propus ca o lectură deschisă a operei ionesciene, de mare îndrăzneală și virtuozitate. Prin el, Teatrul Eugen Ionescu își merită și își ilustrează deplin numele.

Maria Vodă-Căpușan

De la text la spectacolul teatral

- În textul reprodus, autorul comentează un eveniment cultural: *un spectacol de teatru*.

- Scopul urmărit constă în informarea publicului spectator în legătură cu elementele moderne pe care le presupune *viziunea regizorală* asupra piesei *Cântăreața cheală* de E. Ionescu.

- Textul reprezintă o variantă de comunicare proprie stilului publicistic sau jurnalistic.

- Articolul publicistic sau jurnalistic în care se comentează un spectacol teatral se numește *cronică dramatică sau teatrală* (cronică de spectacol).

Autorul unui text de această factură se numește *cronicar dramatic sau cronicar teatral*.

Elemente de construcție

Spectacolul devine forma autentică de interpretare a unui text, textul dramatic, exprimând, în același timp, o viziune originală asupra teatrului în general.

- Scopul unei cronici de spectacol constă în afirmarea și promovarea fenomenului autentic de artă teatrală.

- În acest sens, cronicarul teatral trebuie să manifeste spirit critic, informație literară, competență și obiectivitate, pregătire teatrală, gust estetic și deschidere culturală.

- Structura unei cronici dramatice respectă părțile de bază ale oricărui tip de *compoziție*: *introducerea*, *cuprinsul* și *încheierea*.

I Introducerea. Cronica dramatică (teatrală) cuprinde succinte detalii privind *titlul*, *autorul* piesei și tema în care se poate integra aceasta; locul operei dramatice respective în creația autorului și informații asupra teatrului și regizorului care asigură reprezentarea teatrală.

II Cuprinsul. Referințe asupra facturii textului dramatic (compoziția textului; subiectul; personaje; categorii sociale reprezentate); tipuri de discurs.

Ilustrarea concepției sau viziunii regizorale, a cadrului scenografic și a muzicii; jocul actoricesc; originalitatea spectacolului etc.

III Încheierea. Elemente de noutate promovate prin spectacolul prezentat; utilitatea și rolul acestuia în diversitatea contextului cultural-artistic în care se înscrie.



Exprimați-vă părerea!

- Redactați cronică dramatică a unui spectacol teatral urmărit pe scena teatrului din localitatea voastră sau transmis la televizor.

Folosiți, în lucrarea voastră, următoarele sintagme și concepte: *autor dramatic*, *concepție* (*viziune*, *construcție*) *regizorală*, *adecvarea la text*, *distribuție*, *conducător de joc*, *atitudine creatoare*, *reconstituire*, *viziune scenografică*, *plasticitatea imaginii teatrale* (scenice), *reprezentare*, *reprezentatie*, *versiune actoricească*, *montare teatrală* (originală, inspirată, novatoare), *jocul actorului*, *eșafodaj dramatic*, *perspectiva regizorală* (scenografică etc.), *construcție dramatică*, *canoane dramaturgice sau estetice*, *impactul asupra spectatorilor*, *rolul principal* (secundar, episodic), *repertoriu*, *prezență scenică*, *sobrietate și forță de comunicare*, *limbaj dramatic*, *public* (spectator) ș.a.

Muncă independentă

1. Comentatorii teatrului lui E. Ionescu au relevat fondul tragic al piesei *Cântăreața cheală*, denumind-o „farsă tragică”. Susțineți, cu exemple din piesă, această afirmație.

2. Realizați o compunere-eseu despre încălcarea convențiilor teatrale, urmărind: • incoerența intrigii; lipsa conflictului; • lipsa eroilor adevărați, a acțiunii; • situarea evenimentelor în timp și spațiu; • identificarea expozițiunii cu deznodământul.

3. Stabiliți în ce măsură E. Ionescu poate fi considerat un discipol al lui Caragiale, pornind de la considerațiile ce urmează:

Prin situații și tipuri, dar mai ales prin replici și prin numărul de teme obsesive (*incomunicabilitatea ființelor*, *bătrânețea* și *eșecul*, *prezența morții*), Eugen Ionescu e legat de o tradiție literară românească ce se distinge îndeosebi în opera lui I. L. Caragiale și, într-un anume sens, prin Urmuz, pe care G. Călinescu îl numea „un precursor de tot interesul al dicteului automat” (*Principii de estetică*). Tendința expresiei literare și a limbajului de a se degrada în clișee și de a-și pierde astfel valoarea comunicativă adecvată confirmă această filiație caragialiană a lui Eugen Ionescu. Luciditatea pătrunzătoare cu care Caragiale a sesizat cum limbajul servește la tot în afară de a comunica (frânturi de conversații, repetiții, anacronisme, delir verbal necontrolat) se regăsește în modalitatea prin care Eugen Ionescu denunță automatismul limbajului curent și vidul verbal ca simptom al dezumanizării și al alienării. Cuplul celor doi bătrâni din *Lecția* este asemănător, de pildă, prin atitudine, cu Conu Leonida și Coana Efimița.

REPERE ISTORICE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

	Definiție / Caracteristici	Scriitori și opere	
		Literatura universală	Literatura română
• Tragedia (fr. <i>tragédie</i>, lat. <i>tragoedia</i>). Provine din gr. <i>tragoedia</i> – „cântecul țapului” (intonat de coruri purtând măști de țap sau cântat în jurul țapului jertfit zeilor).	• Specie a genului dramatic bazată pe reprezentarea în acțiune a categoriei estetice a tragicului. <i>Tragic</i>: categorie a esteticii exprimând un conflict al cărui deznodământ este înfrângerea sau pieirea, în urma unor împrejurări vitrege, a unor persoane virtuose, a unor idealuri sau a unor categorii sociale valoroase.	• Sofocle, <i>Oedip rege</i>, <i>Antigona</i> • Eschil, <i>Orestia</i>, <i>Perșii</i> • Euripide, <i>Electra</i>, <i>Medeea</i>, <i>Bachantele</i>, • W. Shakespeare, <i>Hamlet</i>, <i>Regele Lear</i>, <i>Macbeth</i>, • Corneille, <i>Cidul</i> • Racine, <i>Fedra</i>	• În literatura română, tragedia nu are o reprezentare notabilă. În câteva piese realizate sporadic, elementele mai vechi ale speciei sunt preluate și asimilate în structuri teatrale moderne: Dan Botta, <i>Alkestis</i> M. Eliade, <i>Ifigenia</i>
• Comedia (fr. <i>comédie</i>, lat. <i>comoedia</i> = comedie, gr. <i>komos</i>.), procesiune veselă care încheia serbările dionisiace.	• În contrast cu tragedia, comedia, ca specie a genului dramatic, în versuri sau proză, înfățișează întâmplări și personaje comice, stârnește râsul, acțiunea având un deznodământ fericit și, adesea, un sens moralizator. • În funcție de caracterul predominant al unei anumite categorii de comic, există <i>comedii de situație</i>, <i>comedii de moravuri</i> și <i>comedii de caracter</i>. • Forme ale comediei: <i>feeria</i>, <i>vodevilul</i>, <i>farsa</i>, <i>scheciul</i>. • Categoria estetică fundamentală actualizată în comedie este <i>comicul</i>, atitudine esențială a spiritului uman adoptată în fața vieții și a artei, prin care realitatea este văzută în latura ei veselă. • Comicul se opune <i>tragicului</i>. • Comicul cunoaște o gamă diversă de nuanțe: <i>bonom</i>, <i>burlesc</i>, <i>spiritual</i>, <i>tragic</i> (sau <i>tragicomic</i>), <i>ironic</i>, <i>umoristic</i>, <i>zeflemitor</i>, <i>sarcastic</i>.	• Aristofan (în Grecia antică), <i>Broaștele</i>. • Plaut (în Roma antică), <i>Ulcica</i> • W. Shakespeare, <i>Cum vă place</i> • Lope de Vega (în Spania): <i>Căinele grădinarului</i>, <i>Fântâna turmelor</i> • Molière (în Franța): <i>Prețioasele ridicole</i>, <i>Don Juan</i>, <i>Mizantropul</i>, <i>Avarul</i>, <i>Burghezul gentilom</i> • Beaumarchais, <i>Nunta lui Figaro</i> • Carlo Goldoni (în Italia): <i>Văduva isteată</i>, <i>Mincinosul</i>, <i>Hangița</i>, <i>Bădăranii</i> • G.B. Shaw, <i>Ce înseamnă să fii onest?</i>	a) Costache Facca, <i>Comedia vremii</i> (<i>Franțuzitele</i>); C. Caragiale, <i>O soare la mahala</i> b) V. Alecsandri, <i>Iașii-n carnaval</i>, <i>Chirița în Iași</i> (1852), <i>Chirița în provincie</i> (1852) c) I.L. Caragiale, <i>O noapte furtunoasă</i> (1879), <i>Conu Leonida față cu reacțiunea</i> (1880), <i>O scrisoare pierdută</i> (1884), <i>D'ale carnavalului</i> (1885) d) Gh. Ciprian, <i>Capul de rățoi</i>, <i>Omul cu mârțoaga</i> Al. Kirițescu, <i>Gaițele</i> T. Mușatescu, <i>Titanic vals</i> V. Popa, <i>Tache, Ianke și Cadâr</i> M. Sebastian, <i>Steaua fără nume</i>. e) Autori contemporani de comedii: Aurel Baranga, Tudor Mazilu, Ion Băieșu, Paul Everac

• <i>Drama</i> (fr. <i>drame</i>, gr. <i>drama</i> „acțiune”) • Specie literară ce se conturează în secolul al XVII-lea, dezvoltându-se în opoziție cu tragedia și comedia. • Specie a genului dramatic care are un conținut grav, serios, prezentat adesea într-o formulă familiară, cuprinzând o mare diversitate de personaje, sentimente, episoadele comice interferând cu episoadele triste. • Realizată în versuri sau în proză. • Acțiune violentă sau dureroasă, în care comicul se poate alătura tragicului. • Diversificarea speciilor dramatice; îmbogățirea tipologiei umane (tipuri noi, caracteristice); lărgirea orizontului tematic. • Tensiunea intelectuală a replicilor, pregnanța plastică a personajelor. • Subtilitatea indicațiilor de regie. • Mutarea conflictului din planul exterior al evenimentelor, în acela interior, al conștiinței. • Crearea unor mituri dramatice (L. Blaga).	a) Drama istorică	
	• V. Hugo, <i>Cromwell</i> (1828); <i>Ruy Blas</i>, <i>Hernani</i>; • G.B. Shaw, <i>Cezar și Cleopatra</i>, <i>Discipolul diavolului</i> • B. Brecht, <i>Mutter Courage</i>, <i>Viața lui Galilei</i>	• B.P. Hasdeu, <i>Răzvan și Vidra</i> (1867) • Vasile Alecsandri, <i>Despot-vodă</i> (1879) • B. Șt. Delavrancea, <i>Apus de soare</i> (1909) • Mihail Sorbul, <i>Patima roșie</i> (1916), <i>Letopiseș</i> (1914) • L. Blaga, <i>Avram Iancu</i> • H. Lovinescu, <i>Petru Rareș</i> (1963) • M. Sorescu, <i>Răceala</i>, <i>A treia țeață</i> (1974) • D. R. Popescu, <i>Muntele</i> (1974)
	b) Drama geniului (a personalității)	
	• L. Pirandello, <i>Henric IV</i> • E. O'Neill, <i>Straniul interludiu</i>, <i>Din jale se întrupează Electra</i>.	• V. Alecsandri, <i>Fântâna Blanduziei</i> (1884) • L. Blaga, <i>Daria</i>, <i>Tulburarea apelor</i> • Camil Petrescu, <i>Danton</i>.
	c) Drama de idei și mitul dramatic	
	• Fr. Dürrenmatt, <i>Fizicienii</i>	• Camil Petrescu, <i>Jocul ielelor</i>, <i>Suflete tari</i>, <i>Act venețian</i> • G.M. Zamfirescu, <i>Cumincătura</i>
	d) Drama țărănească	
		I.L. Caragiale, <i>Năpasta</i> (1890).
	e) Teatrul poetic („drama expresionistă”)	
	• F. Garcia Lorca, <i>Nunta însângărată</i>, <i>Casa Bernardei Alba</i> • M. Maeterlinck, <i>Pasărea Albastră</i>	• L. Blaga, <i>Meșterul Manole</i>, <i>Zamolxe</i> • A. Maniu, <i>Meșterul</i>, <i>Lușii de aramă</i> • V. Anania, <i>Miorița</i>
	f) Teatrul absurdului („farsa tragică”)	
	S. Beckett, <i>Așteptându-l pe Godot</i>	• E. Ionescu, <i>Cântăreața cheală</i>, <i>Lecția</i>, <i>Scaunele</i>, <i>Rinocerii</i> • Teodor Mazilu, <i>Sărbătoare princiară</i> (1979).
	g) Teatrul suprarrealist	
		Gellu Naum, <i>Insula</i> (1964); <i>Ceasornicăria Tau</i> (1969)
	h) Teatrul istoric	
		• Horia Lovinescu, <i>Petru Rareș sau Locuitorul</i> (1967); • Marin Sorescu <i>Răceala</i> (1976), <i>A treia țeață</i> (1979)
	i) Teatrul parabolic (alegoric)	
		• Marin Sorescu, <i>Setea muntelui de sare</i>, <i>Paracliserul</i>, <i>Matca</i>, <i>Iona</i> (1974). • Horia Lovinescu, <i>Jocul vieții și al morții în deșertul cu cenușă</i> (1968)
	j) Teatrul postmodern	
		• Matei Vișniec, <i>Trei nopți cu Mador</i>, <i>Groapa din tavan</i>; • Vlad Zograffi, <i>Calul</i> (1996).

Citiți următorul text:

LEONIDA: *Vezi dumneata, i-a plăcut și lui [Garibaldi] cum am adus noi lucrul cu un sul subțire, ca să dăm exemplu Evropei, și s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, pentru ca să ne firitisească...*

EFIMIȚA (curioasă): *Da ...ce spunea în scrisoare?*

LEONIDA (cu importanță): *Patru vorbe, numai patru, da' vorbe, ce-i drept! Uite, ții minte ca acum: „Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințatele Unite!” Și jos iscălit în original „Galibardi”.*

EFIMIȚA (satisfăcută): *Apoi, atunci dacă-i așa, a vorbit destul de frumos omul!*

LEONIDA: *Hehei! Unul e Galibardi: om, o dată și jumătate! (cu mândrie și siguranță) Ei! giantă latină, domnule, n-ai*

ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?

EFIMIȚA (mirată): *Și pe Papa de la Roma? Auzi, soro?*

LEONIDA: *Ba încă ce! i-a tras un tighel, de i-a plăcut și lui.*

Ce-a zis Papa — iezuit, aminteri nu-i prost! — când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?... „Mă, nene, asta nu-i glumă; cu asta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine; ia, mai bine, să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru.” Și de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.

(I.L. Caragiale, *Conu Leonida* față cu reacțiunea, scena 1)

1. Precizați ce funcții ale limbajului predomină în textul de mai sus.
2. Ilustrați, cu exemple adecvate, următoarele tehnici ale comicului de situație: *quiproquoul*, *repetiția*.
3. Comentați dimensiunile comice ale indicațiilor de regie (comicul intențiilor).
4. Indicați două dintre procedeele comicului de limbaj menite să confere personajelor o identitate aparte printre personajele din comedile lui I.L. Caragiale.
5. Scrieți câte un sinonim pentru sensul din text al expresiilor *a băgat în răcori* și *i-a tras un tighel*.
6. Dați un exemplu relevant pentru inventivitatea pe care o dovedește Leonida în explicațiile pe care i le dă nevastei sale.
7. Realizați, în cel mult zece rânduri, portretul lui Leonida.
8. Justificați, apelând la patru argumente din textul dat, că opera literară *Conu Leonida* față cu reacțiunea este o operă literară dramatică.
9. Recunoașteți, în a doua replică a lui Leonida, încălcări ale corenței textului.

TOTAL

20 puncte

10 puncte

10 puncte

10 puncte

6 puncte

10 puncte

10 puncte

20 puncte

4 puncte

100 de puncte

CUPRINS

TEXTUL NARATIV. ÎNȚELEGERE ȘI RECEPTARE

„OGLINDIRE A VIEȚII ÎN MODURI FABULOASE”

Literatură:

Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb* / 3

Comunicare și limbă:

Unitățile frazeologice / 15

Registrele limbii / 17

ÎNTRE MIT ȘI REALITATE

Mihail Sadoveanu, *Cealaltă Ancuță* / 20

Textul narativ / 31

Comunicarea (actualizare) / 33

ATRAȚIA FANTASTICULUI

Mircea Eliade, *La țigănci* / 35

Textul narativ / 31

Stilul / 46

ÎNTRE TRADIȚIE ȘI MODERNITATE

Liviu Rebreanu, *Ion* / 49

Dosar critic. Istoria receptării romanului *Ion*

de Liviu Rebreanu / 59

Studiul critic. Creația obiectivă: Liviu Rebreanu – *Ion* de E. Lovinescu / 62

■ Stilul direct. Stilul indirect. Stilul indirect liber / 64

REALISMUL DE FACTURĂ BALZACIANĂ

G. Călinescu, *Enigma Otiliei* / 66

Dosar critic. Romanul călinescian în viziunea criticii literare / 75

Cronica literară. *Enigma Otiliei* de G. Călinescu în viziunea critică a lui P. Constantinescu / 78

■ Comunicarea orală. Monologul / 79

CONSACRAREA ȘI TEORETIZAREA MODERNISMULUI

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* / 81

■ Comunicarea orală. Dialogul / 94

EVOLUȚIA ROMANULUI POSTBELIC

Marin Preda, *Morometii* / 96

Dialogul și monologul – modalități de expunere literară / 105

Greșeală lingvistică la nivel fonetic / 107

Test de evaluare 1 / 109

EPOCA MARILOR CLASICI

Junimea și Convorbiri literare / 110

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 de Titu Maiorescu / 112

■ Comunicarea scrisă / 114

TEXTUL POETIC. CONȚINUT ȘI FORMĂ

„CREATIVITATE ȘI IDEAL”

Mihai Eminescu, *Dorința* / 118

Poezia de meditație. *Odă (în metru antic)* de Mihai Eminescu / 125

■ Textul argumentativ / 129

DESCHIDEREA SPRE MODERNITATE

Alexandru Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor* / 130

Symbolismul / 133

Lectură suplimentară. *Romanța celor trei galere* de Ion Minulescu; *Când vioarele tăcură* de Ștefan Petică / 134

■ Textul poetic / 135

„STAREA COSMOSULUI. PLÂNSUL MATERIEI”

George Bacovia, *Lacustră* / 138

Lectură suplimentară. *Nervi de primăvară* de George Bacovia / 145

■ Greșeală lingvistică la nivel morfologic / 146

FENOMENUL ARGHEZIAN

Tudor Arghezi, *Psalm* / 148

Estetica urâtului. *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi / 155

Comentariul literar. *Inscripție pe un portret* de Tudor Arghezi / 159

■ Probleme de vocabular / 160

„MODERNITATE ȘI ORIZONT MITIC”

Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* / 162

Reintegrarea în veșnicie. *Munte vrăjit* de Lucian Blaga / 167

■ Sensul cuvintelor / 168

MODERNISMUL EXTREM

Ion Barbu, *Riga Crypto și lăpona Enigel* / 171

Între viață și moarte. *Oul dogmatic* de Ion Barbu / 176

Lectură suplimentară. *Din ceas, dedus...; Timbru* de Ion Barbu / 177

■ Cum se redactează curriculum vitae / 178

■ Greșeală lingvistică la nivel sintactic / 179

LIRICA EXPERIMENTALISTĂ. ANTIARTA

Avangardismul românesc / 180

Poeți români avangardiști. *Îndoieli* de Tristan Tzara;

Pian de Ilarie Voronca / 182

NOILE DIMENSIUNI ALE LIMBAJULUI

Nichita Stănescu, *Dezîmblânzirea* / 183

Cunoaștere și existență. *A cincea elegie* de Nichita Stănescu / 186

■ Pronunțarea corectă / 187

■ Registrul neologic / 188

Test de evaluare 2 / 190

TEXTUL DRAMATIC. ARTA SPECTACOLULUI

DRAMATURGIA

Convențiile genului dramatic / 191

DE LA ASPECT LA ESENȚĂ

I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută* / 194

■ Textul / 203

■ Textul dramatic / 205

TEATRUL ABSURDULUI

Eugen Ionescu, *Cântărețul cheală* / 207

Cronica de spectacol. Eugen Ionescu prin el însuși / 211

Repere istorice în dramaturgia românească / 213

Test de evaluare 3 / 215

Pentru toate filierele

ISBN: 978-973-135-306-7



Preț: 5,64 lei