

Emil Alexandrescu

**Literatura română
în
analize și sinteze**

**Ediția a VII-a
revăzută și completată**

Introducere în axiologia literaturii

1. Literatura este arta cuvântului. Ea este creație și valoarea ei este realizată și receptată din perspectiva unui concept de valoare. Totalitatea conceptelor de valoare alcătuiesc axiologia ca domeniu al filosofiei. Pentru a interpreta obiectiv o operă literară trebuie să știm să o analizăm din perspectiva mai multor concepte de valoare, a unei axiologii a literaturii și a artei în general. De aceea vom expune și vom defini elementele creative, estetice, de specific național, teologice, filosofice, critice, temporale, atemporale, psihologice și stilistice ale unei axiologii literare.

1.1. Interpretarea din punctul de vedere al *creatologiei* înseamnă a situa opera literară pe unul din cele cinci niveluri ale gândirii creative: expresiv, productiv, inventiv, inovativ, emergent (vezi Erika Landau, *Psihologia creativității*). Calitatea actului de creație literară este încorporată în textul literar, rolul nostru este doar să o identificăm. Criticul care nu-și exprimă de la început conceptul din perspectiva căruia analizează opera literară sau nu-și precizează elementele axiologiei literare, curentul literar la care aderă se autodiscreditează, fiindcă fie că aduce o interpretare subiectivă impresionistă sau își declină de la început competența. De aceea începem demersul nostru axiologic prin definirea nivelelor de creativitate literară.

1.2. *Nivelul expresiv* se caracterizează prin utilizarea particulară a limbii, prin calitatea limbajului folosit, prin acel „timbru unic” de care vorbea Garabet Ibrăileanu, prin crearea de sensuri noi ale cuvintelor (denumite de unii cercetători cuvinte-modul), prin crearea de grupuri de cuvinte cu un nou înțeles (sintagme-modul), prin accentele conotative date prin semnele ortografice, prin tehnicile de redactare utilizate de autor, prin modelele de limbă literară ce le pune în circulație, care se impun prin imitație și de aceea influența marilor scriitori în dezvoltarea limbii este considerabilă. Criticul Titu Maiorescu anticipa influența pe care marii scriitori ai secolului al XIX-lea Mihail Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici o vor avea asupra scriitorilor secolului XX.

Acest nivel expresiv al gândirii creative poate fi bogat ilustrat cu exemple din literatura populară, literatura religioasă, literatura istoriografică, cu exemple din creația scriitorilor generației de la 1848, a scriitorilor clasici sau din creația scriitorilor secolului XX. Le vom remarca la fiecare scriitor care are în acest sens o contribuție semnificativă prin figurile de stil (metafore, comparații, metonimii, epitete, simboluri) au introdus cuvinte noi, au creat cuvinte, au folosit jocul umoristic cu limbajele

(I.L. Caragiale, T. Arghezi, Anton Bacalbașa etc.). Modelul îl avem la I.L. Caragiale, în „Congresul cooperativ român“.

Literatura are un rol de modelare a personalității, a gândirii și exprimării prin cuvântul convingător, care pătrunde prin imagini, sentimente, modele, muzicalitate, prin funcțiile cuvântului, fiindcă ne determină să participăm la viața eroilor, să ne exprimăm stările de conștiință, să ne însușim modelele.

Cuvântul autoritar are doar funcția tranzitivă, pe când cuvântul este utilizat în textul literar prin funcțiile: reflexivă, simbolică, conotativă, referențială, sacră, legică, tainică, de lumină, sfântă. Aceste funcții dau o valoare conștientă sau una greu de sesizat cuvântului și expresivității textului.

1.3. Nivelul productiv al gândirii creative încorporată în textul literar poate fi identificat prin persoane-eroi determinate de un anumit timp și spațiu, adică cronotopi, reprezentând categorii sociale sau eroi model pentru diferitele curente literare. Putem situa pe acest plan eroi ca: Dan (V. Alecsandri, *Dan, căpitan de plai*), Ștefan cel Mare (V. Alecsandri, *Dumbrava Roșie*), Tudor Șoimaru (M. Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*), Jupân Dumitrache, Zița, Rică Venturiano (I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*), Ilie Moromete, Nilă, Paraschiv, Achim (M. Preda, *Moromeții*). Ca exemple de construcții epice de nivel productiv pot fi menționate: *Enigma Otiliei* de G. Călinescu; *Întunecare* de Cezar Petrescu; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu; *Ochii Maicii Domnului*, *Lina*, *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi; *Papucii lui Mahmud*, *Doctorul Taifun*, *De la noi la Cladova* de Gala Galaction; *Neamul Șoimăreștilor*, *Zodia Cancerului*, *Venea o moară pe Siret* de Mihail Sadoveanu; *Ciuleandra*, *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu.

În această sferă a actului de creație la nivel productiv se situează și volumele de versuri: *Doine și Lăcrămioare*, *Legende*, *Ostașii noștri* de Vasile Alecsandri; *Legende istorice*, *Florile Bosforului* de Dimitrie Bolintineanu; *Flori de mucigai*, *Cuvinte potrivite*, *Cântare omului* de Tudor Arghezi; precum și o serie de piese de teatru ca: *Năpasta*, *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale, *Patima roșie* de M. Sorbul.

1.4. Nivelul inventiv are mai multe trăsături caracteristice: realizarea de prototipuri umane, crearea de noi tehnici de roman, folosirea sau crearea de specii literare, folosirea conceptelor filosofice sau teologice în realizarea eroilor, în metafore, în structura narativă. Astfel, în comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale eroul Zaharia Trahanache este construit pe conceptul de putere. Ca deținător al puterii, el trebuie să o apere și nu-l interesează adevărul din scrisoare. Tot astfel, personaje ca Mara din romanul *Mara* de Ioan Slavici, Costache Giurgiuveanu din romanul *Enigma*

Otiliei de George Călinescu, construite pe patima avariției, devin prototipuri. Tot la nivel de prototipuri trebuiesc considerați eroii lui Mihail Sadoveanu din *Hanul Ancuței*, Emirul din *Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski, Ladima din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; Nică din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă.

Tehnicile de roman inventive ca tehnica de reflectoare sau de dedublare a eului utilizată de Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau tehnica de voci ideologice din *Patul lui Procust*, tehnica algoritmică folosită de Liviu Rebreanu în romanul *Ion* sau tehnica introducerii funcției de lumină a cuvântului în romanul *Pădurea spânzuraților* sunt semnificative în sensul ilustrării nivelului inventiv.

Trebuie să mai precizăm felul în care Alexandru Odobescu aduce în *Pseudo-Kynegheticos* eseuul ca specie literară, felul în care Geo Bogza realizează în *Cartea Oltului* primul reportaj eseu, iar Ion Creangă prin *Povestea lui Harap Alb* aduce basmul cult, ca modele de specii noi ca trăsătură a nivelului inventiv de creativitate.

Utilizarea de concepte filosofice ca fortuna labilis, panta rhei, homo mensura, carpe diem, de către Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu sunt semne de marcă pentru acest nivel de gândire creativă.

1.5. Nivelul inovativ se caracterizează printr-o gândire creatoare la nivel de principii, ceea ce dă eroilor caracterul de arhetipuri. Când Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul* o compară pe fata de împărat cu luna și cu Sfânta Fecioară („Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele”) el așează în interiorul eroinei principiul feminin „kore kosmou”. Când Liviu Rebreanu în romanul *Ion* ne aduce prototipul *țaranul* dar în scena când Ion sărută pământul (Geea) văzut ca o fecioară el devine mirele arhetipul construit pe principiul masculin. La fel George Coșbuc în *Nunta Zamferei* dă eroinei valoarea de arhetip iar nunta este unirea principiului masculin cu principiul feminin, adică o împrejurare arhetipală. La fel avem la Ion Barbu această proiecție arhetipală în *Riga Crypto și Iapona Enigel*. Acest nivel este sugerat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânță, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Valoarea de nivel inovativ o găsim și în poeziile populare ca *Miorița* (nunta arhetipală a păstorului arhetip), *Legenda Mănăstirii Argeșului* (realizarea actului arhetipal de construire a Bisericii sufletului, reconstruirea lui Adam arhetipul pe principiul pământul), *Soarele și luna* (nunta principiului masculin cu cel feminin).

1.6. Nivelul emergent arată o înțelegere logică a universului. Eroi sunt construiți pe o lege, devin *actanți*, adică ei fac actul arhetipal poruncit de o lege, de o voință divină, este structurat pe un *ideologem*, are mai multe ipostaze, reprezintă o dimensiune a conștiinței.

Vom urmări aceste trăsături în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu unde actantul Hyperion este construit pe ideologemul *luce* ca o exprimare a funcției de lumină a cuvântului („Să-ți dau cuvântul meu dintâi”, adică Fiat lux).

Este necesară o aprofundare a problemei actantului și de aceea suntem nevoiți să facem mai multe precizări, referiri și exemple, fiindcă actantul este un model de gândire emergentă, ceea ce nu înțeleg cercetătorii în semiotică, fiindcă nu l-au înțeles pe Mihail Bahtin.

a) Actantul este structurat pe o lege ca Hyperion din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu așa cum el însuși o spune („Primind o altă lege”); ca Agamiță Dandanache din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale realizat pe legea adaptării la mediu preluată de autor din biologie; ca Ștefan cel Mare și Sfânt din romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu; ca Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu construiți pe legea creștină.

b) Actantul nu face voia proprie ci o voință din afara lui, el realizează doar actul. De aceea Hyperion face voia Demiurgului, a Creatorului, a lui Dumnezeu, ca și Apostol Bologa care este dus de lumina interioară, ca și Ștefan cel Mare și Sfânt, care în *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea spune că a făcut voia Moldovei. Paradoxul este că Agamiță Dandanache spune că nu este decât un instrument în mâna celor care îl conduc.

c) Actantul este structurat de multe ori pe un ideologem, ca Hyperion din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu, care este exprimat prin particula „luce” sintetiză a funcției de lumină a cuvântului și o găsim reluată în mai multe cuvinte ca un lait motiv (*Luceafărul*, strălucire, lucești etc.). Ideologemul trebuie înțeles ca o sămânță de lumină, ca un germene generator al eroului, al actului de creație din care se generează textul. Acest ideologem este sugerat în *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, când pătrunde lumina în Apostol Bologa, este sugerat prin simbolul „soare” ca nucleu al eroului Ștefan cel Mare și Sfânt din *Apus de Soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea sau din romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu.

d) Actantul reprezintă o dimensiune a conștiinței. În acest sens Hyperion este sugerat a fi o dimensiune a conștiinței universale, de aceea nu poate deveni muritor, așa cum o spune Divinul Creator într-o variantă din ediția Perpesicius că este din El a treia parte. În acest sens Apostol Bologa ne apare ca un exponent al conștiinței creștine în forma ei de lumină ortodoxă, ca și Ștefan cel Mare și Sfânt din *Apus de Soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, dar și în romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu, unde primește și o dimensiune de reprezentant al conștiinței

naționale. Miron Iuga din romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu primește această proiecție de actant ca reprezentant al conștiinței clasei feudale.

e) Actantul poate avea mai multe ipostaze. Astfel Hyperion din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu primește ipostazele de astru, lumină, gând, fulger, înger, demon, Hyperion. Ștefan cel Mare și Sfânt are în *Frații Jderi* ipostazele de domn, părinte, diplomat, strateg.

Trăsăturile nivelului emergent le-am tratat astfel în legătură cu problema actantului. Diferența dintre nivelul emergent și cel inovativ ni se pare cel mai bine exprimată prin problema incompatibilității dintre actantul Hyperion structurat pe o lege și fata de împărat arhetip structurat pe principiul feminin.

2. Valoarea estetică a actului de creație literară ne apare cel mai bine exprimată prin programele curentelor literare și artistice. Între valorile creative și cele estetice trebuie făcute corelații, fiindcă una este programul estetic și altceva este nivelul de creativitate la care a fost realizat. Eminescu rămâne unul din cei mai reprezentativi poeți romantici ai lumii, fiindcă a realizat prin poemul *Luceafărul* cea mai înaltă exprimare la nivel emergent a programului estetic al romantismului. Dacă urmărim etapele de evoluție ale creației lui Mihail Eminescu, putem observa că poeziile de început: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, O călărire în zori, La o artistă* sunt de nivel expresiv. După plecarea la studii nivelul de creativitate devine productiv în *Epigonii, Mortua est, Împărat și proletar, Venere și Madonă, Memento mori*. În perioada ieșeană atinge nivelul inventiv prin *Călin* (File din poveste), *Dorința, Revedere, Sonete, Floare albastră*. Înțelegerea mai adâncă a lumii îl va duce la realizarea de poezii de nivel inovativ: *Tat twam asi, Scrisoarea I, Scrisoarea III, Înviere, Răsai asupra mea*, pentru ca în *Luceafărul* să atingă nivelul emergent. Eroul se înalță la cer, are un Dialog cu Dumnezeu, schimbă șapte ipostaze, este actant, este structurat pe o lege, contemplă eterna creație a lumi din lumină, folosește funcția de lumină a cuvântului, este excepțional și trăiește în ipostaze excepționale, depășind toate poemele romantice ale lumii realizate de Byron, Victor Hugo, Pușchin, Lermontov, Lenau etc. Când Hyperion îi cere Bunului Părinte al Vieții să-i schimbe condiția de nemuritor cu „o oră de iubire” avem punctul cel mai înalt al unei axiologii romantice unde afectul este valoarea, dar în același timp avem și o axiologie de specific național prin evaziunea în basm, în vis, în natură, în mit. Se sugerează și o axiologie filosofico-teologică prin imaginea cosmogonică unde valoarea este dată de funcția tainică și de lumină a cuvântului („Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum, izvorau lumine”).

Vom căuta de aceea să dăm elementele esențiale care caracterizează principale programe estetice, pentru ca să putem defini modul în care fiecare scriitor realizează un anumit program estetic sau face o sinteză originală a mai multor programe.

A. Umanismul

A.1. Renașterea și umanismul în culturile și literaturile europene

a) Renașterea — curent european din secolele al XIV-lea – al XVI-lea, determinat de redescoperirea valorilor culturii și literaturii antice.

b) Trăsăturile:

- omul — centru al universului, în locul lui Dumnezeu;
- toleranța religioasă, ca reacție împotriva inchiziției catolice;
- redescoperirea valorilor spirituale antice și traducerea de texte;
- înflorirea artei, culturii, literaturii și susținerea dreptului la cultură;
- atac împotriva privilegiilor feudale și a dreptului divin;
- lupta pentru drepturi democratice și reforme sociale.

c) Reprezentanți: Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Lorenzo de Medici, Raffaello Sanzio, Rabelais, Thomas Morus, Erasmus din Rotterdam, Nicolaus Olahus.

d) Umanismul este efectul ereziei lui Arie și a păgânismului asupra lumii occidentale.

A.2. Renașterea și umanismul în principatele române

a) Voievozi români, care au susținut Renașterea și umanismul:

– Ștefan cel Mare – *Cronica lui Ștefan* – Voronețul – stilul moldovenesc.

– Neagoe Basarab – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* – Curtea de Argeș.

– Constantin Brâncoveanu – *Biblia de la București* – Horezu, Mogoșoaia – stilul brâncovenesc.

– Vasile Lupu – *Pravila aleasă* – Limba română în cancelaria domnească – tipografie la Trei Ierarhi – Sintează de stiluri – Activitatea Mitropolitului Varlaam.

b) Reprezentanți ai umanismului românesc – creatori de limbă și literatură:

– Mitropoliții: Varlaam, Dosoftei, Simion Ștefan, Antim Ivireanul.

– Cărturarii: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Constantin Cantacuzino, Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, Radu Greceanu, Nicolae Costin.

c) Dimitrie Cantemir — cititorul literaturii române. personalitate reprezentativă pentru umanismul și iluminismul european – *Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman, Istoria ieroglifică*.

B. Iluminismul — curent național și european

B.1. Iluminismul — curent european

a) geneza curentului – *Declarația drepturilor omului* (1688).

b) definiția: iluminismul este un curent filosofic, literar, științific, cultural, ideologic, social al burgheziei în ascensiune, care luptă pentru drepturi și libertăți democratice și este îndreptat împotriva absolutismului feudal.

c) trăsăturile: antifeudal, pozitivist, materialist, critic, revoluționar, reformist, umanist, raționalist, enciclopedic, gnoseologic.

d) concepte fundamentale: egalitate în virtutea dreptului natural – suveranitatea poporului – teoria contractului social – toleranța religioasă – cauzalitatea istorică – dreptul la cultură; formele de guvernământ: monarhia luminată sau republica iluministă.

e) principalele tendințe: tendința revoluționară, exprimată în Franța, la 1789, având ca scop instaurarea republicii iluministe și abolirea monarhiei.

– tendința reformistă ca la Viena, promovată de Iosif al II-lea, ducând la o monarhie luminată, constituțională.

f) reprezentanții iluminismului european:

Franța: Montesquieu *Scrisori persane*, Voltaire *Brutus*, *Zadig*, Diderot *Călugărița*, *Jack fatalistul*, Jean Jaques Rousseau *Emil*, *Contractul social*, Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla*, *Nunta lui Figaro*.

Germania: Lessing *Laocoon*, *Nathan înțeleptul*, *Emilia Galoti*.

Italia: Carlo Goldoni *Hangița*, *Bădăranii*, Gianbatista Vico *Știința nouă*.

Moldova: Dimitrie Cantemir *Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman*, Nicolae Milescu *De la Moscova la Pekin*.

g) iluminismul este efectul ereziilor lui Arie și Varlaam, al păgânismului și umanismului asupra culturii apusene.

C. Clasicismul

C.1. Trăsături

a) **Mitizarea** – transfigurarea realității prin mit, ca mod de a exprima conceptul de lume ca mit, preluat din antichitate. Zeul Apolon, între cele nouă muze, ca în tabloul lui Rafael, intitulat *Parnasul*, ne dă o imagine a clasicismului.

b) Etica – cultivarea virtuților ca sens al artei, ceea ce-i dă un caracter moralizator. Virtuțile clasice sunt: cumpătarea (*sophrosyne*), dreptatea (*dikaosyne*), înțelepciunea (*sophia*), curajul (*andreea*). Lor li se vor adăuga virtuțile creștine: credința, speranța, dragostea, hărnicia, mila, curățenia, smerenia.

c) Spațialitatea – sublimarea timpului în spațiul sacru – templul – Platon – cetatea ideală în dialogul *Republica*.

d) Măsura – legea armoniei și echilibrului, concentrată în numărul de aur, secțiunea de aur, pe baza căreia s-au construit toate monumentele de artă: piramidele, templele, statuile. Conceptul de *homo mensura* – omul – măsura tuturor lucrurilor.

e) Principiile – preluate de la Platon: Binele, Adevărul, Legea, Armonia și Frumosul; principii primordiale: apa, aerul, focul, pământul și eterul (*apeiron*).

Unii cercetători consideră că principiile pământul și aerul caracterizează clasicismul, iar apa și focul, barocul.

f) Conceptele

– *mimesis* — a imita.

– *catharsis* — purificare, înălțare (susținut de Aristotel în *Poetica*).

– *carpe diem* — trăiește clipa, adică pentru prioritatea valorilor materiale.

– *homo sapiens* — omul cugetător, cunoscătorul.

– *homo faber* — omul făurar, creatorul.

– *homo ludens* — omul lumesc, plin de vicii.

– *panta rhei* — toate curg, devenirea.

– *fortuna labilis* — destinul schimbător.

– *tehne* — artă și meșteșug.

– *hybris* — strălucire.

g) Caracterul – determină acțiunea – trăsături ideale sau general-umane.

h) Analogia – eroii sunt asemenea, de unde conflictul implacabil, ca în *Antigona* lui Sofocle, între Creon și Antigona, fiindcă ambii sunt inflexibili.

i) Eternul – anistorismul – eroii sunt fără evoluție interioară – arta este autonomă – se cultivă atemporalitatea.

j) Antropocentrismul – omul, centru al lumii, și nu Dumnezeu – Sofocle *Antigona*: „În lume-s multe mari minuni / Mai mari ca omul însă nu-s“.

k) Raționalismul – omul, condus și caracterizat prin rațiune, eliberat de patimi și purtător al virtuților.

l) Utilul și plăcutul – *utile cum dulci* – scop al artei – susține Horațiu: „Arta să fie desăvârșită, dar să fie și utilă“.

m) Homeostasia – societatea, un organism viu, într-o continuă metamorfoză – artistul, o conștiință a unei lumi.

n) Obiectivismul – atitudinea logică, obiectivă – aspectul juridic al lumii, al omului, societății. Înlăturarea subiectivismului.

o) Kalokagathos – tipul uman ideal – arhetipul realizat pe baza unui principiu (*arhe*).

C.2. Boileau — *L'art poetique* — program al clasicismului francez

a) Arta este o imitație a naturii umane – conceptul de *mimesis* aplicat.

b) Idealul literaturii este adevărul, care se confundă cu sinceritatea – interpretarea subiectivă a principiului *Adevărul*, al lui Platon.

c) Arta, literatura – un produs al muncii – conceptul de *tehne* aplicat.

d) Există un frumos absolut, care este greu de diferențiat, foarte simplu și foarte complex pentru toată lumea – principiul *Frumosul*, al lui Platon, aplicat.

e) Natura este un ideal dificil.

C.3. Programul realizat de scriitorii clasiști

a) eroi ideali în împrejurări ideale sau general-umani în împrejurări general-umane.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante.

c) raționalismul.

d) armonia și echilibrul.

e) caracterul moralizator.

f) specii: epopeea, fabula, epistola, satira, epigrama, comedia, tragedia.

g) procedee:

– regula celor trei unități de spațiu, timp și acțiune,

– mitizarea,

– analogia.

h) reprezentanții: Pierre Corneille *Cidul*, *Horățiu*;

Jean Racine *Fedra*, *Andromaca*;

Molliere *Tartuffe*, *Don Juan*, *Avarul*;

La Fontaine *Fabule*;

La Bruyere *Caracterele*.

D. Romantismul

D.1. Trăsături

a) spiritul subiectiv, opus obiectivismului clasicist:

Fritz Strich: „*Expresia romantică încearcă într-adevăr să spargă formele spațiului și timpului mărginit și să creeze melodia înfinită, așa cum*

poezia romantică a putut să se realizeze numai sub chipul basmului și al visului, unde legile spațiului și ale timpului nu mai au nici o valabilitate”.

b) reîntoarcere la natură – începutul istoriei în matca generatoare a naturii:

Achim von Arnim *Slujitorii coroanei*: „*Poezia nu este adevăr așa cum îl pretindem de la istorie și de la relațiile cu contemporanii, ea nu ne-ar căuta pe noi dacă ar aparține numai pământului și nu ar mai călăuzi astfel înstrăinata lume pământească înapoi spre comunitatea veșnică”.*

c) fascinația folclorului și cultivarea specificului național:

Frantz Liszt *Rapsodia română* – reia motive din poezia populară.

Ludwig Uhland *Istoria legendelor la popoarele germanice și romanice*: „*O alcătuire populară nu se află niciodată încheiată”.*

d) modelul organic vegetal – structuri și configurații deschise – peisajul dă imagini particulare, și nu tipice, dă o trăire, o comuniune.

Bernardin de Saint Pierre: „*Sufletul meu se abandonează, se leagănă cu frunzișul unduitor al copacilor, se înalță cu creștetele lor, către ceruri”.*
–*Natura o ființă vie ca în Upanișade.*

e) evaziunea în natură, în mit, în vis, în trecut, în istorie, în basm.

f) autotrofia – sinteza afectivă interioară – peisajul – o stare de suflet.

g) visul – conceptul de lume ca vis – „*poetul se hrănește cu idealurile”.*

h) metafora are un model vegetal – floarea, copacul, sămânța.

Mihail Eminescu *Atât de fragedă* – Floarea albă de cireș.

i) cultivarea unicatului – clasicismul cultivă modelul.

j) dinamismul fanteziei – zbaterea copacilor sugerează starea sentimentelor.

Mihail Eminescu: „*codrului bătut de gânduri”*, „*flori albastre tremur ude”.*

k) floarea, esență a lumii vegetale, dă dulcele, frumosul care alină tristețea, durerea, disperarea, refularea.

l) cultivarea contrastului, care poate fi afectiv, liric sau cromatic.

m) melancolia sfântă – moartea este voluptatea supremă – Marea Trecere.

Mihail Eminescu *Mai am un singur dor*.

n) titanismul – eroul excepțional în împrejurări excepționale.

Mihail Eminescu *Luceafărul*.

o) cosmicizarea – evaziunea în cosmos, trăirea raportului om–univers.

Mihail Eminescu: „*gânduri ce-au cuprins tot universul”*, *Luceafărul*: „*Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele — / Părea un fulger nentrerupt / Rătăcitor prin ele”.*

p) iubirea – iubita o imagine a iubirii, un centru al lumii – heliotropism erotic.

Mihail Eminescu *Luceafărul*: „Scăldat în foc de soare“ – își arată iubirea, devenind ca un soare; *Singurătate*: „Icoană de lumină“, *Atât de fragedă*.

r) transfigurarea naturii prin mit – natura – un mod de a trăi.

Mihail Eminescu *Venere și Madonă*: „Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii“.

Vasile Alecsandri *Fata din dafin*.

s) muzica – ca mod de a transmite afectul – penetrarea în interior, dar și în natură – ecoul – detașarea de semnificații – vibrația sufletului.

Jean Paul: „Numim fenomenul romantic rezonanța unduitoare a unei strune sau a unui clopot, în care unda sonoră se pierde în tot mai vaste depărtări și, deși afară e liniște, înlăuntrul nostru mai răsună încă...”

Rollinat: „Chopin luă locul lui Liszt și făcu ecoul să cânte și să plângă“.

Schumann, comentând *Simfonia în C dur* de Schubert: „Într-însa se află un loc acolo unde un corn cheamă parcă din depărtare părănd a fi coborât din altă sferă. Aici totul se află prins în auz ca și cum un oaspete din cer s-ar fi strecurat în orchestră“.

Mihail Eminescu *Peste vârfuri*: „Melancolic cornul sună“.

ș) istoria și istorismul – romanticii introduc devenirea istorică:

Victor Hugo *Legenda secolelor*; Mihail Eminescu *Memento mori*.

t) ruinele – motivul fortuna labilis:

Fritz Strich: „Un templu grec e clasic, ruina lui e romantică“.

ț) călătoria – un mod de evaziune:

Byron *Peregrinările lui Childe Harold*,

Vasile Alecsandri *Călătorie în Africa*.

u) paraconștientul – raportul Unul – Totul, discutat de Platon în dialogul *Parmenides*:

Mihail Eminescu *Povestea magului călător în stele, Avatarii faraonului Tla*.

D.2. Victor Hugo — prefață la drama *Cromwell* — manifest al romantismului

a) „Frumosul are o singură înfățișare, urâtul o mie“.

b) „întâietatea grotescului asupra sublimului“.

c) „se prăbușește în fața rațiunii și a gustului, arbitrara deosebire între genuri“.

d) „să dăm cu ciocanul în teorii, în poetici și în sisteme“.

e) „nu există alte reguli decât legile generale ale naturii“.

f) „unitatea de ansamblu este legea de perspectivă a teatrului“.

g) „poetul nu are de primit sfaturi decât de la natură, de la adevăr și de la inspirație“.

h) „poetul este un copac, care-și produce operele, așa cum un arbore își produce fructele“.

i) „drama este o oglindă în care se oglindește natura“.

D.3. Programul realizat de scriitorii romantici

a) eroi excepționali în împrejurări excepționale:

Goethe *Suferințele tânărului Werther*, Schiller *Don Carlos*, *Wilhelm Tell*, Byron *Don Juan*, *Lara*, *Manfred*, Shelley *Prometeu descătușat*, Mihail Eminescu *Lucașfărul*, Victor Hugo *Ruy Blas*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă.

Aleksandr Pușkin *Evgheii Oneghin*, Alfred de Musset *Nopțile*, Vasile Alecsandri *Pasteluri*, Mihail Eminescu *Sara pe deal*.

c) exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut:

Mihail Eminescu *Scrisoarea III*, Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

d) prețuirea folclorului și cultivarea specificului național:

Vasile Alecsandri *Doine și Legende*, Mihail Eminescu *Lucașfărul*.

e) evaziunea în vis, în trecutul istoric, într-un decor de basm oriental:

Edgar Allan Poe *Prăbușirea casei Usher*, Mihail Eminescu *Scrisoarea III*, Alexandru Macedonski *Noaptea de decembrie*.

f) cultivarea fantasticului prin eroi, temă, procedee:

Mihail Eminescu *Lucașfărul*, Vasile Alecsandri *Sburătorul*, Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul*, Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

g) procedee romantice: contrastul, antiteza, transfigurarea, evaziunea:

Mihail Eminescu *Lucașfărul*, *Împărat și proletar*.

h) specii romantice: elegia, pastelul, poemul, meditația, idila, drama, jurnalul de călătorie.

Mihail Eminescu *Lucașfărul*, *La steaua*, *Floare albastră*, *Revedere*.

Vasile Alecsandri *Pasteluri*, *Despot Vodă*, *Călătorie în Africa*.

E. Realismul

E.1. Istoricul

a) apare în Franța, în sec. al XIX-lea, ca reacție împotriva romantismului, ca o apropiere a literaturii de concepțiile materialiste, pozitivistice, scientiste.

b) este favorizat de revoluțiile burghezo-democrate din Franța, Anglia, Țările de Jos, de filosofia iluministă, de dezvoltarea științei și culturii.

c) termenul este utilizat de pictorul francez Gustave Courbet și provine din lat. *realis* > fr. *réel* > *realisme*.

d) reprezentanți:

Franța: Stendhal, Flaubert, Balzac, Maupassant, Mauriac, Proust, Kafka.

Anglia: Dickens, George Eliot, Galsworthy, Virginia Wolf.

Rusia: Lew Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Cehov, Șolohov, Pasternak.

America: Mark Twain, Hemingway, Faulkner, John Steinbeck.

România: Ion Creangă, I.L.Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

E.2. Conceptul de realism în critica literară românească

Titu Maiorescu *Direcția nouă în poezia și proza română* – susține un concept de realism de factură clasicistă și de specific național: „*tipurile realiste să reprezinte*“, „*permanențe umane*“, „*viața specific națională*“.

Garabet Ibrăileanu *Creație și analiză*:

„*Un creator nu copiază realitatea ci-și realizează concepția sa despre realitate*”:

„*Romanul tinde a deveni o știință, el are temelie puternică în psihologie și sociologie*“.

Spiritul critic în cultura românească este o carte fundamentală, fiindcă dă axiologia realismului. Valoarea textului literar este dată de spiritul critic, ca trăsătură fundamentală a realismului. De aceea I.L.Caragiale este definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia, iar Mihail Eminescu, ca o culme a spiritului critic în Moldova.

E.3. Programul realizat de scriitorii realiști

a) eroi tipici în împrejurări tipice – eroul reprezintă o categorie socială, iar împrejurarea — o „felie de viață“. Eroul este arivistul, inadapabilul, demagogul, luptătorul.

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută*, Camil Petrescu *Patul lui Procust*, George Călinescu *Enigma Otiliei*, Stănică Rațiu, Camil Petrescu *Bălcescu*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială, istorică.

teme realiste – satul și țăranul, războiul, trecutul istoric, ascensiunea arivistului.

conflicte sociale – de clasă (Camil Petrescu *Jocul ielelor*), naționale (L.Rebreanu *Pădurea spânzuraților*).

c) criticismul – atitudinea critică a autorului față de realitatea socială:

ironică – I.L.Caragiale *Momente și schițe*, umor – Ion Creangă *Amintiri din copilărie*, ură – Zaharia Stancu *Desculț*, obiectivism lucid – Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

d) scientismul – introducerea de concepte și modele de gândire științifică:

Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – Ștefan Gheorghidiu ține Ellei o prelegere de filosofie.

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută* – personajul Agamiță Dandanache este construit pe legea adaptării la mediu din biologie.

Costache Negruzzi *Fiziologia provincialului* – conceptul de fiziologie cu sensul de funcționalitate a tipului uman în mediul social.

e) procedee realiste:

tipizarea – I. L. Caragiale: Tipătescu, Pristanda.

analiza psihologică – Camil Petrescu *Patul lui Procust*, Augustin Buzura *Vocile nopții*.

colajul – introducerea în text de scrisori, documente, articole. Camil Petrescu *Patul lui Procust*.

descrierea – Geo Bogza *Cartea Oltului*.

f) specii realiste: schița, nuvela, romanul, reportajul, eseu.

I. L. Caragiale *Momente și schițe*.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*.

Augustin Buzura *Refugii, Orgolii*.

Geo Bogza *Cartea Oltului*.

Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos*.

E.4. Contribuția scriitorilor români la dezvoltarea realismului

a) precursori ai realismului:

Mihail Cantemir *Istoria ieroglifică* – critica societății feudale.

Antim Ivireanul *Didahiile* – critica moravurilor și a instituțiilor feudale.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul* – critica absolutismului feudal, aduce primul model de nuvelă realistă.

Nicolae Filimon *Ciocoi vechi și noi* – critica societății fanariote – aduce primul roman realist.

Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos* – aduce eseu realist.

b) tendința realismului liric – subiectiv de factură romantică:

Ion Creangă *Amintiri din copilărie* – realism liric, rural, patriarhal, de specific național.

Mihail Sadoveanu *Baltagul, Frații Jderi, Hanu Ancuței* – realism liric de specific național.

Zaharia Stancu *Desculț* – realism liric, împletit cu obiectiv critic.

Geo Bogza *Cartea Oltului* – realism liric – reportajul-eseu-poem în proză.

c) tendința realismului de factură clasică și barocă:

Ioan Slavici *Moara cu noroc*, *Mara* – sobru, moralizator, umanist.

G. Călinescu *Enigma Otiliei* – retoric, balzacian, cu elemente de baroc.

Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* – ornamental, simbolic de factură barocă.

d) tendința realismului critic obiectiv:

I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută*, *Momente și schițe* – de problematică, comic, concis, de acuitate critică.

Liviu Rebreanu *Ion*, *Răscoala*, *Pădurea spânzuraților* – un realism sobru, precis, înțelegere logică, nuanțat, obiectiv.

Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – analist, realism al stărilor de conștiință, de problematică.

Hortensia Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach* – aduce o critică de moravuri.

Marin Preda *Moromeții*, *Cel mai iubit dintre pământeni* – un realism de problematică politică și socială, critic, obiectiv.

Augustin Buzura *Orgolii*, *Refugii*, *Drumul cenușii* – o critică de acuitate socială, alegoric, de problematică, critic.

Alexandru Ivasiuc *Apa*, *Iluminări*, *Păsările*, *Interval* – realism al stărilor de conștiință, analitic, de problematică.

Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene*.

F. Simbolismul

F.1. Istoricul și reprezentanții în literatura universală

a) Simbolismul este o reacție:

– **ideologică** împotriva pozitivismului și raționalismului burghez, o aderare la filosofia lui Bergson, preluând idei din Fichte, Schelling, Schopenhauer;

– **socială** împotriva valului reacțiunii după înăbușirea Comunei din Paris;

– **estetică** împotriva parnasianismului și o reluare în profunzime a romantismului.

b) Numele curentului a fost dat de Jean Moréas, care publică, în revista *Le Figaro*, un articol manifest *Le symbolisme*. În același timp, Stéphane Mallarmé realizează o grupare simbolistă, iar Rene Ghil — o școală simbolist-instrumentalistă. Paul Verlaine realizează un grup al decadenților, din care fac parte Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Jules Laforgue.

c) Unitatea curentului simbolist este dată de atitudinea antiparnasiană, de conceptul de poezie pură, de ideologia idealistă.

F.2. Simbolismul românesc

a) Etapele:

– estetică și teoretică: Alexandru Macedonski — *Literatorul* – 1880-1892.

– experimentală: Ovid Densusianu — *Viața nouă* – 1892-1908.

– de realizări – 1908-1916.

– de declin – după primul război mondial.

b) Particularități:

– o reacție împotriva epigonismului eminescian.

– o reacție împotriva semănătorismului și tradiționalismului.

– asimilează obiectivarea lirismului de la parnasieni.

c) Reprezentanți: Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, N. Davidescu, Emil Isac, Elena Farago, I.M. Rașcu.

F.3. Teoretizări

a) Alexandru Macedonski, în articolul *Poezia viitorului* – 1892, susține ideile:

– poezia este formă și muzică.

– originea ei este misterul universal.

– poezia are o logică proprie.

– „*Domeniul poeziei este departe de a fi al cugetării. El este al imaginațiunii.*“

b) Alexandru Macedonski, în articolul *Despre poemă*, susține următoarele idei:

– poezia să deștepte cugetarea, să nu fie ea însăși cugetare.

– poezia să fie „*însăși inima omului*“.

– poezia să cuprindă stări spirituale limită.

– poezia să pledeze pentru sinteza lirică.

c) Ovid Densusianu, în articolul *Rătăcirile literare*, militează:

– împotriva epigonismului eminescian și a semănătorismului.

– pentru progresul în artă și principiul libertății.

d) Ovid Densusianu, în articolul *Poezia orașelor*, susține:

– pentru o artă înaltă, care să reflecte viața în totalitatea ei.

– specificul național este și în viața orașelor, nu numai la țară.

F.4. Trăsăturile programului estetic

a) Personaje-simbol în împrejurări simbolice:

– Thalassa – din romanul cu același nume de Alexandru Macedonski – este construit pe conceptul de corespondență dintre microcosmos și macrocosmos – izolat pe o insulă.

– japonezul – din *Rondelul apei din grădina japonezului* – sugerează poetul și poezia, fiindcă grădinarul — japonezul creează, prin felul cum așază pietrele, o nouă armonie a universului, ca și poetul.

– emirul – din *Noaptea de decembrie* – sugerează eul poetic, drumul spre conștiința de sine.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență:

– Alexandru Macedonski *Thalassa, Rondelul rozei ce-nfloarește*.

– Dimitrie Anghel *În grădină*.

– Ion Minulescu *Romanța celor trei corăbii*.

c) Cosmicizarea – proiecția cosmică a eroilor:

– Ion Minulescu *Romanța celor trei corăbii*.

– Alexandru Macedonski *Noaptea de decembrie*.

d) Conceptul de poezie pură – poezia – o floare a spiritului:

– Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloarește*.

– Dimitrie Anghel *Paharul fermecat*.

e) Cultivarea intuiției și sugestiei prin simbol:

– Henri Bergson aduce filosofia intuiției – Adevărul nu poate fi cunoscut, dar poate fi intuit și exprimat prin simbol. – Cunoașterea umană este relativă, fiindcă simțurile ne dau o percepere relativă a universului.

– Dimitrie Anghel *În grădină*.

– Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloarește*.

– George Bacovia *Plumb, Lacustră*.

f) Gândirea analogică în locul celei logice:

– poezia este o exprimare a misterului, de aici o exprimare ambiguă.

– simbolul — un centru de sugestie, care concentrează cunoașterea.

– analogia este o metaforă în devenire.

George Bacovia *Note de primăvară*.

Alexandru Macedonski *Rondelul rozei ce-nfloarește*.

g) Sinestezia simțurilor:

– între culori, sunete, gusturi, mirosuri există o corespondență subtilă arhetipală.

Mircea Demetriade *Sonuri și culori*.

h) Procedee simboliste:

– cultivarea simbolului ca centru de sugestie.

– sinestezia simțurilor ca procedeu poetic.

– utilizarea leitmotivului pentru a sugera ideea poetică.

i) Specii specifice simbolismului:

– rondelul – Alexandru Macedonski *Poema rondelurilor*.

– poemul – Alexandru Macedonski *Noaptea de decembrie*.

– romanul – Alexandru Macedonski *Thalassa*.

- pastelul – George Bacovia *Decor*.
- idila – George Bacovia *Note de primăvară*.
- meditația – George Bacovia *Plumb, Lacustră*.

G. Expresionismul

G.1. Definiție

a) Expresionismul este un curent, care critică pozitivismul burghez al lui Auguste Comte, critică naturalismul și impresionismul, ca formă de artă burgheză, și vrea să construiască o nouă imagine a lumii.

b) Expresionismul este o reacție împotriva tehnicizării, care distruge natura, a standardizării și a îngrădirii libertăților democratice.

c) Expresionismul este strigătul conștiințelor sensibile sufocate de birocratism, tehnocratism, război, înarmare, de depersonalizare a omului, ca să-l învețe pe om să privească spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului.

d) Expresionismul este un apel de salvare a omului, a spiritului, a valențelor sufletești, o întoarcere la lumea misterelor ancestrale, a mitului, ca să raporteze totul la etern și să vadă în extazul interior adevărul.

e) Expresionismul caută relații transcendente, ca să dea omului o nouă valoare, un nou raport între el și univers, între om și Dumnezeu.

f) Expresionismul vrea să promoveze o artă aspră și nemiloasă ca realitatea, căutând omul pur, curat, fiindcă „*arta este același mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii*“.

G.2. Istoricul curentului

a) precursorii expresionismului au fost o serie de mari artiști nonconformiști ca: Van Gogh, Munch, Gauguin, Emile Zola, Thomas Mann.

b) grupul „Podul“ (Die Brücke), alcătuit din artiști ca: Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein, Otto Muller, căuta să atragă elementele revoluționare. Ei susțineau o serie de idei reformatoare în artă.

– „*Pictorul transformă în operă de artă concepția experienței sale*“.

– „*Regulile pentru fiecare operă de artă în parte se formează în timpul lucrului*“.

– „*Sfărâmarea oricărui canon, care ar putea împiedeca fluida manifestare a inspirației*“.

c) grupul „Cavalerul albastru“ (Die Blaue Reiter), alcătuit din artiști ca: Frantz Mark, Paul Klee, Kandinsky, Otto Dix, care susțineau ideile:

– „*principiul necesității interioare*“.

– „*a distruge vechea idolatrie pentru fenomenele realului*“.

– „*spre spiritualul din natură, în Eul lăuntric, în adevărul sufletului*“.

G.3. Trăsăturile programului estetic

a) eroi arhetip în împrejurări arhetipale – eroul construit pe un principiu (arhe), având un rol primordial, generator :

– Lucian Blaga *Meșterul Manole, Zamolxis*.

– Ion Barbu *Riga Crypto și Iapona Enigel*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viață socială abstractă, din mit, din basm și structurate pe conceptul de cunoaștere.

c) cultivarea intuiției pentru descoperirea ideii interioare, a absolutului prin psihanaliză, sondarea subconștientului spre a descoperi principiul ordonator:

– Ion Barbu *Ritmuri pentru nunțile necesare*.

d) împletirea realului cu fantasticul:

– Lucian Blaga *Meșterul Manole*.

e) conflictul ideologic – lupta tinerei generații de a-și realiza idealurile și aspirațiile.

f) reîntorcerea în trecut, în legendă, în mit.

g) respingerea tehnologiei, a civilizației pozitivistice burgheze.

h) cosmicizarea – înțelegerea acțiunii spiritului în natură.

i) misterul dă sens vieții, artei, cunoașterii, poeziei.

j) dorința de a descoperi esența omului, destinul său.

k) specii specifice expresionismului: piesa mitologică, drama de idei, romanul de problematică, spectacolul de sunet și lumină, meditația, pastelul cu valoare filozofică.

l) procedee expresioniste: metafora totalizatoare, metamorfozele, psihanaliza, folosirea mitului, simbolului, metaforei ca instrumente de cunoaștere, mesajul esențial, negarea stilului.

H. Suprarealismul

a) Propune un sistem de cunoaștere, continuând expresionismul și opunându-se dadaismului distructiv anarhist, reprezentat de Tristan Tzara.

b) Arta, în general, și literatura, în special, pun în joc destinul omului.

c) Crearea libertății materiale și spirituale a omului dă artei autenticitate, valoare și caracter revoluționar.

d) Conștiința unei rupturi între artă și societate, între exterior și interior, între fantezie și realitate trebuie să ducă la unirea dintre vis și realitate spre a crea o suprarealitate, fiindcă visul este o parte esențială a existenței.

e) Crearea unei alte lumi, a miracolului interior, care dă o libertate totală, de aici dezvoltarea la extrem a principiului romantic al inspirației prin cultivarea dicteului automat suprarealist.

f) Utilizarea unor procedee specifice cum ar fi *colajul*, adică a alătura obiecte disparate sau cuplarea a două realități, în aparență de neîmpăcat, pe un plan, care nu e convenabil pentru ele.

Un alt procedeu este *neasemănarea*, adică a pune alături două realități, cât mai depărtate una de cealaltă. De aici conexiunea cu hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv.

Cel mai spectaculos procedeu este *frottage*-ul, adică o dezvoltare halucinantă a imaginii, pentru a sugera delirul paranoic al lumii contemporane.

Aceste trăsături și procedee le găsim în teatrul lui Eugen Ionescu și de aceea poetul André Breton, șeful suprarealismului, afirma, referindu-se la piesele lui: „*Acesta este teatrul, pe care noi am fi vrut să-l scriem*”.

Prin dicteul *suprarealist*, suprarealiștii căutau modul de a intensifica „*iritabilitatea facultăților spiritului*” (Max Ernst: *Comment, on force l'inspiration*), ca să pătrundă în adâncurile cele mai tainice ale ființei. Metoda, exprimată de André Breton în *Primul Manifest* al suprarealismului, este edificatoare în acest sens al penetrării în interior, spre a surprinde mesajul pur al sufletului: „*Cereți să vi se aducă tot ce vă este necesar pentru scris, după ce v-ați așezat în locul cel mai favorabil concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși. Puneți-vă în starea de spirit cât mai pasivă cu putință sau receptivă. Faceți abstracție de talentul dumneavoastră, de capacitățile dumneavoastră și de ale tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura e una din căile cele mai triste, prin care se poate ajunge la ceva. Scrieți cu iuteală, fără un subiect ales dinainte, atât de rapid încât să nu vă opriți și să nu fiți ispitit să recitiți. Prima frază va ieși fără eforturi; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii dumneavoastră conștiente care nu cere decât să se exteriorizeze. E foarte dificil să te pronunți asupra reușitei frazei a doua: „aceasta participă fără îndoială la activitatea noastră conștientă și la cealaltă, dacă se admite că scrierea primei fraze comportă un minim de percepție.*”

În același context, Luis Aragon remarcă: „*Fondul unui text suprarealist e de o importanță extremă, pentru că acest fond e cel care dă prețiosul caracter de revelație*” (*Traité du style*, Paris, 1928, Gallimard, p. 192), adică să se realizeze o exteriorizare nemijlocită a fluxului psihofiziologic.

Lucian Blaga, în poezia *Stihuiorul*, ne mărturisește același procedeu: „*Chiar și atunci când scriu stihuri originale/nu fac decât să tălmăcesc. /Așa găsesc că e cu cale/Numai astfel stihul are un temei/să se-mplinească și să fie floare./Traduc întotdeauna. Traduc/în limba românească/un cântec pe care inima mea mi-l spune, îngânat, suav, în limba ei*”, dovedind profunđa continuitate dintre expresionism și suprarealism.

I. Barocul

I.1. Trăsăturile programului

a) Eroi tragici în împrejurări tragice și structurați pe conceptul de lume ca joc, de aceea eroii specifici sunt: nebunul, actorul, arlechinul, clovnul, mimul, masca, bufonul, trubadurul. Ei sunt prezenți în ospicii, pe scenă, la circ, în carnaval, în spectacolul de operă, în drumul spre conștiința de sine, în aspirația la suprauman.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt o formă de exprimare a conceptului de *fortuna labilis*. Tema este jocul vieții și al morții ca la Horia Lovinescu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*.

c) Fascinația, *meraviglia*, *hybris*, adică uluirea, fastul, strălucirea, impresia, spectacolul care caută, prin strălucirea formei, să ascundă drama interioară, precaritatea social-istorică.

d) Efeminarea – rafinamentul decorativ – exprimat prin simboluri ca perla, scoica, prin culori ca roșul, negrul, auriul, prin principiile focul și apa.

e) Compensația – strălucirea spiritului care să compenseze precaritatea social-istorică sau complementaritatea, care să fie un corelativ al clasicismului.

f) Cultivarea conceptelor de *fortuna labilis*, *carpe diem*, *panta rhei*, spre a sugera tragica condiție a existenței.

g) Mitul oglinzii ca drum spre conștiința de sine, aspirația la suprauman, complexul lui Narcis.

h) Imaginarul structural – cromatica, proporțiile uriașe, bogăția ornamentelor, vizionarismul, luxul, rafinamentul.

i) Utopia – cetatea ideală – ascunderea realității, iluzia.

j) Retorismul – strigătul ornamentat, discursul, stilul ornamental.

k) Procedee: cultivă grotescul, somptuosul, extravagantul, hiperbola, litota, coloanele torse, clarobscurul, volutele frânte.

l) Specii: spectacol de operă, de sunet și lumină, romanul fabulos: Swift *Gulliver în Țara uriașilor*, Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche*; epopeea: Torquato Tasso *Ierusalimul eliberat*, *Orlando gloriosso*.

3. Valoarea filosofică a textului literar este exprimată prin modelul de gândire sintetică încorporat, fiindcă o cultură filosofică are drept rezultat constituirea unui model noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi. De aceea Titu Maiorescu le cerea poezilor o cultură filosofică, dar să nu facă o versificare de idei.

Gândirea pe categorii pe care o propunea Immanuel Kant, o putem asocia nivelului productiv de creativitate, acolo unde eroii sunt construiți pe

categorii sociale sau estetice, ceea ce reprezintă nivelul de performanță intelectuală al autorului.

În realism aceste categorii sociale dau nivelul de sinteză al personajului, felul în care el reprezintă tipul țaranului, al boierului, al omului politic, al arivistului.

Modelul conceptual îl putem asocia creativității de nivel inventiv unde eroii sunt construiți pe un concept, așa cum a realizat I.L. Caragiale pe Zaharia Trahanache pe conceptul de putere. La poezii de factură filosofică, precum M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, găsim încorporate într-o formă mai evidentă sau mai ascunsă concepte ca: *fortuna labilis, panta rhei, crape diem, homo mensura, lumea ca mit, lumea ca univers al corespondențelor dintre microcosmos și macrocosmos, lumea ca univers al afectului, lumea ca univers al cunoașterii* etc.

Formația filosofică a unor scriitori ca Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, se face prezentă prin încorporarea în textul literar a principiilor primordiale (pământul, apa, aerul, focul, apeiron), a principiilor platonice (Binele, Frumosul, Adevărul, Legea, Armonia sau Noncontradicția), a principiilor kantiene (Timpul, Spațiul). Ei vor realiza arhetipuri, adică eroi structurați pe un principiu (arhe) și vor ridica textul la nivelul inovativ.

Când autorul ajunge să gândească legic, el construiește actanți, adică eroi structurați pe o lege ca semn al creativității de nivel emergent. Vom distinge acest model legic la autori ca M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, nu fără a remarca modul particular în care legile sunt încorporate în text. Pentru a realiza sinteza profundă între modelul de gândire filosofică și textul literar cu problematica lui scriitorul folosește un imaginar de tip simbolic, metaforic, metonimic, geometric, care poate fi situat pe nivele diferite de creativitate. În studiul *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867* Titu Maiorescu definea imaginarul ca fiind „condiția materială a poeziei”, modelul filosofic fiind „condiția ideală a poeziei”.

Imaginarul de nivel emergent îl putem remarca nu numai în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu exprimat prin metafora „mreață de văpaie” care încorporează ideologemul „luce”, prin simbolul „oglină” sugerând conștiința de sine „Și din oglindă luminiș” și ideologemul „luce”. Simbolul oglină cu sens de conștiință îl găsim și în poezia *Din ceas, dedus...* de Ion Barbu. Trebuie să remarcăm că atât la M. Eminescu, cât și la Ion Barbu mai ales imaginarul poate fi cristalizat până la a sugera simboluri geometrice: „Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește / Și din adânc necunoscut / Un mândru tânăr crește”, adică ideograma Soarelui. Tot așa Ion Barbu în volumul *Joc secund* realizează un alfabet prismatic: punctul („Nadir latent”), dreapta („Vis al Dreptei Simple”), triunghiul („Ochi în virgin

triunghi”), patratul („Patratul zilei”) care este o abstractizare filosofico-geometrică.

Imaginarul de tip simbolic îl găsim la George Bacovia în poezii ca *Plumb, Lacustră* la nivel de simboluri arhetip. La Alexandru Macedonski simbolul „fântâna” din *Noapte de decembrie* sugerează conștiința de sine, când emirul privește în ea ca în sine, sugerând că tot drumul emirului este un drum al cunoașterii de sine. Tot la acest nivel al conștiinței de sine este simbolul „roza” din *Rondelul rozei ce-nfloreste*. Metafora lui Vasile Alecsandri „lan de diamanturi” din poezia *Miezul iernii* rămâne însă la nivel productiv, ca și simbolurile „cartea”, „treaptă” din poezia *Testament* de Tudor Arghezi.

Modelul sau sistemul noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi, modele simboluri formează locul de conexiune dintre valorile filosofice și valorile psihologice care se generează tot din imaginar.

Cel mai înalt punct al sintezei ca esență a valorii filosofice este concentrat în modelul legic care cuprinde legea armoniei și echilibrului, legea emergenței sau a generării, legea sublimării, legea discriminării, legea înțelegerii (insight), legea identității sau identificării, legea refracției, legea conexiunii, legea comunicării, legea redundanței, pe care legi le găsim influențând textul literar.

Legea armoniei și echilibrului este legea fundamentală a creației. Fără ea atomul se dezintegrează și avem explozia atomică, moleculele se autodistrug și avem cancerul. Enunțul ei creația sau emergența este egală cu sacrificiul sau sublimarea arată că de fapt legea lui Lomonosov-Lavoisier din fizică nu este decât un aspect al acestei legi. Tot astfel așa-zisa lege a consonanței a lui Odobleja sau conceptul de feed-back din informatică, precum și numărul de aur $\phi = 1,61809338875$ (vezi Matyla Ghica, *Numărul de aur*). Numărul de aur sau secțiunea de aur o găsim în artă, arhitectură,, poezie, matematică sub diferite forme ca poliedrele perfecte din geometrie (icosaedrul, tetraedrul, dodecaedrul, octaedrul, cubul). În armonia limbii vocalele ca nucleu fonetic al cuvântului se rostesc cu un număr de vibrații diferențiate prin secțiunea de aur (u = 450, o = 900, a = 1800, e = 3600, i = 7200) sugerând felul cum prin legea armoniei și echilibrului exprimată prin cuvânt s-a creat universul când Dumnezeu a rostit: „Fiat lux”. Acest lucru îl găsim sugerat în poezia lui Lucian Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”.

Legea emergenței din lumină o găsim bine exprimată în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu: „Vedeă ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine”. Această funcție de lumină a cuvântului primordial o căuta Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul / ce exprimă Adevărul”

ca să-și reconstruiască universul lăuntric, ca sens fundamental al vieții, al omului, al cunoașterii, al literaturii, adică valoarea teologică.

Legea înțelegerii a iluminării este această lumină a Cuvântului lui Dumnezeu, această funcție subtilă care construiește universul lăuntric al omului pierdut de Adam. Poetul trebuie să fie un creator al acestui univers lăuntric pentru sine și pentru cititor. Dacă realizează această valoare spirituală, această înțelegere prin legi, principii, concepte, categorii, reprezentări, simboluri, el poate regenera conștiința de sine. Legea înțelegerii este direct proporțională cu nivelul de sublimare și invers proporțională cu legea redundanței cuprinsă în mijloacele de exprimare.

Legea identității este o continuare a legii armoniei și echilibrului și are un enunț simplu ($A = A$). Ea consemnează lipsa legilor refracției, redundanței, care împiedică acțiunea legii comunicării. În literatură ea exprimă analogia conținută în modelul metaforic și determină iluminarea sau legea înțelegerii. Ea este temelia sintezei.

Legea sublimării coordonează substituția, transformarea, sublimarea vieții materiale spre a determina emergența viața veșnică, spirituală, sfântă, dincolo de timp și de spațiu, de moarte, boală. Când Dumnezeu va opri lumina harului Duhului Sfânt, atunci nu va mai acționa legea emergenței, iar legea sublimării va face să dispară această lume a morții și a răului. Procesele de sublimare succesivă în ființa noastră pe diferitele nivele determină transformarea hranei, a apei, a omului în elemente subtile care hrănesc intelectul, cumpătul, conștiința. În basmul *Harap Alb* de Ion Creangă casa de aramă este o reprezentare a legii sublimării, iar personajul Gerilă este de fapt actantul ei. Personajul Harap Alb prin antiteza negru-alb sugerează legea armoniei și echilibrului și este de fapt un actant structurat pe această lege.

Legea discriminării este cea care separă, desparte, împarte în categorii, în nivele, în specii, delimitând sferele de acțiune ale legilor, conceptelor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, modelelor, sistemele și problematica socială, umană. Enunțul ei este la nivelul noetic următorul: discriminarea este direct proporțională cu numărul, valoarea, cantitatea și calitatea categoriilor noetice și invers proporțională cu timpul și spațiul procesului de cunoaștere discriminativă. De aceea opera literară este interpretată în mod diferit de fiecare persoană, fie ea critic literar, fiindcă se face pe baza altei axiologii, a unui concept diferit de valoare și în timp crește sau scade valoric.

Aplicată la sistemul limbii, ea determină categoriile gramaticale morfologice (substantivul, adjectivul, articolul, numeralul, verbul, adverbul, prepoziția, conjuncția, interjecția) sau cele sintactice (subiectul, predicatul, atributul, complementul), fonetice (vocale, consoane, semivocale). Ea

separă limbile, dialectele, neamurile, țările, felurile oamenilor, rasele de animale, plantele, stelele, adică este o lege universală. La nivelul psihologic vom analiza categoriile psihologice. Ea are un efect invers decât legea identității și formează temelia analizei.

Legea reacției este cea care determină efectul invers al tuturor legilor. Ea este direct proporțională cu efectul legilor enunțate și invers proporțională cu legea armoniei și echilibrului sau cu legea identificării. În filosofia indiană în Bhagavat-Gita „liniștea vine imediat după renunțare”, adică atunci când încetează acțiunea legii care a determinat-o. Prin *Karma* ei înțelegeau de fapt legea reacției, care determină *Samsara*, adică reîncarnarea. De aici asceza trupului, a cuvântului și a minții.

Legea refracției exprimă devierea determinată de nivelele diferite de înțelegere a textului literar potrivit cu nivelul de performanță intelectuală atins de fiecare persoană fie el considerat critic literar. Legea refracției poate împiedica evoluția interioară a unui personaj sau a autorului. Ea aduce o opacitate a gândirii și împiedică o comunicare corectă între vorbitor și ascultător, între scriitor și cititor. Ea determină în plan social diferențierea grupurilor sociale. În opera literară ca în *Lucașfărarul* de Mihail Eminescu avem versurile: „Ea îl privea cu un surâs / El tremura-n oglindă / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă”, fiindcă refracția este în oglinda conștiinței. La Eugen Ionescu în *Cântăreața cheală* avem un alt model al ei. Toți eroii vorbesc fără să comunice între ei devenind legea redundanței.

La Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...* avem versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestel calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur”/ avem o sublimare a realității: „adâncul acestei calme creste” în „oglindea” conștiinței spre o refracție într-un alt plan: „mântuit azur”, spre a se obține un alt univers spiritual: „un joc secund, mai pur”.

În *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu eroul principal Apostol Bologa trăiește ca urmare a legii refracției o înstrăinare de realitate. Când în *Enigma Otiliei* de George Călinescu personajul Costache Giurgiuveanu îi dă lui Pascalopol o treime pentru Otilia și reține pentru sine două treimi, el arată indiciile de refracție dintre avariție și paternitate. El a vândut localurile pentru a-i da Otiliei banii, dar avariția îl împiedică.

Legea comuniunii și a acțiunii este modul de acțiune al legii înțelegerii ca o exprimare a versetului: „Dacă știți acestea fericiți sunteți dacă le veți face” (Ioan 13, 17) și în același timp ea continuă legea armoniei și echilibrului. Tratată mai ales sub forma mitului comuniunii dintre om și natură, ea reflectă relația profundă dintre om și univers.. De aceea când Adam pune din porunca lui Dumnezeu nume viețuitoarelor, el le sublimează prin cuvânt în sine și ele devin pentru el un univers lăuntric spre a căpăta prin închinarea lor la Dumnezeu ca să le desăvârșească un univers nou ca un

pământ și un cer nou, așa cum era făgăduința lui Dumnezeu. Despre acest raport, despre această profundă relație vom vorbi nu numai la literatura populară, ci și la scriitorii importanți ca Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, G. Coșbuc, Octavian Goga. Legea la nivelul comunicării și al literaturii este exprimată printr-o limbă vie, armonioasă, ca o contribuție a scriitorilor la dezvoltarea limbii literare.

Legea redundanței este noncomunicarea, este înstrăinarea și separarea omului de univers. Ea apare în piesele lui Eugen Ionescu *Rinocerii*, *Cântăreța cheală*, în piesele lui I.L. Caragiale, în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, unde eroii vorbesc, dar de fapt nu comunică între ei, fiindcă s-au dezumanizat.

4. *Valoarea psihologică* este de fapt capacitatea de analiză a scriitorului și este dată de numărul și de calitatea actelor psihice implementate care este condiționată de cunoașterea, analiza și înțelegerea nivelelor interioare ale ființei umane, de a realiza cunoașterea de sine. Această valoare căuta să o exprime Garabet Ibrăileanu în *Creație și analiză*. Pentru a înțelege această valoare este necesar să tratăm în primul rând nivelele eului, ale ființei umane, structurile interioare care sunt subtile.

4.1. *Nivelul biologic* înseamnă o trăire prin simțuri care trezesc instinctele: văz, auz, miros, gust, pipăit și un comportament determinat de senzații, reflexe, instincte, care se exprimă prin foame, sete, frig, căldură, somn, instincte de conservare, de reproducere, de avariție. Ele duc eroii la arivism, la acapararea de bunuri materiale, funcții profitabile, desfrânare, furt, escrocherii, așa cum le vor arăta Nicolae Filimon prin Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi și noi*, I.L. Caragiale prin Cațavencu din *O scrisoare pierdută*, George Călinescu prin Costache Giurgiuveanu, Stănică Rațiu din romanul *Enigma Otiliei*, Ioan Slavici prin Mara din romanul *Mara* sau Lică Sămădăul din nuvela *Moara cu noroc*. Prin modelare, adică prin dezvoltarea sistemelor de echilibrare, noetic, decizie, creativ, se sublimează succesiv aceste instincte și avem un comportament echilibrat, avem personalități reale superioare ca intelectualii lui Camil Petrescu, care se deosebesc structural de eroii lui Eugen Ionescu.

4.2. *Nivelul energetic* este locul unde prin sublimare alimentele devenite energie dau un comportament foarte activ caracterizat prin mișcare, acțiune, așa cum sunt Ion din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Pe acest nivel se practică medicina tradițională orientală prin acupunctură, presopunctură. El este intens folosit de sportivii de performanță, dar și de eroii lui Eugen Ionescu, I. L. Caragiale, care se agită, dar n-au minte, par niște manechine.

4.3. Nivelul afectiv are forma unui corp subtil alcătuit din particule atât de fine, încât nu pot fi sesizate de aparate, fiindcă ele sunt realizate din materiale aparținând nivelului biologic. Vibrațiile acestui corp pe care de obicei îl numim suflet exprimă emoțiile, afectele de bucurie, tristețe, durere, teamă, iubire, duioșie, dor, mânie etc. Ele pot determina în corpul energetic degajări bruște de energie, care, la rândul lor, pun în mișcare corpul biologic sau sublimat determină gânduri, decizii, concepte, noi înțelegeri sub formă de unde luminoase în corpul noetic. În planul creativ ele exprimă râvna de a cerceta. În literatură sentimentele, emoțiile pot determina un anumit comportament al eroilor sau pot declanșa procesul de creație al unor opere literare în special tematice.

4.4. Nivelul mental ia formă de aură și coordonează memoria, intuițiile, tendințele. Pe acest nivel avem visele și alte categorii care reflectă trăirile pe nivelele biologic, energetic, afectiv. Virtuțile trăite dau o aură luminoasă în culori de galben, portocaliu, sau alb, care pot fi surprinse de aparate de fotografiere speciale. La acest nivel apare atacul patimilor: lenea, mânia, mândria, lăcomia, desfrânarea, zgârcenia, invidia, care dau nuanțe întunecate auri sau culori violente. Viciile ca fumatul, drogurile, băutura, sexualitatea, ura, provocate de spirite malefice dau o culoare întunecată vânătă sau neagră. La momentul morții corpul biologic primește o culoare întunecată, fiindcă aura însoțește sufletul care se desprinde de trup. Pentru procesul creativ mentalul este locul unde se face prepararea.

4.5. Nivelul legic este locul unde acționează legile și se produc efectele. Aici legea sublimării se exprimă printr-un foc lăuntric. Indienii disting în interiorul omului patru astfel de focuri. În creștinism anahoreții simt pe acest nivel căldurile. Nivelul legic este de fapt nivelul voinței, al sistemului volitiv. Aici se iau deciziile, se hotărăsc acțiunile. În ritualul ortodox avem lumânările care sunt sacrificii de purificare și de influențare a acestui nivel, ca și candelile, El are formă de flacăra. În literatură găsim hotărârile, opțiunile eroilor.

4.6. Nivelul noetic este al intelectului. Aici se trăiesc, se generează categoriile sistemului noetic: legi, principii, concepte, idei, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi. Acest nivel are formă rotundă, ca un soare interior alcătuit din lumină, când avem gânduri luminoase ca cele determinate de rugăciuni, ritualuri creștine, când ducem o viață spirituală, creativă. Aici este locul unde se produce iluminarea în creativitate. Înțelegerea lumii este dată de nivelul la care trăiește omul și care se concentrează la acest nivel sub forma unui concept despre lume și viață. Acesta determină acțiunile și sentimentele, virtutea sau patimile. Este nivelul intelectualilor, al creatorilor de artă, al filosofilor. În biserică el este reprezentat prin candelabru.

4.7. Nivelul cumpătului este dominat de legea echilibrului și armoniei și are forma unui triunghi. În ideograma divinității în interiorul lui este un ochi, adică un cerc cu punct, de aceea în biserică el este altarul asupra căruia veghează conștiința, ochiul lui Dumnezeu. Este locul unde în creativitate are loc verificarea, iar în viața creștină este ca o balanță a judecării și determină unghiul din care privim lumea, oamenii și pe noi înșine. Dacă lumina harului din spirit răzbate prin ochiul conștiinței, avem nașterea a doua oară, fiindcă soarele noetic devine luminos și luminează, restructurează toate celelalte nivele. Omul devine o lumină așa cum Domnul Iisus Hristos preciza că dacă ochiul omului este luminos în el toate devin lumină. Acesta este rolul Sfințelor Taine din ritualul ortodox și al rugăciunilor. În literatură marii scriitori M. Eminescu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, G. Coșbuc, Octavian Goga, Al. Macedonski au realizat poezii cu caracter religios. La Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților* eroul său Apostol Bologna trăiește această iluminare privind crucea bisericii.

4.8. Nivelul de conștiință este sub formă de cupă, de aceea în ritualul ortodox avem Sfântul Potir în care se introduce Sfântul Agneț care reprezintă pe Domnul Iisus Hristos. Aici este nivelul actelor de conștiință, modelele, logica și toate categoriile sistemului creativ, care devin luminoase, adică active. Când spiritul își trimite razele ele luminează oglinda conștiinței. Aici la nivelul de conștiință este urmărită evoluția omului de către Dumnezeu. Când conștiința este curată, ea reflectă lumina harului Duhului Sfânt și avem starea de extaz, adică o trăire a versetului din Sfânta Evanghelie: „Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu”. Acest nivel este comunicat prin simbolul „oglină” în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu, în poezia *Din ceas, dedus...* de Ion Barbu, în poezia *Poem în oglindă* de G. Bacovia.

4.9. Nivelul spiritului este locul unde stă frântura, lumina Duhului Sfânt, dată creștinului de Taina Sfântului Botez, când se reia arhetipal momentul când Dumnezeu a suflat asupra lui Adam și i-a dat viață. Acest bob de diamant își aruncă razele pe pereții ca oglinda ai conștiinței, care este ca o cupă. Spiritul este autonom și este legat de Dumnezeu printr-un subtil cordon de Lumină Lină al Sfintei Slave. Este locul unde se concentrează rugăciunea făcută cu atenție, cu smerenie și lacrimi, cu evlavie și iubire, pe care o trăiesc cei ce au rugăciunea minții în inimă, în Duh și în Adevăr. Este locul lui Dumnezeu din biserică launtrică a omului înălțat prin Sfințele Taine. Este condiția pe care a avut-o înainte de căderea în păcat.

4.10. Nivelul cordonului sau al razei dată de harul Duhului Sfânt. La Taina Sfântului Botez ortodox el este pus ca o legătură divină și păcatele îl disipează ca un roi. El este reșezat prin Taina Sfintei Euharistii după ce păcatul a fost îndepărtat prin Taina Spovedaniei. La momentul intrării în

monahism se pune un alt cordon, de aceea anahoretul este împărțit șapte zile la rând. La tunderea ca schimonah, la Taina Preoției, la momentul ungerii unui episcop se pun cordoane mai deosebite, se dau puteri mai mari, dar li se dau încercări mai viclene și mai subtile, li se va cere un rod mai bogat. În liturghia ortodoxă la momentul epiclezei se pogoară Duhul Sfânt, se sfințește Sfântul Agneț care devine trupul, iar vinul din Sfântul Portir devine sângele Domnului Iisus Hristos. Cei ce nu au Sfintele Taine nu au această pogorâre a Duhului Sfânt, pentru că au căzut în erezii. În romanul *Pădurea Spânzuraților* Liviu Rebreanu surprinde acest moment, când Apostol Bologna, întors rănit la Parva, privește din cerdac crucea de pe turla bisericii, de unde-i vine o rază. Acea rază pe care o văzuse strălucind în ochii ofițerului ceh Svoboda, când este dus la spânzurătoare. În poemul *Luceafărul* de M. Eminescu avem versul: „Alunecând pe o rază“, când Hiperion coboară în conștiința eroinei. Motivul va mai apare la Radu Gir.

Literatura are rolul de a modela generațiile, oferindu-le nu numai prototipuri care să fie imitate, cât mai ales modelele de modelare. De aceea, pentru a înțelege amprenta psihică a autorului, a eroilor sau pentru ca cititorul să trăiască diferitele categorii noetice, creative, de echilibrare, de decizie sau ale subconștientului, redăm aceste categorii, pe care, aplicându-le la actul de creație sau la sine, fiecare să străbată etapele cunoașterii de sine, să vadă pe care sistem sunt concentrate trăirile sale, actele sale.

4.11. Model de modelare a sistemului subconștientului prin conștientizarea pe niveluri

A	Niveluri	E	Eureme	P	Praxeme
0	Existența	0	Instincte	0	Trăirea
1	Acțiunea	1	Reflexe	1	Automatisme
2	Afectul	2	Afecte	2	Pasiunile
3	Mentalul	3	Memorie	3	Actualizarea
4	Cauza	4	Tendențe	4	Căutarea
5	Separarea	5	Senzații	5	Sensibilizarea
6	Intuiția	6	Percepții	6	Sesizarea
7	Conștiința	7	Vise	7	Reflectarea
8	Spiritul	8	Extaze	8	Comunicarea
9	Relația	9	Legături	9	Restructurarea

4.12. Model de modelare a sistemului voinței prin conștientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Senzației	0	Atitudini	0	Afirmarea
1	Acțiunii	1	Interese	1	Utilizarea
2	Iubirii	2	Opțiuni	2	Alegerea
3	Motivației	3	Motivații	3	Angajarea
4	Efectului	4	Hotărâri	4	Comunicarea
5	Aleatorie	5	Reacții	5	Simularea
6	Intenționalității	6	Intenționalități	6	Intuirea
7	Modelării	7	Voință	7	Modelarea
8	Consonanței	8	Credințe	8	Comportarea
9	Identificării	9	Aspirații	9	Identificarea

4.13. Model de modelare a sistemului de echilibrare prin conștientizarea pe niveluri

Ef.	Efecte	E	Eureme	P	Praxeme flux-reflux
0	Phönix	0	Creativă	0	Emergența - Sublimarea
1	Flux-reflux	1	Intuitivă	1	Înțelegerea - Obscurizarea
2	Fuzzy	2	Logică	2	Continuitate - Discontinuitate
3	Vrittis	3	Noetică	3	Analiza - Sinteza
4	Hyperion	4	Logică	4	Coordonare - Subordonare
5	Discriminare	5	Axiologică	5	Ierarhizare - Periodizare
6	Echilibrare	6	Echilibrare	6	Echilibrare - Dezechilibrare
7	Refracție	7	Decizie	7	Subiectivă - Obiectivă
8	Reacție	8	Reflexă	8	Excitație - Inhibiție
9	Modelare	9	Armonizare	9	Spațializare - Temporizare

4.14. Model de modelare a sistemului de decizie prin conștientizarea pe niveluri

L	Logica	E	Eureme	P	Praxeme
0	Autonomă	0	Emergență	0	Iradiată
1	Generală	1	Noetică	1	Conștientizată
2	Discretă	2	Necesară	2	Operativă
3	Conexiune	3	Intuitivă	3	Revelată
4	Logică	4	Autoritară	4	Legiferarea
5	Axiologică	5	Intențională	5	Valorificarea
6	Echilibrare	6	Armonizată	6	Nuanțare
7	Fuzzy	7	Afectivă	7	Pasională
8	Grup	8	Interactivă	8	Utilizată
9	Binară	9	Reflexă	9	Automată

4.15. Model de modelare a sistemului noetic prin conștientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Emergenței	0	Legi	0	Coordonarea
1	Echilibrului	1	Reprezentări	1	Iluminarea
2	Înțelegerii	2	Concepte	2	Concentrarea
3	Discriminării	3	Principii	3	Conștientizarea
4	Refracției	4	Categorii	4	Cristalizarea
5	Reacției	5	Simboluri	5	Substituția
6	Sublimării	6	Prototipuri	6	Tipizarea
7	Acuității - Expresivității	7	Expresii	7	Stilizarea
8	Comunicării	8	Mituri	8	Narațiunea
9	Conexiunii	9	Raporturi	9	Analogia

4.16. Model de modelare a sistemului creativ prin conștientizarea pe niveluri

M	Modele	E	Eureme	P	Praxeme
0	Ideologemic	0	Ideologem	0	Emergența
1	Imaginarul	1	Imaginar	1	Reprezentarea
2	Conceptual	2	Intuiție	2	Înțelegerea
3	Dicriminatoriu	3	Discriminare	3	Separarea
4	Emergent	4	Refracție	4	Devierea
5	Simbolic	5	Concentrare	5	Sublimarea
6	Metonimic	6	Reacție	6	Substituția
7	Metaforic	7	Acuitate	7	Analogia
8	Mitic	8	Ambiguitate	8	Sugerarea
9	Itemic	9	Item	9	Conexiunea

5. *Specificul național* este un concept, care se îmbogățește mereu cu sensuri și valori. Pentru sfinții romani Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exigul specificul național era înțeles în sensul creștinismului nediferențiat în mai multe culte, rituri. Pentru umaniștii români Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir și cărturarii iluminați de la Școala Ardeleană specificul național însemna susținerea tezelor etnogenezei poporului român, apărarea ființei naționale, folosirea limbii române, afirmarea conștiinței naționale. La scriitorii generației de la 1848 și în programul *Daciei Literare* specificul național era conceput ca o tematică pentru creația literară, o afirmare a patriotismului ca la Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu.

Pentru scriitorii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Titu Maiorescu, Mihail Eminescu, Ion Creangă, specificul național era un mod de a penetra în conștiința universală și de a afirma conștiința socială prin spiritul critic.

La Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare*, la Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă*, la Mihail Eminescu în *Scrisoarea III* specificul național este un mod de a afirma conștiința națională a poporului român.

Specificul național exprimat prin mituri, datini, obiceiuri, port, joc îl vom găsi la Mihail Sadoveanu în *Hanul Ancuței*, *Baltagul*, la Geo Bogza în *Cartea Oltului*, la George Coșbuc în *Balade și idile*, la Lucian Blaga, la Alexandru Vlahuță în *România pitorească*, la Liviu Rebreanu în romanul *Ion*.

Ovid Densusianu susținea la revista *Viața nouă* specificul național al vieții citadine, concept care a fost exprimat de George Bacovia, Alexandru Macedonski, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu în creațiile lor.

Dimensiunea balcanică a specificului național a fost afirmată prin creațiile lui Anton Pann, Mateiu Caragiale, Ion Barbu, în timp ce Eugen Lovinescu va milita spre o înțelegere a conceptului național ca dimensiune a apartenenței la spațiul european, continuând pe Ion Heliade Rădulescu și fiind continuat de Alexandru Husar în eseu *Ideea europeană*.

La nivelul expresiv de creativitate specificul național înseamnă a prelua proverbe, zicători, elemente de prozodie literară, cum au făcut V. Alecsandri, T. Arghezi.

La nivelul productiv avem preluate motive, mituri, legende, datini așa cum au făcut G. Asaki, în *Traian și Dochia*, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Alecu Russo.

La nivelul inventiv avem modelarea basmelor, legendelor, miturilor și eresurilor în sensul unui program estetic ca la M. Eminescu, *Călin. File din poveste*, V. Voiculescu, *Loștrița*, Lucian Blaga, O. Goga, George Coșbuc.

La nivelul inovativ de creativitate avem eroii lui M. Eminescu (*Călin*, *Fata de împărat*), Ion Creangă (*Povestea lui Harap Alb*, *Făt Frumos fiul iepii*) fiind structurați pe principiul Frumosul.

La nivelul emergent scriitorul ca reprezentant al conștiinței naționale creează eroi ca Mircea cel Bătrân (*Scrisoarea III*), Ștefan cel Mare și Sfânt (*Frații Jderi*), Apostol Bologa (*Pădurea spânzuraților*), Ștefan cel Mare și Sfânt (*Apus de soare*).

5.1. Specificul național dă o altă dimensiune a conceptului de valoare prin mitologia românească, prin literatura populară ca punct de plecare pentru crearea unei literaturi de specific național, în care datini, obiceiuri, port, muzică, limbă, dau acel timbru unic, acea originalitate ca să o

deosebească fundamental de alte culturi. Nucleul acestei originalități este dat de mitologia românească, pe care o vom găsi în poeziile lui Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, T. Arghezi, Vasile Voiculescu, Emilian de la Neamț etc., în piesele lui Lucian Blaga, Octavian Goga, în basmele lui Ion Creangă, Ioan Slavici. Specificul național este cheia pătrunderii în aria literaturii universale așa cum arăta Garabet Ibrăileanu.

Cele mai semnificative elemente ale specificului național sunt doina și dorul.

Doina este o specie unică specifică poeziei populare românești, iar dorul este un sentiment complex unic, care nu aparține altor popoare. De aceea ele sunt intraductibile.

5.2. Mitologia populară este străveche și are mai multe straturi așa cum bine arată acest lucru Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. Nucleul ei este dat de *mitul Fărtașilor*. *Fârtatul* reprezintă principiul *Binele*, iar *Nefârtatul* principiul *Răul*.

Creația din această cauză este complementară sau mai exact duală, fiindcă atunci când *Fârtatul* a creat omul, *Nefârtatul* a creat uriașii, căpcăunii și blajinii. Când *Fârtatul* a creat calul, oaia, porumbelul, căinele, pisica, vulturul, privighetoarea, rândunica, albina, *Nefârtatul* a creat măgarul, capra, bufnița, lupul, coțofana, șoarecele, vrabia, liliacul, viespea. Aceeași dualitate o găsim în crearea lumii vegetale. *Fârtatul* a creat bradul, vița de vie, nucul, grâul, trandafirul, crinul, varza, iar *Nefârtatul* a creat plopul, agrișul, stejarul, neghina, ghiocelul, scaiul, răsura. *Fârtatul* mai este numit și Moș. El este înconjurat în cer de sfinți populari și coboară uneori pe pământ ca să-i învețe pe oameni aratul, semănatul, păstoritul. *Fârtatul* și *Nefârtatul* au suferit o metamorfoză la momentul penetrării creștinismului, devenind Dumnezeu și satana, păstrând funcțiile, trăsăturile, modelele arhaice. *Fârtatul* fiind Spiritul, iar *Nefârtatul* – Pământul.

Ei au creat Căpcăunii, Uriașii, Oamenii și Uricii ca experiențe antropomorfe, adică de a crea făpturi după asemănarea lor. Din făpturile create de *Fârtat* și corupte de *Nefârtat* au rezultat *căpcăunii*, care erau urâți și antropofagi. Spița lor a fost distrusă de uriași. Dintre cei ce au supraviețuit avem Muma Pădurii, Tatăl Pădurii, Fetele pădurii, Păduroiul și Zmeii pe care le găsim în basmele populare și culte. Ei aveau un ochi în frunte ca Polifem din epopeea greacă *Odiseea* cu care se confrunța Ulise. Locuiau în peșteri, păduri, vânau, culegeau rodul sălbatic. În literatura română *mitul* îl găsim în *Pădureanca* de Ioan Slavici. Ei aveau, se pare, cap de câine, lătrau și au reprezentare mitică la egipteni.

Uriașii aveau dimensiuni mari, ochi însângerați, păroși, călcau de pe un deal pe altul, rupeau copacii din păduri, secau pâraiele, cu paloșul retezau

munții (ca în legenda muntelui Retezatul). Ei când se certau se prindeau de torțile cerului și căutau să-l răstoarne pe pământ. Avem astfel în mitologia greacă titanii ca fii ai Geei (Pământul Mumă). Ei au dezlântuit potopul care i-a înecat pe toți, iar pe cei rămași i-au ucis fulgerele. La Ion Creangă Gerilă, Flămânzilă, Păsărilășițilungilă ne dau o imagine păstrată în conștiința populară despre ei.

Oamenii sunt cea de a treia experiență antropologică a Fârtaților. Pelasgii se pare că au fost un popor care au întemeiat state, orașe, au dat legi. Ei introduc cultul zeilor. Numele de Pelasgia a fost dat Peloponezului cu Thesalia și Arcadia ca țara lor. Pelasgii din nordul Dunării s-au numit hiperboreenii. Primul rege pelasg a fost *Uran* (în mitologia greacă Uranos) adică Munteanul. Uran a fost detronat de Saturn ca în mitologia greacă. Saturn a fost detronat de Typhon, care a împărțit imperiul cu cei doi frați Osiris cu reședința în Egipt, Joe cu reședința în Italia, iar Typhon a luat reședința din Carpați (se păstrează și în creștinism Sf. Tifon cu funcții foarte puternice). Osiris l-a învins pe Typhon și introduce ordinea lui mitico-religioasă în Carpați. De aici brazda lui Novac (Osiris), Babele și vârful Omul din Bucegi, obeliscul de la Polovraci, columna boreală de la Istrul de jos. Aspectul antropologic etiopian al unor oameni din Oltenia par a fi urmele prezenței acestei armate a lui Osiris. De aici și unele denumiri pentru Dacia date de străini: Valahia neagră, Cumania neagră, Basarabia (Bas-arabia sau Bas-Sarabi, sarabii erau castă nobiliară la daci), steme cu trei capete, Marea Neagră.

Uricii (rohmanii, blajinii) sunt creați de Fârtați, dar păstrați în taină, când au fost ajutați de ei în războiul cu uriașii. Uriașii au început a zgudui cerul (se pare că urma lor au fost Turnul Babel, ziguretele, piramidele) care se sprijinea pe arborele cosmic. În coroana arborelui cosmic locuia Fârtațul, iar în rădăcinile lui Nefârtațul. Oamenii s-au luptat cu uriașii, iar uricii reparau stâlpii cerului. De aici piticii din basme care sunt foarte iscușiți. Oamenii au pus stăpânire pe pământ, iar uricii s-au retras în ostroavele Apei Sâmbetei. Mitul blajinilor păstrat în Paștele blajinilor îl găsim deplin exprimat în „Cetania lui Sveti Zosima” traducere din limba rusă. Acesta trece Ermilusul și ajunge la rohmani. Ei i-au dezvăluit că se trag din cetatea Ierusalimului, când proorocul Ieremia a proorocit distrugerea, dacă nu se pocăiesc. Regele Rohman i-a pus să se abată de la faptele rele. După moartea lui Rohman noul împărat i-a aruncat în închisoare, de unde au fost scoși de un înger și i-a dus în țara unde se găsesc. Zosima este adus în peștera lui de către un înger, care-i dă o carte despre viața blajinilor și mâncare de pe tărâmul lor. Uricii duc o viață permanent fericită, țin posturi, se roagă, lucrează pentru salvarea speciei umane, ajută sufletele în Marea

Trecere, înlăturând piedicile de la Vămile văzduhului. Pentru acest ajutor dat celor adormiți li s-a consacrat Paștile blajinilor.

În creștinism versetul: „Fericiți cei blânzi că aceia vor moșteni pământul” reia și amintește parcă acest mit.

5.3. Familia mitică este alcătuită din Cerul Tatăl, Pământul Mumă, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Luceferii, Sfintele Ape.

5.4. Mitul Cerul Tatăl are ca model bradul, simbol al nivelurilor diferite din cer și al arborelui cosmic. Toiagul, semn al puterii, este aruncat de Fârtatul în Sfintele Ape și se generează bradul de lumină, prototip al cerului. Lumina se concentrează în sori, stele, lună, luceferi, de unde simbolul arian al bradului de Crăciun.

Văzduhul este un protocer în care stau blajinii și ajută sufletele să treacă prin vămi. De aici obiceiurile de înmormântare când se dau pomeni, haine, bani, se plătesc rugăciuni, se fac parastase, liturghii, ctitorii, pentru sufletele celor adormiți. Aici trebuie amintită pasărea măiastră – simbol al sufletului ca la Brâncuși.

Cerul al doilea este acela în care Sfântul Soare și Sfânta Lună trec succesiv, marcând ziua și noaptea, ca să îplinească destinul hotărât la timpul stabilit, așa cum se arată în balada populară *Soarele și Luna*. În acest cer mai stă Sfântul Ilie, care mână norii spre a-i împiedica să aducă un potop pe pământ. La Mircea Eliade avem *Noaptea de Sânziene*, adică timpul și destinul hotărât eroilor.

Cerul al treilea este al Stelelor-Logostele. El cuprinde spiritele astrale ale făpturilor. Acestea se aprind la naștere și se sting la moarte, ca în balada *Miorița*.

Cerul al patrulea este reședința făpturilor mitice, a luceferilor prezenți la Mihail Eminescu, la Lucian Blaga, în poeziile și basmele populare.

Cerul al cincilea este al marilor sfinți populari, care-l însoțesc pe Fârtat, zeul Moș, devenit în creștinism Dumnezeu, în coborârile lui pe pământ.

Cerul al șaselea este al raiului, grădina mirifică străbătută de bradul cosmic, care face legătura cu *cerul al șaptelea* în care trăiesc Fârtații. Fârtații se arată oamenilor prin teofanii. Trecerea de la un cer la altul se face printr-o conjunctură arhetipală. Urcarea la cer este Marea Trecere, tema principală a basmelor românești.

Cerul Tată este o făptură antropomorfă, invizibilă, are modelul bradului. De aceea bradul este prezent la nuntă, moarte, sărbători, pentru că la Crăciun (solstițiul de iarnă), la Moși (solstițiul de vară), când cerul se deschide, este posibilă Marea Trecere, fiindcă sufletul reprezentat prin Pasărea măiastră urcă spre cer. Înălțarea la cer este condiționată de o transformare a ființei într-o mănăstire, templu, biserică a Duhului Sfânt,

care în exterior în lumea simțurilor înseamnă o zidire de lăcaș sfânt ca în *Legenda Mănăstirii Argeșului*. Ea, biserica, este locul unde naște Pasărea Măiastră a sufletului ca dintr-un ou cosmic și devine îngerul care trebuie să ia locul celor căzuți din cer.

În tradiția populară sunt trei căi de urcare la cer: Calea Curcubeului, Calea Laptelui și Calea arborelui cosmic. La Constantin Brâncuși *Coloana Infinitului* este tradiționalul stâlp al morților pe care se oprește Pasărea Măiastră a sufletului înainte de a se înălța. Monumentul sugerează drumul spre cer al eroilor și mucenicilor neamului. Îl găsim menționat în *Luceafărul* de M. Eminescu, în poezia *Bradul* de B.P. Hasdeu, în poezia *Bradul* de V. Alecsandri, în *Miorița*, în obiceiurile de sărbători, nuntă, moarte.

5.5. Mitul Sfântului Soare are trei legende arhetipale. Prima legendă susține că Sfântul Soare a fost creat din Sfintele Ape, odată cu bradul cosmic, a cărui lumină s-a concentrat în Soare, Lună, Luceferi, Stele-Logostele. A doua legendă a Oului Cosmic susține că din gălbenuș s-a creat soarele și din albuș norii. La Constantin Brâncuși avem Oul începutului, la indieni oul lui Brahma, la egipteni Oul păsării Dog, la Ion Barbu *Oul dogmatic*, fiindcă el sugerează un model al Universului.

A treia legendă povestește cum Fârtatul s-a apucat să facă soarele și l-a făcut din cremene și aur. Soarele este tânăr, frumos, voinic, cu capul de aur și de aceea în basmele populare are înfățișarea de Făt Frumos. El se îndrăgostește de sora sa Ileana Cosânzeana – Luna, dar este refuzat și atunci caută să se căsătorească cu o pământeancă. Acesta este motivul din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu. Semnele lui sunt paloșul fermecat, calul înaripat, șoimul, cornul, fluierul magic, ca în *Făt Frumos din tei* de M. Eminescu, *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, *Făt Frumos fiul iepei* de Ion Creangă.

Sfântul Soare are capacitatea de a prezice și de a practica divinația. El este însoțit de nouă zâne: Doina (zâna cântecului liric), Hora (zâna dansului sacru), Avrămeasa (zâna descântecului și a practicilor magice), Ursitoarele, Creștineasa. Cea mai mică este Ileana Cosânzeana: „din costiță ruja-i cântă / Nouă-mpărății ascultă”, fiindcă ea este cea mai aleasă. De mitul Sfântului Soare se leagă astfel Hora ca element ritualic solar și reprezintă conjunctura și ascensiunea arhetipală spre cer. Jocul călușarilor care se practică la solstițiul de vară și la solstițiul de iarnă ține tot de cultul soarelui. De acest mit se leagă Rusaliile, care este o sărbătoare creștină ce s-a suprapus peste sărbătoarea rosaliei (a ielelor) păstrată de catolici. Focul ca faptură mitică antropomorfă este prezent în mitologia indiană, în legendele bogomililor (care s-au numit cabiri când au trecut în Italia) și a devenit în creștinism Sfântul Foca. La Vasile Alecsandri în *Hora Unirii* avem versuri ca: „Și să vadă Sfântul Soare / Într-o zi de sărbătoare / Hora noastră cea frățească / Pe

câmpia românească”. Îl mai găsim la G. Coșbuc în *Nunta Zamferei și Păstorița*, la Marin Preda în *Moromeții*, în balada populară *Soarele și luna*, la Peter Neagoe în *Soare de Paști*.

5.6. Mitul Sfânta Lună este exprimat prin trei legende arhetipale. În prima legendă Fârtatul când a aruncat toiagul, semn al puterii, în Sfintele Ape a apărut bradul cosmic de lumină și el s-a concentrat rezultând Sfântul Soare, Stelele-Logostele, Luceferii și Sfânta Lună. Avem această legendă sugerată la Mihail Eminescu în *Călin – File din poveste* – „Nunul mare mândrul Soare și ca nună mândra Lună”. În a doua legendă Dumnezeu a luat un boț de aur, a rupt mai multe bucăți și le-a aruncat pe cer. A treia legendă este cu Iovan Iorgovan și Cerna, pe care o găsim în nuvela lui Ioan Slavici *Pădureanca* (Iorgovan și Simina). În forma sa umană mitul este exprimat prin Ileana Cosânzeana (helios – soare, cosa – coamă), adică frumoasa lumii (kore kosmou). În balada *Miorița* este sugerată prin versurile: „mândră crăiasă / A lumii mireasă”. Ea mai este numită Ochiul Maicii Domnului, sugerând titlul romanului lui Tudor Arghezi *Ochii Maicii Domnului*.

Ea se caracterizează prin frumusețe, puritate, castitate. Veșmintele ei sunt câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri, așa cum o găsim sugerată în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu: „Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele”. De mitul Sfânta Lună sunt legate o serie de tradiții, cum ar fi aratul, semănatul, culesul plantelor de leac (ca la Ion Barbu în *După melci*). La sărbătoarea Sânzienelor fetele aruncă pe hornul casei cununi să vadă dacă se mărită. La Mircea Eliade în *Noaptea de Sânziene* avem motivul destinului.

5.7. Mitul Luceferilor și al Stelelor-Logostele sunt legate de mitul *Marea Trecere*, de înălțarea la cer, trecerea prin vămile văzduhului pentru a ajunge în cerul stelelor sau în rai. Legendele originii cosmice sunt legate de stropii de lumină cu care arborele cosmic a ieșit din Sfintele Ape; sunt luminile palide ale raiului ce străbat prin crăpăturile podului ce străbate cerul; sunt îngerii care vizitând pământul s-au apropiat de cele pământești și Dumnezeu i-a prefăcut în stele; sunt părțile din sufletele oamenilor care la naștere se urcă la cer, se îmbată de lumina cerească și dăinuiesc acolo veghind destinul oamenilor. Când se încheie Ursita purtătorilor lor de suflet de pe pământ, cad din cer lăsând o dâră de lumină și se sting ca în *Miorița*: „Și la nunta mea / A căzut o stea”. Stelele indică destinul uman. Dacă sufletul este curat, fragmentul din stea îl răpește și se întoarce cu el în cer, pentru a se odihni. Întoarcerea sufletului în cer este, după ce a dobândit universul său launtric, mitul *Marea Trecere* unde trebuie să fie desăvârșit.

Stelele Logostele sunt legate de legenda Cerbului cu pielea de aur sau de nestemate ca în *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă. Sunt prezente în

folclor multe descântece, vrăji și practici magice făcute de cititori în stele sau de vrăjitori. Steaua este ursita: „O, stea, logostea, / tu, ursita mea, / îndură-te de mine, / Și fă-mă să-nțeleg / drumul meu întreg”’.

Luceferii sunt cei ce închid și deschid porțile nopților. *Luceașărul de seară* (planeta Venus) se numește *Steaua ciobanului* este înlocuit de *Luceașărul de zori* care uneori este confundat cu *Zorilă* (steaua Sirius). *Luceașărul mare* (steaua Vega) reprezintă prezența discretă a Sfântului Soare alături de Sfânta Lună. Luceferii coboară uneori ca *Luceașărul* lui M. Eminescu, iau chip de oameni și se întorc în cer sau apar umanizați ca în poezia *Mai am un singur dor* de M. Eminescu.

Stele cu coadă sau cometele sunt însemnele arhedemonilor care caută să pătrundă în ceruri spre a perturba făpturile mitice și ordinea cosmică. Ele prevestesc nenorociri, războaie, molime.

Constelațiile au un mit sau o legendă a lor. Omul care a urcat la cer spre a-l ruga pe Fârtat să apropie cerul de pământ. Pentru că drumul era lung, a luat două căruțe, unelte, animale și în văzduh unde bate vântul turbat s-a întâlnit cu necuratul care a încercat să-l împiedice. El a aruncat în necuratul cu tot ce avea, animale, care, unelte și din ele au rezultat constelațiile. Calea Laptelui a fost albită de cobilița ciobanului când a vrut să-l lovească pe balaur. Altă legendă o numește *Calea lui Traian*, căci după ea s-a călăuzit împăratul ca să vină în Dacia, dar și *Calea robilor*, fiindcă după ea s-au întors de la Roma dacii luați în robie. Constelațiile în mitologia populară sunt: Carul mare, Carul mic, Fecioara, Calul, Văcarul, Șarpele, Hora, Omul, Scorpia, Ciobanul cu oile, Crucea mare, Fata cu cobilița, Crucea mică, Scaunul lui Dumnezeu, Coasa, Peștii, Berbecul, Barda, Cloșca cu pui, Secera, Gemenii, Cățelul, Vizitiul, Vierii.

5.8. Pământul Mumă are două legende. În prima legendă arborele cosmic când s-a înălțat din Sfintele Ape avea între rădăcinile lui pământ din fundul acestor ape. Fârtatul îl trimite pe Nefârtatul să vadă în ce stă înfipt arborele primordial și acesta a adus în mâini pământ pe care l-au pus la rădăcina bradului cosmic. A doua legendă este inversarea situației, căci arborele primordial iese cu rădăcinile în sus, ca în mitologiile asiatice, unde în Rig-Veda vedele sunt comparate cu un smochin, care are rădăcinile în cer și fructele pe pământ.

Raiul are pământurile cerești deosebite de pământul propriu-zis. El este Lumea albă, a luminii, a suprapământurilor, iar Iadul, Celălalt Tărâm are subpământurile. Toate suprapământurile cerești par de pe pământ cele nouă ceruri sau șapte care sunt luminate de Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-logoste, Luceferii, Calea Laptelui.

Celălalt Tărâm este fața de dedesubt a pământului propriu-zis și este locuit de făpturi malefice. El are doar o lumină difuză, crepusculară, fiindcă

există credința că la început pământul era străveziu, fiindcă era făcut din apă, idee pe care o găsim în Upanișade.

Pământul Mumă este o personalitate unitară care are sentimente proprii și o înaltă moralitate. De aceea când vine un om după moarte în sânul pământului, pământul nu are odihnă timp de o săptămână. Pentru cele mai mici nedreptăți el sângează și pe păcătoși nu-i primește ca pe animalele demonice (șarpe, bufniță, hiena). Ca zeități primordiale are puteri discreționare de viață și moarte asupra oamenilor. El posedă un corp cosmic și este o făptură vie.

La venirea romanilor mitul ancestral s-a suprapus cu Mama Gaia sau Terra Mater care a cunoscut o vastă iconografie apropiată fiind de Cybela, zeita fertilității și numită mama zeilor. De acest mit se leagă legenda Maicii Bătrâne plecată în căutarea fiului pierdut ca în *Miorița*, precum și munții mirifici Godeanul, Retezatul, Pietrele Doamnei, Ceahlăul, Bucegi, Parâng care erau considerați reședințe ale unor făpturi mitice. În romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, când Ion sărută pământul îmbrăcat în haine de sărbătoare el trăiește acest mit. În *Dan Căpitan de plai* de Vasile Alecsandri, când Dan sărută pământul acesta tresare și-l recunoaște. De aici datina păstrării unui bulgăre de pământ de către cel ce se deplasa, se înstrăina sau aruncarea unui bulgăre de pământ, când este îngropat cineva. Mitul Pământul Mumă îl mai găsim la Lucian Blaga în *Noi și pământul*, la M. Eminescu în poezia *Mai am un sigur dor*, la Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*.

Lumea albă este lumea pământescă în contrast cu Celălalt Tărâm care este *Lumea neagră*. Când a fost creat, pământul era translucid. Fântatul l-a albit pentru a nu se vedea tot ce se petrece în pământ, dar oameni l-au murdărit. Ea, *Lumea albă*, a fost numită așa pentru strălucirea ei, iar cei cu părul alb, bătrânii cudalbi și fetele blonde, adică codalbe, erau cirace ale Ilenei Cosânzene, iar rohmanii sau blajinii erau numiți tot albi, pentru că acești urici locuiau în Ostrovul alb, se îmbrăcau în alb, adică doliul alb. De aici Mănăstirea Albă, Izvorul Alb, Poarta Albă, pentru că albul era însemnul luminii. Împăratul Alb din *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă primește astfel un înțeles cu totul special.

Celălalt Tărâm este situat între *Lumea albă* și *Tărâmul lumii negre* sau împărăția Nefântatului. El este locuit de zmei, zânele rele, Piticot regele piticilor. Aici sunt balaurii, Pajurele călărite de zmeoace și aici veneau vrăjitorii și vrăjitoarele ca să învețe magia neagră.

Labirintul este o formă de exprimare a mitului *Marea Trecere*, drumul spre Țara Sfântă, Mănăstirea Albă, creată de Sfântul Soare spre a se însoți cu Sfânta Lună. Ea are nouă altare și a devenit mănăstirea labirintică de la Basarabi, legenda Mănăstirii Argeșului și biserica Vasile Blajenâi (de la blajini, mitul românesc, fiindcă rușii au preluat creștinismul de la români)

de la Moscova de lângă Kremlin sunt moduri în care se materializează Mănăstirea Albă.

5.9. Obiceiuri, practici magice, datini sunt foarte multe. Vom menționa pe cele care au devenit motive pentru creații literare.

Paparudele sunt un obicei străvechi arian prin care tinerele fete sunt udate cu apă în timp ce joacă pentru a provoca ploaia și rostesc un cântec magic.

Caloianul (kalos – frumos) sugerează probabil moartea lui Făt Frumos. În mormântarea unui chip de lut într-o covată de lemn după un ritual și o procesiune din care fac parte 33 de fete. Se dă de pomană plăcinta caloianului. După trei zile este dezgropat și i se dă drumul pe o apă cu lumânări. Se sugerează Marea Trecere a unui zeu, probabil Sfântul Soare, care se duce într-o altă lume, așa cum zeul Apolon preluat de la traci de către greci pleca în țara hiperboreenilor, adică în Dacia. De altfel grecii au preluat de la traco-daci *Pământul Mumă* – care a devenit *Geea*, cele nouă muze care sunt cele nouă zâne ale *Sfântului Soare*, Căpcăunii și Uriașii care au devenit titanii, *Sfânta Lună* care a devenit Diana, *Ursitoarele* care au devenit cele trei Parce.

Ursitoarele sunt de obicei potrivit tradiției trei: cea mare Ursitoare ține furca, Soarta care toarce e mijlocia și Moartea care taie firul. Ele scriu cartea vieții omului așa cum o să se desfășoare. După alte credințe ursitoarele cântă cuprinsul scrisului care rămâne așa cum a fost cântat.

La romani se numeau *parcae* și erau trei: Parca, Nona, Decuma, iar mai târziu Nona, Decuma și Morta. La greci sunt moirele: Cloto care toarce, Lahesis care hotărăște soarta și Atropos cea neînduplecată de la hotărârea luată.

Îngerii sunt slujitorii lui Dumnezeu și potrivit tradiției sfinte sunt nouă cete: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Stăpânirile, Puterile, Domniile, Începătoriile, Arhanghelii și Îngerii. Serafimii stau în apropierea lui Dumnezeu, au șase aripi și cântă rugăciunea „ghel” pe care doar ei o cunosc. Ei sunt structurați pe iubire spre deosebire de Heruvimi care sunt structurați pe cunoaștere, au patru aripi și au patru fețe de înger, taur, leu, vultur. Sunt plini de ochi. Satanail, îngerul care s-a răzvrătit împotriva lui Dumnezeu urmat de alți îngeri, era din această ceată, de aceea îl ispitește pe Adam la pomul cunoașterii binelui și răului. De aceea toate zeitățile, Sfînxul, mitologiile antice erau de fapt ale îngerilor deveniți demoni. La M. Eminescu în *Feciorul de împărat fără de stea* găsim acest mit cu cele arătate aici, dar și mitul stelelor. Îngerii păzitori îi primim la Taina Sfântului Botez odată cu o cruce și veșmântul de nuntă al harului Duhului Sfânt. Motivul îngerului îl găsim la Lucian Blaga în *Paradis în destrămare*, la Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri* sau poezia *Bătea la poarta cerului*, la

M. Eminescu în poezia *Înger și demon*, la Tudor Arghezi în *Heruvim bolnav*.

Zânele le găsim în basmele populare, dar și în creația cultă, având rolul de a-l ajuta pe om.

Șarpele casei trăiește cât trăiește omul. Găsim la Mircea Eliade, la Vasile Voiculescu astfel de prezențe stranii ale șarpelui în viața omului.

Spiridușul este un fel de drăcușor care aduce nenorocirile casei și poate schimba chiar cele rânduite de ursitoare, poate da omului avere, dar îi ia sufletul la moarte. El iese dintr-un ou întâiul al unei puicuțe negre purtat purtat la subțioară și iese în noaptea de Paști.

Piaza rea și piaza bună este potrivnica Norocului. Ea se întrupează în câine, mătă, om, găină, șarpe, apar ca năluci.

Norocul – are o înfățișare de om și-l însoțește pe omul bun toată viața, lucrând pentru prosperitatea și ajutorarea lui..

Joimărița pedepsește femeile și fetele pe care le găsește cu cânepa netoarsă, care n-au spălat cămășile, n-au grijit casele.

Sfânta Vineri ajută, dar și pedepsește pe cei ce nu țin ziua ei. La Ion Creangă în *Povestea lui Harap Alb* ea îl ajută pe feciorul Împăratului Alb.

Strigoii ca eres popular îl găsim la M. Eminescu în *Strigoii*.

Muma pădurii este un personaj malefic pe care-l găsim în basmele populare și culte. Ea este un fel de mamă a zmeilor și vrea să-l pedepsească pe Făt Frumos sau pe eroul care s-a luptat și i-a biruit pe zmei.

Moșul Codrului, Samca, Murgilă, Zorilă, Stafia, zmeii, ielele, le găsim în povestirile fantastice ca cele ale lui Vasile Voiculescu, dar și în piese de teatru ca *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, sau amintite de Vasile Alecsandri în piesele lui. *Știma apei* o găsim și la Cezar Petrescu în *Aranca, știma lacurilor*. *Balaurii* apar în basmele populare, dar și ca metaforă, sugerând lucrarea lor malefică, ca în romanul *Balaurul* de Hortensia Papadat Bengescu, unde sugerează războiul mondial. *Moartea* ca personaj o găsim la Ion Creangă în *Povestea lui Ivan Turbincă*. *Cățelul Pământului* îl găsim la M. Eminescu în *Strigoii*. *Fecioara-pește* o găsim în *Loștrița* de Vasile Voiculescu. *Sorbul* sugerat în piesa lui Mihail Sorbul *Patima roșie*, comuniunea dintre om și natură la Octavian Goga în *Noi, Oltul*, la G. Coșbuc în *Vara*, la Lucian Blaga în *Gorunul*.

5.10. Specificul național înțeles ca o temă, motiv, subiect de creație literară îl vom găsi la mulți scriitori.

Motivul *doina și dorul* îl găsim în poezia populară *Doina* la Vasile Alecsandri în *Doina, Cântec haiducesc*, la Mihail Eminescu în *Doina*, la Tudor Arghezi în *Doină pe fluier*, la Emilian de al Neamț în *Doinele dorului*.

Tema *datina* ca lege nescrisă a pământului românesc o dezvoltă M. Sadoveanu în *Baltagul*, Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă*, George Coșbuc în *Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger*, Vasile Alecsandri în *Groza*, Ștefan Bănulescu în *Dropia*, Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, Mihail Sadoveanu în *Hanul Ancuței*, Geo Bogza în *Cartea Oltuhii*, Ion Creangă în *Amintiri din copilărie*.

Tema istoria este un mod de a realiza o literatură de specific național și de a cultiva sentimentul patriotic ca Alecu Russo în *Cântarea României*, Dimitrie Bolintineanu în *Muma lui Ștefan cel Mare*, Vasile Alecsandri în *Dumbrava Roșie*, *Dan Căpitan de plai*, *Ostașii noștri*, Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare*, George Coșbuc în *O scrisoare de la Muselim Selo*.

Pentru alți scriitori istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, așa cum o fac Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului* sau *Nunta domniței Ruxanda*, Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpușeanul*.

Istoria poate oferi prilejul de a exprima programul estetic al romantismului, așa cum au înțeles Vasile Alecsandri în *Despot Vodă*, Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Răzvan și Vidra*, Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*.

Modelul epic complex oferit de istorie îl găsim la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura în *Drumul cenușii*.

Pentru Ion Budai Deleanu în *Țiganiada*, pentru Nicolae Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul* istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Tema conștiința în dimensiunea ei națională o găsim deplin exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la M. Eminescu în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga în *Rugăciune*, la Lucian Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii și Mirabila sămânță*.

Dimensiunea creștină a conștiinței naționale o găsim exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, *Baltagul*, la Ion Barbu în *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga în drama *Meșterul Manole*, la Alexandru Macedonski în *Psalmi*, la Liviu Rebreanu în *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, la Gala Galaction în *Roxana*, *Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei în *Psaltirea pre versuri tocmită*, la Varlaam în *Carte românească de învățătură*, la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamț în *Legea Iubirii*.

6. *Conștiința creștină* surprinsă în formarea și afirmarea ei este un indicator de valoare absolută, fiindcă vizează pătrunderea într-o lume eternă, sfântă, desăvârșită a fiilor lui Dumnezeu și de aceea se deosebește fundamental de celelalte valori relative tratate până acum și care fac parte din această lume relativă, pieritoare, a păcatului, a morții și întunericii. Ea caută să ajute pe cititor, pe scriitor să se mântuiască, să se sfințească prin Adevăr, să se desăvârșască prin poruncile mântuirii, sfințirii, desăvârșirii și înfierii. Numărul sufletelor care se mântuiesc prin opera literară dau valoarea ei absolută, celelalte fiind așa cum spune Titu Maiorescu „Beția de cuvinte”, adică o demagogie spusă de un orb care vrea să-i ducă pe alți orbi, dar cad toți în prăpastia minciunilor, curselor și vicleniilor duhurilor necurate.

6.1. *Nivelul expresiv al conștiinței creștine* este o intrare pe teritoriul sacralui, o căutare a funcției sacre a cuvântului, așa cum Mihail Eminescu căuta limba „vechilor cazanii” care este ca „un fagure de miere”. La acest nivel putem situa scrierile sfântului Ioan Casian *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie și Colațiuni și convorbiri cu părinții*; ale sfântului Niceta Remesianul *Libelli instructionis, De vigiliis servorum Dei, de divertis apellationibus*; ale sfântului Dionisie Exigul *Viața sfântului Pahomie, Pocăința minunată a sfintei Thaisia, De ratione Pasche*. Pe acest nivel putem situa și poeziile lui Mihail Eminescu: *Rugăciune, Înviere, Dumnezeu și om*; ale lui Vasile Alecsandri: *Paștile, Floriile, Cristos a înviat*; ale lui Octavian Goga: *Rugăciune, Bobotează, Colindă*; G. Coșbuc: *La Paști*; Ion Barbu: *Timbru, Unei doamne*; Lucian Blaga: *Tăgăduiri, Arhanghel spre vatră, Colindă, Lumină din lumină*; Al. Mateevici: *Limba Noastră*; Nichifor Crainic: *Desamăgire, Paradis, Rugăciunea din amurg*; Nicolae Ionel: *Cuvânt în cuvânt* și versificarea psalmilor; la Tudor Arghezi în *Psalmi, Maica Scintila, Mănăstire, Icoană, Biserica din groapă, Danie cu clopte, Sfântul*. Tot la acest nivel sunt: *Scrierile lui Leonțiu de Bizanț, Scrierile călugărilor sciți, Cuvântările fericitului părinte Ioan, Pătimirea sfântului Sava Gotul*.

6.2. *Nivelul productiv al conștiinței creștine* se caracterizează prin preluarea motivelor creștine pentru creații literare, așa cum găsim început acest proces la sfântul mitropolit Dosoftei în *Psaltirea pre versuri tocmită*, mitropolitul Varlaam în *Carte românească de învățătură*, mitropolitul și sfântul Antim Ivireanul în *Didahiile*; la Tudor Arghezi în romanul: *Ochii Maicii Domnului* sau poezii ca *Nehotărâre*; la Lucian Blaga în *Drumul sfântului, Lumina, Sfântul Gheorghe bătrân, Tămâie și fulgi, Bunavestire, Psalm, Paradis în destrămare, Ioan se sfâșie în pustie, Munte vrăjit, Biblică, Iisus și Magdalena* sau în piesele de teatru: *Meșterul Manole, Cruciada copiilor*; la Nichifor Crainic: *Iisus prin grâu, Magii, Țara peste*

veac, *Rugăciune, Cântecul potirului, Noaptea învierii, Rugăciunea din amurg*; la Vasile Militaru: *Divina zidire*; sau în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*; la Dimitrie Cantemir: *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre*; Mihail Eminescu: *Răsași asupra mea*; Octavian Goga: *Ruga mamei*; George Bacovia: *Plumb, Amurg violet*.

6.3. Nivelul inventiv al conștiinței creștine se caracterizează prin problematizarea motivelor creștine formarea conceptului de conștiință și exprimarea lui prin funcția simbolică a limbii sau a cuvântului. Putem exemplifica în acest sens poeziile lui Tudor Arghezi: *Potirul mistic, Ruga de vecernie, Buna vestire*; la George Bacovia în *Poem în oglindă și Rondelul rozei ce-nfloreste*; la Mateiu Caragiale în *Craii de curtea veche* camera plină de oglinzi; la Marin Sorescu: *Iona, Paraclisierul*; la Vasile Voiculescu: *Bătea la poarta cerului, În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape*; Anatol Baconski: *Biserica neagră*; Emilian de la Neamț: *Legea Iubirii*; Ion Barbu: *Lemn sfânt*; George Coșbuc: *Poetul, Moartea lui Fulger*; Alexandru Davila: *Vlaicu Vodă*; Nicolae Steinhardt: *Jurnalul fericirii*. Nivelul inventiv se mai caracterizează prin crearea de specii sau modalități noi de exprimare a conștiinței creștine ca în *Psalmii moderni* ai lui Alexandru Macedonski: *Oh! Doamne, Țărână, Iertare, Dușmancele, Zburam, Eram, Și-am zis, N-am în ceruri, M-am uitat, Doamne toate*.

De nivel inventiv este și momentul când Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* vede raza care vine din crucea bisericii și pătrunde în el, moment din care pentru el începe o viață nouă.

6.4. Nivelul inovativ al conștiinței creștine se caracterizează prin ridicarea la înțelegerea adâncă a poruncilor lui Dumnezeu, prin descoperirea lui Dumnezeu în interiorul inimii ca în cartea lui Vasile Voiculescu: *Călătorie spre locul inimii*, prin drumul spre nucleul sacralului, adică literatura de ritual, ca în *Cina cea de Taină, Maran Atha, Teu, Tea, Tion, Tawma* ale fratelui Emilian de la Neamț, prin afirmarea elementelor de conștiință creștină ale Sfântului Ștefan cel Mare în piesa *Apus de soare* a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea sau în romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu prin apariția simbolului *oglinďă* în poemul *Lucașfăruș* de M. Eminescu. („Și din oglinďă luminiș”) sau la Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...* („Intrată prin oglinďă în mântuit azur”) prin această funcție sacră a limbii.

6.5. Nivelul emergent al conștiinței creștine se afirmă prin prezența unor creații care au intrat în nucele sacralului ca *Te deum laudam* al Sfântului Niceta Remesianul care este un imn celebru și cu el se oficiază în ocazii solemne în bisericile ortodoxe, dar și Doxologia care este realizată cu versuri din acest imn. Textul a fost scris în latină și greacă, dar a fost tradus în multe limbi. Aici aveam înțelegerea și formarea conștiinței creștine prin

poruncile mântuirii, sfințirii și desăvârșirii, prin comunicarea stărilor de extaz ca formă de manifestare a conștiinței creștine și prin comunicarea teofaniilor. Putem menționa în acest sens cărțile *Euharistia cuvântului și tainei*, *Pravila poruncilor*, *Taina Tainelor* ale lui Emilian de la Neamț, o serie de momente din poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu cum ar fi dialogul dintre Dumnezeu și Hyperion ca moment de teofanie literară, imaginile de extaz din versurile ce descriu zborul Luceafărului: „Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger neîntrerupt / Rătăcitor prin ele /” sau versurile prin care se exprimă legea emergenței: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine”. Astfel de imagini de extaz literar găsim în poeziile lui Ion Barbu din volumul *Joc secund ca Poartă, Timbru, Înfățișare, Falduri, Suflet petrecut, Steaua imnului, Imagini de seară, Mod, Aura, Legendă, Grup*, precum și momentul din romanul *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu când Apostol Bologna contemplă raza ce vine din crucea bisericii cum intră în el și dăruiește o stare de extaz. La fel al Vasile Voiculescu în volumul *Călătorie spre locul inimii* avem poezii ca: *Liturghia cosmică, Centrul eternei gravitații, Noul apocalips, Nemurirea, Vorbesc și eu în dodii, Agonie, Caut, Rugăciunea cordială* în care găsim funcția tainică a Cuvântului și a limbii.

7. *Axiologia stilistică* înseamnă un demers care vede profunda identitate dintre conținut și formă. Vom porni de la expresia: „Le style est l’homme dans lui-même” a lui Buffon, fiindcă limba sau mai exact cuvântul are mai multe funcții așa cum le-am menționat și implică atât pe autor, cât și pe cititor într-un proces de devenire spirituală. Aceste funcții sunt într-o strânsă corelație cu cele zece structuri interioare pe care le-am tratat la axiologia psihologică. Fiecare funcție are altă putere de penetrare în interiorul ființei noastre și de aceea sfântul apostol Pavel ne atrage atenția că în noi „Cuvântul lui Dumnezeu e viu și lucrător și mai ascuțit decât orice sabie cu două tășuri și pătrunde până la despărțitura sufletului și duhului, dintre încheieturi și măduvă, și destoinic este să judece simțurile și cugetările inimii” (Evrei 4, 12).

Vom căuta să dăm câteva jaloane pentru a înțelege de ce unii scriitori au o influență adâncă asupra limbii, căreia îi dau funcțiile ce le vom menționa, au o influență asupra societății, asupra sufletelor, asupra dezvoltării fenomenului literar, iar alții nu.

7.1. *Funcția denotativă* este funcția de comunicare în lumea percepută cu simțurile a obiectelor, ființelor, fenomenelor, faptelor sociale, este planul trăirii și acțiunii corpului fizic. Aici este glasul trupului, trăirile corpului biologic, sublimarea alimentelor, acțiunile vizibile ale persoanelor, animalelor, motivația lor. Pe acest plan se exteriorizează lăcomia ariviștilor

ca Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, vicleniile eroilor lui Ion Luca Caragiale, instinctele primare ale eroilor lui Liviu Rebreanu din *Ion și Răscoala*.

7.2. Funcția referențială de relație este a planului energetic, calea care dă acțiunea, mișcarea, raportul, legea reacției, reflexele, cum le găsim în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, în romanul *Mara* sau în nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, în romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, în romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu, în romanul *Enigma Otiliei* de George Călinescu, în *Rapsodii de toamnă* de George Topârceanu, în *Plumb* de George Bacovia, în *Cântăreața cheală* sau *Rinocerii* de Eugen Ionescu.

7.3. Funcția conotativă pătrunde în sufletul omului, care este subtil și-l face să vibreze, fiindcă este teritoriul de manifestare al afectelor, care sunt o concentrare a energiilor din corpul energetic și o sublimare a lor. De aceea muzica și versurile penetrează acest plan și determină reacții, motivații, intenționalități, pasiuni, acțiuni de ordin afectiv, așa cum găsim în poeziile lui Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Octavian Goga și alții. Pentru această funcție ca să o exprime, scriitorii creează sensuri, nuanțe noi prin metafore, metonimii, aliterații, asonanțe, comparații, ritmuri, rime. De aceea avem cântecele în ritualul ortodox.

7.4. Funcția reflexivă este reflectarea în mentalul cititorului a imaginilor-suport construite de scriitor, adică ceea ce Titu Maiorescu numea „condiția materială a poeziei”. Aici este locul unde se realizează starea de vis, refugiul romantic în vis, în basm, în natură, în trecut. Când cuvintele dau imagini luminoase, ca în poeziile lui M. Eminescu *Rugăciune* sau *Răsai asupra mea* sau în poeziile lui Vasile Voiculescu *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, la Octavian Goga, George Coșbuc, Lucian Blaga, Alexandru Macedonski, ele dau o stare de echilibru și armonie în sufletul cititorului. În alte scrieri, ca *Biserica neagră* de A. E. Baconski, dau o stare de anxietate cititorului. Același lucru putem spune despre *Groapa* lui Eugen Barbu, *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, *Drumul cenușii* de Augustin Buzura, *Acasă* de Fănuș Neagu, *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt.

7.5. Funcția legică acționează în nivelul legic sau karmic prin legea sublimării, de aceea acest plan sau nivel este descris prin imaginea focului, prin flacăra în gândirea indiană. La acest plan avem sistemul volitiv și categoriile acestuia, atitudini, interese, opțiuni, hotărâri, reacții, aspirații, credințe, intenționalități, le găsim mai ales în romanele de analiză ale lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust*, în romanul Hortensiei Papadat Bengescu *Concert din muzică de*

Bach, în romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, în romanul lui Horia Vintilă *Dumnezeu s-a născut în exil*.

7.6. Funcția noetică este a sistemului noetic și este exprimată prin idei, concepte, modele, legi, reprezentări, mituri, principii, categorii, simboluri, prototipuri, și a fost localizată ca fiind intelectul sau ceea ce de multe ori numim prin termenul „minte”, care este reprezentată ca o sferă în mâna Domnului Iisus Hristos. Când gândurile noastre sunt luminoase, avem un soare interior, care luminează corpul mental, aura, determină acțiuni benefice ca rugăciunea, actele de caritate, virtuțile ca milostenia, blândețea, curăția, credința, iubirea, nădejdea, bunătatea, trăite de corpul afectiv, de sufletul care vibrează, așa cum avem cuvintele eroului Ștefan cel Mare și Sfânt din *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, ale lui Vlaicu din drama *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, ale feciorului de împărat din basmul *Harap Alb* de Ion Creangă.

7.7. Funcția simbolică este o mai subtilă încorporare a ideii în cuvânt și determină o sinteză, o concentrare a gândirii, care angajează interpretări, participarea cititorului cu propria lui înțelegere, adică pătrunde în cuget, unde acționează legea armoniei și echilibrului și determină iluminarea din planul gândirii creative, fiindcă lasă să pătrundă lumina venind din nivelul conștiinței în sfera nous-ului, a intelectului, determinând o altă descoperire, o altă înțelegere, o altă idee, concept așa cum o analizează Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, când Apostol Bologa vede raza ce vine din crucea bisericii din Parva și își schimbă tot modul de a gândi; sau cum în piesele lui Camil Petrescu *Suflete tari* (Andrei Pietraru), *Jocul ielelor* (Gelu Ruscanu) ajung la o transformare lăuntrică ca urmare a unei dezbateri lăuntrice.

7.8. Funcția sacră este aceea care pătrunde la nivelul conștiinței și este comparată cu Sfântul Potir, fiindcă are pereții oglindă, așa cum este camera plină de oglinzi din romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, sau cum este simbolul *oglinzii* în poezia *Din ceas, dedus* de Ion Barbu, în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu, în poezia *Poemă în oglindă* de George Bacovia, în volumul *Poeme cu îngeri* de Vasile Voiculescu, dar mai ales în scrierile sfinților Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropoliților Dosoftei, Varlaam, Antim Ivireanul.

7.9. Funcția tainică a limbii și a cuvântului o găsim emanând din punctul central, al ființei omului care este spiritul reprezentat simbolic în ideograma soarelui printr-un punct într-un cerc, așa cum îl va utiliza Mihail Eminescu spre a crea în *Scrisoarea I* imaginea genezei universului: „Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l / Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl / Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumei, / E stăpânul fără margini peste marginile lumii?”. Această

funcție tainică a Cuvântului din care s-a creat lumea o căuta Mihail Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?”, dar o găsim în *Teu, Tea, Tiou, Tawma, Euharistia cuvântului, Pravila poruncilor* ale Fratelui Emilian de la Neamț, care o găsește în cuvintele Sfintei Evanghelii.

7.10. *Funcția de lumină* este cordonul de har sau firul de argint care leagă sufletul de Dumnezeu și se pune la Taina Sfântului Botez ortodox și se reasează la Taina Sfintei Euharistii. În literatură la Mihail Eminescu în *Împărat și proletar* avem versurile: „Spuneți că omu-i o lumină / Murdară-i este raza ca globul cel de tină”, în poemul *Luceafărul* în versul: „Alunecând pe-o rază” sau în versurile: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine”, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților* raza ce vine din crucea bisericii din Parva. La Vasile Voiculescu în poezia *Bătea la poarta cerului* raza este o mesageră a lui Dumnezeu în lume, iar la Radu Gir raza este cea care generează poezia.

8. Spiritul critic aduce un alt concept de valoare determinând o axiologie de tip realist, așa cum o formulează Garabet Ibrăileanu în cartea: *Spiritul critic în cultura românească*. În acest studiu Mihail Eminescu este văzut ca un scriitor realist, ca o culme a spiritului critic în Moldova, fiindcă în poeziile *Epigonii, Împărat și proletar, Scrisoarea III*, în celelalte satire, în *Criticilor mei* face o acută acuzație societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Sunt menționați în această carte în primul rând Ion Luca Caragiale, care, în *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului*, în momentele și schițele sale, critică moravurile societății burgheze și era definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia.

Spiritul critic în literatura română este prezent permanent de la *Didahiile* lui Antim Ivireanu, *Istoria hieroglică* a lui Dimitrie Cantemir, *Satiră. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu, comediile lui Vasile Alecsandri *Chirița la Iași, Chirița în provincie*, romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoi vechi și noi*; la cei mai importanți scriitori ai secolului XX: Liviu Rebreanu *Răscoala*, Cezar Petrescu *Întunecare*, Hortensia Papadat Bengescu *Concert din muzică de Bach*, George Călinescu *Enigma Otiliei*, Camil Petrescu *Patul lui Procust* și *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*; Tudor Arghezi *1907 – peizaje*.

Spiritul critic cultivat de critica literară poate fi situat pe nivele de gândire creativă, așa cum am făcut și cu operele scriitorilor.

Nivelul expresiv înseamnă o preocupare pentru expresivitatea cuvântului, așa cum arată Valeriu Anania în *Rotonda plopilor aprinși*, prin studiile de stilistică, așa cum sunt cele ale lui Tudor Vianu, sau prin eseuri ca cel al lui Constantin Noica *Creație și frumos în rostirea românească*.

Nivelul productiv presupune o aderență la un curent literar, la o axiologie anterior exprimată. Aici pot fi integrate istoriile literare, dicționarele literare, monografiile despre scriitori sau studii ca: Paul Zarifopol *Clasicii*, Pompiliu Constantinescu *Considerații asupra romanului românesc*, Emil Cioran *Amurgul gândurilor*, Mihai Ralea *Tudor Arghezi*, Perpesicius *Mențiuni critice*.

Pentru nivelul inventiv putem aminti personalitățile care au adus direcții noi în dezvoltarea fenomenului literar, așa cum au fost: Mihail Kogălniceanu și revista *Dacia Literară*, Titu Maiorescu la *Junimea* și *Convorbiri literare*, Garabet Ibrăileanu la *Viața Românească*.

Alte personalități au adus o axiologie așa cum l-am menționat pe Garabet Ibrăileanu care în *Spiritul critic în cultura românească* aduce o axiologie de factură realistă.

Tot așa Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române* aduce o axiologie de facto, iar Alexandru Husar în *Ideea europeană* dezvoltă coordonatele unei axiologii spațiale de nivel european și încadrarea sau locul literaturii române în acest spațiu.

Nivelul inovativ este realizat de sinteza unor concepte de valoare așa cum o realizează Rene Wellek în *Istoria criticii literare moderne* sau propune o interpretare a textului literar din mai multe unghiuri ca Benedetto Croce în *Poezia*.

Exigențele pentru nivelul emergent sunt ceva mai deosebite, fiindcă în afară de sinteza conceptelor axiologice formulate, trebuie să aducă și concepte noi, să aducă dezvoltări și completări la cele insuficient precizate, pentru a impune o interpretare obiectivă bine argumentată a textului literar. Valoarea este aceea pe care o încorporează autorul în opera sa și nu cea care binevoiește sau nu să i-o acorde criticul.

9. Valoarea operei literare o încearcă și o decantează timpul, care devine astfel cel mai obiectiv critic. El selectează de obicei valorile de nivel *emergent* și care sunt specifice, reprezentative pentru anumite spații culturale universale.

Astfel *Mahabharata*, *Ramayana*, *Bhagavad Gita*, *Upanișadele* sunt valori reprezentative pentru spațiul indian. Epopeile *Iliada*, *Odiseea*, *Eneida*, poeziile lui Virgilius, Horatiu, Ovidiu, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide sunt reprezentative pentru spațiul european antic. Se poate aprecia că operele create de Goethe, Schiller, Lenau, de Shakespeare, Byron, Shelley, de Victor Hugo, Paul Verlaine, Pușkin, Lermontov, Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Ion Barbu, Mihail Eminescu, I. L. Caragiale sunt reprezentative pentru spațiul european în alte perioade istorice.

Valorile de nivel *inovativ* sau *inventiv* sunt selectate de timp pentru apartenența lor la diferite curente literare pe care le reprezintă: Clasicismul, Romanticismul, Realismul, Simbolismul, Expresionismul, Suprarealismul, așa cum le-am tratat la curente literare.

Trebuie să remarcăm că la trecerea timpului și a curenților literare mulți scriitori reprezentativi pentru acele grupuri sociale, națiuni, reviste sau curente intră într-un con de umbră, chiar dacă sunt menționați în dicționare, istorii literare, fie și dacă au fost traduși în mai multe limbi sau au primit distincții internaționale.

Valorile de nivel *productiv* ca și cele de nivel *expresiv* supraviețuiesc cu greu timpului, de aceea scriitorii și textele aparținând acestui nivel intră în anonim, chiar dacă la un anumit moment au avut parte de tiraje impresionante, chiar dacă sunt menținuți în atenția sau conștiința publică prin ediții noi, prin activitatea unor oameni de cultură sau prin introducerea lor în manuale școlare.

Timpul ca motiv literar apare bine conturat în opere de mare valoare. Astfel în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu avem versurile: „Și unde ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște” sugerând o ieșire din timp și spațiu, ca și la Ion Barbu în versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur”, unde intenția autorului de a da o valoare absolută poeziei, de a o transfigura este mai bine exprimată. Tot așa Hyperion îi oferă fetei de împărat viața eternă: „Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe / Și toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte”. Aceeași căutare a eternului o vom găsi la Lucian Blaga în *Mirabila sâmbântă*, *Peisaj transcendent*, *Munte vrăjtit* sau la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii* ca o ieșire în etern, în inefabil, în divin, ca semn al valorii.

10. Valoarea eternă sau transcendentă a unei creații literare izvorăște din harul sau lumina dumnezeiască care emană din ea determinând schimbarea sufletelor, prin adevărul pe care îl conține, îl exprimă.

Obiectivul susținut de Junimea de a impune adevărul ca o condiție a valorii actului de creație a făcut ca o serie de scriitori să plătească mai apoi cu viața, așa cum s-a întâmplat cu Mihail Eminescu, Alexandru Davila, Marin Preda, Nicolae Labiș sau să fie închiși, chinuți ca Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Vasile Militaru, Antonie Plămădeală, Nicolae Steinhardt, Ioan Slavici, Ionel Teodoreanu, Păstorel Teodoreanu, Alecu Russo, Nicolae Bălcescu. Alți scriitori au fost exilați sau s-au autoexilat ca Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Horia Vintilă, Ion Luca Caragiale, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Petru Dumitriu și alții. Unii au fost marginalizați sau exilați în propria țară: Lucian Blaga, Ion Barbu,

George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu, Ion Vinea.

Această valoare transcendentă a fost cultivată de la începuturile literaturii române de sfinții Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropolitul Dosoftei. Sfântul Paisie Velicicovski realizează în acest sens un curent cu centrul de iradiere de la Mănăstirea Neamț concretizat prin traducerea și tipărirea de cărți religioase. În acest curent un rol important l-a avut *Filocalia* tradusă în limba rusă determinând în Rusia un curent mistic popular consemnat în cartea *Pelerinul rus*, dar și prin influența ce a avut-o asupra unor scriitori importanți ca Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol. La noi Nichifor Crainic a realizat prin gruparea de la *Gândirea* un curent literar, iar prin cărțile sale *Nostalgia paradisului și Sfințenia – împlinirea umanului* a favorizat apariția grupului de la rugul aprins cu Vasile Voiculescu, Sandu Tudor și alții. Aceasta a determinat atacul satanisto-ateisto-comunist asupra țărilor ortodoxe ca Rusia, România, Serbia.

Literatura capătă în acest context valoare prin harul încorporat, o lumină harică, o cunoaștere contemplativă superioară oricărei operații intelectuale prezentă la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamț în *Taina Tainelor, Legea Iubirii, Cina cea de Taină*.

Sinteza tuturor punctelor de vedere, a conceptelor, a programelor estetice, a categoriilor psihice, a nivelelor de gândire creativă are ca scop să obiectiveze interpretarea operelor literare și să-l înarmeze pe cititor cu o serie de noțiuni fundamentale, încât să nu mai poată fi înșelat de falsele valori, de beția de cuvinte, de toate mistificările aduse adevărului, pe care trebuie să-l exprime scriitorul reprezentant al conștiinței naționale, socială, umană, religioasă, critică și estetică. Valoarea absolută a unui text o dă sămânța Cuvântului lui Dumnezeu dintr-un text prin care se luminează, se mântuiesc, se sfințesc sufletele. Cuvântul lui Dumnezeu încorporat în textul realizat de scriitor este duh și viață, este Adevărul care sfințește, este Taina Tainelor pe care scriitorul adevărat o mărturisește.

1. Originea și evoluția limbii române

1.1. Definiția limbii române

Limba română a fost definită de majoritatea cercetătorilor ca fiind limba latină populară, vorbită neîntrerupt timp de două mii de ani, în nordul și sudul Dunării, într-un mediu trac, grec, turc, slav, adică oriental:

„Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului roman, cuprinzând provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de Sud, Dardania, Moesia inferioară și superioară) din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii și până în zilele noastre.“

(Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 77)

1.2. Perioada de formare a limbii române

Luptele dintre romani și daci, începute din timpul împăratului Domițian (Tapae, 88, e.n.) sunt continuate de împăratul Traian (101-102 și 105-106) și duc la transformarea Daciei într-o provincie romană, timp de 165 de ani, adică până în anul 271 e.n., când împăratul Aurelian retrage garnizoanele romane în sudul Dunării.

În această perioadă, în Dacia sunt aduși coloniști romani, negustori, soldați, care, după ce-și îndeplinesc obligațiile stagiului, sunt răsplătiți cu acordarea de privilegii (pământ, drepturi cetățenești etc.). Împăratul Caracalla dă, în anul 212 e.n., „Constitutio Antoniana“, prin care dacii devin cetățeni romani, ca urmare a însușirii limbii latine și a modului de viață roman. În perioada dintre anii 101 și 271 e.n., avem o perioadă de bilingvism, când limba dacă se încrucișează cu limba latină. Limbile sunt ca niște săbii, ele separă net o comunitate socială, etnică de alta, de aceea limbile nu se amestecă. Limba latină a ieșit învingătoare, fiindcă era un instrument de comunicare, perfecționat prin activitatea marilor scriitori și oameni de cultură romani.

Între anii 271 e.n. și sec. al VI-lea, când vin slavii, avem perioada de formare a limbii române, fiindcă regulile de transformare ale cuvintelor de origine latină nu vor acționa și asupra cuvintelor de origine slavă. Unii lingviști discută despre o a doua încrucișare între limba română proaspăt constituită și limba slavă, încheiată cu victoria limbii române. Fiind mai numeroasă în nordul Dunării și mai bine organizată, populația română i-a asimilat pe slavi sau i-a respins. Slavii au trecut în sudul Dunării și au lovit comunitatea română, dispersând-o. Totuși, primele state din sudul Dunării sunt româno-bulgare, sub Ioniță Asan.

Perioada de formare a limbii române (271– sec. al VI-lea) este urmată de perioada limbii române comune între secolele al VI-lea și al IX-lea. În această perioadă, avem și o separare a grupului etnic al aromânilor, care coboară treptat în sud, sub presiunea grupurilor slave și maghiare din Podișul Panoniei și din zona dalmată. Locul de formare a limbii române comune este situat atât în nordul, cât și în sudul Dunării, pe teritoriul fostelor provincii romane Dacia, Moesia, Iliria, Panonia, Dardania. Este semnalată prezența aromânilor în Macedonia, Ahaia și la Salonic, începând cu anul 1308, precizându-se că unii ar fi venit din Ungaria sub presiunea ungarilor și hunilor, iar din regiunea râului Sava au fost deplasați de venirea sârbilor. În această perioadă, limba română a căpătat trăsăturile sale specifice, diferite de celelalte limbi romanice:

a. avem schimbarea unor vocale („a“, „i“) în cuvintele latine sub influența limbii dace în „ă“ și „î“ (ex.: *manus* > **mănu* > *mână*; *fontana* > *fântână* > *fântână*; *imperator* > *emperator* > *împărat*; *inter* > *între*);

b. modificarea timbrului vocalei accentuate, ceea ce a dus la crearea de diftongi (lat. *lege* > v. dr. *leage* > rom. *lege*);

c. tendința de a închide timbrul vocalelor (ex. e > i, *dentem* > *dinte*; a > ă *gula* > *gură*; *aqua* > *apă*);

d. palatalizarea oclusivelor labiale (lat. *petiolus* > rom. *chicior*);

e. afereza lui a (lat. *arana* > dr. *râie*; *autumnus* > dr. *toamnă*).

Perioada limbii române literare vechi începe din secolul al XIII-lea, o dată cu primele manuscrise, și este exprimată deplin mai ales cu primele tipărituri în limba română. Ea continuă până în secolul al XVIII-lea. Este limba textelor religioase, a cronicilor, a primelor pagini literare, ale scriitorilor umaniști, pe care o tratăm la capitolul *Umanismul*.

Perioada limbii române literare moderne începe în secolul al XIX-lea și se dezvoltă în secolul al XX-lea. De aceea ea cuprinde în primul rând activitatea marilor scriitori clasici, care au oferit modelele limbii române literare moderne. Ea este continuată de intensa activitate a scriitorilor din secolul al XX-lea.

1.3. Teritoriul de formare a limbii române

Limba română s-a format și s-a vorbit în nordul și în sudul Dunării, în provinciile: Dacia, Dardania, Moesia inferioară și superioară. Ea s-a constituit, ca și limbile dalmată, sardă, dialectele italiene din sud, din limba latină populară orientală. Expansiunea romanilor pe teritoriul Daciei este până la est de râul Prut, fiindcă avem urme de castre romane la Bărboși, Șendreni, Poiana, aidoma celor din Muntenia de la Piscul Crăsani (Ialomița) și Spanțov (Argeș). Au fost remarcate apropierea dintre limba română și limbile sardă, dalmată, italiana de sud în conservarea consoanelor ocluse p, t, k, în unele cuvinte, spre deosebire de spaniolă. De exemplu:

română: *căpăstru, roată, păcurar* (lat. *capistro* — are; *rota* — ae; *pecorosus*, a, um)

italiană: *capestro, rota, pecorario*

spaniolă: *cabestro, ruieda*

portugheză: *pequieiro*

1.4. Caracterul latin al limbii române

Caracterul unei limbi este dat de vocabularul esențial (fondul principal de cuvinte) și de structura gramaticală. Nucleul limbii române (vocabularul esențial) este latin, iar structura gramaticală este latină. Cuvintele din fondul principal de cuvinte, care denumesc părți ale corpului omenesc, sunt peste 90% de origine latină: dinte (lat. *dentis*), gură (lat. *gula*), ochi (lat. *oculum*), ureche (lat. *auricula*), mână (lat. *manus*), picior (lat. *petiolus*), inimă (lat. *anima*), coapsă (lat. *coxa*), frunte (lat. *frontem*). De asemeni avem termeni religioși ca: Dumnezeu (lat. *domine deus*), creștin (lat. *crisianus*), biserică (lat. *basilica*), botez (lat. *baptisium*), rugăciune (lat. *rogationem*), cruce (lat. *cruce*), înger (lat. *angelus*). S-au păstrat termeni ce denumesc noțiuni esențiale ca: sat (lat. *fossatum*), ara (lat. *arare*), semăna (lat. *seminare*), grâu (lat. *granum*), seară (lat. *secale*), cânepă (lat. *canapa*), sare (lat. *salis*>*salem*), in (lat. *linum*), aur (lat. *aurum*), argint (lat. *argentum*), cal (lat. *caballus*), vacă (lat. *vaca*), vie (lat. *vinea*), poamă (lat. *poma*), ceapă (lat. *caepa*), mamă (lat. *mater*), fiu (lat. *filius*), frate, soră, fiică, familie, bărbat, ajutor, adăpost, cântec, împărat, băiat, cuțit, lingură, mire, oaie, plăcintă, piersic.

Toponime: Dunăre, Retezat, Drobeta, Napoca, Sculeni, Criș, Someș, Olt.

Onomastică: Liviu, Octavian, Tiberiu, Ovidiu, Agripina, Letiția, Emilian, Traian, Cezar.

Pentru ca un cuvânt să pătrundă în vocabularul esențial, adică în nucleul limbii, el trebuie să îndeplinească mai multe condiții: să exprime o noțiune fundamentală, să aibă vechime în limbă, să fie cunoscut de majoritatea vorbitorilor, să intre în expresii și locuțiuni, să aibă putere de derivare și compunere. Acest nucleu al limbii este peste 70% latin și mai are cuvinte de origine dacă, slavă, greacă, turcă, franceză etc. El cuprinde în jur de două mii de cuvinte, ceea ce reprezintă cam 1% din masa vocabularului limbii române. Nu cantitatea, ci calitatea cuvintelor este esențială pentru a defini trăsăturile unei limbi. Această calitate a limbii o modelează, o dezvoltă scriitorii.

1.5. Conservarea elementului dac

Păstrarea elementelor dace a fost discutată pentru prima oară de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care a observat că o serie de cuvinte au o mare putere de derivare și compunere, îndeplinesc condițiile de a face parte din

vocabularul esențial, dar a căror origine nu fusese stabilită. Dintre acești termeni amintim: abur, baci, baltă, balaur, balegă, bâr, brad, brâu, buză, bucurie, căciulă, cătun, ceafă, ciută, ciucă, ciupi, copac, copil, curpân, droaie, fluier, fărâmă, gard, gata, ghimpe, ghionoaie, gogă, grumaz, gușă, mal, mazăre, mărar, mânz, mugur, moș, murg, noian, pârâu, pupăză, rânză, scrum, sâmbur, scăpăra, spuză, strungă, țap, șopârlă, vatră, zgardă, zară.

Toponime: Carpați, Argeș, Buzău, Mureș, Ciucaș, Căciulata, Bucegi, Bârsei, București, Tisa.

Onomastică: Baci, Bârsan, Bârzu, Baltă, Goga, Brad, Cătuneanu, Ciucă, Buzatu, Grumăzescu, Bucur, Curpân, Scrumeda, Zară.

Substratul dac constituie elementul de originalitate al limbii române față de celelalte limbi romanice: franceză (substrat galic), spaniolă (substrat iberic), italiană (substrat etrusc).

1.6. Influența slavă

Prezența populației slave pe teritoriul, începând cu secolul al VI-lea, și oficierea cultului religios în limba slavă au determinat o influență a acestei limbi asupra limbii române.

S-au păstrat termeni de cult religios: liturghie, maslu, iad, rai, schit, sfânt, utrenie, vecernie, molitfelnic, stareț, pocrov, vovidenie; termeni din agricultură: plug, ogor, brazdă, pogon, snop, stog; termeni de organizare socială: logofăt, vornic, paharnic, vistiernic, stolnic, boier, jupân.

Toponime: Târnava, Bistrița, Dâmbovița, Cozia, Craiova, Cerna, Ilfov, Lipova, Jijia, Prahova, Ialomița, Râmnic, Zlatna, Vodița, Tismana, Snagov, Stolniceni.

Onomastică: Ivan, Ciornei, Cernat, Vornicu, Târnoveanu, Stoleriu, Olga, Tania, Boris, Stolniceanu, Bistriceanu, Oleg.

Influența slavă în structura gramaticală este exprimată prin vocativul în „o“ al substantivelor feminine (Mario, Ioano, Florico), prin numeralul *sută*, prin modelul de construire a numeralelor de la 11 la 19.

1.7. Influența greacă

S-a exercitat de către coloniile grecești din Dobrogea, mai apoi din centrul de mare influență a Bizanțului asupra culturii noastre, a prezenței populației grecești refugiate după căderea Constantinopolului și a domniilor fanariote. S-au păstrat termeni ca: alfabet, filosofie, geometrie, condei, condică, psihic, dialog, analog, analogie, arhon, logică, diac, mustață, trandafir, catarg, horă, plapumă, zodie, scandal, zugrav, prăvălie, zahăr, Evanghelie, teologie, paraclis, omilie, amin, arhondaric.

Onomastică: Vasile, Ioan, Alexandru, Constantin, Elena, Andrei, Teodor, Vasiliu, Hangerliu, Cantacuzino.

1.8. Influența turcă

S-a realizat prin prezența turcilor în nordul și în sudul Dunării, prin administrația turcească și ca urmare a deselor și violentele incursiuni militare făcute de Imperiul Otoman în principatele Moldova, Țara Românească, Basarabia, Banat, Dobrogea. S-au păstrat termeni ca: pașă, vizir, sultan, agă, iahnie, cataif, harem, haraci, hazna, turban, șalvari, rahat, cafea, alivenci, halva, sarma, simigiu, geamgiu, ciulama, musaca.

Onomastică: Hagi, Cihodaru, Hasnași, Turpan, Bașa, Ciaglâc, Ciubuc.

Toponime: Techirghiol, Babadag, Medgidia, Bairamdede, Ceatal, Tighina.

1.9. Influența franceză

Se datorește contactelor culturale, introducerii limbii franceze în școli. S-au impus în limbă mulți termeni ca: republică, administrație, egalitate, librărie, parfumerie, galanterie, constituție, revoluție, libertate, cavalerie, infanterie, artilerie. Această influență continuă și avem multe neologisme adoptate din limba franceză.

1.10. Dialectele limbii române

Dialectul daco-român este vorbit de o populație de peste 23 de milioane de pe teritoriul fostei Dacii, dar și sub forma limbii naționale de circa 4 milioane de români din Republica Moldova, Bucovina de Nord, Banatul sârbesc, Cadrilater și de alte câteva milioane de români din Ungaria, Germania, Franța, America, Canada și alte țări. Limba națională a statului România s-a constituit pe baza dialectului daco-român. Pe baza lui s-a realizat limba română literară, care este aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale. În limba română literară s-au scris cărți de valoare pentru literatura națională și universală, cărți științifice. Dialectul daco-român are mai multe graiuri: moldovean, muntean, oltean, bănățean, crișan, maramureșan.

Dialectul macedo-român este vorbit de românii din Macedonia, grupați în orașele Niș, Skoplije, în Munții Pindului, Munții Olimp, unde ei alcătuiesc grupări etnice distincte. În acest dialect s-au realizat o cultură și o literatură originală.

Dialectul megleno-român este vorbit de românii din Bulgaria și Grecia, de pe valea fluviului Marița, unde ei alcătuiesc o comunitate etnică.

Dialectul istro-român este vorbit de românii din peninsula Istria, din nordul Mării Adriatice, pe teritoriul Iugoslaviei.

În afară de acestea, pe Valea Timocului, în Serbia, vorbesc limba română circa un milion și jumătate de români, care sunt total lipsiți de orice fel de drepturi. Ei au un grai daco-român, cu elemente olteneste și bănățene. De asemenea în Bosnia vorbesc limba română cam o jumătate de milion de

români, care sunt lipsiți de orice fel de drepturi din cauza regimurilor de dictatură.

1.11. Locul limbii române între limbile romanice

Limba română ocupă un loc aparte între limbile romanice, deoarece este singura limbă orientală. Substratul limbii române este dac, în limba franceză este galic, în limba spaniolă este iberic, în limba italiană este etrusc. Nu avem un adstrat latin, ca în limbile italiană, franceză, spaniolă, ca urmare a oficerii cultului religios în limba latină. Limba română a conservat termeni din limba latină, care s-au pierdut în celelalte limbi romanice. Aceste limbi sunt: italiana, franceza, provensala, spaniola, catalana, portugheza, sarda, retoromana. Limba dalmată a încetat să mai fie vorbită pe coasta dalmată din secolul trecut.

Limba română face parte, ca toate limbile romanice, din familia limbilor indo-europene. Din această familie mai fac parte limbile slave (rusă, polonă, cehă, sârbă, ucraineană, bulgară), limbile germanice (engleza, germana), limbile nordice (suedeza, norvegiana, daneza), greaca, persana, hindi, avesta, albaneza.

1.12. Al. Mateevici — *Limba noastră*

1. Limba este o trăsătură definitivă a unui popor, a unui neam, a unei națiuni. Ea trasează limitele ființei naționale. O națiune se definește prin comunitate de teritoriu, de viață social-istorică, de limbă și de factură psihică, care se exprimă prin cultură în general și prin poezie în special. Tezaurul spiritual al unui popor se găsește ascuns, ca o comoară, în limbă. De aceea poetul Al. Mateevici începe poezia *Limba noastră* cu versul: „*Limba noastră-i o comoară*“. Această comoară spirituală, această factură psihică definește cel mai bine o națiune, fiindcă ea se naște din adâncul ființei naționale. De aici valoarea versului: „*În adâncuri înfundată*“. În același timp, ființa noastră istorică își are rădăcina înfiptă în glia străbună. De aici tema poeziei care este, de fapt, profunda identitate dintre poet, popor și patrie. Poezia este o definiție lirică a limbii române, care are la bază imaginea unui șirag de pietre prețioase, imagine ce sugerează valoarea cuvintelor, frumusețea, tăria, strălucirea luminilor sensurilor ascunse în cuvinte: „*Un șirag de peatră rară, / Pe moșie răvărsată*“.

Limba conține (ca un potir al conștiinței naționale) focul spiritului românesc: „*Limba noastră-i foc, ce arde / Într'un neam, ce fără veste / S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste*“. Limba, ca și poezia, este o sinteză a spiritului național: „*Limba noastră-i numai cântec, / Doina dorurilor noastre*“, fiindcă doina și dorul sunt specifice poporului român. Metafora „*roi de fulgere*“ este extrem de sugestivă pentru funcția limbii de a reda idealurile naționale și sociale, aspirația către cer, către Dumnezeu: „*Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri, zări albastre*“.

Limba este ființa națională, din care poetul face parte integrantă: „*Limba noastră-i graiul pâinii, / Când de vânt se mișcă vara / În rostirea ei bătrânii / Cu sudori sfințit'au țara*“. Este graiul faptelor, care-i asigură existența. Prin sacrificiul permanent, prin faptele de vitejie, de muncă, ei, străbunii, au împlinit destinul național, au sfințit cu sânge și sudoare pământul țării, fiindcă în concepția poporului român „*omul sfințește locul*“.

Această profundă identitate dintre poet, popor și patrie o găsim și în metaforele din strofa: „*Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veșnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeșnici*“. Metafora-simbol „*frunză verde*“ sugerează viața spirituală a poporului român și valoarea ei este reluată de metonimia: „*Sbuciumul din codri veșnici*“, de simbolul Nistrului, fiindcă apa sugerează cunoașterea, viața spirituală neîntreruptă a poporului român, sedimentată în limbă așa cum apele Nistrului ascund în adâncuri lumina luceferilor.

În limba română s-au adunat, de-a lungul timpului, mărgăritarele neprețuite ale înțelepciunii neamului nostru: „*Limba noastră-s vechi izvoade / Povestiri din alte vremuri / Și cetindu-le'nșirate — / Te'nșiori adânc și tremuri*“. În limbă este sedimentată istoria națională ca într-o cronică, așa cum ne sugerează metafora „*vechi izvoade*“, fiindcă limba este o carte vie care determină viața noastră launtrică, spiritul național când descoperă în el această conștiință națională: „*se'nșioară*“ și „*tremuri*“.

Limba română este sacră, fiindcă în ea se oficiază de secole cultul religios: „*Limba noastră îi aleasă / Să ridice slavă'n ceruri, / Să ne spue'n hram ș-acasă / Veșnicele adevăruri*“. În ea am aflat adevărul despre Dumnezeu, de aceea cuvintele ei sunt cuvinte de sărbătoare sfântă a sufletului, așa cum este momentul unui hram, fiindcă prin ea aflăm drumul spre cer al sufletului. În limba noastră se rostesc cuvintele sfinte din cărțile sfinte, care înalță și înobilează sufletul, modelându-i sensibilitatea și frumusețea: „*Limba noastră-i limbă sfântă / Limba vechilor Cazanii / Care-o plâng și care-o cântă / Pe la vatra lor țaranii*“.

Graiul românesc trebuie cultivat continuu. Limba este ca o fântână a conștiinței noastre naționale. De aceea, așa cum o fântână trebuie curățată, tot așa limba trebuie cultivată și îmbogățită: „*Ștergeți slinul, mucegaiul / Al uitării'n care geme*“.

Limba este bogăția sufletului românesc, din care se poate revărsa „*un potop nou de cuvinte*“. Limba este un dar dumnezeiesc, ale cărui izvoare nu seacă niciodată.

2. Poezia *Limba noastră* poate fi interpretată și ca o poezie programatică (ars poetica), în care poetul își exprimă concepția sa despre poet și poezie. Citind-o cu atenție, putem desprinde următoarele sensuri ale conceptelor de poet și poezie:

Poetul este o conștiință națională, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe, așa cum le găsim sugerate în versurile: „*Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veșnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeșnici*“. Rolul poetului și al poeziei este să dea strălucire, frumusețe, vitalitate limbii neamului, să trezească puterile lui creatoare, să dea noi valori cuvintelor, să le șlefuiască ca pe niște diamante: „*Strângeți piatra lucitoare, / Ce din soare se aprinde — / Și-ți avea în răvărsare / Un potop nou de cuvinte*“.

Comoara limbii este spiritul național, este o frântură din Duhul Sfânt, din care se revarsă un izvor creator: „*Răsări-va o comoară / În adâncuri înfundată, / Un șirag de peatră rară, / Pe moșie răvărsată*“.

Poetul este identificat cu ființa poporului său și de aceea poezia sa este „*Doina dorurilor noastre*“, adică o emanație a sufletului neamului românesc.

Poetul este român, un preot ortodox și un reprezentant al conștiinței creștine. De aceea pentru el: „*Limba noastră-i limbă sfântă*“, iar poezia trebuie: „*Să ridice slavă'n ceruri*“.

Poetul este un luptător, iar poezia poate deveni o armă de luptă națională și socială: „*Limba noastră-i foc ce arde*“, fiindcă în ea stă sedimentată puterea spirituală a unui popor, care: „*S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste*“. De aceea ea poate deveni o armă de luptă: „*Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri*“...

Poezia este o exprimare a conceptului de armonie și echilibru specific poporului român: „*Limba noastră-i numai cântec*“, concept pe care-l găsim adânc exprimat prin „*Doina dorurilor noastre*“.

Poetul este un cărturar și își propune, asemeni lui Eminescu, să cultive „*Limba vechilor cazanii*“, prin care s-a realizat caracterul ortodox al conștiinței naționale.

3. Stilul poeziei *Limba noastră* este metaforic, nuanțat, simbolic, accesibil, metonimic, pentru a transmite mesajul profund patriotic al poeziei, dragostea față de țară și de neam a poetului. Cele zece metafore care definesc limba: „*Un șirag de peatră rară*“, „*o comoară*“, „*cântec*“, „*doina dorurilor*“, „*roi de fulgere*“, „*graiul pâinii*“, „*frunză verde*“, „*Nistrul lin*“, „*izvoade*“ dau un câmp de sensuri acestui cuvânt cheie. Poezia este „*un cântec*“, „*o doină de dor*“, fiindcă încorporează hrana spirituală a unui popor („*graiul pâinii*“), ființa lui („*frunză verde*“), conștiința lui națională („*Nistrul lin*“), forța lui spirituală („*roi de fulgere*“). De aceea limba este capabilă să izvorască „*un potop nou de cuvinte*“, hiperbolă menită să exprime puterea creatoare ascunsă în ea.

Viața lăuntrică a poporului român este comunicată printr-un șir de metonimii, figuri de stil, care substituie efectul prin cauză, cauza prin efect:

„Te-nfiori adânc și tremuri“, „Sbuciumul din codri veșnici“, „Al uitării'n care geme“, „Să ridice slavă'n ceruri“, „Cu sudori sfințit'au țara“ etc. Aceste metonimii exprimă, de fapt, rolul limbii în viața spirituală a poporului român.

Epitetele utilizate de Al. Mateevici au multă expresivitate: „*Veșnicile adevăruri*“, „*frunză verde*“, „*Ruginit de multă vreme*“, „*Nistrul lin*“, „*nouri negri*“, „*zări albastre*“ și funcționalitate.

Aceleași trăsături le putem remarca și în legătură cu simbolurile: „*soare*“, „*slinul*“, „*mucegaiul*“, „*Nistrul*“. Metafora-simbol „*Ai luceferilor sfeșnici*“, asociată metonimiei: „*ce-n valuri pierde*“ dă densitate expresivă textului poetic.

Al. Mateevici conferă sensuri noi cuvintelor, o utilizare funcțională a mijloacelor stilistice. Deși folosește figuri de stil, textul are multă claritate, ceea ce explică așezarea lui pe note, devenind un cântec.

2. Literatura română în limba latină

2.1. Argument

Literatura română în limba latină este o dovadă a permanenței noastre în spațiul carpato-dunărean în perioada de după retragerea aureliană (271 e.n.). Această literatură patristică ortodoxă, această literatură hagiografică, aceste imnuri și cărți de morală dovedesc nu numai că am existat, dar am și creat o literatură de nivel european, într-o perioadă când cei ce ne contestă, nici nu existau în Europa.

Poetul Publius Ovidius Naso trebuie considerat ca fiind protopărintele literaturii de specific național, prin *destin* și prin *creație*. Prin destin, fiindcă a trăit pe teritoriul țării noastre, fiind prigonit și lovit, așa cum a fost timp de două milenii poporul român prigonit și lovit. Prin creație, fiindcă în *Ponticele* și *Tristele*, el prefigurează dorul și doina de înstrăinare specifice spiritului din spațiul carpato-dunărean, iar în *Metamorfoze* găsim elemente ale mitologiei românești. Poemul în limba getă sau sarmată, scris de poet, nu s-a păstrat, dar el a fost prima formă de exprimare a literaturii noastre de specific național.

Revendicarea poetului latin Ovidiu ca protopărinte al literaturii române nu trebuie să surprindă, fiindcă noi continuăm nu doar prin limbă, ci și prin spirit pe latini. În situații similare, românii, care au plecat și au creat în alte țări ca: Eugen Ionescu, Emil Cioran, Panait Istrati, Mircea Eliade, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Ana de Noilles Brâncovan, Vintilă Horia, George Enescu, Constantin Brâncuși, au fost integrați în literaturile și

culturile țărilor în care au trăit. Scriitorul Vintilă Horia scrie romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* pe această idee.

Reconsiderarea literaturii române în limba latină este o datorie patriotică, fiindcă ea atestă valoarea spiritului românesc, reprezentată de mari personalități, ca sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care au creat o literatură patristică, hagiografică și poetică.

2.2. Pătimirea sfinților Epictet și Astion

Pătimirea sfinților Epictet și Astion face parte din literatura hagiografică.

S-a păstrat în colecția *Acta Sanctorum* și atestă prezența creștinilor ortodocși români. Titlul complet este *Despre sfinții Epictet preotul și Astion monahul — martiri almiridieni din Scytia*. Textul este împărțit în patru capitole, care însumează cincizeci de fragmente și este scris în limba latină. Preotul Epictet face multe minuni: vindecă o față paralizată, scoate demonii, vindecă orbii. Îl botează pe Astion, fiul unei familii de nobili, și vin împreună în țara sciților. Aici preotul Epictet vindecă un paralizic, alungă duhul necurat, care-i promite că va intra în Latronianus, conducătorul cetății, și acesta îi va ucide. Latronianus trimite ostași să-i aresteze pe Epictet și Astion, fără a fi vinovați de ceva. Îi pune să jertfească idolilor, adică demonilor, care locuiesc în idoli. Ei refuză și sunt torturați cu cârlige de fier, așezați într-un cazan cu smoală fierbinte, sunt înfometăți și apoi li se taie capetele. Trupurile lor s-au făcut albe și strălucitoare. Creștinii din cetate le-au luat trupurile, le-au uns cu mirodenii și le-au îngropat cu cinste. Latronianus înnebunește și moare chinuit de demoni.

Părinții lui Astion află că fiul lor trăiește și vin să-l caute. Un creștin, Vigilantius, le împărtășește în mod simbolic trecerea lui în rândul sfinților. Ei sunt creștinați de un preot din Scytia. Priveghează la mormântul celor doi sfinți și în zori îi văd într-o lumină imensă, mirosind a smirnă și laudând pe Domnul. Părinții se întorc acasă și-și împart averea săracilor, devenind buni creștini. Pentru a arăta stilul clar și calitatea actului narativ, redăm un scurt fragment:

„Astfel, într-una din zile, pe când se ducea la Dunăre să ia apă, i-a ieșit în cale un om, care era chinuit de un duh necurat. Și apropiindu-se de el și rugându-se pentru el mult, i-a făcut pe frunte semnul mântuitor al crucii și l-a însemnat pe toate părțile trupului. Demonul dintr-aceel ceas a ieșit din el. Dar fugind zicea: «Credința ta, Astioane, și curăția cugetului au primit mare putere de la Mântuitorul împotriva noastră» și zicând acestea, n-a mai apărut niciodată.” (cap. II, 15)

2.3. Scrierile Sfântului Ioan Cassian

Ioan Cassian s-a născut în anul 340 e.n., în Scytia Minor, adică în Dobrogea. A fost călugăr, apoi a fost hirotonit preot de Sfântul Ioan Gură de

Aur. L-a cunoscut pe Sfântul Evagrie Ponticul. A călătorit mult la Bethleem, în Egipt, unde cunoaște mulți sfinți. Este trimis de Sf. Ioan Gură de Aur la papa Inocentiu I. Pleacă apoi la Marsilia, unde întemeiază două mănăstiri. A păstrat legături cu așezări monahale din Scytia Minor. La Niculițel, unde se găsesc osemintele sfinților Zoticos, Kamasis, Attalos, Philippos, la Basarabi, la gurile Dunării, au existat astfel de mănăstiri, continuând o tradiție creată de Sf. Apostol Andrei și întreținută de episcopii de Tomis. Cărțile Sfântului Ioan Cassian au avut o mare răspândire în Apusul Europei. A scris:

a) *Despre așezămintele mănăstirești cu viață de obște și despre remediile contra celor opt păcate principale*, carte care a influențat organizarea vieții monahale în Apusul Europei.

b) *Colațiuni sau Convorbiri cu Părinții*, scrisă între anii 420 și 429 în 24 de volume, în care tratează probleme fundamentale ale literaturii patristice ca: rugăciunea, harul, desăvârșirea, liberul arbitru, harismele divine, dragostea față de Dumnezeu, curăția, contemplația, mântuirea, viața ascetică, „știința duhovnicească“.

c) *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie*, în șapte volume, este scrisă pentru papa Leon al Romei. În ea tratează despre Maica Domnului, despre Fiul Omului și Cuvântul lui Dumnezeu. Este una din cele mai importante cărți de teologie din sec. al V-lea, cunoscută în Apusul Europei, unde Sfântul Ioan Cassian a trăit o mare parte a vieții.

Cărțile Sfântului Ioan Cassian au combătut erezile lui Arie, Nestorie și Origen, au avut un rol important în edificarea vieții religioase în Apusul Europei, înainte de marea schismă de la 1054.

2.4. Scrierile Sfântului Niceta Remesianul

Niceta Remesianul s-a născut în anul 340 e.n. A fost episcop al comunității române din sudul Dunării, de la Bela Palanka, lângă Niș, unde și azi avem o mare comunitate românească. Cărțile lui intră în literatura patristică.

a) *Libelli instructionis* — Cărțile de învățături — tratează despre botez, despre crez, despre jertfirea mielului pascal, despre erorile păgânismului.

b) *De vigiliis servorum Dei* — Despre privegherea robilor lui Dumnezeu — în care discută ritualurile de priveghere introduse în biserica ortodoxă.

c) *De psalmodie bono* — Despre foloasele cântării de psalmi — în care discută despre evoluția sentimentului de evlavie, despre echilibrul interior și liniștea, aduse în sufletul celui care cântă „tainele lui Hristos“. El egalează, prin profunzime, scrierile Sfinților Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa, Ieronim și Augustin.

d) *De divertis appellationibus* — Despre diferitele numiri.

e) *Te Deum laudamus* — Pe Tine, Dumnezeule, Te laudăm! este un imn celebru, cu care se oficiază în ocazii solemne, în toate bisericile creștine (ortodoxă, catolică, protestantă). Textul este scris în proză ritmată. El a circulat în limbile latină și greacă, dar apoi a fost tradus în toate limbile în care se oficiază culte creștine. Redăm acest text pentru valoarea lui literară, pentru stilul său poetic și pentru faptul că există în ritualul ortodox liturgic fragmente din el:

*„Pe Tine, Dumnezeule, Te laudăm, pe Tine, Doamne, Te mărturisim,
Pe Tine, veșnicule Părinte, tot pământul Te cinstește.
Ție toți îngerii, Ție cerurile și toate puterile,
Ție Heruvimii și Serafimii cu neîncetat glas Îți strigă:
Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeu Savaot!
Pline sunt cerurile și pământul de mărirea Slavei Tale;
Pe Tine Te laudă ceata Slăvită a Apostolilor,
Mulțimea vrednică de laudă a prorocilor,
Oștirea îmbrăcată în alb a mucenicilor,
Pe Tine Sfânta Biserică Te mărturisește pe întregul pământ,
Tată al nesfârșitei măriri
Pe adevăratul Fiul Tău, Unul-Născut, care trebuie cinstit
și pe Sfântul Duh Mângâietorul;
Tu, Hristoase, împărat al slavei,
Tu ești Fiul veșnic al Tatălui,
Tu, care aveai să Te întrupezi în om pentru a-l mântui, nu Te-ai
înfricoșat de pântecul Fecioarei;
Tu, după ce ai învins acul morții, ai deschis credincioșilor împărăția
cerurilor;
Tu stai de-a dreapta lui Dumnezeu în slava Tatălui;
Credem că vei veni ca Judecător;
Așadar, Te rugăm, vino în ajutorul robilor Tăi, pe care i-ai
răscumpărat cu prețiosul Tău sânge;
Dăruiește-le slavă cu sfinții Tăi;
Mântuiește, Doamne, poporul Tău și binecuvântează moștenirea Ta;
și, ca Domn al lor, condu-i pe ei și-i înalță în veac
În fiecare zi Te binecuvântăm
și laudăm numele Tău în veac și în veacul veacului.
Învrednicește-ne, Doamne, în ziua aceasta, fără păcat să ne păzim;
Miluiește-ne pe noi, Doamne, miluiește-ne pe noi;
Fie, Doamne, mila Ta peste noi precum am nădăjduit în Tine;
În Tine, Doamne, am nădăjduit, să nu mă rușinez în veac!”*

Fără această zestre spirituală, creată de către sfinții români, este greu de imaginat cum au putut fi creștinate popoarele migratoare, slavii și hunii, bulgarii și tătarii (găgăuzii) de către românii din nordul și sudul Dunării.

2.5. Contribuția lui Dionisie Exiguul la tezaurul literaturii patristice

Dionisie Exiguul s-a născut la 470 e.n. în Scythia Minor. A fost instruit în mănăstirile din Dobrogea. Ajunge la Constantinopol, de unde este chemat la Roma de papa Ghelasie. Cunoștea bine limbile latină și greacă. A predat dialectica la Mănăstirea Vivaricem.

El realizează o *Antologie de texte patristice*, dintre care amintim *Despre crearea omului* de Sfântul Grigore de Nissa, *Scrisoarea sinodală din anul 430*, *Tomosul către armeni* ale patriarhului Proclu, *Viața Sfântului Pahomie*, *Pocăința minunată a Sfintei Thaisia*, *Descoperirea capului Sf. Ioan*, *Botezătorul Canoanelor Sinoadelor Ecumenice*, *De ratione Paschae*, unde dă rânduiala sărbătoririi Învierii Domnului, care se păstrează și azi.

2.6. Filosoful străromân Aethicus Histrius a trăit la jumătatea secolului IV e.n. și a aparținut clasei conducătoare din Histria din provincia romană Scythia Minor. A primit o instrucție cu profesori de literatură greacă și latină. A călătorit mult. A stat cinci ani în Grecia și i-a cunoscut pe cărturarii și filosofil greci. A stat un an în Spania. A fost filosof, negustor, explorator în Asia, Africa, Europa, căutând neamuri, popoare, culturi despre care nu se știa în epocă nimic fiindcă erau în afara spațiului latin, grec și european. A umblat mult prin Norvegia, Suedia, Finlanda, Groenlanda, Armenia, Mesopotamia, Mongolia, Tibet, India, Ceylon, Arabia, Canaan, Palestina, Egipt, Libia. În cartea sa *Cosmografia* prezintă date importante despre cultura, obiceiurile, limbile, bogățiile, strategiile, armele, agricultura, etnografia a zeci de neamuri necunoscute până atunci. Era un erudit al epocii antice, avea o cultură vastă, aptitudini de arhitect, iscusință și inventivitate. A creat un alfabet cu litere proprii care s-a numit *Alfabetul* lui Aethicus Histricus. Cartea a avut o mare răspândire. Un prezbiteriu Ieronim o va reduce la o sută de pagini spre a o utiliza în scopuri didactice la Freising în Bavaria, dar este menționată și folosită până în Spania.

2.7. Alte scrieri în limba latină

Numărul scrierilor în limba latină este destul de însemnat și atestă o bogată viață spirituală a românilor din nordul și sudul Dunării. Dintre acestea menționăm: *Pătimirea ostașului daco-roman Dasius*, *Pătimirea Sfântului Aemilianus*, *Scrisoarea Bisericii din „Goția” către Biserica din Capadocia*, *Pătimirea Sfântului Sava Gotul*, *Epistola Sfântului Vasile cel Mare* (din 373-374 e.n.), *Epistola Sfântului episcop Bretanion către Sfântul Vasile cel Mare*, *Scrieri ale Sfântului Teotim I, episcopul Tomisului*,

Cuvântările fericitului părinte Ioan, episcopul cetății Tomis din provincia Scythia, *Epistola episcopului Teotim al II-lea* al Tomisului (458 e.n.), *Scrieri ale călugărilor sciți* (din sec. al VI-lea), *Scrierile lui Leonțiu de Bizanț* (536-543). Satyros din Calatis (sec. III î. Hr.), Heraclides Lambos din Calatis (sec. II î. Hr.) care ne-a lăsat o „*Viață a lui Arhimede*” și o lucrare „*Despre tragedie*”.

Toate aceste lucrări, păstrate în condițiile istorice atât de vitrege, dovedesc că viața spirituală din nordul și sudul Dunării a fost foarte importantă pentru spațiul creștin răsăritean ortodox, că doar migrațiunea popoarelor barbare a întrerupt parțial această viață culturală, literară, spirituală. Dar chiar în condițiile cele mai vitrege, ea s-a continuat sub forma literaturii populare, ca emanație a spiritualității specifice poporului român. Literatura populară a fost modelul reluării firului creației literare culte, atunci când condițiile social-istorice au permis aceasta.

3. Literatura populară — parte integrantă a literaturii române

3.1. Trăsăturile literaturii populare

Literatura populară are o serie de trăsături specifice, care o deosebesc fundamental de creația cultă. Aceste trăsături sau caracteristici sunt:

a) Caracterul oral, fiindcă ea a fost realizată, transcrisă, păstrată prin viu grai. Rapsodul popular realizează versuri, care sunt preluate, prelucrate, dezvoltate de alți creatori populari, fără ca ei să-și revendice rolul de autori.

b) Caracterul anonim rezultă din faptul că autorii rămân anonimi, doar uneori autorii ajung să fie recunoscuți. George Coșbuc, în tinerețe, a procedat ca un rapsod popular, punând în circulație, în zona Năsăudului, versuri create de el în stilul popular și le-a cules apoi cu multe variante în jurul Sibiului, când era redactor la ziarul *Tribuna*.

c) Caracterul colectiv este strâns legat de celelalte două, fiindcă o creație populară circulă prin viu grai de la o persoană la alta și toate modificările aduse formei inițiale de creatorii anonimi fac ca ea să fie, de fapt, o creație colectivă.

d) Caracterul tradițional are în vedere o serie de modele, de mituri, de motive, de formule și expresii, care toate se încadrează într-o datină, în reguli, în cutume. Datina este o lege nescrisă și cuprinde un cod de norme morale păstrate cu sfințenie, obiceiuri și practici magice, de jocuri, cântece, ritualuri. Între ele există un element comun, un fond spiritual specific românesc.

e) Caracterul sincretic reprezintă această profundă unitate de stil a creației populare prin poezii, cântece, basme, snoave, jocuri, descântece, zicători, proverbe, teatru popular, ghicitori, strigături, orații de nuntă, legende, costume populare, răbojul ca scriere străveche, încondeierea de ouă, sculpturi în lemn, arhitectură populară, măști, instrumente populare, mobilier.

Toate au o mare varietate de forme, de culori, de motive, de modele, dar, însumându-se într-un stil specific al spiritului nostru românesc, și ne diferențiază profund de alte popoare.

f) Caracterul specific, reprezentat de acest stil unic al creației populare, care face ca portul popular să fie o reprezentare a conceptului de frumos. Maramele, salbele, ornamentele cu o mare varietate de culori, cu fire de argint sau aur, sunt într-o profundă concordanță cu mitologia populară. Mireasa sau tânăra, care vine la horă, trebuie să imite modelul arhetipal, să joace hore, adică dansul arhetipal, să cânte, să facă obiecte tradiționale. La fel, tânărul trebuie să aibă un comportament arhetipal, să păstreze datina, așa cum sunt în ritualurile ce însoțesc momentele esențiale ale vieții: nașterea, nunta, moartea.

Cele mai semnificative elemente ale caracterului specific sunt doina și dorul. Doina este o specie unică a poeziei populare românești, care nu este prezentă în alte culturi populare, iar dorul este un sentiment complex, specific poporului român.

3.2. Miorița

Tema baladei este mitul Marea Trecere, iar **ideea** o formează conceptul de armonie și echilibru specific poporului român. De aceea păstorul moldovean nu vede în moarte o plecare la Zamolxis ca dacii, nici un drum în Hades ca romanii, ci o prefigurare a unui destin legic, care este un dar dumnezeiesc. **Subiectul** baladei este luat din viața păstorilor, are o intrigă și un conflict pământean. Doi păstori se aliază împotriva celui de-al treilea pentru a-l omorî și a-i lua oile. Subiectul are mai multe momente: prezentarea păstorilor, complotul celor doi ciobani, dialogul păstorului moldovean cu oița năzdrăvană, testamentul simbolic, nunta alegorică, venirea măicuței bătrâne, portretul păstorului moldovean. Balada începe cu o frumoasă descriere a locului unde se desfășoară acțiunea: „*Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai*“, pe baza a două metafore, sugerând comuniunea omului cu universul. Cei trei ciobani sunt aleși în mod simbolic, din cele trei principate Moldova, Muntenia și Transilvania, spre a sugera unitatea poporului român, transhumanța, dar și rădăcinile unui conflict etnic între elementul dac, conservat în Moldova, și cel roman, mai evident în Transilvania și Muntenia. Trăsătura principală a păstorului moldovean este cuprinsă în cuvântul „*ortoman*“, adică om drept, dar și bogat. Dreptul este

cel care are virtuțile morale: blândețea, hârnicia, cinstea, curajul, răbdarea, mila, duioșia, de aceea el este binecuvântat de Dumnezeu și toate ale lui sporesc („Ș-are oi mai multe, / Mândre și cornute, / Și cai învățați, / Și câni mai bărbați!...”); este o ilustrare a proverbului „omul sfințește locul”, sugerat prin metafora „gură de rai”. Oița năzdrăvană sugerează intervenția subtilă a naturii, care vrea să-l ocrotească pe păstor, îndemnându-l să se ascundă „La negru zăvoi”. Este jocul arhetipal al naturii, ca ipostază a principiului feminin, de a reține spiritul, păstorul, principiul masculin. Acțiunea este tratată la modul prezumtiv, deci este posibilă, dar nu este sigură: „Și de-a fi să mor / În câmp de mohor”, de aceea interpretarea textului trebuie să pornească de la această nuanță.

Portretul păstorului făcut de măicuța bătrână, reprezentare a mitului Pământul-Mumă, este realizat printr-o analogie continuă la natură: „Mustăcioara lui/ Spicul grâului; / Perișorul lui/ Pana corbului, / Ochișorii lui / Mura câmpului!...”, pentru a sugera profunderă legătură dintre om și univers.

Miorița este o sinteză a mitologiei populare românești, într-o aleasă formă literară, care dovedește gust, subtilitate, rafinament. Păstorul este Fântatul, demiurgul creator al universului, care coboară pe pământ la locul arhetipal („Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai”), la momentul stabilit, în ipostaza de păstor, pentru a-i învăța pe oameni păstoritul simbolic al sufletelor. Este o prefigurare a venirii Păstorului cel bun, care Își dă viața pentru oile Sale. În stratul arian al mitologiei populare, lumea a luat naștere printr-un sacrificiu. Astfel, în mitologia indiană, care a conservat mitul arian, lumea s-a născut prin sacrificiul unui gigant Puruscha (Spiritul). Din părul lui au apărut pădurile, din oase — munții, din vene — râurile, din ochiul drept — soarele, din ochiul stâng — luna. Din această cauză toate metaforele sunt construite pe acest model mitic, care asociază elementul antropomorf: picior, gură, ochișori, perișor, mustăcioară, față, cu elementele naturii: plai, rai, mură, pană, grâu, lapte, adică sugerând recrearea universului prin sacrificiul de sine al păstorului. Lumea recreată va purta amprenta spiritului, care a generat-o. Păstorul nu se teme de momentul sacrificiului de sine, fiindcă se coboară, ca să aducă, prin sacrificiu, o recreare a lumii, ca și domnul Iisus Hristos.

Bradul, ca mit și model cosmic, este menționat în versurile: „Brazi și pălținași / I-am avut nunțași” pe baza analogiei om-pom, în timp ce miturile Sfântul Soare și Sfânta Lună, în formă umană, patronează ca nași unirea arhetipală a spiritului cu natura (păstorul moldovean — principiul masculin, mândra crăiasă — principiul feminin). Locul arhetipal este sacru și se oficiază un ritual sacru: „Preoți, munții mari”. Simbolurile sunt arhetipale, fiindcă păstorul-spiritul stă ca un punct, un centru în cercul -inel

al principiului feminin, ca în ideograma soarelui: „*Tras printr-un inel*“. Același sens îl găsim și în simbolul „*brâul de lână*“ al măicuței bătrâne, reprezentare a mitului Pământul-Mumă. În tradiția populară stelele-logostele sunt spirite, care, ca niște îngeri, răpesc la cer sufletele curate. Reîntoarcerea la cer formează substanța mitului Marea Trecere, care este tema dezvoltată prin toate elementele și motivele subiectului. Mitul Pământul-Mumă este interferat cu motivul munții mirifici, cu plaiul, locul unde se face Nedeea-sărbătoarea sacră. Motivul Pasărea măiastra a sufletului este sugerat prin versul: „*Păsări — lăutari*“ și sugerează integrarea în legea armoniei și echilibrului. Mitul, ca model generator al baladei, justifică afirmația lui Lucian Blaga că, fără mitologie, nu există poezie. Structura narativă a baladei este o succesiune de motive mitice, care însoțesc actul sacrificiului de sine al spiritului — păstorul moldovean, spre a regenera, a recrea lumea, universul, împlinind legea armoniei și echilibrului și anume: creația este egală cu sacrificiul sau, altfel spus, emergența (generarea) este egală cu sublimarea. Acesta este sensul sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos pe cruce, ca semn al armoniei și echilibrului. Se sugerează și valori ale mitului Fârtaților. Rolul păstorului moldovean este cel al Fârtatului, în timp ce rolul Nefârtatului este jucat de ciobanii ungurean și vrâncean. De aceea și testamentul păstorului este alcătuit din simboluri adânci. Astfel, cele trei fluieri sugerează cele trei dimensiuni ale eului: timos, nous și frenesis, preluate de greci din spațiul trac. Răsuflarea păstorului va deveni vântul, iar cântecul — simbol al armoniei și echilibrului — va fi recunoscut de oi, care-l vor plânge cu „*lacrimi de sânge*“ (așa cum Păstorul, Domnul Iisus, a plâns în grădina Gheteșmani). Așezarea sa „*în strunga de oi*“ înseamnă o permanentă prezență a sa: „*să fii tot cu voi*“, așa cum le-a spus și Domnul Iisus ucenicilor săi, că va fi cu ei și că este poarta oilor. Analogia dintre gândirea mitică străveche, conservată în balada *Miorița*, și valorile creștine are ca sens să exprime cauza pentru care poporul român a devenit creștin ortodox de la crearea sa, fără acele conflicte din alte părți ale lumii. Delicatețea, cu care păstorul moldovean ascunde destinul său tragic, pentru a o feri pe mama sa de durere, relevă o trăsătură a poporului român, dar și un adevăr arhetipal: natura nu trebuie să cunoască locul și modul, în care spiritul este încorporat în lume.

Stilul baladei are trăsăturile specifice ale stilului popular românesc. Este oral, cuprinde dialoguri cum este cel dintre păstorul moldovean și mioara năzdrăvană. Metaforele au la bază analogia om-natură, numită de unii cercetători motivul comuniunii dintre om și natură („*Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai*“). Prin analogie, se sugerează Natura („*mândră craiasă, / A lumii mireasă*“), soarele și luna, care devin nași („*Mi-au ținut cumuna*“), munții („*Preoți, munții mari*“), păsările („*Păsări — lăutari*“), brazii și

păltinașii („*Brazi și păltinași / I-am avut nuntași*“). Mitizarea este un procedeu specific stilului popular. Simbolurile au în structura lor un mit. Stelele, soarele, luna, păstorul, munții, măicuța sunt reprezentări ale unor mituri.

Expresivitatea textului se realizează prin grupuri unice de cuvinte — sintagme-modul ca: „*lacrimi de sânge*“ „*câmp de mohor*“, „*tras printr-un inel*“, „*că-i mai ortoman*“, „*picior de plai*“, „*gură de rat*“, „*brâu de lână*“, „*lână plăviță*“, „*a lumii mireasă*“.

Textul are densitate, încărcătură afectivă, profunzime, varietate de mijloace artistice, are o armonie și un echilibru, o prelucrare originală a mitologiei populare. Balada este o capodoperă a literaturii noastre populare și un model pentru creația cultă.

3.3. Legenda Mănăstirii Argeșului

a) *Legenda Mănăstirii Argeșului* explică felul cum, prin sacrificiul de sine, se generează lumea, deci și mănăstirea ca simbol. Ideea este că așa cum lumea s-a creat printr-un sacrificiu, tot așa microuniversurile sociale trebuie să urmeze legea armoniei și echilibrului, ca lege fundamentală a creației. Valoarea sacrificiului determină generarea valorilor create. Legenda este construită pe simboluri arhetipale. Meșterii sunt zece la număr, potrivit cu numărul provinciilor românești, sugerând unitatea sacră a edificiului conștiinței naționale, reprezentată de Biserica Ortodoxă. Alegerea locului nu este întâmplătoare, ci acolo unde au ieșit învingătoare puterile opuse creației, stihiele, puterile malefice ale distrugerii: „*Un zid părăsit / Și neisprăvit / La loc de grindis / La verde-aluniș?*“. Acest loc este ales de legendarul Negru Vodă, nume simbolic, sugerând puterea luminească, pentru această confruntare între forțele creației și cele ale dispersiei: „*Jată zidul meu / Aici aleg eu / Loc de mănăstire / Și de pomenire*“.

Motivația pentru alegerea meșterilor și atragerea lor este materială: „*Că v'oi da averi / V'oi face boieri*“, ca și amenințarea: „*Jar de nu apoi / V'oi zidi pe voi / V'oi zidi de vii / Chiar în temelii*“, care sugerează sublimarea simbolică a celor zece meșteri. Ideea sacrificiului uman, a jertfei pentru zidire, sugerează practici anterioare creștinismului. Forțele răului continuă să activeze în acel loc: „*Dar orice lucra / Noaptea se surpa*“. De aceea împlinirea amenințării domnului devine foarte apropiată: „*Domnul se mira / Și-apoi îi muștra / Și-apoi se-ncrunta / Și-i amenința / Să-i puie de vii / Chiar în temelii*“.

Starea de spirit a meșterilor este a unei tensiuni, a unei spaime: „*Meșterii cei mari / Calfe și zidari / Tremura lucrând*“. Eroul, meșterul Manole, se culcă și are un vis simbolic, pe care-l comunică celorlalți. Viața oricărui lucru, făcut de mâna omului, este dependentă de sacrificiul făcut. De aceea el le spune că „o voce de sus“ i-a cerut să zidească pe cea dintâi

soră sau soție, care va veni să le aducă merinde. Meșterii depun un jurământ. Ana, soția lui Manole, care vine prima, este zidită de vie într-un joc tragic de-a viața și de-a moartea. Actul este simbolic, dar și arhetipal. Ființa Anei va da naștere, prin sacrificiu, Mănăstirii Argeșului, așa cum ar naște un prunc. Sufletul ei va însufleți zidurile de piatră și le va face să reziste timpului. Ideea este că nimic nu se poate crea fără sacrificiu. Legenda este parcă complementară față de *Miorița*, unde se arată prima parte a sacrificiului de sine, pentru a recrea lumea. Aici se sugerează efortul lumii de a continua creația prin repetarea actului arhetipal inițial. Chiar ritualul creștin este o repetare a actului sacrificial inițial al Domnului Iisus Hristos în ritualul Sfintei Liturghii, ca mod de a exprima valoarea legii armoniei și echilibrului.

b) Meșterul Manole este eroul principal, asupra căruia se concentrează acțiunea. Sub acest unghi de incidență, textul poate fi interpretat ca având trăsături de baladă, fiindcă surprinde faptele unui erou legendar.

Firul narativ are opt momente: alegerea locului pentru zidire, neputința de a zidi, amenințările domnului și necesitatea legământului, dramatica luptă a Anei pentru a ajunge la mănăstire, terminarea mănăstirii, sacrificarea meșterilor ca să nu zidească altă mănăstire, moartea meșterului Manole.

Caracterul excepțional al eroului este pregnant construit, începând cu versurile din prima parte: „*Și Manole zece / Care-i și întrece*“, și atinge apogeul în partea a treia, când rugăciunea îi este ascultată de Dumnezeu și declanșează ploaia, vântul, adică stihiiile aerul, apa, spre a o împiedica pe Ana să ajungă la mănăstire. Arhetipal cel ce zidește o mănăstire, o zidește și în sine, ca o biserică a Duhului Sfânt și aceasta devine un loc sacru, o scară, pe care urcă la cer sufletele. În crisalida trupului ia naștere un înger, care zboară la cer, de aceea, în final, Meșterul Manole, ca Icar, încearcă să zboare cu aripi de șindrilă. Vinovăția de a-și fi sacrificat ființa iubită îi întunecă mintea, astfel încât își pierde cunoștința, prăbușindu-se. În locul unde a căzut, apare un izvor simbolic, cu apă sărată de lacrimi udată, fiindcă orice lăcaș de cult este un izvor de cunoaștere a tainelor. Sufletul – fântână este o metaforă-simbol, prezentă și în textul Sfintei Evanghelii, în parabola cu femeia samariteancă. Apa vie este semnul Duhului Sfânt, al vieții spirituale și o găsim reluată de Ion Barbu.

Meșterul Manole este creatorul, artistul, care, imitând creația lumii, dă naștere unui microunivers. El este, în acest sens, un prototip, dar și un arhetip, dacă vedem în el principiul masculin, spiritul, care, prin sacrificiu, generează lumea, universul. Gesturile lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal. Meșterul Manole poate fi interpretat și ca un actant, fiindcă el nu face voia lui, ci a domnului Negru Vodă în alegerea locului și „*a vocii de sus*“, când o sacrifică pe Ana. El reprezintă conștiința

estetică și realizează Frumosul, înțeles ca unic. În același timp, el reprezintă conștiința națională în forma ei cea mai înaltă a conștiinței creștine ortodoxe, fiindcă zidirea unei mănăstiri ortodoxe este o victorie în lupta cu forțele răului. El reprezintă poporul român, care, prin sacrificiu, duce de două mii de ani crucea creștinismului ortodox, atacat și lovit mereu de dușmanii văzuți și nevăzuți ai lui Dumnezeu. De aceea Meșterul Manole reprezintă modelul uman al creștinului, numit simbolic Emanuel, prefigurat în cartea prorocului Isaia și realizat integral de Domnul Iisus Hristos.

3.4. *Doina*

Doina este o specie literară specifică poporului român, prin care acesta își exprimă o mare varietate de sentimente, în special de dor și de jale. Poezia *Doina* are ca temă doina și dorul, motive specifice poporului român, încât unii le consideră ca fiind elementele unui mit, fiindcă ele primesc, ca și Sfântul Soare sau Sfânta Lună, o înfățișare umană (antropomorfă).

Doina este una din cele nouă zâne, ce-l însoțesc pe Sfântul Soare, este zâna care-l inspiră pe poetul popular, este zâna cântecului liric, este o imagine a conștiinței estetice, pe care poporul român a avut-o întotdeauna, este o imagine a Frumosului, este o reprezentare a *Poeziei*.

Doina este un mesaj al sufletului uman, aflat în Marea Trecere, în drumul spre cer; este firul Ariadnei, pentru cel care intră în labirintul lumii, spre a se confrunta cu Minotaurul, reprezentare a demonului.

Doina este cea care exprimă raportul dintre om și cer, fiindcă doina, imnul către zei al dacilor, era un cântec de ritual sacru.

Doina este poezia lirică, în care autorul își exprimă concepția sa despre poet și poezie; este un fel de *ars poetica* în manieră populară, o definiție lirică a doinei.

Doina este un cântec, în care poetul popular își exprimă dragostea față de natură („*De mă-ngân cu florile / Și privighetorile*“).

Doina este un cântec încărcat de patimă („*Doină, doină, viers cu foc*“), dar și un mod de a-și exprima duiosia („*Doină, doină, cântec dulce*“). Doina este un cântec melancolic de tristețe, care se cântă în iarna împrejurărilor grele ale vieții, determinate de o istorie extrem de violentă („*Vine iarna viscoloasă / Eu cânt doina închis în casă*“), de aceea doina este zâna bună, care alină durerile omului sărman („*De-mi mai mângâi zilele, / Zilele și nopțile*“).

Doina este un cântec de voinicie, rostit de haiduc primăvara („*Frunza-n codru când învie / Doina cânt de voinicie*“) sau un cântec de jale, cântat toamna („*Cade frunza jos în vale, / Eu cânt doina cea de jale*“).

Doina este un prieten neprețuit al omului prigonit („*Doina zic, doina suspin / Tot cu doina mă mai țin*“).

Doina este o rugăciune, o invocăție către cer, către bunul Părinte al Vieții, către Cel ce l-a creat pe om, este un mod de a exprima Legea iubirii („*Doină, doină, viers cu foc*“), dar și un model de viață spirituală al românului („*Doină zic, doină șoptesc/ Tot cu doina viețuiesc*“).

3.5. *Toma Alimoș*

Balada de voinicie *Toma Alimoș*, realizată pe motivul comuniunii dintre om și natură, povestește faptele și moartea unui voinic, care reprezintă principiul binelui. El trăiește într-o profundă comuniune și armonie cu lumea. Locul acțiunii este pe malul Nistrului, la groapa cu cinci ulmi, unde Toma Alimoș stă la masă și închină murgului, armelor, ulmilor. Apare pe un cal negru (simbol al destinului malefic) Manea „*hoțomanul 'nalt, pletos / Cu cojoc mare, mișos*“, simbol al principiului răului. Manea îi cere socoteală lui Toma Alimoș, că i-a călcat moșia, că-i strică fânețele, adică, de fapt, caută ceartă. Prietenos, Toma Alimoș îi dă să bea din plosca sa cu vin roșu. Manea însă nu primește prietenia cu Toma și-l lovește pe ascuns, cu viclenie: „*Paloșul din sân scotea / Și-așa bine-l învărtea / Și-așa bine mi-l chitea / Că pe Toma mi-l tăia*“. Apoi, laș, fuge. Toma se-ncege cu brâul peste rană, încalecă murgul, îl ajunge pe Manea, îl taie, dar înainte de a muri, îi cere murgului să-i sape cu copita o groapă și să-l așeze în ea: „*Ulmii că s-or clătina, / Frunza că s-o scutura, / Trupul că mi-a astupa*“. Balada are multe imagini sugestive, create prin metafore: „*cum e un stejar stufos*” sau metonimii: „*murgu ochii-și aprindea*“, „*din copită să-ți faci sapă*“, „*Ulmii că s-or clătina*“. Moartea eroului este o integrare în natură, o taină: „*În tainiță să m-arunce*“.

3.6. *Constantin Brâncoveanu*

Tema baladei o constituie afirmarea conștiinței naționale, sub forma ei cea mai înaltă conștiința creștină ortodoxă, în condiții social-istorice extrem de grele, când lupta pentru apărarea ființei naționale împotriva dușmanilor, reprezentați de Imperiul Otoman, căpăta un aspect tragic.

Domnul Țării Românești, Constantin Brâncoveanu, ctitor al Mănăstirii Horezu, promotor al stilului brâncovenesc, prezent în realizarea palatului de la Mogoșoaia, domn iluminat, fiindcă are un rol decisiv în traducerea și tipărirea *Bibliei* de la București, cade victimă regimului despot, la care erau supuse principatele române de către turci.

El este acuzat că ar fi dus tratative cu țarul Petru cel Mare, ca și Dimitrie Cantemir, pentru ca acesta să vie cu oaste și să-i alunge pe turci: „*Brâncovene Constantin, / Boier vechiu, ghiaur hain! / Adevăr e c-ai chitit / Pân'a nu fi mazilit, / Să desparți a ta domnie, / De a noastră 'mpărăție?*”.

Balada evidențiază și o altă cauză a arestării sale, adică jaful, tâlhăria, care a caracterizat întotdeauna satanicul imperiu turc: „*Că de mult ce ești avut, / Bani de aur ai bătut, / Făr'a-ți fi de mine teamă, / Făr'a vrea ca să-*

*mi dai seamă?*⁶⁴. De aceea sultanul nu se mulțumește cu mazilirea lui, adică îndepărtarea de la domnie, nici cu birul spoliator pe care îl lua, ci vrea să facă și tâlhărie de suflete. El cerea băieți, pe care-i trecea la legea islamică, îi făcea ieniceri și-i punea să lupte pentru menținerea, consolidarea și expansiunea imperiului turc.

Domnul Constantin Brâncoveanu pățește același lucru, i se cere ca să-și părăsească credința, adică să se lepede de Domnul Iisus Hristos și după moarte să se ducă în iad cu mahomedanii: „ — *Constantine Brâncovene,/ Nu-mi grăi vorbe viclene / De ți-e milă de copii/ Și de vrei ca să mai fii, / Lasă legea creștinească / Și te dă-n legea turcească*”.

„ — *Facă Dumnezeu ce-o vrea,/ ...Nu mă lăs de legea mea!*”⁶⁵. El asistă neputincios lauciderea fiului său cel mai mare: „*Din coconi își alegea/ Pe cel mare și frumos/ Și-l punea pe scaun jos/ Și cât pala repezea,/ Capul iute-i rezeza!*”⁶⁶.

Ca și Iov, personajul din Biblie, care este încercat pentru credința lui, Brâncoveanu răspunde: „*Doamne! fie-n voia Ta!*”⁶⁷. El îi spune sultanului: „*Mare-i Domnul Dumnezeu!/ Creștin bun m-am născut eu,/ Creștin bun a muri vreau...*”⁶⁸, iar fiului său mic îi spune că-i mai bine să dobândească lumea cea cerească, decât cea pământească: „*Taci, drăguță, nu mai plânge,/ Că-n piept inima-mi se frânge./ Taci și mori în legea ta,/ Că tu ceru-i căpăta!*”⁶⁹.

Plin de durere, domnul muntean își sărută fiii morți: „*Apoi el sentuneca/ Inima-i se despica,/ Pe copii se arunca, /Îi bocea, îi săruta/ Și turbând apoi striga: — Alelei! Tâlhari păgâni!/ Alelei! voi, feciori de câini!/ Trei coconi ce am avut,/ Pe toți trei mi i-ați pierdut!*”⁷⁰ El rostește un blestem cumplit împotriva turcilor: „*Dare-ar Domnul Dumnezeu,/ Să fie pe gândul meu:/ Să vă ștergeți pe pământ./ Cum se șterg norii de vânt./ Să n-aveți loc de-ngropat,/ Nici copii de sărutat!*”⁷¹.

Martiriul domnului român este semnificativ pentru tăria credinței sale în Dumnezeu, dar și pentru bestialitatea turcilor: „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea,/ Prin noroi o tăvălea/ Și de-un paltin o lega/ Și râzând așa striga:/ — Brâncovene Constantin,/ Ghiaur vechi, ghiaur hain!/ Cască ochii-a te uita/ De-ți cunoști tu pielea ta!*”⁷² El moare ca mucenic mărturisitor și de aceea a fost canonizat de Biserica Ortodoxă Română: „*Să știți c-a murit creștin/ Brâncoveanu Constantin.*”⁷³

Apărarea credinței ortodoxe, a tezaurului nostru spiritual în zilele noastre este o datorie a fiecărui român, fiindcă atacul sectelor, a dușmanilor ortodoxiei este satanic, viclean și vizează tâlhăria de suflete. În acest context, modelul domnului român, care formează esența baladei, se cuvine urmat de toți cei ce poartă cu mândrie numele de român.

Balada poartă amprenta stilului popular, care se caracterizează prin oralitate, simplitate, nuanțare, profunzime, prozodie, specific național.

Oralitatea este exprimată prin dialogurile dintre Constantin Brâncoveanu și sultan, prin cuvintele, pe care domnul muntean le adresează fiului mai mic, ca să-l încurajeze, prin blestemul rostit împotriva neamului turcesc.

Nuanțarea se realizează prin expresivitatea epitetelor, comparațiilor, metonimiilor. Astfel avem epitele *vechii*, care are „u“ final, ca în limba veche, și *hain* („*Boier vechiu, ghiaur hain*“, care este de origine turcă și înseamnă rău); *blândă* („*Fața blândă el spăla*“), *turbați* („*câini turbați*“ — metaforă pentru turci), *gingaș*, *neted*, *gălbiu* („*Pe cel gingaș mijlociu/ Cu păr neted și gălbui*“), *mare*, *frumos* („*Pe cel mare și frumos*“), *greu* („*greu ofta*“), *amar* („*amar se spăimânta*“).

Metafora „*cum se șterg norii la vânt*“ dă expresivitate blestemului rostit de domn, ca și „*feciori de câini*“, prin care sunt definiți ienicerii turci. Mai numeroase sunt metonimiile: „*inima-i se despica*“, „*să vă ștergeți pe pământ*“, „*inima-mi se frânge*“, „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea*“, „*De-ați mânca și carnea mea*“, dar și mult mai expresive, dovedind măiestria artistică a poetului popular.

Specificul național rezultă din folosirea unor termeni turcești, asimilați în limba română ca: ienicer — infanterist turc, vizir — ministru turc, sultan — împăratul turc, mazilit — domn alungat, ghiaur — creștin, Stambul — Constantinopol, Imbrohor — nume turcesc, gealat — călău, din folosirea cuvintelor: „*se oțerea*“ cu sens de a se mânia, „*ai chitit*“ cu sens de ai urmărit, „*iurușea*“ — a da iureș, a năvăli, „*coconi*“ — copiii, așa cum sunt folosiți în limbajul popular, în dialectul muntean.

Prozodia populară este bine exprimată prin versuri de 7–8 silabe, ca în baladele populare, prin monorima împerecheată, prin ritmul trohaic, prin aliterații și asonanțe: „*că tu ceru-i căpăta*“.

Versul „*Apoi el se-ntuneca*“ nuanțează psihologic personajul, arătând mânia domnului Brâncoveanu înainte de a rosti blestemul, dar și pentru a sugera coborârea lui în lumea umbrei morții. Blestemul nu este creștin, fiindcă porunca Domnului Iisus Hristos este: „*Jubiți pe dușmanii voștri*“. Durerea domnului exprimă însă pedeapsa ce-o meritau turcii, fiindcă ucid copiii nevinovați, dar și durerea neamului românesc, sfâșiat de aceste fiare cu chip de oameni.

3.7. *Tinerețe fără bătrânețe*

Tema acestui basm o formează mitul Marea Trecere. Ideea este că dobândirea vieții eterne trebuie însoțită și de o pregătire pentru a respecta reguli specifice acestei lumi, dominată de legea lui Dumnezeu. Fiul de împărat se naște doar când tatăl său îi promite *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Crescut mare și voinic, fiul de împărat pleacă să-și împlinească destinul, pentru care s-a născut, fiindcă el este Făt-Frumos,

adică o reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare. El dobândește calul cu aripi, armele tatălui și pleacă însoțit până la marginea împărăției. El le învinge pe Ghionoai și pe Scorpie, reprezentări simbolice ale forțelor răului. A treia încercare era de a trece pădurea plină de fiare. El profită de momentul când fiarele se adunau, ca zânele să le dea de mâncare. Zânele îl apără și intră în palat. El va fi recunoscut de lighioanele pădurii și se va bucura de viață fără bătrânețe, fără boli și necazuri. Însoțindu-se cu zâna cea mică, Făt-Frumos află că nu are voie să intre în Valea Plângerii. La o vânătoare, el calcă această regulă și este cuprins de dor și tristețe. În zadar îi spun zânele că ai lui au murit demult, el stăruie să plece să-și vadă părinții. Făt-Frumos se întoarce, dar locurile și oamenii erau complet schimbate. Nimeni nu mai știa de Scorpie, de Ghionoai și toți oamenii râdeau de el. Începe să albească, să îmbătrânească repede. Ajuns în împărăția tatălui său, constată că palatele erau dărâmate, orașele se schimbaseră. Calul îl părăsește, ca să aibă timp să se întoarcă în țara zânelor. Feciorul de împărat cutreieră ruinele și-și găsește, ascunsă într-un tron, așteptându-l, moartea.

Firul narativ este o succesiune de motive ca: motivul împăratului fără urmași, motivul tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, motivul învingerii obstacolelor puse de forțele răului, motivul lumii ideale a zânelor, motivul dorului, motivul *fortuna labilis*.

Basmul, în general, se caracterizează prin eroi fantastici sau reprezentări ale unui mit, în împrejurări fantastice sau sugerând un mit. El are sensul de a da o învățătură esențială și cultivă virtuțile morale. Eroii, obiectele, animalele, întâmplările au un caracter simbolic și impun o interpretare.

Imaginea lui Făt-Frumos nu mai este ideală ca a zânelor, ca în mitul Sfântul Soare. Nu mai avem un erou zeu nemuritor, ci un erou supus destinului uman tragic (*fortuna labilis*), care are amintiri, regrete, sentimente, greșeli. Basmul propune o meditație asupra condiției omului, asupra idealurilor lui, asupra lumii eterne. Cauzele, pentru care între condiția omului și aceea a lumii eterne apar incompatibilități, vor fi reluate în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu. În lumea relativă a omului, greșelile sunt relative, în lumea perfectă, absolută, eternă, greșelile sunt eterne, absolute și nu mai pot fi reparate. Această problemă o regăsim și în textul *Bibliei*, prin miturile Adam și Eva și a îngerilor căzuți. Aceasta este cauza pentru care greșelile demonilor sunt eterne și ei nu pot redeveni îngeri. De aceea a trebuit Domnul Iisus Hristos să vină pe pământ și să ne răscumpere prin sacrificiul de sine.

3.8. Greuceanu

3.8.1. *Greuceanu* este un basm popular și are ca temă lupta dintre bine și rău. Binele este reprezentat de Greuceanu, fiindcă, asemeni lui Făt-

Frumos, luptă împotriva zmeilor, care reprezintă răul. Răul, pe care-l fac zmeii, constă în faptul că fură soarele și luna de pe cer, adică lumina. Împăratul Roșu promite celui care le va aduce că îi va da fiica de soție și o jumătate de împărăție. Mulți voinici se oferă, dar nu reușiră. Acest element arată caracterul excepțional al lui Greuceanu, care se roagă de împărat să-i ierte pe ceilalți voinici, căci el va aduce înapoi soarele și luna. El pleacă împreună cu fratele său la Faurul Pământului și se sfătuiesc cum să ducă lupta. Apoi Greuceanu se desparte de fratele său, după ce se înțeleg asupra semnelor, prin care să cunoască fiecare soarta celuilalt. Fratele lui Greuceanu rățăcește fără nici un rost prin lume și se întoarce la locul despărțirii. Greuceanu însă ajunge la palatul zmeilor, se preface în porumbel și apoi în muscă, pentru a afla unde sunt zmeii, când și pe unde se vor întoarce. Greuceanu se ascunde sub un pod, pândind întoarcerea zmeilor de la vânătoarea din Codrul Verde, se va lupta cu zmeul cel mic și cu cel mijlociu și-i va omorî. Cu zmeul cel mare lupta a fost grea. Greuceanu îl bagă în pământ până la gât. El află de la zmeu că soarele și luna erau închise într-un turn, iar cheia era degetul cel mic al zmeului. Îi ia zmeului degetul cel mic, îl ucide, găsește cula din Codrul Verde și aruncă soarele și luna pe cer. Oamenii mulțumesc lui Dumnezeu că a dat putere lui Greuceanu în lupta împotriva zmeilor. La întoarcere, Greuceanu se întâlnește cu fratele său și lovește zmeoaicele, care voiau să se răzbune. Ele luaseră forma unui păr cu roade și a unei grădini înflorite. Mama zmeilor îi urmărește până la Faurul Pământului. Acesta pregătește un chip de fier al lui Greuceanu, înroșit în foc. Muma zmeilor îl înghite și moare, prefăcându-se într-un munte de fier. Greuceanu dovedește de mincinos pe sfetnicul care, cu ajutorul diavolului, îi furase paloșul și susținea că se luptase cu zmeii.

3.8.2. Basmul *Greuceanu* este o creație epică în proză, cu personaje fantastice și întâmplări excepționale imaginare, realizate în scopul unei învățături morale. Eroul principal, Greuceanu, este viteaz, curajos, inteligent, bun cu toată lumea.

El intervine pentru iertarea voinicilor, fiindcă nu au reușit să se lupte cu zmeii, și chiar a sfetnicului mincinos, când a vrut să-i fure răsplata. Greuceanu oferă un model de comportare morală, fiindcă a ierta, a avea milă nu numai pentru flăcării căzuți în închisoare pentru orgoliul lor, ci și față de dușmanul său, înseamnă a respecta normele de viață creștină.

Greuceanu posedă atributele lui Făt-Frumos și este o personificare a mitului Sfântul Soare. El are un paloș fermecat și acesta îi dă o putere deosebită asupra zmeilor, așa cum au arhanghelii asupra demonilor. Lupta sa este împotriva vrăjmașilor zmei, personificări ale demonilor, și reprezintă războiul simbolic cu lumea căzută în puterea forțelor întunericului.

Urmează apoi un război direct cu demonul, care-i fură paloșul, adică puterea, și-l dă sfetnicului. Capacitatea lui Greuceanu de a se transforma în porumbel, în muscă, în buzdugan reflectă înțelegerea deosebită a poporului nostru față de lumea ce ne înconjoară. Ea este o lume a formelor, ce pot fi schimbate. Cel care este etern este spiritul. El poate, prin puterea lui, să realizeze orice metamorfoză.

Soarele și Luna sunt simboluri ale conștiinței universale. Ele patronează ca în balada *Miorița* o nuntă simbolică dintre spirit, reprezentat prin păstor ca principiu masculin (mirele) și natură, ca principiu feminin („*O mândră crăiasă / A lumii mireasă*“). Zmeii le fură pentru a împiedica în mod simbolic lumina, adică spiritul să existe în lume și să o conducă. Actele lui Greuceanu au astfel sensul de a restabili echilibrul cosmic, pentru a face posibilă existența lumii și a oamenilor.

În același timp, el nimicește forțele răului, care vor în esență să distrugă lumea. Faptul că el obține jumătate din împărăția lumii, adică a împăratului Roșu, arată restabilirea echilibrului dintre spirit și lume. Nunta cu fata împăratului Roșu exprimă, ca și în *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, unirea dintre spirit și natură.

3.8.3. Stilul din basmul *Greuceanu* este popular, adică expresiv, bogat, nuanțat, cu mulți termeni dialectali și regionali, cu expresii ale limbii vorbite, fiindcă oralitatea este o trăsătură caracteristică a stilului popular. Dintre termenii dialectali și regionali, utilizați în basmul *Greuceanu*, menționăm: „*nămezi*“, „*culă*“, „*cătrănit*“, „*leș*“, „*tartor*“, „*întrolocare*“, „*înfurci*“, „*pasămite*“, „*cușniță*“, „*răvaș*“, „*stană*“, „*veric*“, „*poticăli*“, „*mangosit*“, „*becisnic*“, „*palavratic*“, „*a târăgăi*“, „*d-alea*“, „*dete*“, „*trămise*“, „*mumă-sa*“, „*reteza-ți-l-voi*“, „*semeți*“, „*merinde*“, „*ogurliu*“.

Oralitatea stilului este cultivată prin multe expresii ale limbii vorbite ca: „*a umbla în sec*“, „*frate de cruce*“, „*li se înfurci calea*“, „*stană de piatră*“, „*dau din colț în colț*“, „*a scos la bun capăt*“, „*nu toate muștele fac miere*“.

Pentru a da expresivitate textului, autorul popular utilizează o serie de procedee stilistice ca: epitete, metafore, comparații, metonimii, simboluri. Exemplificăm cele mai semnificative epitete: „*pasăre cernită*“, „*sfetnicul cel palavratic*“, „*zmeul spurcat*“, „*diavolul șchiop*“, „*împielitașilor vrăjmași*“, „*semnul de întrolocare*“. Dintre comparații și metafore amintim pe cele mai semnificative: „*mergeau ca săgeata*“, „*repede ca vântul*“, „*nebun de bucurie*“, „*Greuceanu de aur*“.

Metonimiile arată substituția cauză-efect: „*Suflă asupra lor și le dete duh de viață*“, „*de sărea scânteii din el*“, „*se prefăcu într-un munte de fier*“, „*începu stana de piatră a tremura*“, „*de-i pârâi oasele*“.

Simbolurile concentrează firul narațiunii: „*luna și soarele*“, „*chipul lui Greuceanu din fier*“, „*se face un porumbel*“, „*cheia este degetul meu cel*

mic“, „cuțitul ruginit“, „basmalele vor fi rupte la mijloc“. Hiperbolele au rolul de a impresiona prin exagerarea efectelor: „se zguduia unul pe altul de se cutremura pământul“, „a lovit stana de se cutremura pământul“, „cu o falcă în cer și cu alta în pământ“.

Sunt utilizate, cu efecte expresive, interjecții predicative: „Ea, înghiorț! înghite“, „hâț în sus și hâț în jos“.

4. Cultura și literatura română în Evul Mediu

4.1. Limbile de cancelarie în Evul Mediu

Limbile de cancelarie în Evul Mediu erau latina, greaca, slavona, în care se oficia cultul religios creștin în mănăstiri, ca așezăminte de învățământ, și instrucția se făcea în aceste limbi. Limba română, folosită de poporul român, va pătrunde mai târziu în cancelariile domnești, dar Biserica Ortodoxă Română își va asuma rolul de a folosi scrisul și cititul în limba română, având un rol decisiv în apariția culturii în limba română.

Limba latină va fi prezentă pe multe inscripții, dar și în documente. Astfel, în *Cronica Notarului Anonim* găsim înserat textul în limba latină al răspunsului dat de Menumorut, duce al Bihariei — Crișana, lui Arpad, ducele Hungariei:

„Spuneți lui Arpad, ducele Hungariei, domnul vostru. Datori îi suntem ca un prieten la un prieten, cu toate ce-i sunt necesare, fiindcă e om străin și duce lipsă de multe. Teritoriul însă, ce l-a cerut bunei noastre voințe, nu i-l vom ceda niciodată, câtă vreme vom fi în viață. Și ne-a părut rău că ducele Salanus i-a cedat un foarte mare teritoriu, fie din dragoste, cum se spune, fie de frică, ceea ce se tăgăduiește.

Noi însă, nici din dragoste, nici de frică, nu-i cedăm din pământ nici cât un deget, deși a spus că are un drept asupra lui. Și vorbele lui nu ne tulbură inima, că ne-a arătat că descinde din neamul regelui Attila, care se numea biciul lui Dumnezeu. Și chiar dacă acela a răpit prin violență această țară de la strămoșul meu, acum însă, grație stăpânului meu, împăratul din Constantinopol, nimeni nu poate să mi-o mai smulgă din mâinile mele.“

Un document redactat în limba latină este *Memoriul lui Vlad Țepeș către Matei Corvin*, alcătuit de către Radu Grămăticul, ceea ce dovedește că scrisul și cititul în limba latină s-au continuat în Țara Românească. Nicolaus Olahus, figură proeminentă a umanismului românesc, scrie în limba latină cartea sa *Hungaria*, în care avem o descriere a Țării Românești, a Moldovei, Transilvaniei, Țării Someșului, Țării Crișurilor și a Țării Timișului. În ea se arată originea latină a limbii române și originea romană a poporului român,

unitatea poporului român și continuitatea românilor în Dacia, adică tezele etnogenezei:

„Românii se spune că sunt colonii romane. Dovada de acest lucru este faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc și ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea... Moldovenii au aceeași limbă, religie și obiceiuri ca și muntenii.“

În limba greacă s-a oficiat cultul religios, s-au realizat unele scrieri ca aceea a lui Stavrinou, vistiernicul lui Mihai Viteazul: *Povestea preafrumoasă a lui Mihai Viteazul. Cronica lui Gheorghe Palamed*, tot în limba greacă, este mai puțin cunoscută, dar s-a păstrat la British Museum.

4.2. Literatura română în limba slavonă

Scrisul și cititul în limba slavonă pătrund pe teritoriul nostru în sec. al X-lea, dar abia din sec. al XII-lea avem primele documente scrise.

Filotheu monahul, un logofăt al lui Mircea cel Bătrân, ne-a lăsat un imn (polieleu), care s-a păstrat sub forma unor copii mai târzii, din sec. al XV-lea.

Grigore Țamblac vine în Moldova în timpul lui Alexandru cel Bun, ține un ciclu de șaptesprezece cuvântări, ajunge egumen al Mănăstirii Neamț, mitropolit în Rusia, de unde se întoarce în Bulgaria. De la el ne rămâne, în limba slavonă, *Cuvânt panegeric al sfântului și cinstitului mare mucenic Ioan cel Nou*, în care se povestește martirajul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, din anul 1300, când a fost ucis de tătari în Cetatea Albă, în urma intrigilor catolicului Rietz, căruia i-a arătat cât sunt de rățaciți catolicii de la adevărata credință.

Cronica lui Ștefan cel Mare s-a păstrat la München, într-o traducere în limba germană. A fost dusă de o solie în Germania, pentru a cere venirea unui medic german, care să-i trateze rana de la picior.

Letopiseșul de la Bistrița cuprinde, în afară de cronica lui Ștefan cel Mare, și o alta mai mare, care începe de la descălecatul Țării Moldovei (1359) și ajunge până la urcarea pe tron a lui Ștefan cel Mare.

Letopiseșul de la Putna s-a păstrat într-un grup de cronici la Kiev și a scris-o călugărul Isaia, de la Mănăstirea Slatina. Este o copie a originalului de la Putna.

Cronica anonimă s-a păstrat într-o colecție de cronici rusești. Este o variantă a cronicii de la Putna, dusă de solii lui Ivan al III-lea, cneaz al Moscovei, care avea un fiu căsătorit cu Elena, o fiică a lui Ștefan cel Mare.

Cronica moldo-polonă a fost scrisă la curtea lui Alexandru Lăpușeanul, de un cunoscător al limbii polone (probabil un sol Brzeski Nicolae, trimis al regelui Sigismund August). Cuprinde vechile cronici ale Moldovei, urmate de cronica lui Macarie.

Cronica lui Macarie este scrisă de un călugăr cu acest nume, care ajunge egumen de Neamț, apoi episcop de Roman în timpul lui Petru Rareș. Scrie din porunca lui Petru Rareș. Reia cronica de la Putna, la care adaugă evenimentele domniei lui Bogdan cel Orb și continuă cu evenimente din timpul lui Ștefăniță, nepotul lui Ștefan. Domnia lui Petru Rareș este prezentată vag, fără date precise. Cronica se încheie cu anul 1541.

Cronica lui Eftimie a fost scrisă de Eftimie, egumen al Mănăstirii Neamț. El scrie din porunca lui Alexandru Lăpușneanul. Eftimie a fost episcop în Transilvania. Continuă cronica de la Petru Rareș, arată toate abuzurile fiului acestuia Iliăș, care s-a turcit, jefuind țara. Îl descrie în culori favorabile pe Alexandru Lăpușneanul, ca domn evlavios, bun, milos, ctitor al Mănăstirii Slatina.

Cronica lui Azarie care a fost călugăr, probabil, la Mănăstirea Golia. Reia cronicile Moldovei de la descălecat, apoi o adaugă pe aceea a lui Macarie și o parte proprie până la urcarea pe tron a lui Petru Șchiopul, din porunca căruia scrie.

Toate aceste cronici au alcătuit izvoarele marilor cronicari moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, dar și primele modele narrative.

4.3. Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie

Neagoe Basarab, ctitor al Mănăstirii Curtea de Argeș și al Mitropoliei din Târgoviște, a dorit să pună bazele unei culturi naționale în spirit renescentist. Cartea sa a fost redactată în limba slavonă, pe care evlaviosul, instruitul și patriotul domn o cunoștea.

Cartea are unsprezece părți și cuprinde sfaturi cu caracter politic, militar, dar și un mod de a modela în spiritul moralei creștine. El utilizează în acest sens *Oglinzile domnitorilor* și *Ceasornicul domnilor*, modele bizantine, imitate de literaturile în limba slavă.

În prima parte, Neagoe sfătuiește pe fiul său să păzească poruncile lui Dumnezeu, căci nu-i va fi de nici un folos sprijinul împăraților lumii, pe când ajutorul lui Dumnezeu îl va scoate din toate necazurile. Se folosesc argumente din viața regilor Saul și David, din viața sfinților Constantin și Elena, din romanul popular *Varlaam și Ioasaf*. Se introduc parabole ca cea a privighetorii, a celor două coșciuge, a celor trei prieteni.

În partea a doua sunt cuprinse sfaturi cu privire la guvernare, dar începe cu două capitole, având un conținut religios: unul referitor la cinstirea sfințelor icoane și altul referitor la iubirea lui Dumnezeu. Cel mai liric capitol este o meditație pe tema *fortuna labilis*, provocată de mutarea osemintelor mamei sale și a copiilor săi în criptele de la Argeș. El îl sfătuiește pe fiul său să cultive cu grijă grădina boierilor și a slujitorilor săi. Îl învață cum să primească solii, cum să facă judecățile, cum să înlătore

pizma și răzbumarea, cum să fie milostiv și îndurător, cum să organizeze armata pe câmpul de luptă.

Cartea se încheie cu o rugăciune, cu acel „cuvânt de iertare“, pe care domnul îl adresează fiilor săi.

Sâmburele acestei cărți îl formează ideea monarhiei absolute de drept divin, specifică lumii feudale. Principiile de guvernare au la bază morala creștină. Funcțiile în stat să le dea după vrednicie și să le cumpănească bine. Discreția, prudența, răbdarea, înțelepciunea să fie reguli de conduită. Când primește soli, Curtea și domnul să fie împodobiți de gală. Domnul să nu răspundă nimic solului, să se sfătuiască cu boierii, să se roage Mântuitorului și Maicii Preacurate să-i dea gândul cel bun, să-l discute cu boierii și apoi să-l comunice solului. Sunt inserate fragmente din omiliile lui Ioan Hrisostomul și din Simion Monahul.

4.4. Renașterea și reforma — ecurile lor în spațiul carpato-dunărean

Renașterea este un curent european, determinat de redescoperirea valorilor culturilor și civilizațiilor antice, care puneau în centrul lor omul, și nu pe Dumnezeu. Această nouă concepție — omul ca centru al universului — a dus la apariția umanismului, la crearea unei culturi și literaturi laice. În Moldova și Țara Românească avem câteva momente semnificative ale Renașterii, datorită activității unor domni luminați și patrioți.

Ștefan cel Mare a fost și un ctitor de cultură. În timpul său se construiesc cetăți, mănăstiri și alte edificii. Apare stilul moldovenesc bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, dar mai ales de Mănăstirea Voroneț. Este scrisă cronica Țării Moldovei.

Activitatea lui va fi reluată de alți voievozi, dintre care cel mai de seamă este Vasile Lupu, în timpul căruia se zidește monumentul de la Trei Ierarhi din Iași, se întemeiază Școala Vasiliană, își începe activitatea o tipografie, apare *Pravila aleasă*, se introduce limba română în cancelaria domnească. Activitatea mitropolitului Varlaam dă o deosebită strălucire epocii domniei lui Vasile Lupu.

În Țara Românească, domnul Neagoe Basarab zidește Curtea de Argeș, scrie *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Dintre cei mai luminați domni munteni îl amintim pe Constantin Brâncoveanu, care ctitorește Mănăstirea Horezu, construiește palatul Mogoșoaia; apare stilul brâncovenesc, se începe munca pentru traducerea și tipărirea *Bibliei de la București*.

Reforma a fost o mișcare contestată religioasă împotriva bisericii catolice, care impunea o dictatură asupra țărilor din Apusul Europei. Ecolul acestei mișcări în țările române a constat în traducerea și tipărirea cărților de cult în limba română, introducerea limbii române în oficierea cultului

religios, în apariția primelor elemente de viață culturală și literară în limba română.

4.5. Textele rotacizante

Textele rotacizante sunt primele traduceri de texte religioase în limba română, care s-au păstrat. Se numesc așa, fiindcă se caracterizează prin prezența fenomenului fonetic al rotacismului, adică a folosirii consoanei **r** în locul consoanei **n** între două vocale (*lumiră* pentru lumină, *bire* pentru bine), în cuvintele de origine latină.

Fenomenul este prezent și astăzi în Bucovina, unde au fost găsite. Teoria că ele ar aparține zonei Maramureșului, unde este prezent rotacismul, nu este un argument. În Maramureș nu au existat mănăstiri, focare de viață spirituală, ca în Bucovina. Elementele ardelenesti, prezente în aceste texte, au o explicație foarte simplă. Este atestată prezența, în satul Voroneț, a unor grupuri de români, refugiați din Ardeal, din cauza violentelor persecuții maghiare.

Textele rotacizante sunt: *Codicele Voronețean*, *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Voronețeană*, *Psaltirea Hurmuzachi*.

Codicele Voronețean a fost descoperit la Mănăstirea Voroneț, în 1871, de către Grigore Crețu. El cuprinde partea de la sfârșitul Sfintei Evanghelii, Faptele Apostolilor și trei epistole, una a Sfântului apostol Iacov și două ale Sfântului apostol Petru. Textul a fost publicat pentru prima oară în 1885. Originalul se păstrează la Biblioteca Academiei Române.

Psaltirea Scheiană a fost donată Academiei Române de Sturza Scheianu. Cuprinde Psalmii lui David, Rugăciunea Anei, Cântarea lui Moise, Cântarea Sfintei Fecioare. Are 530 de pagini.

Psaltirea Voronețeană a fost găsită de Simion Florea Marian. Se află la Academia Română. Ea dă în paralel textul slavon și traducerea românească. A fost publicată de Ovid Densusianu.

Psaltirea Hurmuzachi a fost donată Academiei Române de Eudoxiu Hurmuzachi. Este o traducere deosebită de celelalte.

Textele rotacizante se disting printr-o serie de particularități ale limbii:

– prezența rotacismului: *genune*>*gerure*, *tine*>*tire*, *rugăciune*>*rugăciure*;

– folosirea lui **gi** pentru **j**: *gioc*, *giude*, *gios*;

– contragerea diftongului **oa**: *nopte*, *totă*, *morte* (ca în Ardeal);

– păstrarea lui **n** urmat de **i**: *întâniu*, *spuniu*, *vulponiu*;

– păstrarea lui **u** final: *domnu*, *împăratu* (îl găsim și azi în Bucovina);

– păstrarea unor cuvinte latine, azi dispărute din limbă: *ariră*, *agru*, *gerure*, *gintu*, *măritu* (*mire*), *vărgură* (*fecioară*), *fămeaie* (*familie*);

– cuvinte cu sensuri vechi: *codru*–*munte*, *săruta*–*salutare*, *strat*–*așternut*, *cumplit*–*sfârșit*, *giudeț*–*judecată*.

Concluzii

Textele rotacizante:

- a) conservă forme de trecere de la latina populară la limba română;
- b) păstrează cuvinte din limba latină, azi dispărute;
- c) arată influența limbii slave asupra limbii române;
- d) arată efortul cărturarilor români de a introduce limba română în oficierea cultului religios;
- e) au constituit punctul de plecare pentru tipăriturile făcute de diaconul Coresi și pentru alte traduceri și tipărituri în limba română.

4.6. Primele tipărituri în limba română

Primele tipărituri în limba română — *Liturghier* (1508), *Octoich* (1510), *Evangheliar* (1512) — sunt realizate de călugărul sârb **Macarie**, la Târgoviște, cu ajutorul unei tipografii, cumpărată de Radu cel Mare de la Veneția.

Dimitrie Liubavici tipărește, la Târgoviște, începând cu 1547, câteva cărți: *Molitfelnic*, *Evangheliar*, *Apostol*, *Triod – Penticostar*.

Filip Moldoveanu tipărește, în 1544, la Sibiu, *Catehismul luteran*.

Diaconul Coresi tipărește, la Brașov, cu ajutorul judei Hans Benkner, care avea o fabrică de hârtie, mai multe cărți în limba română și altele în slavonă. Dintre cele tipărite în limba română menționăm: *Catehismul* (1559), *Tetraevangheliarul* (1561), *Lucrul apostolic* (1563), *Cazanie și Molitvelnic* (1564), *Liturghier* (1570), *Psaltire* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravilă* (1570-1580), *Evanghelie cu tâlc* (1581).

Cărțile tipărite de diaconul Coresi au avut o mare circulație și au pus bazele limbii române literare vechi.

Palia de la Orăștie (1582) este tipărită de Șerban, fiul lui Coresi. Cuprinde primele două capitole din Biblie: Creațiunea (Bitia) și Ieșirea (Ishodul). Traducerea s-a făcut după un text latin.

4.7. Primul document laic în limba română — *Scrisoarea boierului Neacșu*

Scrisoarea boierului Neacșu către Hans Benkner, judele Brașovului (1521) este unul din puținele documente păstrate. Se mai pot menționa: *Scrisoarea lui Cocrișel*, ostaș al lui Mihai Viteazul la 1600, *Scrisoarea lui Ștefan cel Mare*, trimisă principilor europeni după victoria de la Vaslui.

Spre deosebire de alte texte, scrisoarea boierului Neacșu are o limbă fluentă, presărată de expresii slavone (I pak, za), care dovedesc o anumită deprindere a scrisului în limba română. Prin ea, boierul Neacșu din Câmpulung (Dălgopole) îl înștiințează pe Hans Benkner, judele Brașovului, de o eventuală incursiune a turcilor în nordul Dunării.

Textul atestă unele particularități ale limbii române folosite în acea vreme, particularități pe care le menționăm:

- păstrează forme vechi ale unor substantive ca: *țeară, corabii, omin* pentru oameni, dar și *umin*;
- conservă **u** final (*cumu*) și formele vechi ale unor prepoziții: *den, pre, pren*;
- folosește forme vechi ale pronumelui: *loi* (lui), *tote* (toate), *miu* (meu), *ceale* (acele);
- păstrează elementele slavone în introducerea scrisorii.

5. Contribuția literaturii religioase la formarea limbii și literaturii române

5.1. Literatura apocrifă, hagiografică și a romanelor populare

Literatura apocrifă păstrează documente, care arată răspândirea unor legende cu caracter religios, cum sunt: *Legenda lui Adam și Eva, Lupta lui Satana cu arhanghelul Mihail, Disputa Mântuitorului cu Satana, Apocalipsul Sfântului apostol Pavel, Călătoria Maicii Domnului în iad, Moartea lui Avram, Legenda Duminicii, Legenda Sfintei Vineri, Legenda Sfântului Sisinie.*

Au avut o mare circulație romanele populare: *Alexandria, Varlaam și Ioasaf, Archirie și Anadan*, precum și *Viața Sfântului Nifon*, scrisă de Gavril Protul.

5.2. Mitropolitul Varlaam — Carte românească de învățătură

Cartea românească de învățătură a Mitropolitului Varlaam cuprinde 74 de predici, în care, plecând de la textul Sfintei Evanghelii, se dau sfaturi privitoare la îndepărtarea viciilor și patimilor, de ajutorarea aproapelui.

Sunt introduse legende hagiografice, precum cele despre sfinții Gheorghe, Dimitrie, Petru și Pavel, Ioan cel Nou, sfânta Paraschiva, preluându-le din *Cazania*, tradusă de Udriște Năsturel, sau din *Cazania* lui Coresi. Mitropolitul Varlaam folosește o limbă curățită de expresiile slave, având la bază limba populară, cu fraze pline de expresii plastice, dovedind talent literar. Redăm un scurt fragment spre ilustrare:

„*Ce easte frica războiului: Două oști stau împotrivă cu arme într-armați. Săbiile strălucesc, săgețile acopăr soarele, sângele se varsă pe pământ ca pâraiele. Trupurile voinicilor zac ca snopii în vremea secerei.*“

El are un rol important în formarea limbii române literare vechi, fiindcă scrie pentru întreaga „seminție românească“ într-un stil literar.

Activitatea sa este bogată și cuprinde următoarele scrieri: *Cele șapte taine, Răspunsul la catehism, Pravila* (1646). În *Cele șapte taine* arată că mântuirea se face prin ele. Se explică necesitatea unor canoane pentru

diferitele păcate. Cartea *Răspunsul la catehism* combate tezele protestante din *Catehismul luteran*, tipărit în 1544 la Sibiu, pe care îl găsește la Udriște Năsturel. *Pravila*, tipărită în 1646, introduce limba română în cancelaria domnească, este o replică la *Pravila*, tipărită la Govora, de către Matei Basarab.

Varlaam reprezintă cel mai bine momentul de înflorire a culturii din Moldova în timpul lui Vasile Lupu.

5.3. Mitropolitul Dosoftei — *Psaltirea în versuri* (1673)

Dosoftei are ca model pe Ian Kochanowski, care tradusese *Psaltirea* în limba polonă. Traducerea *Psaltirii* i-a cerut multă muncă, fiindcă o prelucrează cu ritmul, rima, metrica poeziei populare și dă o culoare de specific național temelor biblice. El folosește expresii ca: „*descălecarea moșiei*“, „*urice*“, „*caștane*“, „*bucine din corn de bour*“. Face efortul de a adapta limba română la problemele limbajului poetic și dovedește capacitatea limbii române pentru o activitate literară. El face pași importanți pentru introducerea limbii române în oficierea cultului creștin ortodox. Imaginile folosite creează o stare afectivă pentru receptarea mesajului religios: „*Am mâncat pâine cu zgură / Și lacrimi în bătătură / De fața mâinii Tale*“, „*În ce chip dorește cerbul de fântână / Cându-l strânge setea de-l arde-n plămână / Sufletul meu, Doamne, așa Te dorește*“.

Unii psalmi, în urma versificației populare, au pătruns în colinde, în cântecele de stea, în dramele populare ca *Vicleemul*. Pentru talentul său literar, el este considerat primul poet cult din literatura noastră.

Viețile Sfinților cuprinde traduceri din grecește și sârbește ale unor legende hagiografice. În prima parte cuprinde legende referitoare la Domnul Iisus, la Maica Domnului, la apostoli. De exemplu ne povestește felul în care Domnul Iisus își imprimă chipul pe o năframă și i-o trimite lui Avgar. Acesta se vindecă, închinându-se la icoana Domnului. În partea a doua se cuprind legende ale martirilor și asceților, având ca idee centrală ajutorul dat de Domnul Iisus. Astfel, sfântul Tars este pus într-un sac cu vipere și aruncat în mare. Este scos de îngeri și merge pe valuri. Sunt cuprinse legendele sfinților Alexie, Eustațiu, a celor șapte coconi din Efes, a sfintei Tecla.

5.4. Mitropolitul Antim Ivireanul — *Didahiile*

Didahiile sunt o suită de predici cu caracter moralizator, în care apar accente critice cu privire la lăcomia turcilor. Antim Ivireanul se consideră un doctor sufletesc și de aceea face din literatură o armă ideologică creștină, folosind imagini pline de tâlc:

„*Și când ieșim de la biserică să nu ieșim deșerți, ci să facem cum face ariciul, că după ce merge la vie, întâi se satură el de struguri și apoi*

scutură vița de cad boabele pe jos și se tăvăleşte pe jos de se înfig în ghimpii lui și duce și fiilor.“

Didahiile au un stil vioi, idei precise, un accentuat spirit critic la adresa moravurilor și instituțiilor epocii. Ele sunt pagini de literatură realistă, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viața socială. Antim Ivireanul le spune boierilor cum trebuie să fie supuși domnului. Remarcă năravul urât al înjurăturilor, critică obiceiul de a se duce la cârciumi. Combate lipsa de evlavie, fățarnicia, luxul boieroaicelor, lupta dintre partidele boierești, lipsa de patriotism. Va fi victima atitudinii sale patriotice, fiind ucis puțin timp după Constantin Brâncoveanu. A introdus limba română în toate momentele ritualului ortodox. A tradus și tipărit multe cărți. A fost canonizat de Biserica Ortodoxă ca mucenic.

5.5. Mitropolitul Simion Ștefan — *Noul Testament de la Bălgrad*

Personalitatea lui Simion Ștefan se exprimă prin cele două cărți, tipărite la Bălgrad (Alba-Iulia), sub îngrijirea sa: *Noul Testament* (1648) și *Psaltirea* (1651).

Traducerea *Noului Testament* s-a făcut după metoda comparativă, folosindu-se septuaginta și traduceri în greacă, slavă, maghiară. Pentru realizarea traducerii s-au adoptat neologisme, cărora li s-a dat o haină românească: sinagogă, iotă, canon, areopag, teatron, ceea ce este o dovadă că s-a folosit textul septuagintei. Textul are 23 de predoslovii la fiecare din cărțile *Noului Testament*. Ele au fraze concise, clare și aparțin, după stil, aceluiași autor. În *Predoslovie*, adică în cuvântul introductiv, Simion Ștefan pune problema limbii române unitare, fiindcă era conștient de unitatea poporului român:

„Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni, carii umblă în toate țările, așa și cuvintele acelea sunt bune, care le înțeleg toți.“

El remarcă diferențele dialectale și rolul cărturarilor în modelarea limbii. Alături de *Cazania* lui Varlaam, de *Psaltirea* lui Dosoftei, textul *Noului Testament* a stat la temelia formării limbii noastre literare. În același timp, predosloviile și notele laterale pot fi considerate primul manual de exegeză teologică. Textul a fost preluat în *Biblia de la București*, fiindcă, așa cum spunea mitropolitul Andrei Șaguna: *„Limba Bibliei pentru un popor numai odată se poate face.*“

5.6. *Biblia de la București*

Biblia, apărută în 1688, este un monument al limbii române literare. S-a folosit pentru redactarea textului, traducerea făcută de spătarul Nicolae Milescu, după o ediție în limba greacă (Frankfurt, 1597), *Biblia*, tipărită la Anvers (1595), *Biblia* de la Ostrog (1581). Revizia textului au făcut-o mitropolitul Dosoftei, patriarhul Ierusalimului Dosithei, Mitrofan, episcop

de Huși, Ghermano de Nyssis, directorul Academiei din Constantinopol, frații Șerban și Radu Greceanu.

Textul este realizat într-o limbă română literară unitară, folosindu-se atât elementele graiului muntean, formele impuse de cărțile religioase tipărite în Moldova, precum și de literatura istoriografică din sec. al XV-lea – al XVII-lea. Este cea dintâi operă de unitate națională, în acel domeniu moral, de unde pleacă pe urmă toate celelalte forme de activitate socială. *Biblia de la București* este o operă monumentală, care sintetizează efortul îndelungat al cărturarilor români de a scrie, citi și oficia cultul religios ortodox în limba română. Nicolae Cartojan, în *Istoria literaturii române vechi*, arăta: „*Prin Biblia de la București se pune în circulație o limbă literară, care reprezintă sinteza eforturilor tuturor scriitorilor ecleziastici români de până atunci și se deschide calea, pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu.*“

6. Contribuția literaturii istoriografice la formarea limbii și literaturii române

6.1. Grigore Ureche — *Letopisețul Țării Moldovei – de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă (1359–1594)*

a) Originalul cronicii nu s-a păstrat, dar avem copii făcute de Simion Dascălul, Misail Călugărul și Axinte Uricarul.

Grigore Ureche a cunoscut o serie de izvoare interne: *Cronica lui Ștefan cel Mare*, *Cronicele* lui Macarie, Eftimie și Azarie, *Cronica Poloniei* a lui Ioachim Bielski, *Letopisețul moldovenesc* de Eustratie Logofătul, *Cosmografia* de Gerard Mercator, *Cronograful* lui Manasses. El utilizează termeni arhaici, din limbile slavă, turcă, greacă: adet(tc.) — obicei, astruca — a îngropa, brudiu — tânăr, crijeci — cruciați, dabilă — bir, ferință — apărare, a hălădui — a se salva, ocină — moșie, olăcar — curier, țenchi — sfârșit, volnicie — libertate, predoslovie — introducere.

Grigore Ureche, alături de Miron Costin și Ion Neculce, întemeiază genul epic, din care a evoluat romanul istoric de mai târziu. El reconstituie, din informații izolate, separate, unitatea unei epoci într-un stil personal. Povestirea lui Grigore Ureche nu este ficțiune, ci un gen de literatură de factură istorică, fiindcă intenția lui este de a ne prezenta istoria așa cum s-a desfășurat, o istorie evocată, și nu una trăită direct. Cronică este o reconstrucție, căreia i se dă un sens global educativ-umanist, ceea ce înseamnă creație, intenții patriotice. Modelul narativ este organizat pe

nuclee, legate între ele printr-o viziune generală, moralizatoare. Cronica are aspectul unei povestiri de tip mozaicat, pentru că eroii și evenimentele nu au continuitate. Eroii sunt caracterizați printr-o expresie: Rareș — „*păstorul cel bun*“, Alexandru cel Bun are „*darul de înțelepciune*“, Petre Șchiopul — „*domn de cinste*“, „*o matcă fără ac*“.

b) Portretul lui Ștefan cel Mare și Sfânt este o pagină de literatură. Domnul este un model de vitejie și înțelepciune. El este eroul luptei pentru apărarea ființei naționale, este conștiința națională personificată, este un prototip al principelui.

Portretul începe cu o antiteză între trăsăturile fizice („*om nu mare de stat*“) și cele spirituale. Domnul este văzut obiectiv: rațional, echilibrat („*amintrelea era om întreg la fire*“), dar și „*mânios și degrabă vărsătoriu de sânge*“ față de boierii nesupuși. Era harnic („*neleneșu*“), bun organizator („*unde nu gândea ai colo îl aflai*“), strateg („*la lucru de războaie meșter*“), era viteaz și curajos („*unde era nevoie, însuși se vâraia*“), era tenace și perseverent („*și unde-l biruiau alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor*“). Unitatea dintre domn, popor și țară este subliniată afectiv: „*Iară pre Ștefan Vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plângere în mânăstire la Putna*“.

Imagina domnului este proiectată într-un spațiu al mitului, fiindcă el pare a ține un echilibru al universului, încât la moartea lui se declanșează stihiiile: „*au fost ploi grele și povoaie de ape și multă înecare de ape s-au făcut*“. Domnul este un părinte, țara este o familie: „*atâta jale era de plânga toți ca după un părinte al său*“. Modelul eroului se împletește cu cel al sfântului: „*îi zicu sveti Ștefan Vodă nu pentru sufletul ce iaste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejești*“. Ștefan cel Mare și Sfânt a fost și un om politic, care a înțeles problemele sociale și politice, de aceea, fiind pe patul de moarte, „*chemat-au vlădicii și toți sfetnicii săi, boierii cei mari și alți toți câți s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ținea țara, cum au ținut-o el*“. Împletirea modelului eroului cu forțele supranaturale intră în concepția astrologică a umanismului Europei de Est și este determinată de războaiele neîntrerupte. Eroul este excepțional, are o tentă romantică „*cătu n-au fost așa nici odinioară*“, dar și realist prin ancorarea lui în problemele supraviețuirii ființei naționale: „*au datu învățătură să se închine turcilor*“.

Cronica lui Grigore Ureche conservă universul mental al omului culturii românești din prima jumătate a secolului al XVII-lea și utilizează stilul narativ, care face primii pași pentru a se desprinde de cel oral. El întemeiază, sub raportul limbii literare, o tradiție, care va fi continuată de Miron Costin, Ion Neculce și va fi valorificată apoi de Costache Negruzzi, iar mai târziu de Mihail Sadoveanu.

Interpolările lui Simion Dascălul, care introduce în textul cronicii o legendă șovină maghiară, că românii sunt urmașii tâlharilor de la Râm, dați în ajutor unui crai maghiar Laslo sau Laslău, nu are nici un temei. Nu a existat acest crai, iar la momentul venirii hunilor Imperiul Roman încetase să mai existe de șase secole. Ea va fi dezbătută de Miron Costin în *De neamul moldovenilor* și de Dimitrie Cantemir în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*.

6.2. Miron Costin — Letopisețul Țării Moldovei — de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul din Țara de Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Țara de Gios, în oraș în Iași, în anul de la ridicarea lumii 7183, eară de la nașterea Mântuitorului lumii lui Hristos 1675

Intenția lui Miron Costin era aceea de a scrie un Letopiseț întreg al Moldovei, „de la descălecatul ei cel dintâi, carele au fost de Traian împăratul“, însă „cumplitele vremi“ nu i-au îngăduit să-și împlinească proiectul.

Letopisețul cuprinde povestirea istoriei Moldovei de la Aron Vodă (1595) la Dabija Vodă (1661). Este un document de epocă, dar și o frescă narativă despre o istorie crudă, despre moravurile politice, despre tragedia Moldovei. Sursele de informare sunt orale — povestirile boierilor bătrâni, care au participat la evenimente ca „om de poveste“. Are un stil instruit, cultivat, cu idei universal valabile. A utilizat, probabil, și *Honograful leșesc*.

Limba cronicii lui Miron Costin are ca model limba vie a poporului, cu o construcție savantă a frazei, care arată influența limbii latine, cu verbul la sfârșitul propoziției, cu o logică a ideilor. Fraza este amplă și cu imagini plastice: „biruit-au gândul“, „se sparie gândul“, „iaste inimii durere“, „țara înlăcrimată“, „cumplite vremi“, „om de poveste“. Folosește cuvinte care azi au dispărut din limbă: „a amirosi“ — a simți, „cumpănă“ — primejdie, „dodeială“ — hărțuială, „a hălădui“ — a scăpa, „imă“ — mamă, „leato“ — an, „a se legăna“ — a sta la îndoială, „lunecos“ — nesigur, „fără nădejde“ — pe neașteptate, „a prepune“ — a bănuși, „a se prileji“ — a se întâmpla, „țenchi“ — sfârșit, „vălfă“ — fală, „răpitor“ — aprig. Introduce neologisme din limba latină: „astronomie“, „cometă“, „canțeliar“, „comisar“, „gheneral“, „senator“, „țărămonie“.

Miron Costin este mai întâi un scriitor și apoi un istoric, fiindcă pagina textului este elaborată ca stil și idee. El comentează, prin maxime și cugetări, viața din Moldova. Elogiază cartea „că nu este alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă, decât cetitul cărților“.

Miron Costin este un creator de atmosferă retrăită prin actul povestirii, în care îl atrage pe cititor. Istoria, oamenii și țara sunt ruinate, totul e un

infern, din care scapă doar un „*om de poveste*“. Este un naufragiu al omului și al culturii. El contemplă „*paradisul devastat al Moldovei*“ cu durere, așa cum o va face și M. Sadoveanu în romanul *Zodia Cancerului*.

Modelul narativ al cronicii lui Miron Costin este al unei povestiri cu idei, ca o meditație pe tema *fortuna labilis*. Prin cele 40 de maxime și aforisme, avem o esențializare a evenimentelor, se exprimă ideea ascunsă în povestire. Narațiunea își află punctul de pornire în adevărul maximei. Istoria devine un spectacol tragic, într-un stil preromantic, demn de un povestitor meditativ ca M.Sadoveanu.

Structura narativă este liniară, cu puține digresiuni. El introduce analiza psihologică, portretul moral, dramatizarea acțiunii, ca în episodul căderii domnului Vasile Lupu. Logofătul Ștefan Gheorghe vine cu „*fața scornită de mahniciune*“ și cere voie domnului să plece „*că îi este giupâneasa spre moarte*“. Domnul îi urează „*să aștepte lucrul spre voia sa*“. Comentariul „*Neștiutor gândul omului spre ce menește!*“ este meditativ, dar și ironic. Ștefan Gheorghe pleca la Bogdana, ca să vină cu oști din Muntenia și Transilvania și să-l schimbe din domnie pe Vasile Lupu. Boierii Ciogolești și serdariul Ștefan sunt arestați pentru participarea la complot. Punctul culminant este executarea lor. Comentariul este o concluzie: „*Iară osânda trage la plată*“. Vasile Lupu fuge spre Hotin. Atmosfera este specifică, ca în romanul lui Mihail Sadoveanu *Nunta domniței Ruxandra*. Drama se bazează pe gesturi de mare adevăr psihologic, legat cu subtilități și nuanțe.

Cronica lui Miron Costin aduce un moment de început al artei narative în literatura noastră.

De neamul moldovenilor și din ce țară au eșit strămoșii lor este o scriere polemică, în care combate „*basna*“ lui Simion Dascălul și lămurește originile neamului. În *Predoslovie*, el arată răspunderea celui care scrie: „*Nici este șagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea este un lucru vecinicu. Când ocărăsc într-o zi pre cineva, este greu a răbda; dară în veci? Eu voi da seamă de ale mele, câte scriu*“.

Patriotismul este exprimat prin susținerea tezelor etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român. El are convingerea că scrisul trebuie să slujească adevărul, că istoria și literatura au un rol educativ, că a scrie este un act de răspundere în fața istoriei. Lucrarea urma să aibă șase capitole. În primul capitol este descrisă Italia, în capitolul al doilea — evoluția Imperiului Roman, în capitolul al treilea se prezintă Dacia, în capitolul al patrulea — războaiele purtate de Traian și colonizarea Daciei. În capitolul al cincilea urma să se vorbească despre limba, credința creștină, portul, numele poporului român. Uciderea sa timpurie (1691), sub bănuiala

că ar fi participat la un complot împotriva lui Constantin Cantemir, oprește activitatea sa creatoare.

Și prin celelalte scrieri ale sale: *Cronica Țării Moldovei și a Munteniei*, scrisă în limba polonă, *Despre Moldova și Țara Românească* — poem în limba polonă, *Viața lumii* — poem ce are în centru motivul *fortuna labilis*, Miron Costin se dovedește cea mai luminată minte a epocii din Țara Moldovei.

În prefața poemului *Viața lumii*, el se consideră poet fondator în limba română.

6.3. Ion Neculce — Letopisețul Țării Moldovei — de la Dabija Vodă (1661) la Nicolae Mavrocordat (1743)

În Predoslovie, el promite să fie obiectiv, adevărul făgăduit fiind adevărul privirii sale asupra istoriei. Accentul cade pe propriile informații: „*singur dintru a sa știință cât s-au tâmplat de au fost în viața sa*“. De aceea legendele și informațiile nesigure le adună în *O samă de cuvinte*, fiindcă doar cea referitoare la Dumbrava Roșie și cea cu aprodul Purice le considera că ar putea fi reale.

Miezul istorisirii lui Ion Neculce îl formează domnia lui Dimitrie Cantemir, care devenise „*blând și bun către toți*“. Acesta realizează o alianță cu Petru cel Mare. Venirea lui Petru cel Mare la Iași este prilejul pentru cronicar de a-și arăta măiestria în arta portretului: „*Împăratul era un om mare, mai înalt decât toți oamenii, iară nu gros, rotund la față și cam smad, oacheș și cam arunca câteodată din cap fluturând*“.

Nucleele povestirii sunt formate din informațiile referitoare la evenimentele unei domnii. Ordinea narativă este cronologică, dar cultivă și anticipația. Cronicarul este atras de evenimentele spectaculoase ca lovitura de stat a țarinei Elisabeta sau salvarea hatmanului Buhuș, care se agață de coada unui cal și este salvat de Constantin Cantemir, căftănit pe ascuns, face o farsă lui Dumitrașcu Vodă, punând să-i scrie „*cărți cu vicleșug*“, că-i aduce caftan de reinnoire a domniei. În loc de caftan, îi citesc „*firmanul de mazilire*“. În timp ce poporul aruncă cu pietre după domnul mazilit, el puse „*de dzâce surlele și trâmbițeli și bate tobele*“, iar cronicarul comentează ironic: „*cu această cinste frumoasă au ieșit ... din Moldova*“. Ion Neculce folosește expresii, care fac din el un mare povestitor: „*plânge de se risipie*“, „*s-au strâns ca pui de potârniche*“.

O samă de cuvinte cuprinde 42 de legende, „*audzite din om în om*“, „*de oameni vechi și bătrâni*“, și în Letopiseț nu sunt scrise. Rolul lui Ion Neculce este de a transforma povestirea orală în povestire scrisă. Textul are secvențe cu eroi și întâmplări mereu schimbate. El le așază separat, la începutul cronicii.

Unele legende au un caracter ritualic, ca legenda întemeierii Mănăstirii Putna, unde locul alegerii se stabilește după un ritual arhaic. Altele sunt un fel de roman concentrat, ca ascensiunea lui Ghica Vodă la tron sau aventurile lui Nicolae Milescu Spătarul. Acesta ajunge sfetnic al țarului din Rusia, este trimis cu o misiune la împăratul Chinei, de unde se întoarce cu multe lucruri rare. Este jefuit de boierii ruși și închis. Este scos de Petru cel Mare și repus în drepturi. El ne lasă prima carte de călătorii din Europa — *De la Moscova la Pekin* —, dând știri despre împărăția Chinei înainte de Marco Polo. Ion Neculce face un frumos portret mitropolitului Dosoftei, dovedindu-se un scriitor autentic. El înțelege cu mintea și cu inima, pune pe cititori în situația de a trăi și ei cele povestite de dânsul. Antonie Ruset este chinut de turci după mazilire, într-un mod satanic: „*L-au închis turcii și l-au bătut și l-au căznit cu fel de fel de cazne. Pân'și tulpanuri subțiri îl făceau de înghiție și apoi le trăgea înapoi de-i scote mațele pe gură*”.

Ion Neculce procedează ca un regizor preocupat de efectul, pe care trebuie să-l producă scena înfățișată. În legenda 37, Grigore Ghica își reîntâlnește prietenul din copilărie, devenit vizirul Chipriolul, într-o scenă definitivă pentru trăsăturile de caracter ale eroilor. El știe să surprindă și scene de psihologie colectivă, ca în lupta de la Varadia: „*și-așa s-au făcut un hramăt și o spaimă în turci, de treceau om peste om, cât s-au rumtu și podul*”.

Stilul lui Ion Neculce se caracterizează prin expresivitate: „*s-au curățit de grijă*”, „*tătarii sunt lupi*”, „*i s-aprinsă inema de voie re*”, „*i-au fost lovit mânia lui*”, „*cu piele de iepure la spate*”, „*cum ar arde un stuhu mare*”, „*cum ar sta pădurea*”, „*ca lupul cu oaia*”, „*pere turci ca frunzda*”.

El utilizează maxime și proverbe, luate din Sfânta Scriptură: „*Ruga smerită nouri în cer pătrunde*”, „*Răbdând am așteptat pe Domnul*”, „*Taina împăratului să o acoperi*”, „*Ce gândește omul nu dă Domnul*”.

Cele mai expresive fragmente sunt acelea, în care se simte primejdia, fiorul morții, situație caracteristică pentru Moldova acelor timpuri: „*lui Duca Vodă boierii stau să-i mănânce capul*”, „*a plăti cu capul*”, vornicul Lupu s-a dus „*cu capul a mână*” în cortul vizirului, împăratul „*i-a iertat de cap*”, boierii pribegi se duc să-și „*prinză capetele printr-alte țări*”.

Ion Neculce reprezintă matricea populară originală a povestirii românești, care devine model pentru literatura cultă, reprezentată de Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă.

6.4. Stolnicul Constantin Cantacuzino

S-a născut în 1650, ca fiu al postelnicului Constantin Cantacuzino. Face studii la Constantinopol și Padova. Este unchiul și sfetnicul lui Constantin Brâncoveanu și îndeplinește multe misiuni delicate. Căderea lui Constantin

Brâncoveanu și numirea fiului său ca domn îi aduc o serie de acuzații. Fiul său Ștefan Cantacuzino este mazilit și pleacă la Constantinopol cu el. Vor fi uciși în urma unor intrigi.

Istoria Țării Românești este un răspuns la interpolările lui Simion Dascălul, în cronica lui Grigore Ureche. În introducere, el arată dificultățile pe care le întâmpină: hrisoavele interne împrăștiate, povestirile bătrânilor variază, letopisețele sunt încurcate, cântecele bătrânești aduc laude. În capitolul I tratează despre numele țării, despre daci și romani, despre victoriile lui Burebista. La capitolele II și III sunt prezentate războaiele purtate de împăratul Traian cu dacii și amintește de valul lui Traian și podul de peste Dunăre. Transformarea Daciei într-o provincie romană este realizată prin coloniști și armata adusă de Traian. Se dau hotarele Daciei între Dunăre, Tisa și Nistru, iar în nord — la izvoarele Prutului. În capitolul IV se urmărește romanizarea Daciei, se discută despre războaiele lui Traian cu armenii, parții, evreii și despre moartea sa la Chiliachia. Urmașul său, Adrian, reprimă răscoala evreilor. Capitolul V este al tezelor etnogenezei: originea romană a poporului român, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român, existența românilor din sudul Dunării. Încheie cu căderea Panoniei sub hunii conduși de Atila și explică de ce o parte din români se găsesec asupriți sălbatic de unguri.

El publică și o hartă a Țării Românești cu imaginea lui Constantin Brâncoveanu, care a fost tipărită de Hrisant Notara la Padova și se păstrează la British Museum.

6.5. Stoica Ludescu

Stoica Ludescu a fost logofătul familiei Cantacuzino și a copiat cronici și documente pentru Constantin Cantacuzino. El preia vechile anale pământene, fragmente din *Viața patriarhului Nifon* de Gavril Protul, legenda întemeierii Țării Românești cu Negru Vodă, o listă a domniilor până la Radu cel Mare, cu ctitoriile și cu războaiele ce le-a purtat. Surprinde luptele dintre partidele boierești și tratează în special evenimente din timpul domniilor Mihnea cel Rău, Neagoe Basarab, Radu de la Afumați până la Mihai Viteazul. Pentru epoca lui Mihai Viteazul el reproduce o variantă a cronicii lui Tudosie Rudeanu. Apoi încorporează o cronică, scrisă de Matei al Mirelor, *Istoria celor întâmplate în Țara Românească de la Șerban Vodă până la Gavril Vodă*. Pentru perioada lui Matei Basarab, el folosește o cronică a lui Matei Basarab. Compilația lui Stoica Ludescu este inegală ca întindere și ca valoare.

6.6. Radu Popescu — *Istoriile domnilor Țării Românești*

Tratează istoria Țării Românești o dată cu a țărilor învecinate: Moldova, Transilvania, Turcia, Rusia. Este o istorie a românilor în contextul Europei răsăritene. Utilizează pentru Moldova cronica lui Grigore Ureche,

pentru Bizanț și turci Cronica lui Gheorghe Phrantzi, care a fost martor al căderii Constantinopolului, iar pentru Muntenia aceleași surse ca Stoica Ludescu. Partea personală începe cu domnia lui Grigorie Vodă și se încheie cu căsătoria Smaragdei, fiica lui Șerban Cantacuzino „*frumoasă și înțeleaptă*“, cu Grigorie Băleanu, postelnic „*de neam bun, frumos, înțelept*“, ca semn al împăcării celor două familii boierești.

6.7. Radu Greceanu

Realizează cronica lui Constantin Brâncoveanu, pe care-l elogiază pentru salvarea țării de trupele germane conduse de generalul Heissler. Se arată înfrângerea nemților de la Zărnești, prinderea lui Heissler și uciderea lui C. Bălăceanu. Este împotriva lui Constantin Bălăceanu, care îi stârnea pe austrieci să intre în Țara Românească. Trecerea lui Toma Cantacuzino în tabăra țarului îl îngrijorează pe domn. Se surprind și evenimente mai puțin importante ca: venirea hanului tătarilor, războiul dintre creștini și turci, drumurile și ctitoriile lui Constantin Brâncoveanu. Cronica se încheie cu anul 1714, când Brâncoveanu este ucis de turci. Radu Greceanu a avut un rol important în traducerea *Bibliei de la București* (1688).

6.8. Nicolae Milescu — *De la Moscova la Pekin*

Nicolae Milescu a realizat prima carte de călătorii din literatura universală, care aducea vești despre Orient. El este trimis, cu scrisori, de țarul Rusiei la împăratul Chinei. Se surprind toate greutatețile drumului. Este atacat de tunguși, mandarinii vor să vadă scrisorile, ajung la Marele zid, li se deschid porțile de fier către Pekin. Se descriu bogățiile feerice ale curții imperiale, protocolul, pitorescul obiceiurilor, cupolele aurite, pavilioanele de cărămidă roșie și țigle galbene, podețe, flori, grădini, sala tronului, ostașii înarmați cu lănci și arcuri. Lui Milescu i se pictează portretul care va ajunge la Paris.

Cartea are trei părți: traversarea Siberiei, misiunea din China, cu o descriere generală a Chinei, cu manifestările religioase, care aveau loc în acel timp. Cartea a circulat în lumea slavă și greacă, a fost cunoscută în Occident și a determinat călătoriile de explorare a lumii.

Activitatea de cărturar a lui Nicolae Milescu este foarte bogată. El traduce Vechiul Testament, un catehism ortodox, *Întrebări și Răspunsuri*, după Atanasie al Alexandriei; traduce, în Rusia, o adevărată bibliotecă cu caracter sociologic.

6.9. Ștefan cel Mare și Sfânt — reprezentant al conștiinței naționale și creștine

6.9.1. Personalitatea marelui voievod al Moldovei trebuie înțeleasă sub două coordonate, iar imaginea lui ca două fețe ale unei singure medalii, reprezentând, pe de o parte, *eroul* luptând pentru apărarea ființei naționale și

pentru afirmarea conștiinței naționale și, pe de altă parte, *sfântul*, ca model al lumii feudale, asociat, bineînțeles, sfinților militari.

Ștefan, ca prototip al eroului, este *Mare* în fapte istorice, este acoperit de gloria câștigată prin victoriile asupra dușmanilor țării, este viteazul, strategul, organizatorul vieții sociale, constructorul unui sistem eficient de apărare a țării, alcătuit din cetăți, mănăstiri cu fortificații, ca cele de la Neamț și Putna, dar mai ales prin puternice obști de răzeși la hotarele țării.

Cronicarul polon Michowski sintetizează trăsăturile personalității domnului Ștefan, numindu-l: „*Bărbat glorios și victorios, care ai biruit pe toți regii vecini... Om fericit, căruia soarta i-a hărăzit cu multă dărnicie toate darurile. Căci pe când altora le-a dat numai unele însușiri, și anume prudență împreună cu șiretenie, altora virtuți eroice și spirit de dreptate, altora biruință contra dușmanului, numai ție ți le-a hărăzit la un loc pe toate. Tu ești drept, prevăzător, isteț, biruitor tuturor dușmanilor. Nu în zadar ești socotit printre eroii secolului nostru*”.

Aceste cuvinte au acoperire în victoriile de la Doljești și Orbic, când îl alungă din domnie pe Petru Aron, ucigașul tatălui său Bogdan, de la Baia, unde distruge armata lui Mateiaș Corvin; de la Lipiști, unde distruge oastea tătarilor; de la Soci și Vodnău, unde-l înfrânge pe Radu cel Frumos, aliatul turcilor; de la Vaslui contra turcilor, unde nimicește oastea condusă de Soliman Pașa; de la Codrîi Cosminului, unde-l învinge pe Ioan Albert, regele Poloniei, care conducea o coaliție polono-ungaro-prusaco-lituaniană.

Dimensiunea europeană a voievodului moldovean era recunoscută și de aceea papa îl felicită, iar cronicarul polon Dlugosz va scrie o surprinzătoare laudă: „*O bărbat demn de admirat întru nimic inferior ducilor eroici pe care atâta îi admirăm, care cel dintâi dintre principii lumii a raportat în zilele noastre o victorie atât de strălucită contra turcilor. După părerea mea, el este cel mai vrednic să i se încredințeze conducerea și stăpânirea lumii și mai ales funcțiunea de comandant și conducător contra turcilor, cu sfatul comun, înțelegerea și hotărârea creștinilor, pe când ceilalți regi și principii creștini trândăvesc în lene, în desfătări și lupte civile*”.

Ca reprezentant al conștiinței naționale și creștine europene, Ștefan cel Mare și Sfânt a înțeles marea primejdie, pe care o reprezintă joncțiunea dintre cele două forțe asiatice, care invadaseră Europa: turcii, care aveau cea mai bună infanterie (ienicerii), și tătarii, care aveau o foarte bună cavalerie. De aceea el a fost, timp de o jumătate de secol, scutul Europei, într-o perioadă de mare criză politico-militară, creată de căderea Constantinopolului.

Această intenționalitate este exprimată de atacul simultan asupra Moldovei la momentul 1476 (lupta de la Războieni), când marea armată turcă, condusă de sultanul Mohamed al II-lea, atacă din sud, iar de la răsărit

atacă tătarii, obligând pe Ștefan să-și divizeze armata și să îngăduie steagurilor de răzeși să plece spre Orhei. Deși câștigă lupta, turcii trebuie să se retragă, dar revin, prin surprindere, în 1484, conduși de sultanul Baiazid și sunt sprijiniți de tătari și chiar de voievodul muntean Vlad Călugărul. Ei izbutesc să cucerească cetățile Chilia și Cetatea Albă, care erau strategice. Sub pretextul că vin să-i alunge pe turci din aceste cetăți, polonii, conduși de Ioan Albert, atacă Moldova, având ca obiectiv „*Super extirpatione valachi*“, adică distrugerea completă a Moldovei, obiectiv asiatic al hunilor lui Atila și al slavilor, al turcilor și tătariilor.

Pierderile turcilor și tătariilor au fost atât de importante, încât ei n-au mai avut puterea de a continua ofensiva asupra Europei. De aceea Ștefan, alături de Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș, Ioan Corvin, Mihai Viteazul, Radu de la Afumați, Ioan Vodă cel Cumplit are rolul de a măcina forțele asiatice și a împiedica distrugerea Europei. Rolul lor nu poate fi comparat decât cu Skanderberg și Ioan Sobiești, regele Poloniei.

Pierderile Moldovei au fost de asemenea mari, dar modul înțelept, în care a fost condusă țara, a atenuat aceste efecte ale atacurilor permanente. La aceasta a contribuit și prada importantă, luată în urma războaielor câștigate.

Epoca lui Ștefan cel Mare și Sfânt este a renașterii. Ea se caracterizează prin înflorirea meșteșugurilor și a artelor. Se realizează construcții temeinice. Acum se întăresc și se zidesc cetățile Suceava, Neamț, Hotin, Cetatea Albă, Chilia, Soroca, Orhei. Se ridică, potrivit tradiției, 44 de mănăstiri și biserici prin grija domnului, ca semn de mulțumire pentru ajutorul dat în războaie de Dumnezeu, de Maica Preacurată, de sfinți. Dintre acestea, doar 32 au pisanii păstrate în mănăstirile de la Putna, Neamț, Bistrița, Voroneț, Tazlău, Dobrovăț, Vad pe Someș, sau din bisericile din Suceava, Iași, Vaslui, Dorohoi, Piatra, Hârlău, Baia, Borzești, Răuseni, Războieni, Râmnicu-Sărat. Acum apare stilul moldovenesc, bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, acum se scriu cronici și se pun temeliiile specificului național în cultură.

6.9.2. Ca reprezentant al conștiinței creștine, Ștefan este *Sfânt*, fiindcă toată viața sa și-a închinat-o salvării lumii creștine, a luptat cu cei mai mari dușmani ai Domnului Iisus Hristos, cu turcii și tătarii, dar mai ales, fiindcă a trăit și a cunoscut taina vieții creștine. Aceasta constă în faptul că el și-a închinat toate faptele, cuvintele și gândurile sale lui Dumnezeu, de aceea toți pașii vieții sale i-a făcut cu o permanentă conștiință, că stă în fața lui Dumnezeu, că nici un fir de păr din capul său nu se mișcă fără să se știe că face voia lui Dumnezeu și nu voia sa, fiindcă de la Dumnezeu îi vin ideea sfântă, sprijinul și judecata. Intenționalitatea dă valoare faptei, iar el s-a

considerat doar cel ce duce la împlinire porunca sfântă, fiindcă a trăit în adâncul inimii o comuniune reală cu Dumnezeu.

Duhul Sfânt sălășluiește în Biserica Domnului Iisus Hristos și se descoperă aceluia, care, prin ascultare față de credință, trăiește plinătatea conștiinței creștine, păzind cu sfințenie talantul de har, care i-a fost încredințat, ducând o viață de cinstire și iubire a lui Dumnezeu.

Ștefan cel Mare și Sfânt a fost nevoit, după uciderea tatălui său Bogdan, de către Petru Aron, să pibegească și s-a ascuns pentru o anumită perioadă la Muntele Athos, unde s-a împărtășit de viața cea harică. Era momentul când, după căderea Constantinopolului sub turci, soarta lumii creștine depindea de felul în care principii români vor ști să oprească valul satanic păgân turco-tătar. Cercetarea arhivelor și documentelor de la Muntele Athos ar arăta deplin cauza, pentru care domnul Moldovei a făcut danii atât de importante anumitor mănăstiri de la Muntele Athos, care, se pare, că l-au adăpostit, când era prigonit. Este posibil ca aici să fi primit ascultarea dată printr-un pustnic de a veni în Moldova și să preia tronul, dar mai ales să fi primit el însuși în inima sa darurile harice ale Duhului Sfânt și starea înaltă a comuniunii cu Dumnezeu. De aceea el își punea nădejdea în Dumnezeu și, așa cum spune Grigore Ureche, aceasta era cauza strălucitoarelor sale victorii, când, potrivit mărturiilor contemporanilor, era ajutat direct de sfinți. De aceea alăturarea sa la sfinții oșteni ca Dimitrie, Gheorghe, Mina este firească, fiindcă ei i-au stat alături încă din timpul vieții pământești.

6.9.3. Imaginea lui Ștefan cel Mare și Sfânt, ca reprezentant al conștiinței naționale, a fost realizată în toată complexitatea ei în literatura română. Contururile esențiale ale personalității sale au fost trasate de Grigore Ureche, Ion Neculce, Vasile Alecsandri, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu și alții. Ca exponent al conștiinței naționale, ni-l prezintă Barbu Ștefănescu Delavrancea, în drama *Apus de soare*, când afirmă: „*Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și-a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor*“, deci, trăind răspunderile istoriei. În romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu, el caută sihaștri la Ceahlău, ca să afle dacă să angajeze Moldova în lupta contra turcilor, fiindcă a pune un principat contra unui imperiu era un act temerar, aproape o sinucidere.

El este diplomatul, care caută să realizeze o coaliție antiotomană, așa cum cu mult discernământ ni-l prezenta Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare*:

„*C-am încercat să unesc Apusul într-un gând, că zic că sunt creștini, și trimeșii mei au bătut din poartă în poartă rugându-se mai mult pentru ei ca pentru noi să lase războaiele de zavistie și să se ridice împotriva primejdiei obștești a creștinătății*“. „*Văzând că rămâi cu fâgăduințele, am căutat să*

unesc Răsăritul. Ş-am trimis la unguri, la leşi, la litvani, la ruşi, la tătari... Au făcut cărări bătănd drumurile pustii oamenii mei şi degeaba“.

În acest context, căsătoria cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor, a împăraţilor Bizanţului, oglindită în romanul *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, era o recunoaştere a faptului că Ştefan cel Mare era considerat singurul principe european în stare să ducă un război de eliberare a Bizanţului. Scrisoarea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt către principii Europei, după bătălia de la Vaslui, precum şi vizita delegaţiilor Veneţiei alcătuiesc momente importante ale istoriei surprinse în roman.

Ca apărător al fiinţei naţionale, el este *eroul*, aşa cum ni-l prezintă Grigore Ureche în *Letopiseşul Ţării Moldovei*, adică viteaz şi curajos: „*unde era nevoie, însuşi se vârâia*“, era tenace şi perseverent: „*Şi unde-l biruiau alţii nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor*“. În drama *Apus de soare*, Barbu Ştefănescu Delavrancea ni-l înfăţişează ca iscusit în arta războiului, aşa cum reiese din relatarea, făcută de Moghilă, a bătăliei pentru Pocuţia. Vasile Alecsandri, în *Dumbrava Roşie*, ne dă o imagine a domnului patriot în lupta de la Codrii Cosminului.

Cea mai complexă imagine ne-o transmite Mihail Sadoveanu, în romanul *Fraţii Jderi*, unde domnul Ştefan, ca strateg, îi atrage pe turci în mlaştini şi câştigă bătălia de la Vaslui, iar pe tătari îi zdrobeşte la Lipiņi între două dealuri, pornind de la cuvintele lui Grigore Ureche: „*la lucruri de războaie meşter*“. Ca domn ştie să folosească puterea, creează o armată de razeşi, cu care contracarează puterea boierilor, şi face dreptate ţăranilor în conflictele lor cu boierii. Îl învaţă pe fiul său Alexăndrel că: „*puterea lor, fiind de la Dumnezeu, trebuie s-o folosească pentru obşte*“.

Ca reprezentant al conştiinţei naţionale, el înţelege că Moldova, rămasă singură în faţa valului otomano-tătar, nu va putea rezista şi că, pentru a supravieţui după moartea sa, trebuie să facă pace cu turcii. Astfel, fiind pe patul de moarte, Grigore Ureche spune: „*Chemat-au vlădicii şi toţi sfetnicii săi, boierii cei mari şi alţi toţi câţi s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ţine ţara cum au ţinut-o el*“, de aceea „*au datu învăţătură să se inchine turcilor*“.

6.9.4. Ştefan cel Mare şi Sfânt, „*atletul lui Hristos*“, cum îl numeşte papa, a fost un reprezentant al conştiinţei creştine şi modul în care această calitate a lui a fost reflectată în creaţiile literare implică, în paralel, şi o discutare a argumentelor canonizării sale de către Biserica Ortodoxă Română.

În primul rând, el opreşte, timp de o jumătate de secol, valul păgân-asiatic al tătarilor şi turcilor să lovească decisiv lumea creştină, fărâmiţată de conflicte mărunte, de orgoliile, laşităţile şi lenea principiiilor, să cadă în mâna duşmanilor lui Dumnezeu.

Victoriile sale împotriva unor armate de trei-patru ori mai numeroase nu pot fi explicate de cronicari decât prin intervenția unor factori supranaturali. În acest sens, Grigore Ureche scria: „*luând ajutoriu pre Dumnezeu și cu ruga Precistii și a sfântului marelui mucenic Dimitrie...*“. Nu întâmplător cronicarul precizează că în luptele sale era ajutat în mod vizibil de sfinți: „*zic unii că să fi arătat lui Ștefan Vodă la acest războiu sfântu mucenic Dimitrie călare și într-armata ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu și dând vâlvă oștirii lui, ci iaste dea și crederea, de vreme ce au zidit biserică*“.

Ca anahoreții de la Athos, dar și din Carpați, așa cum ni-l prezintă Mihail Sadoveanu pe Chesarion Breb, din *Creangă de Aur*, Ștefan trăiește într-o profundă comuniune cu Dumnezeu și, prin El, cu sfinții, dar și cu forțele naturii. Grigore Ureche arată felul cum moartea domnului a însemnat nu numai o rupere a echilibrului social, dar și a celui natural: „*Și deci preste vară fostu ploii grele și povoaie de ape și multă înecare de ape s-au făcut*“. Mihail Sadoveanu nu putea să ignoreze acest aspect esențial și de aceea, în *Frații Jderi*, sugerează această putere spirituală a domnului: „*De când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri, morile și pâraiele cântau în văi*“. Când, în *Apus de soare*, domnul ține în fața sfatului discursul, el este însoțit de fulgere.

Fiind un domn evlavios și drept, el a apărât datinile, obiceiurile, familia. A fost un părinte al țării. De aceea, Grigore Ureche spune că la moartea lui: „*Plângeau toți ca după un părinte al său*.”

Petru Rareș, fiul său, urmează același drum, fiindcă a fost anahoret la Athos cu numele Pahomie și ia aceeași ascultare venind ca domn.

Icoana lui Ștefan cel Mare și Sfânt, păstrată timp de cinci sute de ani în conștiința poporului român, a generat legende, cântece populare, creații literare, confirmând cuvintele cronicarului: „*îi zicu Sveti Ștefan*“.

Legendară este și apărarea Bucovinei, ca să nu fie răpită integral de ucenicii satanei, după cel de al doilea război mondial, când mormântul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, de la Putna, a determinat ca jumătate din Bucovina să nu poată fi luată de URSS.

7. Umanismul românesc

7.1. Trăsăturile umanismului românesc

a) Caracterul educativ al literaturii – cronicarii scriu dintr-un motiv umanist:

– Grigore Ureche *Predoslovie*: „ca să nu se înece a toate țările anii trecuți și să nu știe ce s-au lucrat să să asemenea fiarălor și dobitoacelor celor mute și fără minte”; „au lăsat izvod pre urmă și bune și rele să rămâie feciorilor și nepoților, să le fie învățătură, despre cele rele să se ferească și să se socotească iară pre cele bune să urmeze și să învețe și să se îndirăpțeze“.

– Miron Costin: „Deci fraților cetitorilor cu cât vă veți îndemna a ceti pre acest letopisețu mai mult cu atât veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi, la domni și la noroade de cinste“.

b) caracterul patriotic – ei susțin tezele etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român, continuitatea românilor în Dacia – cu argumente arheologice și filologice:

– Miron Costin *De neamul moldovenilor*.

– Dimitrie Cantemir *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*.

c) caracterul militant – ei luptă pentru independența națională:

Dimitrie Cantemir *Istoria creșterii și descresșterii imperiului otoman*, dă speranța eliberării, popoarelor asuprite din Europa de către imperiul turc.

– *Istoria ieroglifică* – arată lupta sa pentru a stăvili influența imperiului turc în Moldova – alianța cu Petru cel Mare.

d) caracterul filosofic – se introduc meditații și concluzii asupra istoriei și omului:

Dimitrie Cantemir *Compendiul sistemii logiceii generale, Istoria ieroglifică, Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*.

Miron Costin *Viața lumii* – poem filosofic pe tema *fortuna labilis*.

e) caracterul popular – descoperirea folclorului și a specificului național:

Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae*.

Dosoftei (mitropolitul) *Psaltirea* – pre versuri tocmită.

Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce folosesc proverbe, zicători, eresuri, tradiții, expresii ale limbii populare.

f) caracterul științific – fac trecerea de la cronici la istorie:

Dimitrie Cantemir *Istoria creșterii și descresșterii imperiului otoman*, scrisă pe baza documentelor din arhivele turcești de la Constantinopol.

Stolnicul Constantin Cantacuzino folosește documente pentru a realiza *Istoria Țării Românești*.

7.2. Rolul umanismului românesc în formarea limbii și literaturii române

a) contribuția literaturii religioase la formarea și dezvoltarea limbii literare, precum și la apariția elementelor de literatură beletristică:

– Mitropolitul Varlaam *Carte românească de învățătură* – 1643 – are un stil propriu pe baza limbii populare: aduce primele versuri în limba română.

– Mitropolitul Dosoftei *Psaltirea* – pre versuri tocmită – 1673 – folosește versificația populară, specificul național, dovedește capacitatea limbii române de a realiza valori literare. Este primul poet cult.

– Mitropolitul Simion Ștefan *Noul Testament* – 1648 – are un rol important în realizarea unei limbi române unitare; primele texte teologice.

– Mitropolitul Antim Ivireanul *Didahiile* – introduce stilul oratoric – precursor al realismului prin elementele de critică socială.

– *Biblia de la București* – 1688 – dă un model de limbă română literară.

b) cărturari umaniști, care pun bazele limbii române literare, ale culturii și ale literaturii române:

– Spătarul Nicolae Milescu *De la Moscova la Pekin* – prima carte de călătorii.

– Dimitrie Cantemir *Istoria ieroglifică* – prima carte de literatură română – aduce romanul alegoric, pamfletul politic, eseul; *Descriptio Moldaviae* – pune bazele etnografiei, geografiei; *Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman* – pune bazele istoriei pe documente; *Compendiul sistemii logice generale* – pune bazele filosofiei; *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre* – pune bazele teologiei.

– Ion Neculce *O samă de cuvinte* – aduce stilul narativ – arta portretului, model de limbă literară.

– Grigore Ureche *Letopisețul Țării Moldovei* – portretul lui Ștefan cel Mare – genul epic – primele pagini de literatură beletristică.

– Miron Costin *Letopisețul Țării Moldovei* – aduce analiza psihologică și descrierea, iar în poemul *Viața lumii* — genul liric.

c) Umanismul dă modele și teme pentru dezvoltarea literaturii beletristice:

– modelul principelui creștin: Ștefan cel Mare și Sfânt.

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie*.

Barbu Șt. Delavrancea *Apus de soare*.

Mihail Sadoveanu *Frații Jderi*.

– modelul de limbă română literară este preluat de:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*.

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Doine, Lăcrămioare. Legende*.

Dimitrie Bolintineanu *Muma lui Ștefan cel Mare*.

– tema luptei pentru putere:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*.

Vasile Alecsandri *Despot Vodă*.

Bogdan Petriceicu Hasdeu *Răzvan și Vidra*.
– teme, motive și mituri din literatura populară:
Vasile Alecsandri *Doine, Legende*.
Mihail Eminescu *Luceafărul, Călin (file din poveste)*.

8. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române și europene

8.1. Viața și activitatea

a) Fiu al domnului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir se naște în 1673. Își face studiile la școala Patriarhiei din Constantinopol, unde învață greaca, latina, geografia, literatura, metafizica, logica, etica, politica, turca, persana, araba, religia mahomedană. Va mai învăța rusa. La moartea tatălui său este ales domn, dar turcii, câștigați de aurul lui Constantin Brâncoveanu, îl numesc domn pe Constantin Duca. Dimitrie se retrage la Constantinopol. Îl va reprezenta pe fratele său Antioh Cantemir la Poarta Otomană, când acesta va deveni domn. Va deveni el însuși domn în 1710, când face un tratat cu Petru I pentru eliberarea Moldovei de sub jugul otoman și pentru înlăturarea puterii oligarhiei boierești. După lupta de la Stănilești (1711), pleacă în Rusia. Moare în 1723. A fost membru al Academiei din Berlin și sfetnic al țarului Petru cel Mare.

b) Scrieri filosofice: *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea, Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre, Compendiul sistemului logicei generale*.

c) Scrieri literare: *Istoria ieroglifică* (1705), *Descriptio Moldaviae* (1716).

d) Scrieri istorice: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae, Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor, Viața lui Constantin Cantemir*.

e) Scrieri de istoria religiilor: *Sistema religiei mahomedane* (lat. Curamus).

8.2. Dimitrie Cantemir — opera

Dimitrie Cantemir este, prin ideile preluate din filosofia antică, un umanist, prin spiritul enciclopedic — un reprezentant al iluminismului european, iar prin cultura teologică și credință — un bun creștin. De aceea el caută să concilieze principiile creștine cu cele păgâne, atitudinea mistică, exprimată prin retragerea din viață, ca om de bibliotecă cu atitudinea activă, ca domn și luptător împotriva fatalității, a condițiilor social-istorice, contradicție exprimată prin creația și viața sa.

a) *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* este un eseu compus după modelul dialogurilor platoniciene. Principiile etice sunt luate din Biblie, dar și din filosofi, poeți și sfinți ca: Thales, Pitagora, Socrate, Cicero, Epictet, Sf. Grigore de Nazianz, Sf. Augustin, Erasm, Homer, Hesiod, Plutarh, Salustiu. De aceea el prezintă cele trei cărți ca pe niște „*mescioare spre a sufletului dulce gustare*“, pe care se găsesc paharul vieții și paharul morții (la care face aluzie Eminescu în *Epigonii*), poama vieții și poama morții, pâinea vieții și pâinea morții, ca cititorul să aleagă. De aceea, pentru el, materialistul Aristotel este „*fiul întunericii*“, iar atei sunt niște brute bipede.

b) *Compendiul sistemului logicii generale* este construit pe ideea că logica este cheia filosofiei și de aceea ea poate mântui pe om de păcatul originar, poate să-i redea nu numai umanitatea, ci și dimensiunea divină pierdută.

c) *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre* este un eseu filosofic din șase părți. În prima parte el afirmă că singurul mod de cunoaștere este revelația divină, contactul mistic dintre om și divinitate, ceea ce dă științei un caracter sacru. În partea a doua, *Fizica*, pune problema cosmogonică, a creației prin divinitate, dar acceptă și idei metafizice. În partea a treia, *Progresul creației*, el susține că, după creație, natura are o viață independentă, așa cum susținea Voltaire, cu care a purtat corespondență. Partea a patra tratează problema timpului, pe care îl considera divinitatea în ipostază de eternitate. Partea a cincea pune în discuție problema universalelor. Toma d’Aquino (și realismul medieval, care continuă pe Platon) afirma că noțiunile există înaintea creației, iar nominaliștii (Occam) că existența lui Dumnezeu se bazează pe credință, și nu poate fi demonstrată rațional. În partea a șasea, *Etica*, discută problema liberului arbitru. Omul are o parte divină predestinată și o parte materială, dotată cu liber arbitru, care îi poate modifica destinul.

Autorul dă eseului o formă alegorică. Demiurgul apare ca un bătrân înțelept, care-l invită pe filosof să-l picteze. Ca în legenda lui Avgar, dar mai ales ca în extaz, metamorfoza continuă a acestuia nu poate fi un model pentru o icoană statică.

d) *Descriptio Moldaviae* este redactată la cererea Academiei din Berlin și are trei părți. În prima parte avem o descriere geografică, în a doua — viața socială, organizarea statului, funcțiile, iar în partea a treia se ocupă de biserică. Cartea dă o imagine asupra Moldovei din timpul său, cuprinde prima hartă a Moldovei și descrie nu numai munții, apele, câmpiile, ci și obiceiurile, orașele, fauna, flora, graiul, scrisul, portul, tradițiile, miturile populare, ritualurile, dansurile, poeziile populare. Aici apar primele știri despre motivul zburătorului, despre zâne, Joimărițe, Drăgaică, Sânziene,

Ursite, Paparude. Cartea vibrează de dragostea de țară a autorului și are calități literare.

e) *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* a avut ca scop să trezească în Europa ideea luptei împotriva imperiului turc și dorința de eliberare a popoarelor asuprite. Creșterea Imperiului Otoman începe din secolul al XIII-lea și ține până la cucerirea Căminului (1672). Perioada de descreștere este urmărită de la 1673 la 1711.

f) *Istoria ieroglifică* este un roman istoric realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. *Tema* o formează lupta pentru putere. *Subiectul* urmărește evoluția luptei dintre frații Cantemir și Constantin Brâncoveanu. În părțile întâi și a doua, Corbul (Constantin Brâncoveanu) izbuteste să aducă la domnie, în țara patrupedelor (Moldova), pe Struțo — cămila (Mihai Racoviță), prin intermediul căruia să pună mâna pe o parte din veniturile Moldovei. Este criticată boierimea Moldovei, care trădează interesele țării și devine instrumentul oligarhiei boierești din Țara Românească. Este arătată lăcomia demnitarilor turci ca Alexandru Mavrocordat. În părțile a treia și a patra se urmăresc aceste intrigi politice și o răscoală a țăranilor (albinele) împotriva trântorilor (adică marea boierime). Oligarhia boierilor din cele două principate se aliază contra fraților Cantemir, fiindcă Dimitrie, căsătorit cu Casandra, fiica lui Șerban Cantacuzino, avea dreptul la tron în Țara Românească. De aceea Constantin Brâncoveanu îi confiscă moșiile și-l prigonește. În partea a cincea este trimis Cameleonul (adică Scarlat Ruset) să întindă o cursă Inorogului (adică Dimitrie Cantemir). În partea a șasea, Inorogul povestește Șoimului (Toma Cantacuzino — trimis al lui Brâncoveanu la Poarta Otomană) intrigile lui Constantin Brâncoveanu și felul în care pradă veniturile Moldovei. Antioh Cantemir izbuteste să-l înlăture de la domnie pe Constantin Duca, ginerele lui Constantin Brâncoveanu. Dar cu daruri la templul lăcomiei, Antioh este răsturnat de Constantin Brâncoveanu. În părțile a șaptea și a opta, Cameleonul îl denunță pe Șoim (Toma Cantacuzino) că nu vrea să-l prindă pe Inorog. El izbuteste să-i cumpere pe bostangii turci, ca să-l aresteze pe Inorog. Inorogul rostește un bocet în stil popular, fiindcă nici Lupul (hatmanul Lupu), nici Filul (Antioh Cantemir) nu-l pot ajuta. Scapă, cumpărând niște demnitari turci, și este protejat de consulul francez. Mai târziu ajunge mare vizir un prieten al fraților Cantemir și Brâncoveanu este nevoit să facă pace. Antioh Cantemir este numit domn, iar Dimitrie Cantemir primește o compensație pentru moșiile luate de Constantin Brâncoveanu.

Istoria ieroglifică este un pamflet politic, scris într-o limbă aleasă, cu imagini, legende, are un caracter moralizator, iar eroii au trăsături general-umane, ceea ce dă textului și o dimensiune clasicistă. Inorogul este

prigonitul, Corbul este intrigantul, Cameleonul este vicleanul. Caracterul compromițător al textului îl determină pe Dimitrie Cantemir să-l redea într-o formă de alegorie. Ana Racoviță (nevăstuica, soția lui Mihai Racoviță) este imorală. Victoria Ruset este folosită de Scarlat Ruset (Cameleonul), ca să-l atragă pe inorogul Cantemir într-o cursă. Sunt demascate corupția și violențele de la Poarta Otomană. Sunt ironii și anecdote jignitoare la adresa lui Constantin Brâncoveanu. Este o carte, care dezvăluie, în adevărata ei față, o lume degradată și inumană.

Dimitrie Cantemir este primul scriitor de talent, care cunoaște bine problemele creației literare. Cartea are modele ilustre ca *Istoria secretă* a lui Procopie din Cezarea, se văd influențe din *Halima, Sindipa, Floarea darurilor, Fiziologul*, ceea ce dă cărții un caracter de unicat.

Pildele, cugetările, proverbele sunt culese din literatura populară, din Horațiu, Homer, Sfântul Augustin. Fraza este amplă, uneori greoaie, dar are ritm, expresivitate și alteori este limpede, simplă, ca în limba vorbită. Cartea ne dă imaginea unei lumi cu eroii, frământările, moravurile, instituțiile ei, având aspectul unui cazan, care fierbe plin de uimitoare și neașteptate situații.

8.3. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române și europene

a) Dimitrie Cantemir — om de știință sau spirit științific:

– pune bazele evoluționismului și cauzalității în istorie – *Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman*.

– susține tezele etnogenezei cu argumente științifice – *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*.

– pune bazele etnografiei și geografiei – *Descriptio Moldaviae*.

– pune bazele filosofiei – *Compendiul sistemului logicei generale*.

– pune bazele istoriei religiilor și teologiei – *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre – Sistemul religiei mahomedane*.

– pune bazele muzicologiei – *Tratat de muzică turcească*.

b) Dimitrie Cantemir — spirit iluminist:

– caracterul enciclopedic al formației și activității sale: poliglot, istoric, scriitor, etnograf, om politic, muzicolog, filosof, teolog.

– critică instituțiile și moravurile feudale – *Istoria ieroglifică*.

– deschide drumul literaturii spre realism, creează specii ca romanul, pamfletul, eseul.

– reprezintă tipul domnului luminat.

– discută despre soarta omului superior, într-o lume coruptă, ca parte a problemei drepturilor omului – *Istoria ieroglifică*.

c) Dimitrie Cantemir — reprezentant al umanismului:

– militează pentru înflorirea artei și culturii – *Istoria ieroglifică*.

- creează și modelează o limbă aptă pentru activitatea științifică și literară.
- aduce caracterul de specific național – *Istoria ieroglifică, Descriptio Moldaviae*.
- afirmă caracterul educativ al literaturii.
- realizează, prin scris și faptă, caracterul patriotic și militant.
- aduce caracterul științific în cultură și literatură.
- d)** Dimitrie Cantemir — întemeietorul literaturii române:
 - *Istoria ieroglifică* – roman realist, pamflet politic, prima creație beletristică din literatura noastră.
 - *Descriptio Moldaviae* — expresie a dragostei față de țară, prima carte de etnografie.
 - *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre* — primul eseu filosofic.

9. Școala Ardeleană

9.1. Școala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc

a) Lupta pentru eliberare socială și națională a românilor din Transilvania a cunoscut mai multe momente: răscoala de la Bobâlna, răscoala lui Gheorghe Doja, răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan împotriva odiosului act *Unio trium naționum* (1437), prin care unгурii, sașii și secuii, după ce invadează Transilvania, îi lipsesc de drepturi pe români, îiucid, le dărâmă bisericile, le ard satele, le fură pământurile, îi obligă să treacă la catolicism, îi silesc la o maghiarizare forțată, obligându-i să-și părăsească limba, portul, datinile, credința. Cei care s-au opus au fost prigoņiți sau uciși ca: Ilie Iorest, Sava Brancovici, Oprea Miclăuș, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partoș și alte zeci de mii de ortodocși români, de către urmașii celor care l-au ucis de Domnul Iisus Hristos. Dintre aceștia s-au ridicat reprezentanții Școlii Ardelene, care au primit privilegiul de a studia la Roma și la alte universități catolice.

b) Școala Ardeleană este o mișcare iluministă, socială, antifeudală, culturală, politică, ideologică a românilor din Transilvania, pentru reforme sociale și drepturi politice. În acest scop, o serie de cărturari români scriu cărți cu caracter istoric, literar, filologic, de cultură și chiar politice.

c) cărți cu caracter filologic, în care se afirmă latinitatea limbii române: Samuel Micu *Elementa linguae daco-romanae sive valahicae*.
 Petru Maior *Lexiconul de la Buda* – împreună cu Samuel Micu,
Dizertație pentru începutul limbii române, Dialog pentru începutul limbii

române între nepot și unchi.

d) cărți cu caracter istoric, în care se arată latinitatea poporului român, unitatea poporului român și continuitatea românilor în Dacia:

Samuel Micu *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor.*

Petru Maior *Istoria pentru începutul românilor în Dacia.*

Gheorghe Șincai *Hronicul românilor și al mai multor neamuri.*

e) cărți cu caracter literar, în care se susțin idei iluministe:

Ion Budai Deleanu *Țiganiada, Trei viteji.*

f) Scrieri cu caracter politic, în care se militează pentru drepturile românilor din Transilvania *Supplex Libellus Valahorum Transilvaniae* – 1791.

9.2. Idei susținute de reprezentanții Școlii Ardelene

a) ideile etnogenezei: unitatea poporului român, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia.

b) egalitatea în drepturi cu celelalte națiuni în virtutea dreptului natural.

c) romanitatea pură a poporului român, ceea ce era o exagerare.

d) puritatea latină a limbii române (Se scot, din Lexiconul de la Buda, elementele de alte origini și se înlocuiesc cu termeni latini, ceea ce duce la crearea curentului latinist).

e) susțin principiul etimologic, adică să se scrie cuvântul ca în limba latină și să se citească ca în limba română. Exemplu: panis — pâine.

f) introduc alfabetul latin în locul celui chirilic.

9.3. Ion Budai Deleanu — Țiganiada

a) Tema — lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale.

b) Ideea — critica instituțiilor și moravurilor feudale.

c) Compoziția este complexă și se desfășoară pe patru planuri:

– pe planul istoric avem lupta lui Vlad Țepeș și a armatei române împotriva turcilor.

– pe planul comic avem falsa luptă a țiganilor cu turcii.

– pe planul mitic avem lupta dintre îngeri și demoni – îngerii îl ajută pe Vlad Țepeș și pe români, demonii îi ispitesc pe țigani, ca să nu-i ajute pe români.

– planul comentariului, în care autorul se preface că o serie de savanți au studiat textul și-l explică, dar explicațiile lor sunt complet false și comice.

d) Subiectul. Se urmărește evoluția țiganilor în timpul luptei lui Vlad Țepeș cu turcii.

Pentru a nu fi folosiți ca iscoade de către turci, Vlad Țepeș îi adună pe țigani într-o tabără. Defilarea lor în cete, prin fața lui Vlad Țepeș, este comică, realizând o satiră la adresa moravurilor feudale. Astfel, argintarii au

ca steag o cioară de argint cu pene de aur, sunt conduși de Parpangel — un fel de Ahile țigan, Bălăban îi conduce pe căldărari, care au ca steag o tipsie de aramă și bat într-o căldare, în loc de „dobă“. Fierarii sunt conduși de Drăghici și au ca steag o tigaie de plăcinte. Tandaler îi conduce pe aurari, care au ca steag o sulită de aur, iar lăieții, conduși de Corcodel, au ca steag o cârpă și sună din cornuri. Ei îi jură credința lui Vlad Țepeș, dar acesta, îmbrăcându-se în haine turcești, cu un grup de oșteni, vine să-i încerce; țiganii se predau imediat. Văzând că-i Vodă, promet că se vor bate cu turcii.

Pe alt plan, Satana o fură pe Romica, logodnica lui Parpangel, și acesta, ca orice cavaler rătăcitor, pleacă s-o caute. O găsește în pădurea fermecată, într-un castel, dar se pomenește într-o baltă. Ajunge la două izvoare: unul cu apă vie și unul cu apă moartă. Eroul român, Argineanul, vine și bea din izvorul cu apă moartă, își leapădă armura, fiindcă înnebunește. Parpangel bea din izvorul cu apă vie, ia armura lui Argineanul, vine în tabără, când turcii îi atacau pe țigani, face minuni de vitejie, îi alungă pe turci, dar cade de pe cal și-și rupe oasele. Este îngrijit de mama sa, Brândușa, și de Romica.

Țiganii hotărăsc să se bată legați la ochi, ca să nu se înspăimânte de vederea turcilor. Dau peste o turmă de boi și se bat cu ea. Apoi își dau seama că se află în tabăra abandonată de turci și găsesc o mulțime de provizii. De aceea hotărăsc să-și facă o țară și discută despre cele două forme de guvernământ: republică sau monarhie luminată. Nu se înțeleg, se iau la bătaie și pierd șansa să-și dobândească conștiința națională. Între timp, Vlad Țepeș, deși îi bate pe turci și-i alungă, este silit de boieri să părăsească țara, fiindcă aceștia se tem de răzbunarea turcilor. Armata română continuă lupta condusă de Romândor.

e) Mesajul iluminist constă în discutarea următoarelor idei:

- susține lupta pentru drepturile omului (în discursul lui Janalău).
- combate intoleranța religioasă de pe poziții materialiste.
- critică instituțiile și moravurile feudale (ca în defilarea țiganilor).
- susține egalitatea în drepturi, în virtutea dreptului natural (în discursul lui Janalău).
- neagă dreptul divin feudal (prin discursul lui Goleman).
- propune discutarea formelor de guvernământ iluministe: republica sau monarhia luminată (în discursul lui Slobozan).
- ne prezintă prototipul domnului, luminat în figura lui Vlad Țepeș.
- enunță o concepție materialistă, exprimată în descrierea raiului țigănesc.
- susține lupta pentru libertate națională ca afirmare a conceptului iluminist – „poporul suveran“.

9.4. Iluminismul în Moldova și în Țara Românească

a) În Țara Românească, iluminismul este promovat de poezii Ienăchiță Văcărescu, Alecu Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Iancu Văcărescu, care publică primele încercări de poezie lirică de factură romantică. Dinicu Golescu publică *Însemnare a călătoriei mele*, o carte de călătorie, în care descrie locuri, obiceiuri, modele de viață europene. Anton Pann este un poet minor, de specific național balcanic. În *Povestea vorbei*, el versifică și concentrează proverbe și zicători. Cartea sa *Din năzdrăvăniile lui Nastratin Hoge* aduce o critică plină de umor lumii feudale.

b) În Moldova, poetul cel mai reprezentativ al perioadei de pătrundere a ideilor iluministe este Costache Conachi, un gânditor raționalist de factură romantică.

Prin afirmarea ideilor iluministe, acești cărturari au pregătit momentul de la 1848.

10. Momentul 1848 — etapă a revoluției burghezo-democrate

10.1. Momentul 1848 în Moldova, Muntenia și Transilvania

a) principalele momente ale revoluției burghezo-democrate au fost:

1821 – mișcarea lui Tudor Vladimirescu – cucerirea puterii politice–înăbușirea de forțele feudale din afara țării.

1848 – primul guvern provizoriu în Țara Românească, revoluția este înăbușită de intervenția militară turcă.

1859 – Unirea Principatelor Române – reformele realizate de Alexandru Ioan Cuza: dreptul economic (împroprietărirea țăranilor), dreptul de vot, dreptul la cultură.

1877 – Războiul de Independență – obținerea independenței naționale.

1907 – trecerea puterii politice în mâna burgheziei, prin manipularea masei țărănești.

1918 – desăvârșirea independenței și unității naționale – reforme sociale democratice: împroprietărirea țăranilor, votul universal.

1945 – desființarea clasei feudale – împroprietărirea țăranilor.

1947 – abolirea monarhiei ca formă de guvernământ.

1989 – restaurația – reintroducerea relațiilor de producție capitaliste.

b) desființarea monopolului turcesc asupra Moldovei și Țării Românești, în urma păcii de la Adrianopol (1829), duce la dezvoltarea negoțului, la crearea de capitaluri, apare burghezia care declanșează lupta pentru reforme democratice.

c) obiectivele revoluției burghezo-democrate au fost realizate astfel:

- independența națională (1877, 1918)
- unitatea națională (1859, 1918)
- trezirea conștiinței naționale (1848 – 1859)
- dreptul la cultură (școli, teatre, presă)
- crearea de instituții democratice: stat–monarhie luminată–principe Al.I.Cuza – partide politice–parlament–justiție–armată–școli–spitale–arhive, universități, academie, societăți culturale și literare

– se creează noile relații de producție capitaliste și ele duc la apariția întreprinderilor industriale, la consolidarea burgheziei, la apariția băncilor.

d) reprezentanți ai ideologiei iluministe și ai mișcării de la 1848:

Moldova: Mihail Kogălniceanu, Alexandru Ioan Cuza, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Gheorghe Asachi, Costache Negri.

Muntenia: Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Ion Ghica.

Transilvania: Andrei Mureșanu, Timotei Cipariu, Gheorghe Barițiu, August Treboniu Laurian, Simion Bărnuțiu.

e) dezvoltarea învățământului în limba română:

Moldova – 1814 – Gheorghe Asachi ține primul curs de ingineri hotarnici.

– 1828 – Școala de la Trei Ierarhi și Seminarul de la Socola.

– 1835 – Academia Mihăileană – prima instituție de învățământ universitar.

Muntenia – 1818 – Gheorghe Lazăr înființează Școala de la Sfântul Sava, preluată din 1823 de Ion Heliade Rădulescu.

Transilvania – 1754 – ia ființă, la Blaj, prima școală în limba română.

– 1834 – Gheorghe Barițiu înființează, la Brașov, Școala Comercială.

Apoi iau ființă școli de învățători, de arte și meserii, de agricultură în cele trei principate române.

f) dezvoltarea presei în limba română:

Moldova – Gheorghe Asachi înființează *Albina românească* la Iași, 1829, iar din 1837 — *Alăuta românească*.

– Mihail Kogălniceanu scoate, în 1840, *Dacia literară*, iar în 1844 *Propășirea*.

– Vasile Alecsandri va continua cu *România literară* din 1855.

Muntenia – Ion Heliade Rădulescu va înființa *Curierul românesc* din 1828, iar din 1836 adaugă *Curierul de ambe sexe*.

Transilvania – Gheorghe Barițiu scoate *Gazeta Transilvaniei* în 1828, căreia îi adaugă *Foaie pentru minte, inimă și literatură*.

g) dezvoltarea teatrului în limba română:

– apar primele trupe de teatru conduse de Matei Millo, Costache Caragiali și Mihai Pascali.

– au loc primele reprezentații în limba română:

1816 – Iași – *Mirtil și Hloe* de Florian și Gessner.

1819 – București – *Hecuba* de Euripide.

– se fac eforturi pentru crearea unui repertoriu național de către Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi.

– iau ființă primele școli pentru pregătirea actorilor și cântăreților:

Iași – Conservatorul Filodramatic.

București – Școala de muzică vocală, declamație și literatură.

h) apar primele societăți literare și culturale:

Muntenia: Dinicu Golescu și Ion Heliade Rădulescu creează *Societatea literară*, Nicolae Bălcesu, Ion Ghica, Cristian Tell – *Frăția*.

Transilvania: „*Asociația transilvană pentru literatură română și cultura poporului român*“, Sibiu, 1861.

10.2. Direcția Daciei literare și rolul lui Mihail Kogălniceanu

Trăsăturile direcției sunt exprimate în articolul *Introducere* al lui Mihail Kogălniceanu și ele sunt un program al generației de la 1848:

a) pentru o literatură militantă sau, altfel spus, pentru prioritatea criteriului istoric asupra criteriului estetic în aprecierea operei literare. Acest sens militant este exprimat prin titlul revistei, fiindcă vizează unul din obiectivele revoluției burghezo-democrate–unitatea națională; este exprimat prin „*duhul național*“ al publicației: „*O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici numai cu literatura națională*“.

b) pentru o literatură originală și de specific național, fiindcă „*traducțiile nu fac o literatură*“ și „*istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice...*“. Conceptul de specific național este înțeles la nivel tematic, autorul îndemnând pe scriitori să se inspire din folclor, istorie și realitatea socială. De aceea alături, în primul număr, M.Kogălniceanu publică nuvela *Alexandru Lăpușeanul* de Costache Negruzzi, ca aplicare practică a programului. În ea avem o critică a societății feudale, ca obiectiv esențial al ideologiei iluministe.

c) pentru unificarea culturală înaintea unificării politice a românilor din principatele românești: „*Așadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii românești, în carele ca într-o oglindă se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său*“.

d) pentru o limbă română literară unitară: „*Românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți*“.

e) pentru o critică literară obiectivă: „*Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea iar nu persoana*“. Această linie va fi urmată de revistele: *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Viața românească*, detașând critica literară obiectivă de la Iași, reprezentată de Titu Maiorescu, Constantin Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu și alții, de critica literară subiectivă, impresionistă de la București, reprezentată de Eugen Lovinescu, G. Călinescu și alții.

10.3. Momentul 1848 — moment al formării conștiinței estetice

a) Dimensiunea clasicistă a literaturii patruzecioptiste

– personaje ideale sau general-umane în împrejurări ideale sau general-umane

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie* – Ștefan cel Mare și Sfânt – eroul și sfântul.

Grigore Alexandrescu *Boul și vițelul* – arivistul și naivul – *Satiră. Duhului meu* – parazitul.

Vasile Cârlova *Păstorul întristat* – cadrul bucolic

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante.

Vasile Alecsandri *Ovidiu, Fântâna Blanduziei* – din viața antică.

Grigore Alexandrescu *Satiră, Duhului meu* – din viața protipendadei.

– armonia și echilibrul – concept clasicist, dar și de specific național.

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Concertul în luncă*.

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia* – homo mensura.

– unitatea de timp, de loc și de acțiune.

Vasile Alecsandri *Fântâna Blanduziei*.

b) Dimensiunea romantică a literaturii de la 1848:

– eroi excepționali în împrejurări excepționale:

Vasile Alecsandri *Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roșie*.

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*.

– tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai*, patriotismul.

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*, patriotismul.

Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul*, iubirea.

– exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut:

Alec Russo *Cântarea României*.

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie*.

Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia, Trecutul, La Mănăstirea Dealului*.

Dimitrie Bolintineanu *Muma lui Ștefan cel Mare*.

– prețuirea folclorului pentru o literatură de specific național:

Ion Heliade Rădulescu *Zburătorul* – motivul zburătorului.
Gheorghe Asachi *Traian și Dochia* – motivul etnogenezei.
Vasile Alecsandri *Sburătorul, Doina, Sânziana și Pepelea, Baba*

Cloanța.

– evaziunea în mit, în istorie, în natură, într-un decor mirific oriental:

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Sburătorul, Dumbrava Roșie*.

Dimitrie Bolintineanu *Florile Bosforului*.

Grigore Alexandrescu *Trecutul. La mănăstirea Dealului*.

– specii romantice:

poemul – Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai*.

pastelul – Vasile Alecsandri *Miezul iernii, Iarna, malul Siretului*.

elegia – Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

drama – Vasile Alecsandri *Despot Vodă, Ovidiu, Fântâna Blanduziei*.

c) Dimensiunea realistă a literaturii de la 1848:

– eroi tipici în împrejurări tipice:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul* – Moțoc — tipul boierului intrigant, Lăpușneanul — tipul despotului feudal, Spancioc — tipul boierului patriot.

Vasile Alecsandri – Clevetici — tipul demagogului, Sandu Napoailă — boierul retrograd.

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială:

Vasile Alecsandri *Balta Albă* – realitatea socială, bogați–săraci.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul* – lupta pentru putere

– atitudinea critică față de realitatea înfățișată.

Costache Negruzzi *Rețetă, Fiziologia provincialului, Alexandru Lăpușneanul*.

Vasile Alecsandri *Chirița în provincie, Iașii în carnaval, Rusaliile*.

– scientismul – în sensul documentării sau în sensul realizării unui program:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*, documentarea din cronici.

Vasile Alecsandri *Fântâna Blanduziei, Ovidiu*, documentare de epocă.

– specii realiste:

Vasile Alecsandri *Istoria unui galbân și a unei parale*.

– comedia *Chirița în provincie*.

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*.

– procedee realiste

tipizarea – Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul* – Moțoc, Spancioc.

– analiza psihologică – Vasile Alecsandri *Despot Vodă*.

10.4. Momentul 1848 — moment al trezirii conștiinței naționale

a) cultivarea conștiinței naționale, afirmarea idealurilor revoluției burghezo-democrate prin școli, teatre, presă, societăți.

b) rolul și locul literaturii ca armă ideologică:

Vasile Alecsandri *Deșteptarea României, Hora Unirii*.

c) lupta pentru reforme democratice, sociale, politice:

Vasile Alecsandri *Dezrobirea Țiganilor, Deșteptarea României, Plugul blestemat*.

d) lupta pentru înlăturarea absolutismului feudal:

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușeanul*.

Vasile Alecsandri *Despot Vodă*.

e) lupta pentru realizarea unității naționale, sintetizată prin cuvântul *România*:

Dacia literară, România literară, reviste cu caracter național.

Vasile Alecsandri *Deșteptarea României*, Alecu Russo *Cântarea României*.

f) lupta pentru independența națională:

Vasile Alecsandri *Deșteptarea României, Ostașii noștri*.

g) mesajul patriotic – scop al activității literare:

Grigore Alexandrescu *Anul 1840*, Andrei Mureșanu *Un răsunet*,

Alecu Russo *Cântarea României*, Vasile Alecsandri *Deșteptarea României*.

h) evocarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut ca mod de a cultiva conștiința națională

Vasile Alecsandri *Dumbrava Roșie*, Vasile Cârlova *Ruinurile Târgoviștei*, Grigore Alexandrescu *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

i) natura patriei – mod de a cultiva sentimentul patriotic

Vasile Alecsandri *Pasteluri, Concertul în luncă, Lunca din Mircești*.

j) cultivarea limbii naționale – mod de a exprima sentimentul patriotic

Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușeanul*, Vasile Alecsandri *Rusaliiile*.

10.5. Ion Heliade Rădulescu — Zburătorul

Tema poeziei este motivul zburătorului, de aceea se înscrie în programul *Daciei literare*. Zburătorul este un personaj fantastic, care se arată, pe înserat, tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el și apoi dispare.

Ideea este că patimile trebuie evitate („*Să fugă fata mare de focul de iubit*“), fiindcă pătrund în inima omului și sunt greu de îndepărtat („*Nici rugi nu te mai scapă. — / Ferească Dumnezeu!*“).

Compoziția este complexă. În prima parte este o idilă, în partea a doua, un pastel, iar în partea a treia, o legendă.

Textul dezvoltă, în prima parte, trăirile unei adolescente, Florica. Ea descrie mamei sale aceste senzații fizice, pe care le trăiește: „*pieptul mi se bate*“, „*Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate*“, „*Ah! inima-mi zvâcnește!*“, „*ochii-mi vâpăiază*“, „*tremur de nesațiu*“, „*Obrajii...unul arde, și altul mi-a răcit!*“, „*o piroteală de tot m-a stăpânit*“. Mama îi propune soluțiile din viața satului: „*du-te la moș popa*“, babele din sat, vrăjitorul.

Al doilea moment surprinde sugerarea prezenței zburătorului prin trei ipostaze subtile: de destin („*Eu parcă-mi auz scrisul*“), de fior („*prin vine un fior*“), de vânt („*dar e un vânt ușor*“). De aceea, ca specie literară, aici avem o idilă.

Partea a doua este un pastel, în care se prezintă imaginea unui sat pe înserat, prin imagini vizuale și auditive. Imaginile vizuale sunt realizate, în general, prin metafore și simboluri: „*Veșmântul său cel negru de stele semănat*“, „*cobe, câteodată, tot cade câte-o stea*“, „*a laptelui fântână*“. Imaginile auditive sunt realizate prin gerunzii („*țipând parcă chema*“), aliterații („*șoaptă în susur*“), metonimii („*lătrătorii numai s-aud*“). Ele sugerează multă mișcare la momentul înserării, ca un punct culminant, după care urmează o liniște („*Tăcere este totul și nemișcare plină*“), ce prefigurează venirea zburătorului.

Partea a treia are o formă de legendă, în care zburătorul primește alte ipostaze: de balaur („*balaur de lumină cu coada-nflăcărată*“), de zmeu („*Tot zmeu a fost, surato.*“), de flăcăiandru („*Ca brad un flăcăiandru*“) și de fulger („*Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare*“).

Această metamorfoză a zburătorului face din el un personaj fantastic, un erou romantic excepțional, iar eroina, prin trăirile și evenimentele prezentate, devine excepțională în împrejurări excepționale, prefigurând *Luceafărul* de Mihail Eminescu. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, ca în poeziile romantice. Motivul zburătorului arată prețuirea folclorului și, prin caracterul său fantastic, o trăsătură a romantismului. Idila, pastelul, legenda sunt specii romantice, iar pastelul presupune existența sentimentului naturii, care este o trăsătură a romantismului.

În poezie găsim și elemente realiste, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul reflectă viața satului românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea. Dialogul dintre cele două vecine, dintre mamă și Florica, prezența unor elemente dialectale din Muntenia, folosirea unor expresii ale limbii vorbite aduc acel plurilingvism caracteristic realismului: „*tras printr-un inel*“, „*mi-ți vine*“, „*nas ca vai de el*“. Elementul de ironie arată prezența spiritului critic, care caracterizează realismul.

Elementele clasiciste sunt mai mult sugerate. Zburătorul apare strălucitor, ca un erou ideal („*Și pietre nestimate lucea pe el ca foc*“), dar această imagine ideală („*tras printr-un inel*“) este ironizată („*nas ca vai de el*“), fiindcă, de fapt, zburătorul este duhul rău.

Ion Heliade Rădulescu face, deci, o subtilă sinteză îmbinând structura romantică a poeziei cu elementele realiste și clasiciste.

10.6. Grigore Alexandrescu — *Umbra lui Mircea. La Cozia*

Tema poeziei o formează exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut:

*„Noi privim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaș odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-așa oameni întru adevăr au stat.“*

Ideea sau mesajul are o dimensiune romantică, exprimată prin dragostea față de patrie, dar și o dimensiune clasicistă prin prețuirea raționalismului, a artei, a științei, culturii, care ar reprezenta adevărata glorie:

*„Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste și amare: legi, năravuri se-ndulcesc;
Prin științe și prin arte națiile înfrățite
În gândire și în pace drumul slavei îl gălesc.“*

Avem sugerat subtil și un mesaj politic, exprimat lapidar prin: „*Lumea e în așteptare...*“, fiindcă poezia este scrisă în 1844, când se prefigurau starea de spirit și evenimentele de la 1848.

Elegia realizează evocarea uneia dintre cele mai semnificative personalități ale luptei pentru apărarea ființei naționale. De aici și titlul poeziei *Umbra lui Mircea*, care este o metaforă, o metonimie și un simbol al conștiinței naționale. Mircea este un prototip, o imagine a poporului român, un erou, care luptă împotriva valului otoman păgân, ca să nu distrugă țara și lumea creștină. Așa au făcut și Ștefan cel Mare, Mihai Vitezul, Vlad Țepeș, Iancu de Hunedoara, Skanderbeg, Ioan Sobiețki.

Comuniunea dintre om și natură, prețuirea folclorului sunt o modalitate de a exprima caracterul romantic al eroului, văzut ca personaj fantastic:

„Râul înapoi se trage ... munții vârful își clătesc“.
„Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează“.

Motivul mormintelor, al mănăstirilor, nocturnul, evaziunea în vis sunt elemente, care sugerează cadrul romantic excepțional. Ele aduc o ilustrare a programului *Daciei literare*, fiindcă vizează trezirea conștiinței naționale. De aceea poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica*, adică o poezie programatică, în care autorul își definește programul estetic romantic, dar și aderența la obiectivele generației de la 1848. Avem și unele elemente

realiste, în sensul că războiul este „*bici groaznic*“, gloria se obține cu mari sacrificii: „*Și ai lui sângeași dafini nașiile îi plătesc*“. Lipsa patriotismului înseamnă că „*întunericul domnește*“, că „*Tot e groază și tăcere*“, de aceea „*umbra intră în mormânt*“.

Originalitatea poeziei constă în subtila afirmare a ideologiei iluministe, a mesajului patriotic, în subtila personificare a conștiinței naționale prin spiritul lui Mircea cel Bătrân, prin atmosfera nocturnă romantică, prin sugestiile de tip simbolist. Astfel, în versurile: „*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate*“ avem o repetare a vocalei „*u*“, care sugerează ruperea planului real spre a face posibilă prezența fantasticului. Este o aliterare și o asonanță de tip simbolist, așa cum o vom regăsi în poezia lui Ion Barbu *Din ceas, dedus...*

10.7. Grigore Alexandrescu — Satiră. Duhului meu

Tema poeziei este critica societății feudale și a moravurilor sociale.

Ideea sau mesajul sugerează că o societate parazită este sortită pieirii.

Sensul criticii se îndreaptă împotriva modelului de viață parazită al societății feudale de la mijlocul secolului al XIX-lea. Cuvântul cheie al textului este „*carte*“, care are două sensuri opuse. În expresia „*Trageți toți câte-o carte*“, când începe satira, este vorba de carte de joc, care sintetizează conceptul de lume ca joc, concept fundamental parazită despre lume și viață al clasei dominante. În expresia „*ca să compui o carte*“ este vorba de conceptul de conștiință națională și socială, pe care-l exprimă poetul. De aici rezultă o incompatibilitate între poet și societate, care generează atitudinea de frondă a acestuia, izolarea lui. Poetul se prefacă să se autoironizează pentru orgoliul de a crede că, dacă are o instrucție aleasă („*De rost puteai a spune tragedii însemnate, / Meropa, Atalia, și altele mai multe*“), poate fi un om de societate. El se pune pe sine în antiteză cu „*domnișoru cela care toate le știe, / Căruia vorba, duhul îi stă în pălărie*“. Acesta este prototipul parazitului, care crede că, dacă are haine cusute la Paris, poartă lornetă și insultă cu obraznicie doamnele, zicându-le: „*Ce lornetă! te-arată mai frumoasă!*“, este un model, fiindcă „*dă bine din mâini și din picioare, / Și trânteste la vorbe fără să se gândească*“. Modelul de gândire al acestui parazit este inexistent. El nu este om, ci este expresia esențializată a procesului de dezumanizare, pe care-l trăiește cel ce nu muncește, nu creează, nu are un rol social major, nu dă nimic societății, fiindcă este de un egoism monstruos și el doar consumă munca altora.

Satira este o specie a clasicismului, de aceea poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica* în sensul afirmării aderenței scriitorului la programul estetic al clasicismului. Eroii (poetul, domnișorul) au trăsături general-umane. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor

dominante. Satira are un caracter moralizator, fiindcă arta trebuie să fie *utile cum dulci*, după definiția lui Horațiu, adică frumoasă și utilă.

10.8. Vasile Cârlova — *Ruinurile Târgoviștii*

Tema elegiei *Ruinurile Târgoviștii* este exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut. Motivul ruinelor însemna o imagine a acestei teme.

Ideea este trezirea conștiinței naționale, ca mesaj al generației de la 1848.

Poezia este o exprimare a durerii neamului românesc, lovit cu bestialitate timp de două milenii de toate hoardele de tâlhari ale lumii („*O patrie a plânge cu multă jale cer*“). Venit în acest loc sfânt al gloriei străbune, poetul caută un sprijin moral („*Așa și eu acuma, în viscol de dureri, / La voi spre ușurință cu triste vin păreri*“), fiindcă este exponentul conștiinței naționale. Poezia are și elemente de meditație pe tema *fortuna labilis*, determinată de motivul ruinelor („*Și de vederea voastră cea tristă însuflat / A noastră neagră soartă descoper ne-ncetat*“). El deplânge decăderea națională și pierderea independenței naționale („*Când cea mai tare slavă ca umbra a trecut, / Când duhul cel mai slobod cu dânsa a căzut*“).

10.9. Andrei Mureșanu — *Un răsunet*

Tema o formează lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale.

Ideea este că lupta trebuie dusă până la sacrificiul de sine.

Poezia este o chemare la luptă hotărâtă pentru afirmarea idealurilor naționale („*Viață-n libertate, ori moarte!*“) și se înscrie în programul *Daciei literare*. Ea afirmă trezirea conștiinței naționale („*Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, / În care te-adânciră barbarii de tirani!*“). Este susținută descendența romană a poporului român („*Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman*“). El cheamă sutele de mii de voinici („*Cum stau ca brazi în munte voinici sute de mii;*“), pe toți bărbații („*Bătrâni, bărbați, juni, tineri, din munți și din câmpii!*“) să ia armele („*Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,*“) și să lupte, așa cum au luptat românii sub Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Ioan Corvin. Poezia este o reacție față de sălbatica teroare maghiară și austriacă din Transilvania, față de violenta agresiune a catolicismului („*Preoți, cu crucea-n frunte! căci oastea e creștină, / Deviza-i libertate și scopul ei prea sfânt, / Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină, / De cât să fim sclavi iarăși în vechiul nost' pământ!*“). Această poezie a devenit imnul național.

10.10. Dimitrie Bolintineanu — *Muma lui Ștefan cel Mare*

Tema o formează lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale.

Ideea este că această luptă trebuie dusă până la sacrificiul de sine.

Motivul este luat din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce.

Înving de turci, Ștefan vrea să se retragă cu o parte din oastea sa în Cetatea Neamț, unde să se pregătească pentru noile sale expediții războinice. Mama sa nu-l primește, fiindcă, asemeni matroanelor romane (care le spuneau fiilor „*cu scut sau pe scut*“, adică învingător sau mort), ea îi cere fiului să nu-și întrerupă lupta: „*Du-te la oștire! pentru țară mori! / Și-ți va fi mormântul coronat cu flori!*“.

Ștefan ascultă povața mamei sale și reia lupta ieșind biruitor în războiul cu turcii.

10.11. Costache Negruzzi — *Alexandru Lăpușeanul*

Tema nuvelei este lupta împotriva absolutismului feudal, deci realistă.

Ideea este că abuzurile feudale, generate de dreptul divin feudal, trebuie oprite și realizată o nouă societate pe alte principii și legi, așa cum o cereau ideile ideologiei iluministe.

Compoziția este clasică, fiindcă are patru capitole, care se echilibrează între ele, fiecare având câte un moto:

Capitolul I. *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau*

Capitolul II. *Ai să dai sama, doamnă!...*

Capitolul III. *Capul lui Moțoc vrem...*

Capitolul IV. *De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*

Subiectul este luat din cronică lui Grigore Ureche și alegerea lui exprimă intenția autorului de a critica societatea feudală, de a afirma necesitatea reformelor sociale.

Alexandru Lăpușeanul se întoarce la a doua domnie cu ajutorul turcilor. El fusese înlăturat de la domnie de aventurierul Despot. Acesta venise cu o armată de mercenari în înțelegere cu boierii, care nu-l sprijină pe Lăpușeanul, ci își calcă jurământul de credință prestat față de domn. Din această cauză, ei se tem de consecințele actului lor de trădare și trimit o delegație reprezentată de vornicul Moțoc, paharnicul Veveriță, Spancioc și Stroici, ca să-i spună că țara nu-l vrea.

Alexandru Lăpușeanul le răspunde, rostind cuvintele: „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...*“, preluate de autor din cronică și le promite că-și va întreține armata turcă cu averile boierilor: „*Voi mulgeți țara, a venit vremea să vă mulg și eu pe voi!*“. Când vornicul Moțoc caută să-l atragă în cursă, cerându-i să vină fără oastea turcă, că ei îl vor apăra, Lăpușeanul îi promite că nu-l va omorî, ci îl va păstra în slujbă.

Redevenit domn, Alexandru Lăpușneanul se ține de cuvânt și începe să pedepsească, cu multă cruzime, boierimea lacomă și trădătoare. Văduva unui boier o întâmpină pe doamna Ruxandra și o amenință: „*Ai să dai sama, doamnă!...*“. Întoarsă la palat, doamna Ruxandra îi cere lui Alexandru Lăpușneanul să se împace cu boierii. Viclean, el îi spune că de poimăine nu va mai pedepsi nici un boier și că îi va da un leac de frică.

Capitolul al treilea este punctul culminant al acțiunii, fiindcă Lăpușneanul lovește decisiv boierimea, exterminând-o fizic. El se preface că vrea să se împace cu boierii, se duce la liturghie, îmbrăcat ca domn, purtând coroana Paleologilor. Își cere iertare de la boieri și, ca semn al împăcării, îi invită la palat la un ospăț. În timpul ospățului, mercenarii pătrund în sală și-i lovesc cu săbiile pe boieri, până când îi omoară pe toți. În curte se începeuciderea slugilor boierilor, dar unele izbutesc să fugă. Ei spun în oraș ce se întâmplă la curtea domnească și o mulțime de oameni se strâng la poartă. Vodă îl trimite pe armaș să-i întrebe ce vor. Este prinsă psihologia mulțimii, care, la început, nu știe ce să ceară. Apoi cere capul vornicului Moțoc, care reprezenta pentru ei răul, fiind cel ce le lua birurile. Vodă îl dă pe Moțoc mulțimii, care-l ucide. Apoi face din capetele boierilor uciși o piramidă și o cheamă pe doamnă Ruxandra. Aceasta, când vede „*leacul de frică*“ promis de Alexandru Lăpușneanul, leșină.

În ultimul capitol, acțiunea se petrece în cetatea Hotin. Alexandru Lăpușneanul a venit aici, spre a-i urmări pe boierii Spancioc și Stroici, care, înțelegând cursa întinsă de el, au fugit în cetatea Camenița. Lăpușneanul se îmbolnăvește de lingoare (tifos). El le spune episcopilor, care veniseră împreună cu familia domnului, să-l călugărească, dacă vor vedea că-i pe moarte. Potrivit canoanelor Bisericii Ortodoxe, ei trebuiau să-i împlinescă această dorință și-l călugăresc. Sensul actului este că cel ce se călugărește, iese din viața socială. De aceea fiul său este desemnat domn, iar doamna Ruxandra devine regentă. Lăpușneanul dăduse această poruncă, ca să fie călugărit, fiindcă se știa plin de păcate grele. Călugărirea este ca un al doilea botez și șterge toate păcatele anterioare ale omului, i se schimbă numele și destinul. Trezindu-se din leșin și văzându-se îmbrăcat călugăr, Lăpușneanul înțelege că a fost deposedat de domnie, de aceea cere să-i fie adus fiul, având, probabil, intenția de a-l ucide. El rostește cuvintele: „*De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*“, ceea ce arată intenția de a continua viața sa de ucigaș, deși fusese călugărit. Cetatea Hotin se găsește pe malul românesc al Nistrului, iar pe celălalt mal se găsește cetatea Camenița. De aceea cei doi boieri fugari, Spancioc și Stroici, află că Alexandru Lăpușneanul nu mai e domn și vin fără teamă în cetatea Hotin. Ei îi dau doamnei Ruxandra o otravă să-i ducă lui Lăpușneanul, ca să-și salveze fiul. După ce doamna Ruxandra îi dă paharul cu otravă, ea pleacă împreună cu

fiul ei, cu mitropolitul și curtea. Alexandru Lăpușneanul rămâne singur și moare în chinuri, supravegheat de Spancioc și Stroici, care îi spun: „*Învață să mori, tu, care îi ucideai pe alții*“. Finalul este, deci, moralizator clasicist, dar nuvela este realistă.

Caracterul realist al nuvelei rezultă din faptul că eroii reprezintă tipuri sociale. Lăpușneanul este tipul despotului feudal, Moțoc — tipul boierului viclean, Spancioc — tipul boierului patriot. Împrejurările sunt tipice și caracterizează lupta pentru putere. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează din cronică și arată, astfel, o concepție științifică, deci realistă, în abordarea temei. Atitudinea sa critică se exprimă prin alegerea subiectului, fiindcă domnia lui Alexandru Lăpușneanul este una din cele mai sângeroase din istoria Moldovei. El știe să utilizeze tipizarea, dar și analiza psihologică, dezvăluind intențiile, atitudinile, modelul de gândire al eroilor.

Nuvela are și multe elemente romantice. În primul rând, eroii au și o dimensiune afectivă, pe care o exprimă: Lăpușneanul — ura, Moțoc — spaima de a fi dat mulțimii, Doamna Ruxandra — teama, mila. Doamna Ruxandra are un caracter angelic, iar Alexandru Lăpușneanul — caracter demonic, de aceea alcătuiesc un cuplu romantic, constituit pe contrast. Avem o serie de procedee romantice ca: piramida de capete, „*leacul de frică*“, tunderea lui Alexandru Lăpușneanul în monahism, otrăvirea lui.

Nuvela este realistă, cu elemente romantice și clasiciste, deci o sinteză specifică pentru programul *Daciei literare*.

10.12. Costache Negruzzi — *Sobieski și românii*

10.12.1. Nuvela *Sobieski și românii*, scrisă de Costache Negruzzi, are ca **temă** trecutul istoric, văzut într-o perspectivă romantică, adică încărcat de glorie. **Ideea** este că vitejia adevărată izvorăște din dragostea de țară.

Subiectul este inspirat din istoria frământată a Moldovei. Ion Sobieski, regele Poloniei, vine cu o armată în Moldova, cu intenția de a o cucerii și de a se bate cu turcii. Ei sunt hărțuiți și înfometăți, fără a putea da o luptă decisivă. Siliți să se retragă din Iași spre Polonia, fac un ocol, trecând prin apropierea cetății Neamț. Cetatea era goală, dar ispravnicul așază în ea nouăsprezece plăieși, pentru că garnizoana, alcătuită din soldați în leafă, plecaseră, alături de domnul Cantemir, la Fălciu.

Armata polonă este lipsită de merinde și de aceea Ion Sobieski se hotărăște să atace cetatea. Polonii bănuiesc că înăuntru se găsesc avari și cer plăieșilor să le predea cetatea. Plăieșii refuză și începe atacul cetății. După cinci zile de luptă, mor zece plăieși și mai rămân doar trei răniți și șase buni de luptă, dar nu mai aveau nici merinde, nici muniții. Ei ridică un steag alb. Leșii le permit să iasă, promițându-le că-i vor lăsa în viață și să se ducă unde vor voi. Când plăieșii ies din cetate, regele Sobieski, văzând numărul

lor mic, vrea să-i spânzure, fiindcă pierderile armatei polone erau mari. Unul dintre cei doi hatmani, Iablonovski, îi aduce aminte regelui că le-a făgăduit să-i lase să plece și că ei, soldați fiind, n-au făcut decât să-și apere țara, deci și-au făcut datoria. Sobieski le dă drumul plăieșilor, spunându-le că se pot lăuda de fapta lor de arme, fiindcă, deși erau puțini, s-au împotrivit regelui Poloniei timp de cinci zile.

Plăieșii s-au urcat în munți, oastea polonă a plecat, iar cetatea a rămas cu porțile deschise, purtând pe ziduri urmele bombardamentului, la care a fost supusă.

Nuvela preia un episod din istoria frământată a Moldovei, pentru a arăta vitejia, demnitatea, înțelepciunea, spiritul de sacrificiu, de care au dat dovadă strămoșii noștri, evidențiind adevărul din cuvintele rostite de Nicolae Bălcescu: „*Istoria este cea dintâi carte a unei nații...căci într-însa își vede trecutul, prezentul și viitorul*“.

10.12.2. Nuvela *Sobieski și românii* este realistă, pentru că evenimentele sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul Costache Negruzzi le preia din cronica lui Ion Neculce, dar transformă acest episod trist într-un moment eroic romantic. Regele Sobieski intră în Țara Moldovei „*cu oști grele*“, spune cronicarul, îndemnat fiind de Constantin Brâncoveanu. El trece prin Botoșani și Târgul Frumos, după ce lasă garnizoane în cetatea Neamț și în Suceava, la Zamca, la Agapia și Secu, la „*Câmpu Lungu*“ și la Hangu. Oastea lui este lovită de un viscol și de o boală, încât pierde o jumătate din oaste și o mare parte din cai. Din această cauză, lasă tunurile la Repcea și se retrage în Polonia. El era înțeles cu împăratul Prusiei și cu papa de la Roma, ca să ducă război împotriva turcilor, dar atacă Moldova.

Costache Negruzzi dă, deci, multă libertate fanteziei sale, creând o legendă sau preluând-o din tradiția orală. El recrează istoria pentru a-i da un mesaj patriotic militant, în sensul programului revistei *Dacia literară*. El pune în antiteză vitejia grupului de plăieși cu orgoliul regelui Poloniei, puternica armată polonă, cu tunuri, și grupul de plăieși, care, cu câteva puști, țin în loc o armată, având scopul de a arăta ce valoare are patriotismul autentic. Regele Sobieski este cuceritorul orgolios, fiindcă a salvat Viena. El crede că lingușirile hatmanului Potočki sunt realitatea, că numele său este suficient pentru a determina capitularea imediată a unei cetăți. De aceea, când după pierderile suferite vede cine erau cei care-l înfruntau, mânia lui nu are margini, nu poate găsi o altă manifestare decât o pedeapsă exemplară pentru plăieși. Intenția lui era să cucerească cetăți creând un sistem de luptă împotriva domnului Cantemir, pe care tătarii nu-l sprijină suficient, ca să-l prindă pe regele polon și să transforme incursiunea lui militară în Țara

Moldovei într-un dezastru, așa cum s-a întâmplat în timpul lui Ștefan cel Mare, la Codrii Cosminului cu Albert, regele Poloniei.

10.12.3. Nuvela *Sobieski și românii* surprinde trăsăturile stilului lui Costache Negruzzi ca: armonia, concizia, acuratețea, nuanțarea, oralitatea. El îmbină armonios narațiunea cu dialogul și descrierea, folosind o serie de termeni, care dau atmosfera de epocă: „*lăncieri*“, „*pedestrași*“, „*buciumă*“, „*plăieși*“, „*armură*“, „*metereze*“, „*semilună*“, „*flintă*“, „*sire*“, „*parlamentarul*“, „*marșa*“, „*hatmani*“, „*șleahță*“.

El introduce în text o serie de cuvinte din limba vorbită ca: „*merinde*“, „*norocire*“, „*tocmală*“, „*încungiuată*“, „*înturnându-se*“, „*spăriet*“, „*îngiosat*“, „*laviță*“, „*piste*“, „*horopsită*“, „*surlă*“, „*nimică*“, dar la care putem adăuga și o serie de expresii: „*a i se cuceri*“, „*a da pas*“, „*pre numele patronului*“, „*bea o dușcă*“, „*îl curmă*“, „*se va cotropi*“, „*vă puneți capul*“, „*ai cuvânt*“, „*a face spor*“, care dau caracterul oral al stilului său.

Pentru a da o mai mare capacitate de nuanțare limbii folosite, dar și pentru a-i mări expresivitatea, Negruzzi introduce în text:

comparații – „*ca un mare schelet de uriaș*“, „*ca într-o țarină pustie*“, „*ca deșteptat din somn*“;

metafore – „*floarea vârstei*“, „*cuib al tâlharilor*“, „*turbat de mânie*“, „*trup de lăncieri*“;

simboluri – „*trufia Semilunei*“, „*ștergar alb*“;

metonimii – „*se va trece sub ascuțișul sabiei*“, „*fața i se însenină*“, „*priveau cu înduioșare*“, „*se trase rușinat*“, „*buciumă străjerul*“, „*cu durerea în inimă*“, „*cu întristarea pe față*“;

epitete – „*posomorât și mânios*“, „*ștergar alb*“, „*faptă defăimată*“, „*oaste ticăloșită*“, „*posomorât*“, „*gânditor*“, „*bătrâni*“, „*pospolită*“.

Scriitorul are chiar dorința să dea mai multă armonie frazei, introducând procedee ale stilului poetic ca aliterații și asonanțe: „*gloanțe – greș*“, „*cucerii – cetatea*“, „*munii și merindele*“, „*tăbărâse armia turcească*“, „*plecați-vă – primejdie*“, „*steagurile străne*“.

Pentru a accentua concizia stilului său, Negruzzi utilizează înșiruirea: „*trăsuri, bagaje, pedestrași, șleahță pospolită*“. Pentru a da dinamism acțiunii, el folosește, cu o mare frecvență, verbele „*încuiați-le*“, „*așezați-vă*“, „*să nu zică*“, „*au intrat*“, dar și pentru a arăta hotărârea, cu care plăieșii vor lupta, adică își vor arăta dragostea de țară. Nuvela are un profund mesaj moral și patriotic, arătând destul de clar intenția scriitorului de a cultiva conștiința națională prin evocarea trecutului glorios.

10.13. Costache Negruzzi — *Fiziologia provințialului*

În volumul *Păcatele tinerețelor*, publicat în 1857, el grupează toată creația sa în proză în trei secțiuni: *Amintiri din junețe*, *Fragmente istorice*, *Negru pe Alb*, iar pe cea în versuri o intitulează *Neghină și pălămidă*.

Fiziologia provințialului face parte din cele 32 de scrisori, adunate sub titlul *Negru pe alb — Scrisori la un prieten*, prin care el inaugurează genul epistolar. Scrisoarea este un act intim, presupune confesiune și sinceritate. El alege acest mod de a scrie pentru a ne prezenta tipuri sociale, imagini, „felii de viață”, adică fragmente ale unui roman, pe care n-a avut răgazul, răbdarea, îndemânarea de a-l scrie.

Tipul social al provințialului — boierul ținutaș sau micul boiernaș rural, sosit la Iași, cu ciubuc, șubă de urs, arnăut, se modernizează făcându-și frac, lornetă, ca să se ducă la teatru. Se dă drept rudă cu boierii din târg, dar stă într-o cameră la han. Este comportamentul tipic al unui arivist, o variantă masculină a Chiriței, eroina lui Vasile Alecsandri. Este orgolios, lipsit de bun simț, incult, mincinos. Este un portret al unui tip social-realist, care arată spiritul critic al autorului.

10.14. Nicolae Bălcescu — *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*

Tema acestei cărți este lupta pentru apărarea ființei naționale și afirmarea conștiinței naționale.

Ideea este că, timp de 18 secole, românii au luptat să-și apere ființa națională și să-și afirme conștiința națională. Mihai Viteazul era eroul model al acestei lupte.

Subiectul cărții îl formează lupta românilor pentru independență și unitate națională sub Mihai Viteazul și are șase capitole, urmărind principalele momente ale domniei lui Mihai Viteazul: *Libertatea națională*, *Călugărenii*, *Robirea țaranului*, *Unitatea națională*, *Mirăslău* și *Gorăslău*. În primul capitol, se urmărește alungarea turcilor și grecilor din țară. În capitolul *Călugărenii*, se descrie lupta lui Mihai Viteazul împotriva turcilor, când, datorită vitejiei, tacticii și strategiei sale, el învinge o armată de zece ori mai mare. Pentru a putea începe lupta de realizare a unității naționale, el dă legământul țaranilor de moșie, ca aceștia să nu mai poată pleca pe alte moșii. Acest legământ este subiectul capitolului *Robirea țaranului*. Capitolul *Unitatea națională* urmărește luptele lui Mihai Viteazul pentru eliberarea Transilvaniei și a Moldovei. Capitolul *Mirăslău* tratează trădarea lui Mihai Viteazul de către Austria, pierderea Transilvaniei, revenirea lui Ieremia Movilă cu ajutor polon în Moldova și apoi pierderea domniei Țării Românești. Capitolul nu este terminat, iar capitolul *Gorăslău* nu a fost scris din cauza morții timpurii a lui Nicolae Bălcescu.

Imaginaea lui Mihai Viteazul, faptele lui eroice și pline de patriotism au constituit, pentru Nicolae Bălcescu, posibilitatea de a oferi contemporanilor

săi un model, pe care să-l urmeze. Realizarea independenței și unității naționale erau obiective esențiale ale generației de la 1848, ale revoluției burghezo-democrate. Ca și Caius Iulius Caesar în *De bello Galico*, unde el începe cu descrierea Galiei, Nicolae Bălcescu începe descrierea campaniei lui Mihai Viteazul în Transilvania cu imaginea acestei provincii românești. Scopul evident era de a trezi cititorilor sentimentul dragostei față de țară și de a arăta motivul, pentru care Mihai Viteazul se vede nevoit să întreprindă această expediție militară. Pentru a putea rezista presiunii celor trei imperii feudale, Turcia, Austro-Ungaria și Rusia, la care se adăugau polonii, cazacii, tătarii și grecii, românii trebuiau uniți într-un singur stat puternic. Mihai Viteazul devine, prin lupta sa, un erou legendar, care înțelege comandamentele majore ale epocii și apără, prin toate mijloacele, ființa națională, fiind o imagine a conștiinței naționale.

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul este o carte de literatură encomiastică, adică de laudă și de aceea istoria se împletește cu literatura. Prototipul eroului național nu trebuia creat literar prin ficțiune artistică, el exista, trebuia doar înfățișat în adevărata sa valoare. Nicolae Bălcescu continua tradiția encomiastică a cronicarilor munteni.

Descrierea Transilvaniei este realizată de Nicolae Bălcescu cu mijloace artistice specifice unui text literar și nu are caracterul unui text științific. El compară această provincie românească cu „*un măreț și întins palat*“, cu „*o cetate*“ împrejmuțită de un „*brâu de munți*“, din care se revarsă, „*ca niște valuri proptitoare*“, șiruri de dealuri. Munții înalți, care străjuiesc Transilvania, sunt comparați cu două piramide, care au o veșnică „*diademă de ninsoare*“. Metaforele ca „*brâu de munți*“, „*mare de grâu și de porumb*“, „*diademă de ninsoare*“ se împletesc armonios cu epitetele, comparațiile, hiperbolele și personificările. Astfel, comparația „*ca un întins curcubeu*“ are rolul de a colora și nuanța întregul tablou, sugerând tricoulul. Epitetele inundă textul, îl nuanțează și-i dau relief: „*câmpii arse și văruite*“, „*păduri stufoase*“, „*mărețe piedestaluri înverzite*“, „*păduri întunecoase*“, „*limpede apă*“. Personificările sugerează legendele, fiindcă munții devin „*ca doi uriași, care stau la ambele capete ale țării când unul în fața altuia*“, dealurile „*varsă urnele lor de zăpadă peste văi și lunci*“, pâraiele „*muginind groaznic se prăvălesc în cataracte*“, ursul este „*domn stăpânitor*“.

Înșiruirea bogățiilor naturale — sarea, fierul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, telurul, aurul — creează imaginea unui colier de nestemate pe gâtul sugerat al acestei zâne a plaiului românesc. Ele vor să sugereze intenția lui Dumnezeu de a realiza această „*cap d-operă de arhitectură*“, în care sunt adunate toate frumusețile țărilor din Europa.

10.15. Ion Ghica — *Scrisori către Vasile Alecsandri*

Genul epistolar era frecvent în perioada de început a culturii naționale. De aceea *Scrisori către Vasile Alecsandri* este, de fapt, o culegere de amintiri și eseuri sub formă de scrisori, spre a sugera autenticitatea, și nu intenția autorului de a constitui o anumită imagine a unor persoane ca Nicolae Bălcescu. El îl cunoaște într-o împrejurare deosebită. Fiind elev la școala de la Sfântul Sava, Ion Ghica are prilejul să-l ajute, scăpându-l din mâinile unui găligan, care tăbărâse pe Nicolae Bălcescu, ca să-i fure halvița. După ce îl alungă pe agresor, îl ajută să-și strângă caietele. A doua zi, avea să constate cu surprindere că în acele caiete era, de fapt, adunat cu migală, primul curs de istorie națională. Marile pasiuni se manifestă de timpuriu.

10.16. Alecu Russo — *Cântarea României*

Este primul poem în proză din istoria noastră literară, care a fost scris în limba franceză la Paris și publicat în *România viitoare*, revista revoluționarilor români, exilați după înăbușirea mișcărilor de la 1848 din principatele românești. Poemul este o vibrantă imagine a istoriei naționale în metafore, personificări, metonimii, simboluri și alegorii.

Textul cultivă un profund sentiment patriotic și un vădit mesaj pe linia programului *Daciei literare*. A vorbi de România, într-un moment când ea nu exista, însemna a da glas și expresie idealurilor generației de la 1848, adică dobândirea independenței și unității naționale.

Textul se pare că a fost tradus în limba română de Nicolae Bălcescu, de aceea a fost atribuit de unii cercetători acestuia. Contribuția lui Bălcescu însă este a unui traducător, și nu de autor.

Imaginile par a fi o meditație pe tema *fortuna labilis* și aduc aminte de „deșertăciunea deșertăciunilor“ din *Ecleziastul*: „și oase peste oase de morți acoperă pământul...“. De aici imaginile, ce vor fi reluate de Nichita Stănescu și Marin Sorescu, sugerându-se imensa năvală de popoare asupra neamului nostru: „pe fiecare din acele morminte era un semn deosebit... pe una, o cruce roșie plecată, pe alta un turban însângerat cu semiluna înfiptă pe dânsul... mai departe o suliță tătarască sfărâmată... și acolo stau mormane grămădite, după seminții și lege, oasele neamurilor care se întâmpinaseră pe acest câmp de bătaie“. Mesajul patriotic este rostit de doi supraviețuitori simbolici: „Fală și mândrie ție, țara noastră, binecuvântată și cuvântătoare de Dumnezeu... feciorii hunilor s-au încumătat să te supuie... și tu ai fost peștera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... și tu ai fost stavila lumei.“

11. Vasile Alecsandri

Viața și activitatea literară. S-a născut la 21 iulie 1821. Data este cea aleasă de poet fiindcă povestește cum familia se refugia de mișcarea Eteriei în munții Bacăului. Copilăria și-o petrece la Mircești, unde are ca prim dascăl pe părintele Gherman. Din 1829 urmează la pensionul Cuenim din Iași, unde învață franceza, germana și greaca și are coleg pe Mihail Kogălniceanu. În 1834 este trimis la Paris împreună cu Alexandru Ioan Cuza, pictorul Negulici și va cunoaște pe Ion Ghica și alți tineri veniți la studii. Trece un bacalaureat în litere, se înscrie la Facultatea de medicină, apoi la drept și vrea să facă studii la școala de drumuri și poduri. Dar nu reușește. Pleacă în Italia împreună cu Costache Negri, la Florența face o idilă pe care o va istorisi în „Buchetiera din Florența”. Se întoarce la Iași prin Viena. Este numit comis la visterie.

În 1840 ia împreună cu Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi conducerea Teatrului Național din Iași și văzând lipsa unui repertoriu național începe să scrie la început cântece comice ca: „Iorgu de la Sadagura”, „Șoldan viteazu”, „Farmazonul din Hârlău”, „Clevetici ultrademagogul”, „Sandu Napoila ultraretrogradul”, „Barbu Lăutarul”, „Stan Covrigarul”, „Mama Anghelușa doftoroaia satului”, „Herșcu boccegiul”, „Agachi Flutur”, „Doi morți vii”, pentru a pregăti un public care să vină la teatru. Apoi va continua cu o serie de comedii: „Chirița la Iași”, „Chirița în provincie”, „Cucoana Chirița în balon”, „Rusaliile”, „Iașii în carnaval”, „Cinel-Cinel”, „Boieri și ciocoli” și piese de specific național ca „Sânziana și Pepelea”, „Nunta țărănească”. Partea cea mai rezistentă a dramaturgiei sale o vor forma dramele: „Despot-vodă”, „Ovidiu”, „Fântâna Blanduziei”, pe care le va scrie către sfârșitul vieții.

Va călători mereu la Constantinopol, în Franța, Italia, Spania, Africa, Anglia, Crimeia. La Mânjina va cunoaște pe Elena Negri, căreia îi va dedica poezia „Steluța” din volumul „Lăcrămioare”. Poeziile sale inspirate din folclor le va aduna sub titlul „Doine” (1842-52), apoi în „Mărgăriterele” (1852-62) va aborda probleme sociale: „Deșteptarea României” care a fost manifestul mișcării de la 1848 din Moldova. La 1859 scrie Hora Unirii. După îndepărtarea prin lovitura de stat din 11 februarie 1866 a lui Alexandru Ioan Cuza se retrage la Mircești și scrie „Pasteluri” care alcătuiesc alături de volumele: *Suvenire*, *Legende*, *Legende nouă*, *Ostașii noștri*, partea cea mai consistentă a activității sale poetice. A fost ambasador la Paris. A primit un premiu al felibrilor pentru poezia „Ginta latină”. Va colabora la societatea „Junimea” și la revista *Convorbiri literare*. Scrierile sale în proză: „Călătorie în Africa”, „Dridri”, „Istoria unui galbân și a unei parale” au mai fost retipărite și menținute în atenția cititorilor. A primit și

un premiu al Academiei și a fost membru al Academiei Române. Va muri în 22 august 1890, la Mircești, unde are un mausoleu în curtea casei memoriale.

Locul său în literatura română este definit de Titu Maiorescu în „Poeti și critici”. „Alecsandri are o altă însemnătate. În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea contemporanilor săi... Farmecul limbei române în poezia populară el ni l-a deschis, iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o... Când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, el a răspuns la această dorință scriindu-i comedii și drame; când a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei... În ce constă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunii sale.”

11.1. Vasile Alecsandri — *Deșteptarea României*

Titlul poeziei *Deșteptarea României* exprimă deplin programul *Daciei literare*, în sensul afirmării conștiinței naționale printr-o luptă socială și națională. România era un cuvânt-simbol al unității și independenței naționale, care sintetiza tezele etnogenezei și aspirațiile poporului român. El afirma mesajul generației de la 1848, îndemnul la revoluție, cultivarea patriotismului. Deșteptarea României însemna, deci, trezirea și afirmarea conștiinței naționale. În acest scop, folosirea unor toponime ca: Milcov, Prut, Carpați devin coordonate ale noțiunii de vatră românească, ale cuvântului *patrie*, care este personificată prin valorile mitului Pământul-Mumă. Românii devin frați viteji, cete mândre și poetul le adresează îndemnul: „... *pentru a patriei iubire, / Pentru-a mamei dezrobire/ / Viața noastră să jertfim!*“. Dragostea de țară este „*dor de libertate*“, este fericirea de a vedea sfărâmată cătușa feudală: „*Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!*“. Mesajul poeziei este actual, fiindcă aceleași idealuri de la 1848, aceeași problematică a stat în fața conștiinței naționale în 1989.

Conceptele de libertate, egalitate, poporul suveran, conștiință națională sunt o afirmare a ideologiei iluministe. Valorile, date cuvintelor prin metafore și simboluri, vin din acest nucleu: mamă — patrie, soare — conștiință națională, vultur — libertate, car — stat, somn — lipsa conștiinței naționale.

Expresiile retorice au scopul de a determina participarea celor ce-l ascultă, fiindcă poezia s-a tipărit pe foi volante și s-a împărțit ca manifest al revoluției de la 1848 în Moldova, ca armă ideologică, așa cum prevedea programul *Daciei literare*.

Tema poeziei este lupta pentru libertate națională, pentru afirmarea idealurilor revoluției de la 1848.

Ideea este că adevărata glorie o constituie lupta, cu orice sacrificii, pentru apărarea ființei naționale și afirmarea conștiinței naționale.

Conținutul îl formează argumentele pentru ridicarea la luptă:

a) lupta pentru libertate și independență națională: „*Până când în țara noastră tot străinul să domnească?*“ este o datorie care trebuie împlinită.

b) înlăturarea privilegiilor feudale, adică libertatea socială: „*Nu sunteți sătui de rele, n-ați avut destui stăpâni?*“ este o necesitate istorică.

c) realizarea de reforme sociale și democratice: „*Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!*“.

d) conștiința națională se afirmă prin luptă: „*La arme, viteji, la arme!*“.

e) afirmarea ideologiei iluministe se realizează prin expresii poetice:

– egalitate și fraternitate: „*iată timpul de frăție!*“.

– unitate națională: „*hai cu toți într-o unire!*“.

– conștiința națională: „*sub un falnic soare!*“.

– poporul suveran: „*Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!*“.

f) exprimarea programului *Daciei literare* este urmărită prin:

– poezia trebuie să devină un manifest politic, iar poetul — un luptător social.

– specificul național poate fi exprimat prin mituri, toponime, sentimente specifice („*dor sfânt și românesc!*“, „*sfântul soare!*“, „*pământul mumă!*“).

– unificarea politică, spirituală, culturală a românilor: „*cu toți mâinile vă dați!*“ este un comandament istoric.

– cultivarea unei limbi române literare — model de claritate, concizie, latinitate, trebuie făcută cu insistență și perseverență.

g) deschidere către ideile europene, consensul cu evoluția istoriei: „*Iată, lumea se deșteaptă din adâncă-i letargie!*“

h) sensul vieții este dăruirea ei pentru un scop major: „*Fericit, măreț acela care sub un falnic soare / Pentru patria sa moare!*“

Deșteptarea României este un cântec, care are la bază sentimentul de bucurie, determinat de venirea momentului istoric de prăbușire a societății tiranice.

11.2. Vasile Alecsandri — *Hora Unirei*

Hora Unirei este un cântec care exprimă sentimentul de bucurie, generat de momentul istoric al Unirii Principatelor Române, ce devine **tema** acestei poezii.

Ideea este că dobândirea unității și independenței naționale se poate realiza printr-o luptă continuă, perseverență, hotărâtă.

Poetul afirmă unitatea destinului național: „*Amândoi o soartă-n lume!*“, unitatea ființei naționale: „*Amândoi suntem de-o mamă, / De-o făptură și de-o samă, / Ca doi brazi într-o tulpină, / Ca doi ochi într-o lumină!*“.

Versurile de tipul: „*Să-nvârtim hora frăției / Pe pământul României!*“ incită la o unire deplină a tuturor celor zece provincii românești: Moldova, Basarabia, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș, unire care s-a realizat la 1 Decembrie 1918.

Specificul național este prezent în titlul poeziei, fiindcă hora este un model de cântec și de joc popular, legat de mitul Sfântul Soare „*Și să vadă sfântul soare, / în zi de sărbătoare, / Hora...*“. În același timp, mitul bradului primește valori noi, sugerând ființa națională: „*Ca doi brazi dintr-o tulpină*“, iar simbolul *ochiului* sugerează unitatea conștiinței naționale: „*Ca doi ochi într-o lumină*“.

Poezia este o exprimare a programului *Daciei literare* și prin modelul de limbă literară modernă, accesibilă, armonioasă, încât a fost pusă pe note de Flechtenmacher.

Realizarea statelor naționale unitare era un obiectiv prioritar al revoluțiilor burghezo-democratice, fiindcă prin aceasta se făcea încă un pas spre independența națională, prin care burghezia națională devenea stăpână pe bogățiile țării.

11.3. Vasile Alecsandri — *Odă ostașilor români*

Tema acestei ode este lupta pentru independență națională.

Ideea este că dobândirea independenței naționale se face cu sacrificii și luptă.

Poezia exprimă sentimentul de admirație al poetului față de eroii Războiului de Independență, cei care, prin sacrificiul lor, au obținut eliberarea ființei naționale de sub jugul turcesc.

Ca poet romantic, Vasile Alecsandri a exaltat trecutul glorios în ciclul *Legende*: „*Am cântat în tinerețe strămoșeasca vitejie, / Vitejie fără seamăn pe-acel timp de grea urgie*“. El compară pe eroii din trecut cu cei contemporani, spre a arăta trăsăturile defnitorii ale spiritului național: „*Ca eroi de mari legende, vin să vă privesc în față / Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață, / Ce-ați probat cu-avântul vostru lunei pusă în mirare / Că din vultur, vultur naște, din stejar, stejar răsare!*“. Destinul național este sugerat prin simbolul stelei din frunte, care în tradiția populară înseamnă semnul celor aleși: „*Juni ostași ai țării mele, însemnați cu stea în frunte!*“.

Pentru a sugera virtuțile poporului român, Vasile Alecsandri utilizează o serie de simboluri. Astfel, curajul (andreea) este sugerat prin simbolul *vulturului*: „*Că din vultur, vultur naște, din stejar, stejar răsare!*“, iar *stejarul* sugerează tenacitatea. Agerimea și iscusința sunt sugerate prin simbolul *șoimului*: „*dragii mei șoimani de munte!*“.

Victoria românilor în Războiul de Independență a avut un ecou european: „*Ridicând o țară mică peste-o mare-mpărăție!*“ și a încununat

îndelungata luptă a poporului român pentru apărarea ființei naționale: „*E triumful luptei voastre, soarele neatârării!*“.

Ideea identității dintre poet, popor și patrie este exprimată prin faptul că poetul le adresează ostașilor această odă în numele întregului popor: „*Tot poporul, rudă, frate, soră, mamă și părinte / Ca la domni, cu pâni și sare, vor ieși vouă'nainte!*“.

Sunt evocate locurile de glorie ale Războiului de Independență, ca frunze de laur pe cununa eroilor români, fiindcă au întors soarta războiului prin vitejia lor: „*Ca la Rahova cu tunul, ca la Grivița cu zborul, / Ca la Plevna, unde astăzi cei întâi ați pus piciorul!*“.

Vasile Alecsandri își exprimă indirect conceptele sale despre poet și poezie. Poetul este un exponent al conștiinței naționale, iar poezia — o emanație a conștiinței naționale.

11.4. Vasile Alecsandri — *Dumbrava Roșie*

Tema poemului este romantică, adică exaltarea trecutului glorios.

Ideea este că apărarea ființei naționale a însemnat o luptă neîntreruptă, dusă cu multe sacrificii.

Subiectul este inspirat din cronica lui Grigore Ureche, din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce, și transfigurează romantic episodul luptei de la Codrii Cosminului.

Ștefan cel Mare este eroul național, dar și european, care salvează Moldova, dar și Europa de invazia elementului asiatic. Drept mulțumire pentru efortul și sacrificiile făcute de moldoveni pentru a apăra lumea creștină, regele Albert al Poloniei face o coaliție cu regele Ungariei, Sigismund, cu mangraful Prusiei, Ioan de Tiffen, și cu ducele Lituaniei, pentru a ataca și distruge definitiv Moldova „*super extirpațiune, valachi!*“.

Ștefan este pizmuit de trufașul rege Albert, pentru victoriile sale asupra turcilor și tătarilor.

Poemul este romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul dragostei de țară și fiindcă aduce în prim-plan un erou excepțional, Ștefan cel Mare și Sfânt, în împrejurări excepționale, atacul mârșav polono-maghiaro-prusac. Influențat de estetica romantică a romanelor cavaleriești, Vasile Alecsandri prezintă lupta ca o confruntare de viteji, și nu așa cum s-a desfășurat de fapt. Armata coaliției polono-maghiaro-prusaco-lituană era superioară ca număr, ca armament, ca experiență tactică, de aceea ei nici nu-și închipuiau că Ștefan ar putea să se apere cu mica lui oaste.

Ștefan cel Mare și Sfânt nici nu încearcă să se confrunte în câmp deschis cu o armată de patru-cinci ori mai numeroasă, dotată cu tunuri, cu o cavalerie în armuri, bine instruită. El se bate într-un mod, în care avantajul adversarului să se transforme în dezavantaj. El îi pune pe ostași să taie copacii unei păduri, prin care urma să treacă această armată, doboară

copacii peste ei și-i imobilizează. Un cavaler în armură, căzut de pe cal, pus să sară peste crengi sau să se strecoare printre butuci, era o țință bună pentru arcașii lui Ștefan. Între realitatea istorică și ficțiunea literară romantică este o mare deosebire.

Caracterul romantic al poemului este accentuat de faptul că Vasile Alecsandri introduce elemente de specific național, cum ar fi cântecul popular: „*Ștefan, Ștefan, domn cel Mare*“, folosește motivul comuniunii dintre om și natură și elemente de legendă, ca semnul crucii de lumină, din calea bătrânului Matei Cârjă, eroul luptei finale. Romantică este și pedeapsa, care o dă Ștefan cel Mare și Sfânt polonilor. Ei sunt puși în jug să are pământul ca boii și să semene o altă pădure în locul celei distruse. Glasurile ce se aud în această pădure sunt un element fantastic, deci romantic, ca și semnele care-i prevestesc lui Albert dezastrul.

Compozițional, poemul este structurat în opt capitole. În primul capitol, intitulat *Visul lui Albert*, se expune la modul clasicist, cum caracterul ține loc de intrigă, respectiv orgoliul lui Albert și invidia provoacă conflictul, și nu cauzele social-istorice obiective.

Capitolul al doilea are ca titlu *Țara în picioare* și se arată felul în care Moldova se pregătește de război. Satele sunt părăsite, oamenii și animalele se ascund în codri, în cetăți și mănăstiri. Vitejii se adună în jurul unor eroi ca Balaur de la Galu, Cioplân din Pipirig, Coman de la Comana, Roman, Șcheianul, Mircescul, Matei Cârjă, Purice Movilă.

Capitolul al treilea, *Tabăra leșească*, surprinde banchetul dat de regele Albert oaspeților săi, fiind convins că Ștefan nu va putea sta în fața unei armate atât de puternice, care l-a atacat pe neașteptate. El trimisese o solie vicleană lui Ștefan, spunându-i că va trece prin Moldova, ca să se bată cu turcii. Alături de el, sunt episcopul catolic Lonzinski, Herbor, Ioan de Tiffen, Toporski și fratele său, Sigismund al Ungariei.

În capitolul al patrulea, care are ca titlu *Tabăra română*, avem o imagine a celor ce se strâng în taină în codru. Între ei sunt viteji ca: Mihul, Păun, Ursul, Pală-Dalbă, Sparge-Lume. Ei își amintesc de felul în care s-au luptat la Lipneț, la Baia, la Valea Albă, la Scheia, la Racova, la Grumăzești. Ei cântă imnul „*Ștefan, Ștefan, domn cel Mare*“.

Imaginea domnului Ștefan este subiectul capitolului al cincilea, de aceea are ca titlu *Ștefan cel Mare*. Portretul fizic și moral al domnului urmărește să trezească admirația față de trecutul glorios și să cultive conștiința națională a contemporanilor. Ștefan ține un discurs, arată felul în care Moldova a fost atacată cu viclenie. Toți oștenii lui Ștefan își afirmă hotărârea de a lupta până la capăt cu polonii.

Partea a șasea are ca titlu *Asaltul*. Regele Albert își privește cu mândrie oastea. Ștefan, prin hatmanul Boldur și paharnicul Coste, deschide lupta. Ei

pătrund în tabăra polonă și Herbor, cu o parte din cavalerie, încearcă să-i oprească. Herbor cade sub buzduganul lui Boldur și polonii speriați se retrag.

Punctul culminant îl găsim în capitolul șapte, *Lupta*, când Albert îi cere lui Toporski să intre în luptă cu vitejii săi. Toporski este întâmpinat de bătrânul Cârjă și ceata lui de viteji. Ceata lui Cârjă va învinge vitejii lui Toporski și Ștefan dă atacul final, alungând-i pe poloni.

Capitolul al optulea cuprinde deznodământul. El este intitulat *Aratul* și surprinde umilința la care sunt supuși prizonierii poloni. Ei vor ara pământul, ca să fie semănată altă pădure, unde peste sute de ani se va spune această legendă, la focuri de tabără, în timp ce prin copaci se vor auzi vaietele sufletelor celor uciși aici. Finalul este moralizator, clasicist. Poemul este romantic, dar sunt prezente elemente realiste și clasiciste.

11.5. Vasile Alecsandri — Dan, căpitan de plai

11.5.1. *Dan, căpitan de plai* este un poem romantic, fiindcă are ca temă exaltarea trecutului glorios („*Ai timpilor eroici imagina augustă*”).

Dan este un erou excepțional. El trăiește într-o profundă comuniune cu natura patriei, deci ca un erou mitic, în fața căruia „*munții albi ca dânsul senclină-n depărtare*”, fiindcă munții sunt făpturi mitologice (ca în balada *Miorița*: „*Preoți munții mari*”). Dan este un luptător pentru bine, frumos și adevăr, împotriva celor răi, ucigași și vicleni („*Deci îi plăcea să-nfrunte cu dalba-i vitejie / Pe cei care prin lume purtau bici de urgie*”). El ar fi vrut ca lumea să fie bună („*El ar fi vrut-o bună ca bunul Dumnezeu*”) și i se pare că este „*prea largă pentru rău!*”. Dan este un viteaz. Își iubește țara și de aceea, când aceasta este în primejdie și-l cheamă: „*La luptă, Dane!*”, el nu șovăie: „*Să vânture ca pleava oștirile dușmane*”. Dan este un personaj simbol, care reprezintă poporul român în lupta lui pentru apărarea ființei naționale. De aceea, față de dușmani, „*a lui mânie ca trăsnetul era / În patru mari hotare tuna și fulgera*”.

Împrejurările, în care acționează Dan, sunt excepționale, fiindcă tătarii erau foarte cruzi, prădau, ucideau și distrugeau totul, pe unde treceau. Tema poemului este lupta pentru apărarea ființei naționale. Eroii Dan, Ursan, Fulga, alături de arcașii din Orhei, sunt gata oricând să lupte pentru țară și neam. De aceea, când Dan aduce vestea „*Ne calc păgânii, frate, și țara-i la pieire!*”, Ursan se pregătește imediat de luptă și „*mult cu drag privește grozavu-i buzdugan*”. Conflictul este național, iar subiectul este o imagine a luptei permanente, pe care a dus-o poporul român spre a-și apăra țara. Imaginea lui Ștefan cel Mare și Sfânt este evocată în momentul când l-a împuternicit pe Ursan să ia în primire o mare întindere de pământ ca răsplată, atunci când l-a prins pe hanul Mârza. În același timp, Dan își amintește cum l-a învățat Ștefan cel Mare și Sfânt să trăiască. De aceea

tema ar putea fi enunțată într-o lumină realistă, adică Moldova în perioada de decadență de după Ștefan cel Mare și Sfânt. Puterea credinței, vitejia, curățenia, iubirea țării și a neamului sunt trăsăturile, care caracterizează poporul român și sunt puterea, în fața căreia armatele dușmane, mult mai numeroase, se dovedesc a fi neputincioase. Scutul viu de răzeși, construit de Ștefan cel Mare și Sfânt în jurul Moldovei, este treptat sfărâmat. Procesul va forma subiectul romanului lui Mihail Sadoveanu *Neamul Șoimăreștilor*.

Evaziunea în trecutul istoric este romantică. Vasile Alecsandri alege, ca și în poemul *Dumbrava Roșie*, un eveniment semnificativ din istoria țării, care să-i îndreptățească mesajul patriotic de afirmare a conștiinței naționale, de cultivare a sentimentului patriotic, înscriindu-se în programul *Daciei literare* și al generației de scriitori de la 1848.

Antiteza dintre Dan și Ghirai pune în evidență două laturi: una a dreptății creștine, reprezentată de Dan, și alta a bestialității păgâne, reprezentată de hanul Ghirai. Ca și Baiazid, sultanul turc, din *Scrisoarea III* de Mihail Eminescu, Ghirai reprezintă tipul cuceritorului orgolios, care-l întreabă pe Dan: „*Ce simte firul ierbii când coasa e vecină?*“. Dan răspunde senin și demn: „*Ea pleacă fruntea-n pace*“, fiindcă știe că legea creștină îi va aduce mântuirea, iar pe păgâni i-așteaptă pieirea. Amenințările lui Ghirai nu au pentru el nici o valoare, iar propunerea hanului tătar de a-și părăsi legea creștină o respinge ca pe o viclenie satanică.

Motivul comuniunii dintre om și natură este specific poporului român și prezența lui în poem este expresia aderării poetului la estetica romantică. El este sugerat, când Dan află de năvălirea tătară, când ascultă dialogul a doi bătrâni stejari, iar când vine de dincolo de Nistru, ca să mai sărute o dată pământul țării, acesta „*tresare*“ și îl „*recunoaște*“. Vasile Alecsandri întregeste această apartenență a poemului la programul curentului romantic, prin răpirea lui Ursan de către fiica sa, Fulga, din mijlocul păgânilor, prin hainele bărbătești, pe care le poartă Fulga, prin felul în care Dan locuiește, retras ca un pustnic, în munți. Răpirile, deghizările, evaziunile sunt procedee romantice.

Dan este o imagine simbolică a poporului român, constrâns să-și apere permanent ființa națională. Slujba lui Dan, dată de domnul Ștefan cel Mare și Sfânt, era de căpitan de plai, adică de apărător al hotarelor țării: „*Iar țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi / Cât Dan veghea-n picioare la căpătâiul ei*“. El nu se teme să umble noaptea prin „*codrii fioroși*“, însoțit de vulturi: „*Iar vulturii carpatici cu zborul îndrăzneț / Făceau un cortegi falnic eroului drumeț*“. El trăiește ca un șoim într-o peșteră („*În peștera de stâncă pe-un munte păduratic*“). Viața lui este curată, ca a unui pustnic: „*Vechi pustnic rămas singur din timpul său afară*“. El reunește, astfel, cele două tipuri umane, caracteristice pentru epoca feudală: eroul și ascetul. De

aceea dobândește capacitatea de a înțelege graiul naturii. Când ascultă cuvintele a doi vechi stejari, el află nenorocirea ce lovește țara: „*E sabie în țară! Au năvălit tătarii! Și-acum în bălți de sânge își joacă armăsarii!*“.

Dragostea de țară și de neam îl determină să-și ia paloșul din cui, să-și facă cruce, rugând pe Dumnezeu să-i dea zile, până când va strivi toți șerpii de pe plai: „*O! Doamne, Doamne sfinte, mai dă-mi zile de trai / Pân' ce-oi strivi toți lupii, toți șerpii de pe plai!*“.

Dan îl ia cu sine la luptă pe Ursan, care face părții largi prin oastea tătară cu-al său buzdugan, în timp ce el, ca un stâlp de pară, îi taie cu paloșul. Când Ursan este lovit de o săgeată și cade de pe cal, Dan îl apără cu prețul vieții sale: „*Căci paloșu-i năpraznic e vultur de oșel!*“. Tătarii izbutesc să-l lovească cu o săgeată și pe Dan. Rănit, el vede cum Fulga îl răpește pe Ursan din mijlocul tătarilor și cum vin în ajutor arcașii din Orhei.

Căzut prizonier la tătari, Dan refuză cu demnitate să-și părăsească legea strămoșească, creștină ortodoxă și să devină păgân, închinător la Zoroastru, cum erau tătarii. Aceași propunere i s-a făcut Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava și, fiindcă a refuzat, a fost martirizat. Există, deci, o profundă concordanță între realitatea istorică, religioasă și conținutul poemului. Dan refuză darurile viclene ale hanului Ghirai: „*Ceahlăul sub furtună nu scade mușunoi! / Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi!*“. Credința ortodoxă, în care a venit, și-o păstrează ca pe un odor, fiindcă prin ea a dus o viață curată: „*Alb am trăit un secol pe plaiul strămoșesc*“ și va avea după moarte o mântuire, o viață eternă, binecuvântată: „*Și vreau cu fața albă, senin să mă sfârșesc,*“ iar „*Mormântul meu să fie curat și alb ca mine!*“. Propunerea hanului tătar este o cursă vicleană, care ar însemna pierderea vieții eterne: „*o cupă plină de amaruri!*“. El îi cere lui Ghirai să-i împlinească ultima dorință înainte de moarte, să mai sărute o dată pământul țării. Ghirai, uimit, îi dă calul său și Dan, fericit, trece Nistrul și sărută pământul drag al țării, care „*tresare și care-l recunoaște!*“. El se întoarce și moare în cortul hanului tătar, oferind dușmanilor săi o lecție de demnitate, de cinste, de vitejie, de dragoste de țară („*Având o viață verde în timpul tinereții / Și albă ca zăpada în iarna bătrâneții!*“).

11.5.2. Poemul *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri poate fi interpretat și ca o meditație pe tema destinului uman, fiindcă tăria eroului principal Dan constă tocmai în confruntarea cu destinul („*Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi!*“). Concepția ortodoxă despre lume și viață, la care-i cere Ghirai să renunțe („*De vrei să te lepezi acum de legea ta!*“), este pentru Dan pierderea sufletului. El trăiește, luptând împotriva tătarilor, ca dușmani ai lui Dumnezeu, și nu acceptă rușinea lepădării de Dumnezeu din lașitate: „*Deci nu-mi convine viața mișelnic câștigată, / Nici pata fărdelegei pe fruntea mea săpată!*“. Sensul moral al faptelor lui Dan,

chiaruciderea tătarilor, apare ca o împlinire a voinței izvorâte din „ochiul cel de sus“, de aceea el este comparat cu un „stâlp de pară“, ca acela care i-a condus pe evrei prin deșert. Aceeași concepție creștină ortodoxă o afirmă și Ursan, când rostește cuvintele: „Amin și Doamne-ajută!“.

Lupta lui Dan și Ursan, a românilor, la momentul Ștefan cel Mare, avea un sens european, izvorât din contextul social-istoric. Era lupta pentru salvarea lumii creștine, a Europei, de invazia asiatică, reprezentată de tătari și turci. Unirea celor două puteri militare ar fi zdrobit armatele fărâmițate ale statelor din Europa. Rolul decisiv al Principatelor Române, în general, și al lui Ștefan cel Mare și Sfânt, în special, de a opri valul asiatic, este continuat de vitejii săi. Ca cei din acest poem.

Tătarii hanului Ghirai simt „*un lung fior de spaimă / Când văd curgând pe dealuri arcașii din Orhei*“ și fug, fiindcă știu cum au fost distruse armatele tătare de Ștefan. Ca și Baiazid din *Scrisoarea III* de Mihail Eminescu, hanul Ghirai își smulge barba, își smulge șalul verde „*Privind urdia-ntreagă în clipă cum se pierde*“. El vede acest „*pas cumplit al soartei*“, în care puterea sa este distrusă („*tot ce-i era fală / Cai, steaguri, cete mândre, strălucitoare arme, / Clădiri de visuri-nalte, magie triumfală, / Au fost de-ajuns o clipă ca totul să se dărâme!*“). Este parcă o împlinire a destinului stabilit prin voia lui Dumnezeu. Hanul Ghirai reprezintă spiritul rău, de aceea este orgolios, crud, plin de ură și de lăcomie, crede că are dreptul de a-i distruge pe români. Poetul îl înfățișează ca „*un lup din codri*“. După luptă, el este disperat și zace ca un cadavru („*Întins ca un cadavru, gios pe covor el zace*“), fiindcă știe că este vinovat de moartea miilor de tătari. Lecția, pe care o ia de la Dan, este pentru el dureroasă („*Iar hanul, lung privindu-l, rostește cu durere: / O! Dan viteaz, ferice ca tine care pere*“).

11.5.3. În poemul *Dan, căpitan de plai* apar pregnant trăsăturile stilului poetic al lui Vasile Alecsandri: simplitatea, nuanțarea, claritatea, funcționalitatea, expresivitatea, originalitatea, sensibilitatea. Claritatea și simplitatea le putem urmări, de exemplu, prin felul în care redă trăirea dragostei de țară a bătrânului Dan („*Bătrânul Dan pe sânu-i apasă a lui mână / Și simte că bate tot o inimă română*“).

Expresivitatea, originalitatea și funcționalitatea figurilor de stil, folosite de poet, le găsim mai ales în împletirea metaforelor cu metonimiile și comparațiile, ca în versul: „*Se duc vârtej ca gândul plecat în pribegie*“, unde metafora „*Se duc vârtej*“ este urmată de comparația „*ca gândul*“ și de metonimia „*gândul plecat în pribegie*“.

În versul „*Precum așteaptă zimbrul de lupi încungiuurat*“, simbolul „*zimbrul*“ sugerează simultan pe Dan, dar și Moldova, al cărei steag avea un cap de zimbbru. Simbolul „*lupi*“ sugerează nu numai pe tătari, ci pe toți

dușmanii țării. Cele două simboluri sunt încorporate într-o comparație amplă, ceea ce dă densitate expresivității și originalității.

Simbolurile sunt utilizate de Vasile Alecsandri într-un context expresiv și original: „*a vremii lungă coasă*“, „*E luna însetată de sânge de păgân*“, „*Acolo râde moartea în crâncenul război*“, context alcătuit din epitete, metafore, metonimii. Metaforele au o deosebită originalitate și expresivitate: „*Căci paloșu-i năprasnic e vultur de oțel*“, „*vis de sânge*“, „*bici de urgie*“, „*doi crini ieșiți din undă*“. Ele întregesc valoarea expresivă a textului, realizată mai ales prin comparații: „*Atunci a lui mânie ca trăsnetul era*“, „*să vânture ca pleava oștirile dușmane*“, „*ca șoimul singuratic*“, „*Ursan, pletos ca zimbrul*“, dar și prin multe metonimii: „*Luciri de arme crunte pătate roș de sânge*“, „*Păduri, movile, râuri apar căzute-n visuri*“, „*S-aprinde-n gândul său*“, „*E sabie în țară*“, „*Încrederea-nfloreste în inimile mari*“.

Personificările au rolul de a sugera mitul comuniunii dintre om și natură: „*Bătrânul Dan ascultă grăind doi vechi stejari*“, „*Dar râul îl cunoaște și scade a sale valuri*“.

Stilul lui Vasile Alecsandri se mai caracterizează printr-o profundă sinteză între elementele romantice cu cele realiste și clasiciste, precum și prin împletirea elementelor lirice și dramatice în structura epică a poemului.

11.6. Vasile Alecsandri — Miezul iernii

Tema acestui pastel o formează frumusețile naturii patriei.

Ideea este că dragostea față de țară transfigurează natura.

Poezia ne dă o imagine a luncii din Mircești, ca mai toate poeziile care fac parte din ciclul *Pasteluri*.

Această imagine este generalizată, devenind un templu al lumii („*Ca înaltele coloane unui templu maiestos*“), în care coloanele sunt fumurile, ce se ridică la cer, și par a sprijini bolta: „*unde luna își aprinde farul tainic de lumină*“. Tabloul sugerează imagini din poezia populară *Miorița*. Se poate face o analogie între versurile: „*Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii*“ și „*Preoți munții mari*“, „*Stele făclii*“. Codrii devin o imensă orgă: „*Codrii — organe sonore*“.

Stilul lui Vasile Alecsandri este predominant romantic, fiindcă unele metafore au fie o dimensiune de mit, fie un caracter vegetal. De aceea zăpada „*pare-un lan de diamanturi*“, iar „*stelele par înghețate*“ de ger, ca niște ființe. Se sugerează, astfel, mitul Stelelor-Logostele, mitul Sfânta Lună („*Unde luna își aprinde farul tainic de lumină*“), deci prețuirea folclorului, ca în estetica romantică, preluând imagini din poezia populară, dar mai ales conceptul din *Miorița*, că lumea este un univers al sacrului.

Epitetele au multă expresivitate: „*ger amar, cumplit*“, „*vecinice făclii*“, „*zăpada cristalină*“, „*tablou mareș, fantastic*“, „*stele argintii*“,

„templu maiestos“, „farul tainic“. Metonimiile au sugestii de hiperbole: „trăsnesc stejarii“, „cerul pare oțelit“, „stelele par înghețate“.

Imaginea este, de fapt, o alegorie a naturii, tabloul are ca esență conceptul popular că lumea trebuie privită ca un univers sacru și ne transmite mesajul dragostei de țară al autorului.

11.7. Vasile Alecsandri — *Iarna*

Pastelul *Iarna* este romantic, pentru că tema, ideea sunt structurate pe sentimentul de dragoste față de țară. Motivul ciclului *Pasteluri* îl formează, de fapt, lunca din Mircești, de aceea unele dintre ele poartă titluri ca: *Lunca din Mircești, Concertul în luncă, Malul Siretului*.

Tabloul de iarnă este dominat de „oceanul de ninsoare“, de culoarea albă a zăpezii: „Tot e **alb** pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare, / Ca fantasme **albe** plopii înșirați se pierd în zare“. Satele par pierdute în „oceanul de ninsoare“; „Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum, / Se văd satele pierdute sub clăbuci albi de fum“, ceea ce sugerează climatul social, creat după înlăturarea lui Alexandru Ioan Cuza de la domnie, când Vasile Alecsandri se retrage la Mircești. Acesta era sensul interpretării lui Titu Maiorescu.

Imaginile vizuale sunt realizate printr-o succesiune de metafore, metonimii, comparații, epitete, cu o mare putere de sugestie. Astfel, pentru a sugera corespondența dintre cer și pământ, „norii de zăpadă“ devin „*Lungi troiene călătoare*“; cele două metafore rezultă prin inversarea valorilor și termenilor.

Stilul lui Vasile Alecsandri are o serie de subtilități. Astfel, metafora „*ai țării umeri dalbi*,“ conjugată cu o personificare, se corelează cu metonimia „*fiori de gheață*“ și cu metafora „*roi de fluturi albi*“. Metafora „*zale argintie*“ sugerează felul, în care „*mândra țară*“, personificată, se îmbracă, precum Ileana Cosânzeana în alb, așa cum se îmbracă miresele, așteptând pe Făt-Frumos („*soarele rotund și palid*“), așa cum se credea poetul în tinerețe („*Ca un vis de tinerețe printre anii trecători*“). Este o continuare a imaginii din poezia *La gura sobei*: „*E Ileana Cosinzeana; în cosiță floarea-i cântă*“, imagine care-i aduce aminte „*de-o minune ce-am iubit!*“.

Dacă unele imagini sugerează viața socială, care și-a pierdut sensul de a fi, oamenii nu mai comunică între ei:

„Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum
Se văd satele pierdute sub clăbuci albi de fum“.

Înseninarea din final sugerează deschiderea socială, pe care i-o fac tinerii de la *Junimea*, când îi publică pastelurile „... *doritul soare / Strălucește și dizmiardă oceanul de ninsoare*“. Dacă la început poezia are

note de elegie prin sentimentul de tristețe, în final se sugerează lumina unui sentiment de bucurie.

11.8. Vasile Alecsandri — *Malul Siretului*

Construit pe o imagine a luncii din Mircești, pastelul *Malul Siretului* poate fi interpretat și ca o meditație pe tema *panta rhei*. De aceea **tema** poate fi formulată în două feluri, fie ca *panta rhei*, deci clasică („*Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se pierde*“), fie ca exaltarea frumuseților naturii patriei, cu scopul de a cultiva dragostea față de țară, deci romantică.

Pastelul este, deci, un tablou de natură, construit cu variate mijloace de stil. Astfel, râul este comparat cu un balaur („*Râul luciu se-ncovoie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur*“), ceea ce îmbină metafora „*solzii de aur*“ cu metonimia „*în raza dimineții*“ și comparația „*ca un balaur*“. Sunt sugerate subtile personificări ca: „*adoarme la bulboace*“, „*Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară*“, pentru că motivul comuniunii dintre om și natură, preluat de poet din literatura populară, este mereu prezent în gândirea autorului. Îl găsim sugerat și în finalul poeziei: „... *o șopârlă de smarald / Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald*“. Imaginea, creată de metafora „*șopârlă de smarald*“, care conține și o aliteratie, asociază imaginea de balaur a râului cu „*solzii de aur*“, sugerând parcă rolul de „*mater genitrix*“ al naturii, din care izvorăște viața: „*Lunca-n giuru-mi clocotește*“.

Meditația pe tema *panta rhei* este exprimată prin gândul poetului, care curge ca și râul: „*Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale*“. Ideea este conținută în întreaga mișcare a elementelor naturii. Astfel, aburii „*plutind deasupra luncii, pînre ramuri se despică*“, rațele „*se abat din zborul lor*“, mersul șerpuit al șopârlei sugerează, ca și râul, curgerea. Ca o subtilă corespondență între om și natură, pe baza motivului comuniunii, ce caracterizează specificul național, șopârta îl privește „*țintă*“.

11.9. Vasile Alecsandri — *Balta Albă*

Tema este viața socială din principatele românești, de la mijlocul secolului al XIX-lea, sugerându-se profunde probleme ale generației de la 1848.

Ideea este că profundele contradicții sociale caracterizează viața socială de la jumătatea secolului al XIX-lea și de aceea este necesară o schimbare.

Subiectul este imaginea despre această viață plină de surprize, pe care o are un străin venit în principatele românești.

Povestirea are, aparent, forma unei scrisori, adresată lui I.Bălăceanu (1847) de către autor, și redă impresiile de călătorie ale unui pictor francez, care coboară în portul Brăilei, adus de un vapor pe Dunăre. Acesta află, în casa consulului francez, de existența unor băi miraculoase, care lecuiau

multe boli. Dornic să cunoască această stațiune balneară, cum își închipuia, îl roagă pe consul să-l ajute să ajungă la Balta Albă. Călătoria, în loc de trăsură, o face într-o căruță de patru cai, mânăta atât de violent de surugiu, încât un cal își rupe piciorul, iar căruța se răstoarnă. El ajunge într-un sat, alcătuit din bordeie de lut, și găsește, prin ajutorul unui tânăr, o gazdă. Dimineața are imaginea unui lac înconjurat de corturi și adăposturi improvizate, pe malul căruia o mulțime pestriță de oameni se dădeau cu nămol. Face cunoștință cu niște tineri români, care-l duc seara la un bal. În salonul acela găsește imaginea unei societăți alese, care vorbea franțuzește, încât se crede într-o țară din Europa.

Vasile Alecsandri realizează un text profund realist, fiindcă el pune în evidență realitatea socială, contradicțiile sociale în momentul de la 1848 spre a arăta cauzele care au dus la revoluția burghezo-democratică. Povestirea se înscrie pe linia programului *Daciei literare*, fiindcă ne dă o imagine a profundului conflict social, a discrepanței dintre viața clasei dominante, instruită, vorbind limbi străine, ducând o viață de lux, și adâncă mizerie în care trăia poporul de jos. Elementele romantice, introduse în text, au rolul de a sublinia problematica socială majoră. Astfel avem introducerea cu elemente orientale, ciubucuri, cafea, prezența unui francez într-un mediu rural românesc, ca element de contrast, de unic, de excepție. Surprizele călătorului francez sunt atât de inedite, încât i se pare că trăiește atmosfera unui basm oriental.

Stilul fluent, cu elemente moldovenești dialectale, cu elemente franceze, duce la un plurilingvism caracteristic textului realist. Realistă este și atitudinea ironico-critică a autorului, exprimată prin jocul umoristic cu limbajele, pe care o vom găsi în comediile sale.

11.10. Vasile Alecsandri — *Despot Vodă*

Drama romantică *Despot Vodă* are ca **temă** Moldova în perioada de decadență, de după Ștefan cel Mare și Sfânt.

Ideea este că perioadele de instabilitate politică fac posibilă ascensiunea ariviștilor.

Subiectul este preluat de Vasile Alecsandri din cronica lui Grigore Ureche.

Despot, un aventurier din Creta, își însușește, la moartea lui Iacob Heraclit, poreclit Despotul, o serie de documente, prin care caută să se dea drept descendent din familia Paleologilor, adică a împăraților din Bizanț. El cutreieră Europa pe la diferitele curți princiare, înrudite cu familia Paleologilor, căutându-și un rost. Despot vine în Moldova, la curtea lui Alexandru Lăpușeanul, spre a încerca să obțină domnia. Alexandru Lăpușeanul este el însuși un arivist, care se căsătorise cu fiica lui Petru Rareș, spre a avea acces la tron. El înțelege că Despot este un ambițios, un

viclean și de aceea încearcă să-l înlăture prin diferite procedee caracteristice epocii. Îi dă să călărească un cal sălbatic, care omorâse pe toți cei ce au încercat să-l încalce. Despot este un cavaler iscusit în arta echitației. El îmblânzește calul și sare peste zidul curții domnești, stârnind admirația boierilor, dar mai ales a Anei, fiica vornicului Moțoc, în casa căruia fusese invitat să stea. Caracterul de pretendent la tron al lui Despot provenea din faptul că Ștefan cel Mare s-a căsătorit cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor. De aceea el se dă drept rudă cu doamna Ruxandra, prin care Alexandru Lăpușneanul devenise domn. Alexandru Lăpușneanul cheamă o slugă credincioasă și-i dă o sticlută cu otravă, ca să o toarne în vinul lui Despot. Despot are însă un antidot într-un inel și scapă. Lăpușneanul trece la un atac fățiș asupra pretendentului și-l aruncă în închisoare, fiindcă boierii, în frunte cu vornicul Moțoc, văd în el un viitor ginere al vornicului, un domn favorabil lor. Din închisoare, Despot scapă printr-un vicleșug popular, pus pe seama lui Păcală. El îi spune lui Ciubăr Vodă, un fel de măscărici de la Curtea domnească, că a fost închis, fiindcă nu vrea să fie domn. Ciubăr Vodă schimbă hainele cu Despot, iar acesta înșală pe paznici și fuge la castelul prietenului său Laski. Între timp, potrivit înțelegerii, Laski pregătise o armată de mercenari, cu care Despot să ia domnia Moldovei.

Alexandru Lăpușneanul trimite ostași conduși de Toma Calăibacianul să-l ia pe Despot din castelul lui Laski. Despot însă le joacă o farsă, prefăcându-se mort, pentru ca Alexandru Lăpușneanul să nu-și ia măsuri de apărare și astfel oastea, cu care vine, să lovească prin surprindere.

În actul al patrulea, Despot este domn în cetatea Sucevei. El face o serie de abuzuri, ca să-și întrețină armata de mercenari, cu care, de fapt, pradă Moldova. El nemulțumește poporul prin biruri mari, clerul prin jefuirea mănăstirilor și a bisericilor de odoare, pe boieri fiindcă nu le dă privilegiile dorite. Moțoc trăiește dezamăgirea de a fi respins de Despot, ca socru. Despot visează acum o căsătorie cu o prințesă străină, care să-l ajute să facă o coaliție europeană și să elibereze Bizanțul. Se visează împărat. Este trezit din visele de mărire de oastea, adusă de boierul patriot Tomșa. Acum boierii nu-l mai sprijină, iar Laski află că soția sa, Carmina, l-a înșelat cu Despot și-l va părăsi cu mercenarii lui. Despot rămâne singur în fața lui Tomșa, care-l iartă, fiindcă nu i-a omorât copilul luat ostatec. Despot este însă ucis de Ciubăr Vodă. Finalul este moralizator, fiindcă Ana, fiica vornicului Moțoc, cade leșinată pe pieptul lui Despot. De aceea Tomșa rostește cuvintele: „*Moșoace așa vrea Dumnezeu, acel ce-și vinde țara își perde neamul său!*“.

Caracterul romantic al dramei este dat de faptul că eroii, tema, subiectul au o structură afectivă. Între Lăpușneanul și Despot există o ură de moarte.

Ana și Carmina îl iubesc pe Despot până la moarte. Motivația actelor eroilor este afectivă. Procedeele romantice ca otrăvirea lui Despot, farsa cu moartea lui Despot, travestiul, adică schimbarea hainelor cu Ciubăr Vodă, sunt folosite de autor cu multă îndemânare. Monologurile lui Despot, care-i arată gândurile, folosirea analizei psihologice, problematica socială abordată, caracterele tipice ale boierilor dau dramei și o profundă notă de realism. Clasicismul este prezent nu numai prin finalul moralizator, ci și prin caracterul general-uman al eroilor. Despot este aventurierul, Moțoc — intrigantul, Lăpușneanul — tiranul, Tomșa — patriotul. Sinteza estetică este realizată însă pe o structură predominant romantică.

11.11. Vasile Alecsandri — *Chirița în provincie*

Tema este critica instituțiilor și moravurilor societății feudale.

Ideea este că o societate parazită, anacronică, bazată pe abuz, trebuie să dispară.

Subiectul este comic și critică arivismul micilor boieri rurali, care-și dau aere de nobili.

Chirița este căsătorită cu Bârzoi, un răzeș mai înstărit. De aceea vrea să parvină, să adune o avere importantă și să intre în rândul boierilor. Ea îl îndeamnă pe Bârzoi să obțină funcția de ispravnic, ca prin abuzuri să se îmbogățească. În casa ei locuiește Luluța, o nepoată orfană, dar care moștenește o avere importantă. De aceea Chirița vrea să-l căsătorească pe Guliță, băiatul ei cam lipsit de minte și de educație, cu Luluța. Luluța îl iubește pe Leonaș. Acesta se deghizează în brișcar (vizitiu) și se preface că are o pricină cu Bârzoi, ca s-o poată vedea pe Luluța și să intre în casă. El află de felul, în care trebuie să cumpere un curcan și să-l dea ca plocon, fiindcă la ispravnic nu se intră cu mâna goală. A doua oară vine îmbrăcat ca ofițer și pretinde să locuiască în casă. El îi face curte Chiriței și aceasta-i dă portretul, ca semn că-l acceptă. A treia oară vine îmbrăcat ca actriță. Luluța, care se preface că a înnebunit, îl recunoaște și cere să fie logodită cu actrița. În fața invitațiilor chemați la logodna lui Guliță cu Luluța, Chirița și Bârzoi sunt nevoiți să accepte căsătoria dintre Leonaș și Luluța, fiindcă Leonaș a obținut funcția de ispravnic, și o șantajează pe Chirița cu portretul. Sunt criticate administrația și moravurile sociale. Chirița este un personaj comic, care creează situații comice. Avem deci un comic de caracter, de situații, de limbaj. Chirița l-a adus în casă pe musiu Șarl, ca să-i învețe franțuzește pe ea și pe Guliță. Jocul umoristic cu limbajele este un procedeu realist. Comedia este realistă prin spiritul critic, prin faptul că eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Chirița este tipul arivistului, Bârzoi este tipul ispravnicului abuziv, Leonaș este tipul tânărului inteligent.

Vasile Alecsandri realizează un ciclu de comedii, având acest personaj: *Chirița la Iași, Chirița în voiaj, Chirița în balon*. Aceste comedii au pregătit drumul pentru I.L.Caragiale.

11.12. Vasile Alecsandri — reprezentant al conștiinței naționale

– PLAN DE IDEI –

a) Vasile Alecsandri — propagator al programului *Daciei literare*

– afirmarea caracterului militant al literaturii prin creația sa:

Dezrobirea țiganilor, Deșteptarea României, Hora Unirei, Odă ostașilor români, Plugul blestemat.

– realizarea unei literaturi de specific național: *Baba Cloanța, Crai nou, Vântul de la miază-zi, Doina, Sânziana și Pepelea.*

– aduce o contribuție deosebită la formarea limbii literare, introducând expresii, sensuri noi, proverbe, zicători, mituri, eresuri, metafore.

– *România literară* – continuatoare a *Daciei literare* – într-un alt context istoric.

b) Vasile Alecsandri — poet de specific național

– poezia populară – sursă a specificului național la Vasile Alecsandri: *Doina, Crai nou, Strunga, Andrii-Popa, Sburătorul, Cântec haiducesc.*

– motivul doinei și al dorului: *Doina, Doina de dragoste.*

– motivul comuniunii dintre om și natură: *Malul Siretului, Concertul în luncă, Iarna, Miezul iernii, Legenda rândunicii, Gruî Sânger.*

– motivul zburătorului: *Crai nou, Ursiții, Sburătorul.*

– legende populare prelucrate poetic de Vasile Alecsandri: *Legenda ciocârliei, Legenda rândunicii, Altarul Mănăstirii Putna, Vântul de la miază-zi.*

– datini, credințe, eresuri, utilizate în poezia lui Vasile Alecsandri: *Groza, Crai nou, Sburătorul, Baba Cloanța.*

– haiducia, motiv al luptei pentru libertate: *Strunga, Cântec haiducesc.*

– trecutul istoric – temă de specific național: *Dumbrava Roșie, Despot Vodă.*

c) Caracterul romantic al creației lui Vasile Alecsandri

– eroi excepționali în împrejurări excepționale: *Sânziana și Pepelea (Sânziana și Pepelea), Ștefan cel Mare și Sfânt (Dumbrava Roșie), Dan (Dan, căpitan de plai), Despot (Despot Vodă).*

– tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

patriotismul – *Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai, Ostașii noștri.*

natura – *Iarna, Miezul iernii, Concertul în luncă, Malul Siretului.*

iubirea – *Steluța, Crai nou, Sburătorul, Ana (Despot Vodă).*

ura – *Lăpușneanul, Despot (Despot Vodă), August (Ovidiu).*

– exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut: *Deșteptarea României, Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai.*

– cultivarea fantasticului: *Baba Cloanța, Crai nou, Sburătorul*.
– evaziunea în natură, istorie, decor mirific oriental: *Pastelurile, Legendele, Călătorie în Africa*.

– prețuirea folclorului – culege poezii populare (*Balades et chantes populaires*), utilizează motive, mituri, eroi, modele de prozodie.

d) Caracterul realist al creației lui Vasile Alecsandri

– eroi tipici în împrejurări tipice: *Chirița în provincie, Sandu Napoila* — ultraretrogradul, *Clevetici* — ultrademagogul.

– tema, eroii, conflictul, luate din viața socială: *Balta Albă, Barbu Lăutarul, Rusaliile, Iorgu de la Satagura, Istoria unui galbân și a unei parale*.

– atitudinea critică față de realitățile sociale: *Chirița în provincie, Istoria unui galbân și a unei parale, Balta Albă*.

– scientismul – atitudinea științifică în literatură: *Ovidiu, Fântâna Blanduziei, Despot Vodă*, se documentează.

– procedee realiste: analiza psihologică (Despot Vodă), tipizarea (Clevetici, Sandu Napoila, Barbu Lăutarul, Chirița), jocul umoristic cu limbajele.

e) Elemente clasiciste în creația lui Vasile Alecsandri

– tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața antică: *Fântâna Blanduziei, Ovidiu*.

– caracterul moralizator: *Despot Vodă, Balta Albă*.

– eroii au o dimensiune general-umană: *Despot Vodă* (Moțoc — viclean), *Ovidiu* (poetul), *Fântâna Blanduziei* (Horațiu).

f) Vasile Alecsandri — reprezentant al conștiinței naționale

– poetul – o conștiință socială: *Deșteptarea României, Dezrobirea țiganilor, Hora Unirei, Plugul blestemat*.

– poetul – o conștiință națională: *Ostașii noștri, Odă ostașilor români, Doine, Legende, Pasteluri* – cultivă sentimentul patriotic.

– poetul – o conștiință estetică.

– aduce specii ca: doina, legenda, balada, drama, pastelul, idila, meditația.

– aduce o sinteză estetică: *Despot Vodă, Malul Siretului*.

– poetul – omul de geniu al unei societăți – prototipul uman: *Ovidiu, Horațiu (Fântâna Blanduziei)* – imagini ale eului.

– poetul – purtătorul mesajului unei generații: *Deșteptarea României, Hora Unirei, Ostașii noștri*.

12. Nicolae Filimon — *Ciocoii vechi și noi*

Viața și activitatea literară. S-a născut la 6 septembrie 1819 la București. Tatăl era protopopul Mihai Filimon de la biserica Enei și al preotesei Maria. A urmat se pare colegiul Sfântul Sava. A fost cântăreț și epitrop la biserica Enei, corist, flautist, la Opera italiană și își face ca autodidact o temeinică pregătire muzicală. În acest scop va călători în Italia, Viena, Praga, München, va scrie multe cronici muzicale în ziare ca Naționalul, Revista română, Dâmbovița, Independența, Monitorul. A fost secretar și apoi membru în Comisia documentală și mai apoi la Arhivele Statului. Se îmbolnăvește și moare în 18 martie 1865.

Activitatea sa literară este alcătuită din câteva nuvele romantice: Frideric Staaps, Mateo Cipriani, Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala, prin care se pregătește pentru romanul „Ciocoii vechi și noi” comparat de George Călinescu printr-o serie de analogii cu „Roșu și Negru” al lui Stendhal.

12.1. Ciocoii vechi și noi

Tema romanului o constituie viața socială din Țara Românească, în timpul domniilor fanariote. **Ideea** este că o societate construită pe abuz, corupție, lipsa principiilor morale este sortită pieirii.

Subiectul urmărește ascensiunea și prăbușirea unui arivist de tip fanariot, Dinu Păturică. Acesta vine în casa marelui postelnic Andronache Tuzluc, cu o scrisoare de recomandare din partea tatălui său, Ghinea Păturică, ca să obțină o slujbă. Andronache Tuzluc îi dă funcția de ciubuceiu, adică să pregătească cafele, ciubucele de fumat, dulciurile, cu care erau tratați vizitatorii sau oaspeții postelnicului. Dinu Păturică este descris ca purtând haine rupte, când vine în casa postelnicului. Acum primește haine noi și o cameră. Postelnicul îl trimite la școală. El devine logofăt și câștigă încrederea boierului. Andronache Tuzluc voia să se căsătorească cu Maria, fiica banului C., și să intre în rândurile boierimii de neam. Banul C. îl refuză și Andronache Tuzluc o găsește pe Chera Duda, o grecoaică frumoasă, dar imorală. El îi ia o casă și-i face vizite. Dinu Păturică este trimis să o supravegheze. El se aliază cu Chera Duda și pun la cale ruinarea postelnicului. Vătaful Gheorghe îl previne pe Andronache Tuzluc, dar este dat afară din slujba de vătaf de curte și-n locul lui este pus Dinu Păturică. De aceea, acesta administrează întreaga avere a lui Andronache Tuzluc. El face o vizită pe la moșii, constată abuzurile făcute de arendași, îi silește să-i dea o jumătate din ceea ce au furat. Întors, el pune într-un șipet o mare sumă de bani și spune: „*Una la mână*”, adică obținuse din această „*inspecție*” o sumă echivalentă cu o moșie. Dinu Păturică îl fură pe Andronache Tuzluc și de la cheltuielile curente ale gospodăriei, ținând o

partidă dublă, așa cum le arată celorlalți vătafi de curte. Prin intermediul unui negustor, chir Costea Chiorul, el va cumpăra, la mezat (licitație), moșiile lui Andronache Tuzluc, pe care tot el îl va sfătui să le vândă. Operația va fi secretă, fiindcă, fiind sameș la hătmanie, Dinu Păturică va împiedica o licitație publică. În același timp, Andronache Tuzluc este deposedat de o parte din avere, prin darurile scumpe cerute de Chera Duda și pentru care va semna polițe lui chir Costea Chiorul. Aceste polițe, cu dobânzi foarte mari, vor intra în mâna lui Dinu Păturică și acesta va provoca vinderea moșiilor.

Dinu Păturică îl va păgubi pe Andronache Tuzluc și de o parte din banii, pe care acesta i-ar fi câștigat din vânzarea funcțiilor. Postelnicul îi încredințează această sarcină lui Dinu Păturică și, în capitolul „*Ce dai ca să te fac ispravnic!*“, vedem cum el vinde unui oarecare Ciolănescu funcția de ispravnic pentru o sumă enormă.

Momentul loviturii finale este bine ales de ciocoi. Domnul Caragea este nevoit să părăsească țara ca urmare a răscoalei grecilor. În Țara Românească are loc răscoala lui Tudor Vladimirescu și, în același timp, în București pătrund trupele Eteriei, conduse de prințul grec Alexandru Ipsilanti. Rămas fără sprijin și fără funcție, fiind falit, adică fără bani, fiindcă toți știau că și-a tocat averea, Andronache Tuzluc este părăsit de toate slugile, de Chera Duda și rămâne muritor de foame. Este adăpostit de Gheorghe, vătaful său de curte, pe care îl alungase. Dinu Păturică se va căsători cu Chera Duda, va deveni stolnic, datorită averii, și va face din casa sa un centru de activitate diplomatică. Îl va alunga pe tatăl său și va fi blestemat. Intră în relații cu Alexandru Ipsilanti, căruia îi aduce servicii importante, cum ar fi trădarea lui Tudor Vladimirescu și uciderea lui. Pentru aceasta el primește, în administrare, două județe, deci funcția de ispravnic, pe care le va jefui fără milă cu ajutorul unor escroci violenți ca Neagu Rupe-Piele. Va pune la cale uciderea emisarului lui Alexandru Ipsilanti, care-i cere o sumă mare de bani. Emisarul primește banii, dar pe drum este ucis de Neagu Rupe-Piele și banda lui. Sosirea noului domn Ghica Vodă pune capăt nelegiuirilor lui Dinu Păturică, fiindcă acesta face dreptate țăranilor, împărțindu-le averea lui Dinu Păturică, pe care-l pedepsește, trimițându-l la ocnă. Chera Duda fuge cu un turc, dar, fiind imorală, acesta o îneacă în Dunăre. Dinu Păturică moare la ocnă, chinuit de vedeniile celor pe care i-a ucis. Chir Costea Chiorul dă faliment și este pedepsit cu baterea unor piroane în urechi de obloanele prăvăliei. În fața prăvăliei sale, autorul regizează trecerea carelor cu trupurile lui Dinu Păturică și Andronache Tuzluc.

Vătaful Gheorghe, devenit mare spătar, se va căsători cu Maria, fiica banului C. Finalul este clasicist moralizator, fiindcă cei răi sunt pedepsiți, iar cei buni sunt răsplățiți.

Ciocoii vechi și noi îl considerăm un roman realist. Eroii săi sunt tipici, fiindcă reprezintă categorii sociale. Andronache Tuzluc este tipul boierului fanariot, abuziv, escroc, lipsit de conștiință, care se îmbogățește rapid în timpul domnului Caragea. El obține, prin intermediul Domniței Ralu, funcția de vel-cămăraș, adică de administrator al magaziiilor de la curtea domnească. Fură cât poate și cumpără *calemul* vinăritului, apoi *calemul* oieritului și *huzmetul* spătăriei. Domnul fanariot, venit în țară, trebuie să trimită, în timp scurt, haraciul sau tributul la Poarta Otomană. El nu avea timpul necesar să strângă birurile pe producerea și vânzarea vinului, pe creșterea oilor, pe alte surse, și de aceea aceste venituri erau scoase la licitație și cumpărate de cel care avea bani. Cine cumpăra un *calem*, adică dreptul de a strânge un bir, avea grijă să-l strângă de câteva ori mai mare. Prin *huzmetul* spătăriei se înțelegea venitul din prinderea hoților, de către puterile spătăriei. Cine lua *huzmetul* spătăriei se înțelegea cu hoții să primească o parte din ceea ce furau și, astfel, ei scăpau de pedeapsă. Andronache Tuzluc își agonisește, pe căi necinstite, o mare avere alcătuită din zece moșii, vii, case, bani, cu care cumpără funcția de mare postelnic. Jefuirea lui de către Dinu Păturică este a unui hoț de către alt hoț, mai iscusit.

Dinu Păturică este un prototip al arivistului și ascensiunea lui este urmărită cu atenție, funcție cu funcție: ciubucciu, logofăt, vătaf de curte, sameș, stolnic, ispravnic, dar și prin schimbarea ținutei, a hainelor, a comportamentului. La început este servil, supus, apoi mândru, viclean, corupt, diplomat, violent, ucigaș, trădător de țară, condamnat. Pedepsirea lui este o împlinire a blestemului părintesc.

În Chera Duduca vedem varianta feminină a arivistului. Este imorală, coruptă, vicleană, fără scrupule, de aceea evoluția ei de la amantă, a lui Andronache Tuzluc, la soție a lui Dinu Păturică însemna un alt mod de a-și vinde marfa, adică grațiile de cadână. Pedepsirea ei este urmarea vieții de desfrâu.

Pe chir Costea Chiorul îl analizăm ca fiind tipul negustorului necinstit. El îi face lui Dinu Păturică o serie de servicii importante, câștigă sume mari de bani, dar banii, care nu sunt câștigați cinstit, se risipesc.

Împrejurările, în care acționează acești eroi, sunt tipice pentru epoca fanariotă caracterizată prin abuz, corupție și violență.

Romanul este realist, fiindcă scriitorul adoptă o atitudine critică față de realitatea socială, pedepsindu-i pe cei răi și răsplătindu-i pe cei care duc o viață morală. Tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viața socială.

Scriitorul se documentează ca funcționar la arhivele statului și tratează științific elaborarea romanului ca Balzac. El introduce tehnica colajului, adică reproduce documente ca: scrisori, acte, socotelile din registre, pentru a întări nota de autentic.

Structura narativă este simplă, liniară, dar are unele digresiuni inutile, ca în capitolele care tratează viața teatrală. Evoluția eroilor pozitivi ca banul C., fiica sa Maria, vătaful Gheorghe este slab urmărită. Analiza psihologică și tipizarea, cu care surprinde bine pe ariviști, sunt, în cazul eroilor pozitivi, ineficiente. Aceștia sunt schematici și neconvingători.

Elementele romantice ca: serenadele unui calemgiu făcute Cherei Duda, idila dintre vătaful Gheorghe și fiica banului C., Maria, căsătoria, celebrată noaptea, a lui Dinu Păturică cu Chera Duda și conflictul cu Andronache Tuzluc în biserică sunt puține și fără importanță în economia romanului, ca și cele clasiciste. Clasicismul se face simțit prin finalul moralizator, prin trăsăturile general-umane ale eroilor pozitivi mai ales.

Romanul este realist și va constitui un punct de început al romanului românesc, alături de romanele lui Dimitrie Bolintineanu *Manuil* și *Elena*, al lui Mihail Kogălniceanu *Tainele inimii*. El este o profundă analiză a societății fanariote în mecanismele ei esențiale, este o imagine a unei lumi, care deja dispăruse la jumătatea secolului al XIX-lea, când a fost scris romanul. El arăta cauzele care au dus la prăbușirea societății feudale și la impunerea reformelor realizate de Alexandru Ioan Cuza.

12.2. Dinu Păturică — prototip al arivistului

a) Dinu Păturică — produs al epocii fanariote

– Dinu Păturică este un personaj sinteză a unei lumi, caracterizată prin abuz, mituire, bacșiș, cumpărarea funcțiilor, ca moduri ale corupției administrației fanariote.

– Dinu Păturică este un erou tipic, produs de toleranța față de abuz, corupția funcționarilor publici, a climatului de instabilitate istorică.

– Dinu Păturică reprezintă o sinteză a abuzurilor arivistului: jaful, schingiuirea țăranilor, plocoane la străini, vinderea funcțiilor, utilizarea abuzivă a funcțiilor, trădarea intereselor naționale, specularea viciilor.

b) Dinu Păturică — evoluția portretului fizic și moral

– cerșetor – haine rupte și vechi, călimări la brâu, ras pe cap, umil.

– ciubucciu – haine bune, ordonat, servil, dornic de a învăța, prefăcut.

– logofăt – haine elegante, iscusit în serviciu, ipocrit, corupe pe Chera

Duda.

– vătaf de curte – haine strălucitoare, are suită, inspectează pe arendași, energic, diplomat, lacom (una la mână), mândru.

– sameș – poartă caftan, negustorește funcții (ce dai ca să te fac ispravnic), înțelegere cu chir Costea Chioru, cumpără moșii, îl părăsește pe Andronache Tuzluc, după ce îl ruinează; face o căsătorie cu Chera Duduca.

– stolnic – haine de boier, face din casa sa un centru de diplomatie, face relații, alungă pe Ghinea Păturică, fără scrupule.

– ispravnic – bogat, dar lacom, pradă două județe, trădează pe Tudor Vladimirescu, intrigant, ucide pe curierul lui Alexandru Ipsilanti, crud.

– ocnaș – rupt, flămând, părăsit, deznădăjduit, laș, fricos, umilit.

13. Al. Odobescu — *Pseudo-Kynegeticos*

Născut la 24 iunie 1834 în București (Curtea Veche), botezat la biserica Buna Vestire are ca naș pe generalul Constantin Ghica. Este fiul generalului Ion Odobescu care prin mama sa Sașa Odobescu era fiica naturală a generalului Kiselef și înrudiți cu generalul Bragation. Constantin Caracaș a fost medic al țarului Alexandru I și consilier de curte, a fost tatăl mamei scriitorului, Catinca. Își face studiile liceale la Sfântul Sava, apoi la Paris, unde dă un bacalaureat în litere. Va călători la Londra și va vizita muzeele și palatele care-i vor alimenta paginile din *Pseudo-kynegeticos*. Face Facultatea de Litere și în 1855 se întoarce în țară. Va moșteni de la părinți o avere importantă, moșiile Dragomirești, Zurbășa, Odobeasca, Călăreții, și va avea mai multe funcții la Ministerul de Externe ca membru al Comisiei documentale. Călătorește la Curtea de Argeș, Sibiu, unde vizitează muzeul Brukenthal, mănăstirile Cotmeana, Corneț, Cozia și din Oltenia, apoi la Brașov și face explorări arheologice la Pietroasa. A fost director la Ministerul Instrucției, director la Ministerul Agriculturii, Comerțului și Lucrărilor Publice, ministru al Departamentului Instrucțiunii și ministru ad interim la Externe. Participă la Expoziția universală din 1867 și expune Tezaurul de la Pietroasa. Pleacă apoi în Rusia, la Congresul de arheologie. În 1870 devine membru al Academiei. Va călători în Italia vizitând muzeele. Ridiculizează pe Laurian și Massim care au scos un dicționar latinist al limbii române cu acel Prandiu academicu în limba stălcită a dicționarului. Va fi secretar al legației de la Paris, apoi va avea o catedră de arheologie la Universitatea din București și director onorific al Teatrului Național din București. Cheltuiește peste măsură atât el cât și familia, pierzând importanta avere a familiei. A fost director al Școlii normale din București. Moare la 10 noiembrie 1895.

Activitatea sa literară cuprinde nuvele istorice: „Mihnea vodă cel Rău”, „Doamna Chiajna”, scrise după modelul nuvelor lui Costache Negruzzi. „Pseudokynegeticos” sau „Fals tratat de vânatoare”, un eseu pe tema

vânătoarei reflectată în literatură și artă. „Le Trésor de Pétroussa” și un curs de arheologie alcătuiesc activitatea sa ca istoric.

13.1. *Pseudo-Kynegeticos* — model de eseu

Pseudo-Kynegeticos sau *Fals tratat de vânătoare* este un eseu pe tema vânătorii, scris de Alexandru Odobescu ca urmare a invitației prietenului său Cornescu, de a-i face o prefață la *Manualul vânătorului*. Tema devine, pentru Odobescu, un pretext pentru a realiza un eseu amplu, elevat, unic, însumând, printr-o tehnică de colaj, structuri narative ca: fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat cel cu noroc la vânat, snoava cu vulpea bearcă, versuri din marii poeți ai lumii, din poezia populară, descrieri de natură (ca cea a Bărăganului), amintiri de vânătoare, observații asupra felului cum a fost tratată tema în capodopere ale artei universale. Astfel sunt comentate versuri din Horațiu, Dante Alighieri, Ronsard, Schiller, Marțial, Lessing, Buffon, Alecu Văcărescu, Alfred de Musset. În pictură câmpul asociațiilor cuprinde comentarii ale tablourilor lui Rubens, Snyders, Wouwerman, François Desportes, Oudry, Elias Ridinger, Henry Landseer. Asociațiile muzicale se referă la *Cele patru anotimpuri* de Haydn, *Uvertura de vânătoare* a lui Méhul, *Guilom Tell* de Rossini, *Freischütz* de Weber, *Orfeu* de Offenbach. Prin scilipitoare asociații, ironii și nuanțe, ni se dezvăluie o personalitate creatoare autentică.

Cele mai amplu discutate sunt trei capodopere ale artei universale pe tema vânătorii. *Diana cu ciuta* este o sculptură antică, în care zeița vânătorii este îmbrăcată într-o tunică spartană. Ea scoate cu o mână săgeata din tolba de pe umăr, iar cu cealaltă ține de coarne o căprioară. Zeița exprimă modelul spartan de viață antică, dar în același timp vigoarea, echilibrul și armonia, seninătatea artei antice, eternul și, mai ales, conceptul de lume ca mit, specific lumii antice.

Diana de Poitiers a lui Jean Goujon reprezintă pe ducesa de Valentinois în ipostaza zeiței vânătorii, goală, rezemată de un cerb uriaș. Tabloul prezintă o altă lume, o altă concepție despre lume și viață. Vânătoarea a devenit un privilegiu de clasă. Viața și lumea sunt un prilej de desfătare și de desfrâu, fiindcă ducesa era amanta regelui Henric al II-lea de Valois și era un model al conceptului de *carpe diem*, al unei vieți parazitare.

Gravura lui Albert Dürer, *Sfântul Hubert*, aduce o altă concepție despre lume și viață, un alt model social creștin, sintetizat într-o imagine plină de evlavie. Gravura înfățișează un vânător îngenunchat în fața unui cerb mareț, care are între coarne semnul crucii. Este o reprezentare simbolică a sacralului, a semnului care sfințește, a legii care interzice, potrivit decalogului, oriceucidere. În biserica catolică, evocațiunea miraculoasă a Sfântului Hubert, patronul vânătorii, este o temă iconografică.

13.2. *Pseudo-Kynegeticos* — sinteză estetică

Pseudo-Kynegeticos este o sinteză estetică, care însumează structuri realiste, romantice, clasiciste și de factură barocă.

Structurile realiste consemnează trăirile autorului, mulțumirile adresate lui C.C. Cornescu, pentru ideea pe care i-a dat-o de a scrie această carte, atunci când i-a propus să-i facă o prefață la *Manualul vânătorului*.

Eseul aduce o mare galerie de tipuri umane, conturate din câteva trăsături. Tipul vânătorului lăudăros, în contrast cu servitorul credincios, îl găsim în snoava cu vulpea bearcă. Tipul vânătorului ageamiu, care împușcă curcile din ogradă, îl găsim chiar în primele pagini. Moș Vlad, Caraiman, Gheorghe Giantă, „*inigerul*“, flăcăul din Bisoca realizează cu toții, prin însumare, prototipul **vânătorul**.

Caracterul critic al textului rezultă nu numai din ironiile, cu care autorul însoțește activitatea sa de vânător, de scriitor, dar și pe cei din jur ca: bătrânul colonel Engel, latiniștii („*pricopsiții noștri lexicografi și scoritori de grai nou*“), care aruncă „*ca borhot, mai bine de jumătate biata, frumoasa noastră limbă românească*“.

Plurilingvismul, jocul umoristic cu limbajele, colajele de texte literare înserate, tipizarea, analiza psihologică sunt procedee realiste, utilizate cu mult rafinament, de un creator de talent.

Dimensiunea romantică însumează basmul cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat, care aduce un erou excepțional în împrejurări excepționale, aduce prețuirea folclorului, prezența fantasticului. În același timp, avem o evaziune permanentă în spații și momente diferite ale istoriei sau în basm.

Caracterul clasicist este exprimat prin asociații la literatura și cultura antică. Apar referiri la *Arta poetică* a lui Horațiu, la Virgiliu și Marțial, se dau dictoane și expresii latine ca: *difficiles nugae* (nimicuri pretențioase), *Et in Arcadia ego* (și eu am fost în Arcadia, adică țara mitică și am fost fericit), *Ut pictura poesis* (ca și pictura, poezia folosește imagini). Interesante pentru noi sunt versurile din Ovidiu:

„*Moris au oblitus patrii, contendere discam*

Sarmaticos arcus, et trahat arte loci?“

(„*Uitând obiceiele patriei, învăța-voi să încordez*

Arcurile sarmatice și trăi-voi după chipul locului ?“)

(Ovidiu *Pontica*, I, V)

Avem și eroi ideali ca zeița Diana, împăratul Traian, în împrejurări specifice de vânătoare. Imaginea împăratului Traian este aceea de pe patru basoreliefuri, de pe arcul de triumf. Clasicistă este și structura frazei lui Odobescu cu perioade, cu ritmuri interioare, cu elemente retorice.

Caracterul baroc constă în jocul de-a viața și de-a moartea, pe care-l presupune vânătoarea, în elementele de meditație pe tema *fortuna labilis*, în această continuă „*meraviglia*“ (fascinație), pe care caută s-o realizeze prin scânteietoarele asociații, nuanțe și trăiri ale spiritului său.

Se poate discuta, deci, despre o sinteză estetică, realizată în *Pseudo-Kynegeticos*, ca o imagine asupra felului în care conștiința estetică, formată de generația de la 1848, devine o realitate pentru scriitorii generației postpatruzeciote. De aceea și criticul Garabet Ibrăileanu, în cartea *Spiritul critic în cultura românească*, îl definește pe Alexandru Odobescu „*un junimist postpatruzeciote*“.

13.3. Alexandru Odobescu — reprezentant al realismului

a) eroi tipici în împrejurări tipice: Mihnea Vodă, Doamna Chiajna, tipuri de despoți; Radu Socol, Anca — eroi romantici eșuați într-o lume violentă, care-i distruge.

b) lupta pentru putere, vânătoarea, călătoria – împrejurări tipice care evidențiază caracterul eroilor.

c) tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială – tehnica de colaj: snoava cu vulpea bearcă, fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat.

d) critica societății feudale, alegând tipuri de ambițioși ca: Mircea Ciobanu, Mihnea Vodă, Doamna Chiajna.

e) atitudinea ironică, în *Pseudo-Kynegeticos*, față de moravurile și instituțiile epocii (Academia — latinistii, administrația — fabula cu lupii).

f) caracterul moralizator – finalul nuvelei *Doamna Chiajna* – basmul cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat.

g) scientismul – documentarea pentru nuvelele *Doamna Chiajna* și *Mihnea Vodă cel Rău*, pentru *Pseudo-Kynegeticos* – introducerea de concepte, expresii, citate, versuri, descrieri (*stepa* reproduce o descriere a stepei din Gogol *Taras Bulba*).

h) analiza psihologică – Mihnea Vodă, Doamna Chiajna, Radu Socol.

i) împletirea cu elemente clasiciste, care-i dau o factură clasicistă, stil înalt, retoric, perioade, armonia și echilibrul, obiectivismul, caracterul moralizator, conceptul de *homo mensura*, conceptul de armonie și echilibru, conceptul de lume ca mit, versuri și citate din literatura antică.

14. Bogdan Petriceicu Hasdeu

14.1. Bogdan Petriceicu Hasdeu — personalitate a culturii românești

a) poetul – „*Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură*“ — susține în prefața la volumul *Poesie* (1873). De aici versuri ca: „*O poezie neagră, o poezie dură, / O poezie de granit / Mișcată de teroare și palpîtând de ură, / Ca vocea răgușită pe patul de tortură, / Când o silabă spune un chin nemărginit*“. Din această cauză, contrafacând și prelucrând propriile versuri de factură romantică, Hasdeu realizează o versificație programatic contestatară, prefigurând pe Tudor Arghezi, mai ales în volumul *Sarcasm și ideal*.

b) dramaturgul – aduce prima dramă romantică – *Răzvan și Vidra* (1867) – cu personaje bine conturate, mistificând adevărata personalitate a lui Răzvan, pentru a justifica teoria sa a nobleței morale și nu de naștere, ca un atac iluminist la adresa „dreptului divin“ feudal. Comedia *Trei crai de la răsărit* este o încercare de critică socială. Mai scrie drama istorică *Domnița Ruxanda* (1866).

c) prozatorul – încearcă, prin nuvela *Micuța*, numită inițial *Duduca Mamuca*, să șocheze opinia publică, prezentând, cu lux de amănunte, seducerea unei fete și apoi felul în care este plasată într-o căsătorie cu un june boier. Proiectul de roman istoric *Ursita* a rămas nerealizat.

d) filologul – realizează, ca membru al Academiei Române, primele litere dintr-un proiectat dicționar al limbii române, pe care îl intitulează *Etymologicum Magnum Romaniae*. Lucrarea îl depășește ca amploare și după opt ani ajunsese abia la litera **b**. Altă lucrare, *Cuvente den bătrâni*, înseamnă o publicare și o analiză de texte vechi în limba română.

e) istoricul – aduce o amplă sinteză a istoriei și civilizației românilor prin *Istoria critică a românilor*. Impresionat de personalitatea voievodului moldovean *Ioan-Vodă cel cumplit*, scrie, cu acest titlu, o monografie (1865).

f) teosoful – Un eveniment tragic, moartea fiicei sale Iulia, care publicase o plachetă de versuri în limba franceză, îl șochează. Se retrage la Câmpina, unde își construiește o casă ciudată și face experiențe teosofico-spiritiste. Rezultatul lor este consemnat într-o carte, intitulată *Sic cogito*, care apare stranie în contextul unei creații atât de critice, de atâta rigoare științifică. El trăiește drama intelectualului fără Dumnezeu, de aceea ajunge batjocura demonilor.

g) gazetarul – scoate câteva reviste, printre care *Aghiuță* și *Satyrul*, în care își exprimă spiritul critic. În ziarul *Traian* și *Columna lui Traian* își exprimă personalitatea de istoric. Va mai scoate revista *Din Moldova*, căreia îi schimbă titlul în *Lumina*.

14.2. Bogdan Petriceicu Hașdeu — *Răzvan și Vidra*

Răzvan și Vidra este o dramă romantică, care are ca **temă** exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut.

Ideea este că lupta pentru putere aduce nenorocire unei țări și persoanelor implicate.

Subiectul este inspirat din istoria Moldovei. Răzvan, un țigan eliberat de pe una din moșiile mănăstirești, devine, din cauza climatului de instabilitate politică, creat de lupta претенdenților la tron, pentru scurt timp, domn.

Compoziția dramei este realizată în cinci părți, numite cânturi, fiecare având câte un titlu, care sintetizează conținutul. Drama este realizată în versuri și dovedește îndemânarea autorului de a versifica.

Primul cânt are ca titlu *Un rob pentru un galben*. Acțiunea se petrece într-o piață din Iași. Răzvan vine și găsește o pungă pierdută de boierul Sbierea. El dă punga unui sărac, Tânase, dar acesta, la început, refuză să primească pomană de la un țigan. Apoi, văzând noblețea sa, ia un galben, lăsându-i pe ceilalți să fie dați altor săraci. În mănăstire Răzvan a învățat să scrie și să citească, fiindcă instrucția aceasta o primeau doar fiii de nobili și clerul. Răzvan scrie un pamflet la adresa domnului, pe care-l afișează în piață. Târgoveții îl citesc și râd. În piață vine boierul Bașotă, marele armaș, cu un grup de oșteni, și-i arestează pe târgoveți. Răzvan nu poate răbda ca altcineva să fie pedepsit în locul său și se autodenunță, deși știe că va fi pedepsit cu moartea. Boierul Sbierea vine și vede punga la Răzvan. Constată lipsa unui galben și-i cere lui Bașotă să i-l dea pe Răzvan rob pentru un galben. Răzvan redevine rob, deși ar fi preferat să fie ucis.

În cântul al doilea, care are ca titlu *Răzbunarea*, Răzvan fuge de pe moșie și este căpitan de haiduci, de aceea acțiunea se desfășoară în codru. Boierul Ganea, dorind să se căsătorească cu Vidra, nepoata vomicului Moțoc, vine în codru și-i cere lui Răzvan s-o răpească pe Vidra. Familia voia s-o trimită la mănăstire, pentru ca să nu înstrăineze averea familiei prin căsătorie și să decadă din rândul marii boierimi. Haiducii o răpesc pe Vidra, dar îl prind și pe boierul Sbierea. Răzvan are prilejul să se răzbune, dar autorul îi împrumută teza sa despre noblețea înăscută în suflet, morală, și nu prin naștere. De aceea îi dă drumul boierului Sbierea, după ce îi spune plin de patos retoric:

„Răzbunarea cea mai cruntă este când dușmanul tău

E silit a recunoaște că ești bun și dânsu-i rău”.

Vidra este impresionată de această *„noblețe morală”*, pe care o arată Răzvan, refuză să plece cu boierul Ganea și cere să rămână cu Răzvan în codru.

În cântul al treilea, intitulat *Nepoata lui Moțoc*, acțiunea se petrece în Polonia, în tabăra armatei polone, unde Răzvan și toți haiducii săi s-au înrolat ca mercenari. După o bătălie, în care oamenii săi au arătat multă vitejie, Răzvan este numit căpitan. Vidra îi spune că pentru ea a fi căpitan nu înseamnă nimic, deși Răzvan este mândru de această numire. Răzvan devine un ambițios și-și propune să urce în ierarhia socială, pentru a fi demn de poziția socială a Vidrei.

În cântul al patrulea, intitulat *Încă un pas*, Răzvan se găsește după o altă bătălie câștigată de poloni împotriva rușilor, în care el a avut un rol important. Hatmanul polon îl ridică la rangul de polcovnic, adică să fie unul din conducătorii armatei polone, deși șlehticii poloni se opun. La Răzvan vine o delegație secretă din partea rușilor și-i propun onoruri, bani, ca să treacă în armata lor. Răzvan însă este cuprins de dorul de țară și vrea să se reîntoarcă: „... *Fie pâinea cât de rea / Tot mai dulce mi se pare, când o știu din țara mea*“. De aceea, când vine o delegație de boieri, trimiși de Aron Vodă, care-l cheamă ca hatman, el refuză să participe la luptele armatei polone cu Moldova și pleacă în țară.

În cântul al cincilea, intitulat *Mărirea*, acțiunea se petrece în cetatea Sucevei, după mai mult timp. Sosit în țară, Aron Vodă îi oferă lui Răzvan funcția de hatman, adică de comandant al armatei. Fiind căsătorit cu Vidra, Răzvan intrase în rândurile marii boierimi și în mod firesc putea ocupa o funcție înaltă. El nu se mulțumește cu acest rol social important. Personajul iese din teza lui Hasdeu, a nobleței morale, se dovedește viu, violent, obraznic și viclean, așa cum a fost Răzvan cel real. Îl înlătură pe Aron Vodă, se autoproclamă domn, dar boierii nu-l acceptă. Țara este atacată de armata polonă, cetatea Sucevei este asediată și înfometată. Boierul Bașotă deschide porțile cetății. Pentru a salva cetatea, Răzvan și vitejii lui se bat cu multă hotărâre. Polonii sunt alungați, dar Răzvan este rănit grav. El este adus în fața Vidrei și, înainte de moarte, rostește câteva replici de un retorism patetic și moralizator, așa cum îi plăceau autorului. El meditează pe tema *fortuna labilis*, contemplând cadavrul boierului Sbierea, afirmând că puterea și averea sunt o iluzie înșelătoare. Cei fără minte se zbat toată viața, ca să le obțină, dar în fața morții află adevărul că valoarea omului este sufletul său. Sensul mesajului moralizator clasicist este că mândria, ambiția, lupta pentru putere generează, ca și patima avariției, nenorociri și moarte. De aceea cultivarea virtuților morale este șansa de a fi a omului, a societății, a sufletului.

Caracterul romantic rezultă din faptul că ascensiunea lui Răzvan de la rob eliberat la căpitan, polcovnic, hatman, domn este excepțională în împrejurări excepționale. Tema, eroii, subiectul pot fi interpretate ca o poveste de iubire, cu sfârșit nefericit. Evaziunea în codru ca haiduc, răpirea

Vidrei, felul în care haiducii cântă o doină sunt tot atâtea elemente romantice. Chiar lovitura de stat, prin care Răzvan îl înlătură pe Aron Vodă, este romantică. El devine, din angelic, demonic.

În piesă avem și unele elemente realiste, în sensul că tema, eroii, subiectul, conflictul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează ca un istoric și actul de creație este o elaborare pe baza unor realități. Boierii Bașotă, Sbierea, Ganea sunt tipuri bine conturate. Ei reprezintă respectiv boierul autoritar, avar, arivist, ca ipostaze ale prototipului boierul. Avem și elemente de analiză psihologică, care, combinate cu tipizarea, dau conturul eroilor. Răzvan poate fi interpretat și din unghiul esteticii clasiciste. El poate fi la început generosul, iar apoi ambițiosul. Sbierea este avarul, Ganea — arivistul, Vidra — orgolioasa. Aceste trăsături general-umane reflectă bine modul de a gândi al autorului.

Sinteza estetică se realizează pe structura romantică a dramei, în care nuanțele și elementele realiste, clasiciste se integrează armonios.

Drama *Răzvan și Vidra* a constituit un model, pe care l-au urmat Vasile Alecsandri în *Despot Vodă*, Alexandru Davila în *Vlaicu Vodă*, Barbu Ștefănescu Delavrancea în trilogia *Apus de soare, Viforul, Luceașarul*.

15. Titu Maiorescu

15.1. Titu Maiorescu — *Direcția nouă în poezia și proza română*

În acest articol Titu Maiorescu ne dă trăsăturile direcției *Junimii*:

a) Prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare, ca soluție de eliminare a falselor valori, a tendințelor de a falsifica cultura și literatura, fiindcă „*cu o cultură falsă nu poate trăi un popor*“ (*În contra direcției de astăzi în cultura română*). El dă ca exemple de urmat pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Samson Bodnărescu, Matilda Cugler Poni și critică cu exemple edificatoare modele de maculatură literară. El combate prioritatea criteriului istoric, promovată de *Dacia literară*, care a dus la apariția unei maculaturi literare.

b) Deschidere către ideile și culturile europene pentru a combate lipsa de orizont a literaturii patruzecioptiste: „*Noua direcție în deosebire de cea veche și căzută se caracterizează prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național*“. Dă exemplul cultura europeană a lui Eminescu. Maiorescu îl continuă pe Ion Heliade Rădulescu, care promovase această deschidere la *Curierul românesc*.

c) **Cultivarea unei literaturi de specific național**, așa cum o reprezenta atunci Vasile Alecsandri. Sub acest aspect, el continuă direcția *Daciei literare*.

d) **Pentru o critică literară obiectivă:** „*Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre.*“ Același lucru îl susținea și Mihail Kogălniceanu în *Introducere* din primul număr al *Daciei literare*.

e) **Pentru o limbă literară de valoare estetică**, ca semn al valorii scriitorului: „*Cel mult mai putem constata că pentru epoca de acum autorii cei mai buni și mai răspândiți ai românilor sunt Alecsandri, Bolintineanu și Odobescu și că multe forme ale vorbirii adoptate de ei au dintre toate cea mai mare probabilitate de a rămânea, tocmai fiindcă Alecsandri, Bolintineanu și Odobescu sunt scriitori estetici...*“. În acest sens el combate latinismul, care falsifica limba și cultura, recomandând contemporanilor să aștepte venirea marilor scriitori, care să fixeze limba: „*Datoria noastră este dar de a ne împotrivi în contra orcării monotonizării a limbii sub jugul vreunei filologii și a aștepta venirea acelei poezii și proze clasice care să fixeze limba*“.

15.2. Titu Maiorescu — *O cercetare critică asupra poeziei române*

Articolul a fost scris pentru o antologie a poeziei române de până atunci, realizată ca obiectiv al activității societății *Junimea*. Articolul are două părți. În prima parte, având ca subtitlu *Condițiunea materială a poeziei*, Titu Maiorescu arată că, spre deosebire de pictură, sculptură, muzică, poezia nu are în cuvânt condiția sa materială, ci trebuie s-o creeze prin imagini artistice.

În acest scop, poetul utilizează o serie de procedee: simbolul, epitetul, personificarea și metafora. Maiorescu nu are noțiunea de simbol, dar o intuiește, denumind-o „*alegerea cuvântului celui mai puțin abstract*“, dând exemple corecte din Andrei Mureșanu: „*N-ajunge iataganul barbarei semilune*“, din Shakespeare: „*Orce te-ar depărta de la cerul de aur*“. Epitetele sunt luate din Homer: „*Minerva cu ochiul albastru*“, din Vasile Alecsandri: „*Galben ca făclia de galbenă ceară*“. Personificările le ilustrează cu exemple din Grigore Alexandrescu: „*Râul înapoi se trage, munții vârful își clătesc*“, din Homer, Horațiu și Shakespeare. Exemplele de metafore și comparații le ia din Goethe, Heine, Dimitrie Bolintineanu: „*Mihai mândru vine iară / Falnic ca un stâlp de pară*“, din Vasile Alecsandri.

Condițiunea ideală a poeziei este subtitlul părții a doua a articolului. Mesajul poeziei este, după opinia autorului, „*un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală*“. Pentru a transmite mesajul său afectiv, poetul utilizează mai multe procedee: „*O mai mare repejune a*

mișcării ideilor“, „O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului și a pasiunii“, „O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă“. El dă exemple din Heine, Alecsandri, Lessing, Goethe, poezia populară, Horațiu. Rolul criticii este „să arate modelele bune câte au mai rămas și să le distingă de cele rele.“

15.3. Titu Maiorescu — *Comediile dlui I.L. Caragiale*

Comediile dlui I.L. Caragiale au stârnit multe discuții în epocă. Pentru a-l apăra de unele atacuri, care-l acuzau că sunt imorale, triviale, că aduce situații scabroase, că amorul este nelegiuit, Maiorescu scrie acest articol. El reproduce fragmente dintr-un articol, în care I.L. Caragiale era acuzat dur: „O stupiditate murdară, culeasă din locurile unde se aruncă gunoiul. Femei de stradă de cea mai joasă speță, bărbieri și ipistați, în gura cărora se pun cuvinte insultătoare pentru mișcări ca cea de la 11 februarie, pentru libertate și egalitate, cari sunt baza organizațiilor noastre politice.“ Mișcarea de la 11 februarie este lovitura de stat, prin care este înlăturat Alexandru Ioan Cuza. Ea nu avea la bază democrația, adică voința poporului, ci instaurarea dictaturii dinastiei de Hohenzollern. Pentru a-l apăra pe Caragiale, Titu Maiorescu face un demers teoretic, în care susține ideile de **mimesis** și **catharsis** din *Poetica* lui Aristotel. Scopul artei fiind „o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală“ și, în același timp, „să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității“. El vrea să susțină ideea că arta nu este nici morală, nici imorală, ci **amorală**, adică deasupra oricărei morale. Articolul a stârnit o polemică și Constantin Dobrogeanu-Gherea îi va replica în articolul *Personalitatea și morala în artă*. — Către d-nul Maiorescu în *Contemporanul* (1886, nr.1).

15.4. Titu Maiorescu — *Eminescu și poeziile lui*

Articolul a fost scris pentru a sluji ca prefață la volumele de poezii ale lui Mihail Eminescu, care încep să fie publicate cu anul 1889.

Spunem Mihail, și nu Mihai Eminescu, fiindcă în certificatul de naștere este Mihail, în registrul *Junimii* scriitorul se iscălește cu Mihail Eminescu, fiindcă Titu Maiorescu îi spune Mihail, pentru că sora sa îi spune Mihail, în scrisoarea reprodusă de Titu Maiorescu și fiindcă toate edițiile publicate în timpul vieții poetului sunt iscălite cu Mihail. Maiorescu stabilește locul și data nașterii, potrivit cu certificatul de naștere. Numele unei persoane este cel din certificatul de naștere, care nu poate fi contestat de nimeni și nici schimbat, fiindcă devine, din punct de vedere juridic, un fals în acte publice. Numele de botez Mihail s-a dat prin Taina Sfântului Botez și nu-l poate schimba nimeni. În numele dat la botez stă destinul omului. Cei ce fac această blasfemie se duc în iad cu dușmanii lui Dumnezeu, fiindcă sunt ucenicii minciunii și demonilor. Destinul poetului național este angelic și nu

demonic, cum vor să sugereze ateii. Particula *Il* sau *el*, în ebraică, înseamnă Dumnezeu.

Articolul are două părți. În prima parte el prezintă personalitatea poetului, iar în a doua felul în care această personalitate a emanat opera.

Eminescu avea o „*covârșitoare inteligență*“, o memorie excepțională, trăia în lumea „*ideilor generale*“, rangurile sociale „*îi erau indiferente*“, nu-l interesau valorile materiale, premiile, decorațiile: „*Rege el însuși al cugetării omenești, care alt rege ar fi putut să-l distingă?*“. Era silitor, muncitor, citea, scria, medita, încât munca de la ziar nu era pentru el o povară. Cauza alienării este ereditară, susține Maiorescu, spre deosebire de Constantin Dobrogeanu-Gherea, care susținea că efortul supraomnesc al muncii de la ziar și mizeria materială l-au adus pe poet în această situație. Maiorescu se bazează, în această afirmație, pe cazurile de alienare din familia Eminovici (Șerban moare alienat, Nicolae și Iorgu se sinucid). Eminescu, după alte teorii, (vezi Dr. Ion Nica *Eminescu – structura somatopsihică*) ar fi fost bolnav (lues), ar fi făcut exerciții de tip yoga (vezi Iacob Negruzzi *Amintiri de la Junimea*), care dau, făcute fără un îndrumător (guru), alienări sau s-a pus la caleuciderea lui, ca reacție la articolele sale politice și antisioniste. Se afirmă că ar fi fost otrăvit ca Grigore Alexandrescu și Al. Davila, dar fiindcă nu s-a reușit așa, a fost ucis cu o piatră aruncată în cap, de un fals nebun. Eminescu se considera „*organul accidental prin care însăși poezia se manifestă*“. De aceea el trăia în „*lumea cugetării și a poeziei*“ și „*nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip irealizabil*“.

În partea a doua a studiului său, Maiorescu arată că: „*Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi*“. Poetul asimilează organic modelele gândirii europene prin filosofia greacă și germană, modelele filosofiei indiene, modelele poetice populare sau culte, pe care le îmbracă într-o formă stilistică unică.

El remarcă modelele de prozodie preluate de Eminescu din poezia populară ca în *Ce te legeni, codrule?*, modelele preluate din textele vechi ca în *Scrisoarea III*, rimele rare cu nume proprii și cuvinte compuse, realizarea poeziilor cu formă fixă. Concluzia lui că „*literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui*“, ca și concluzia sa că „*forma limbei naționale*“, pe care au elaborat-o marii scriitori clasici, va deveni „*punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veșmântului cugetării românești*“, s-a împlinit.

15.5. Titu Maiorescu — *spiritus rector*

I. Trăsăturile spiritului maiorescian

a) spiritul director – realizează o critică de direcție. El dă, în articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, trăsăturile direcției *Junimii*:

– prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare.

– deschidere către ideile și culturile europene.

– pentru promovarea unei literaturi originale și de specific național.

– pentru o critică literară obiectivă și orientativă.

– pentru o limbă literară de valoare estetică.

b) spiritul filosofic folosește concepte și principii ca cele de *mimesis* și *catharsis*, din *Poetica* lui Aristotel, sau principiile lui Platon: Binele, Frumosul, Adevărul, Legea, Armonia. Spiritul filosofic se exprimă și prin teoretizarea realităților. El dă trăsăturile direcției *Junimea*, după ce ea se constituie.

c) spiritul oratoric – articolele lui sunt un model de retorică. Ține „prelecțiuni populare“ (conferințe) și scrie articolul „*Oratori, retori sau limbuți*“.

d) spiritul critic – el critică „*formele fără fond*“, adică instituțiile fără rol social real „*În contra direcției de azi în cultura românească*“.

e) spiritul dialectic – cere respectul tradiției, dar atacă tradiția; neagă patruzecioptismul, dar îl continuă; cere poeților formație filosofică, dar să nu facă versificări de idei.

f) spiritul iluminist – se exprimă prin caracterul multilateral al activității sale.

II. Dimensiunea clasicistă a esteticii lui Titu Maiorescu

a) prețuirea literaturii clasice – dă exemple în *Direcția nouă în poezia și proza română*.

b) anistorismul clasicist – arta să exprime ceea ce este etern, un raport nou dintre om și univers: – *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*.

c) raționalismul – îl apreciază pe Mihail Eminescu, fiindcă trăiește în sfera ideilor generale „*Eminescu și poeziile lui*“.

d) folosirea conceptelor filosofiei antice: de la Aristotel, Platon, pe care le asociază cu cele din filosofia clasică germană: Kant, Schopenhauer.

e) cultivarea formei – remarcă la Eminescu limba corectă, înaltă, elegantă, „farmecul limbajului“, „semnul celor aleși“ – *Eminescu și poeziile lui*.

III. Dimensiunea romantică a esteticii lui Titu Maiorescu

a) Eugen Lovinescu: „*Peste structura clasică a lui Maiorescu s-a altoit și romantismul nu în ceea ce avea el sumbru, tumultos și irațional, ci în elementul lui etnic, folcloric, istoric și de pură ordonanță retorică*“.

b) interesul pentru folclor îl găsim în articolul *Asupra poeziei noastre populare*.

c) specificul național îl susține în articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*.

d) valoarea textului este dată de sentimente: „*ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune*“ – *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*.

e) transfigurarea realității exprimă intensitatea sentimentului, care a generat-o: „*O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire*...“ – *O cercetare critică*...

f) sentimentul naturii ca trăsătură a poeziei promovate de Junimea: „*simțământ natural, inspirație adevărată*“...

– *Direcția nouă în poezia și proza română*.

IV. Elemente realiste în estetica lui Titu Maiorescu

a) spiritul critic în articolele: *Beția de cuvinte, Oratori, retori sau limbuși*.

b) atitudinea obiectivă afirmată prin promovarea unei critici literare obiective, realiste – *Direcția nouă în poezia și proza română*.

c) pentru o proză realistă și o poezie romantică – promovează teza „*realismului popular*“, adică romanele să reflecte viața poporului „*realitatea socială*“, aprecierea prozei, care aduce aspecte realiste – *Direcția nouă în poezia și proza română*.

V. Titu Maiorescu – spirit iluminist

a) continuator al ideilor Școlii Ardelene – creează școli, militant cultural.

b) îndrumător al culturii – teoria formelor fără fond – cere transformarea instituțiilor culturale: școli, academie, universități în sens calitativ prin crearea de cadre, manuale, școli – *În contra direcției de astăzi în cultura românească*.

c) preocupări de limbă – *Despre scrierea limbii române, Neologismele*.

d) spirit multilateral, enciclopedic: senator, ministru, director, rector, avocat, scriitor, deputat, lingvist, folclorist, critic literar.

16. Mihail Eminescu

Născut la 15 ianuarie 1850 la Ipotești sau Botoșani. Tatăl, căminarul Gheorghe Eminovici, era căsătorit cu Raluca Iurașcu, fiica stolnicului Iurașcu. Deci Eminescu aparține micii boierimi rurale, prin descendență și prin faptul că tatăl Eminovici cumpărase jumătate din moșia Ipotești. Studiile le începe la Cernăuți Ober-Gymnasium, ca și frații săi Șerban, Nicolae, Iorgu, Ilie. Va avea profesor pe Aron Pumnu. Va pleca cu o trupă de teatru Tardini-Vlădicescu și ajunge la Sibiu de unde ia certificat de absolvire pentru clasa a III-a de gimnaziu unde era student fratele său

Nicolae. Se reîntoarce la Cernăuți în casa lui Aron Pumnu, care-i dă în îngrijire biblioteca. Trimite versuri la revista Familia a lui Iosif Vulcan care-i schimbă numele în Eminescu. Moare Aron Pumnu și va scrie „La mormântul lui Aron Pumnu”, care alături de cele publicate în Familia (De-aș avea..., O călărire în zori, Din străinătate, Speranța, La Bucovina, Mistere nopții) sunt cele care ni s-au păstrat din perioada de debut.

Va pleca iar în Transilvania unde încearcă să dea în particular câteva clase la Blaj. Ajunge la Sibiu unde N. Densușeanu îl îmbracă și-l trimite la popa Bratu din Rășinari care-l ajută să treacă peste munți. Ajunge la București în trupele lui Iorgu Caragiale și Pascaly ca suflour, apoi la Teatrul Național din București. Tatăl său îl găsește la Cernăuți, îl aduce la Ipotești și în toamna anului 1869 îl trimite la Viena unde va cunoaște pe Ioan Slavici. După o întoarcere în țară pleacă în 1872 la Berlin ajutat de o bursă dată de Junimea și va fi secretar la legația română. Va urma cursuri de filosofie.

Titu Maiorescu, devenit ministru, îl îndeamnă să-și dea doctoratul spre a putea ocupa catedra de filosofie. Se întoarce la Iași și în 1874 este numit director al Bibliotecii Centrale, în locul lui Samson Botnărescu, și locuiește la Trei Ierarhi într-o chilie. Maiorescu îl va numi revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui. După un an rămâne fără serviciu și este adăpostit de Ion Creangă. Va lucra la ziarul Curierul de Iași. Din 1877 este redactor la Timpul din București. Aici va avea colegi pe I. L. Caragiale și pe Ioan Slavici. Are o idilă cu Veronica Micle devenită văduvă, apoi cu Mite Kremnitz, care-i va traduce poeziile în germană. Locuia la Ioan Slavici și se îmbolnăvește. Este internat în clinica doctorului Șuțu, apoi dus la Viena la Ober-Döbling. Este restabilit și pleacă însoțit de Chibici-Râvueanu într-o călătorie prin Italia. Revine la Iași unde predă la Școala Comercială și este bibliotecar la Biblioteca Centrală. Se îmbolnăvește și pleacă la Mănăstirea Neamț de unde iese ameliorat în 1887. Se întoarce la Botoșani și apoi la băile Hall de unde se întoarce sănătos. Este luat de Veronica Micle la București și colaborează la Fântâna Blanduziei. Moare în 15 iunie 1889 și a fost îngropat la cimitirul Belu.

Activitatea literară a lui Mihail Eminescu a fost împărțită în mai multe perioade fiindcă există o diferență calitativă a creației sale de la o perioadă la alta.

Perioada debutului și a adolescenței cuprinde poeziile realizate sub influența celor de la 1848: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie”, „La Heliade”, „Horia”, „Amorul unei marmure”, „La o artistă”, „Amicului F. I.”, „La moartea principelui Știrbey”, „Numai poetul”, care au o metrică, un vocabular, ritmuri și rime specifice scriitorilor patruzecioști.

Perioada studiilor aduce o altă idee, alte ritmuri, rime, teme: „Venere și Madonă”, „Epigonii”, „Junii corupți”, „Mortua est”, „Memento mori”, „Mureșanu”.

Perioada de la Iași este marcată de o creștere calitativă în sensul specificului național: „Călin – file din poveste”, „Făt Frumos din tei”, „Călin Nebunul”, „Strigoi”, „Miron și frumoasa fără corp”, „Crăiasa din poveste”, „Lacul”, „Dorința”, „Povestea codrului”, „Povestea teiului”, „Peste vârfuri” și cu accent social critic: „Împărat și proletar”.

Perioada de la București reprezintă punctul cel mai înalt al creației sale. Acum va scrie: „Luceafărul”, cele cinci scrisori sau satire, „Kamadeva”, „Singurătate”, „Doina”, „Rugăciunea unui dac”, „O, rămâi”, „Revedere”, „Pe lângă plopii fără soț”, „Și dacă...”, „La steaua”, „Ce te legeni”, „Răsai asupra mea”, „Rugăciune”, „Tat, twam asi”, „Învierea”, „Odă – în metru antic”, „Mai am un singur dor”, „O, mamă...”, „Trecut-au anii”.

Din creația în proză a lui Eminescu remarcăm încercarea de roman „Geniu pustiu”, „Avatarii faraonului Tlă”, „Aur, mărire și amor”, „Cezara”, „Sărmanul Dionis”, „Făt Frumos din lacrimă”.

Din încercările sale dramatice menționăm: „Mira”, „Mureșanu” – tablou într-un act, „Decebal”, „Amor pierdut – Viață pierdută – Emmi”, „Bogdan Dragoș”, „Alexandru Lăpușeanu”, „Gruți Sânger”, „Cel din urmă Mușatin”, „Gogu tatii”.

16.1. Mihail Eminescu — *Epigonii*

a) **Tema** poeziei este exaltarea trecutului literar glorios și critica prezentului literar decăzut. Este o temă romantică, construită pe contrastul dintre „*zilele de-aur a scripțurilor române*” și „*Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!*”.

Ideea este că valoarea textului literar este dată de înălțimea idealurilor încorporate („*Voi, pierduți în gânduri sante, convorbeați cu idealuri*”), de frumusețea mesajului social și național („*Și de-aceea spusa voastră era sântă și frumoasă*”), de frumusețea spirituală a celor care au scris („*Căci de minți era gândită, căci din inimi era scoasă*”).

Compoziția este romantică, fiindcă are la bază o antiteză. În prima parte se arată evoluția poeziei române până la Vasile Alecsandri, iar în partea a doua se critică lipsa de mesaj, de har, de inspirație, de patriotism a poezilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ca specie literară, este o meditație pe tema poetul și poezia, utilizând ca punct de plecare *Lepturariul românesc* al lui Aron Pumnul, elegia *Ieremiade* de Schiller, în care acesta deplânge decăderea poeziei în Germania și *Die Epigonen* al lui Karl Immerman, de unde ia titlul poeziei.

Imaginea evoluției literaturii române este realizată prin sintagme-modul, adică expresii poetice, alcătuite din metafore, ce definesc contribuția

unor scriitori mai puțin cunoscuți: „*Cichindeal gură de aur*“, „*Mumulean glas cu durere*“, „*Liră de argint, Sihleanu — Donici cuib de-nțelepciune*“.

Scriitorii mai importanți sunt evocați prin referire la o creație reprezentativă. Astfel, Anton Pann este evocat prin *Povestea vorbei*, Iancu Văcărescu prin *Primăvara amorului*, Ion Heliade Rădulescu prin poemul cosmogonic *Anatolida*, Cezar Bolliac prin poezia *Clăcașul*, Grigore Alexandrescu prin elegia *Anul 1840*, Vasile Cârlova prin poezia *Marșul oștirii române*, Dimitrie Bolintineanu prin elegia *O fată tânără pe patul morții*, Andrei Mureșanu prin poezia *Un răsunset*, Costache Negruzzi prin nuvela *Alexandru Lăpușeanul*.

Pentru Vasile Alecsandri poetul are o atenție deosebită, acordându-i trei strofe și numindu-l „*rege-al poeziei*“. El este evocat prin aluzii la volumele: *Doine* („*Ce din frunze îți doinește*“), *Legende* („*Vremea lui Ștefan cel Mare*“), *Pasteluri* („*Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte*“), *Mărgăritărele* („*Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe*“), *Dridri* („...*Când o cântă pe Dridri*“).

b) Conceptele de poet și poezie alcătuiesc esența temei poeziei, care va fi mereu reluată de-a lungul celor șaptesprezece ani de creație literară.

Conceptul de poet – conștiința națională este exprimat prin întreaga generație de la 1848 („*Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri*“), iar poezia este o emanație a acestei conștiințe naționale („*Și de-aceea spusă voastră era sântă și frumoasă*“). Este un concept apropiat de estetica realistă.

Conceptul de erou romantic transfigurează poetul într-un înger („*Sufletul vostru: un înger*“), iar poezia este o transfigurare a realității („*Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea*“).

Conceptul de *catharsis* devine esența înțelegerii clasiciste a poetului, coborât din Parnasul poeziei: „*Voi urmați cu răpejune cugetările regine, / Când plutind pe aripi sânte printre stelele senine, / Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergeți*“. El realizează un univers, conceput după un model clasicist: „*Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat*“, adică idealizat.

Conceptul de *mimesis* înseamnă a vedea lumea ca pe o scenă, poetul este un actor, care joacă un rol, ca în estetica de factură barocă: „*Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic,*“ iar poezia este o dezvoltare a conceptului de lume, ca joc de factură barocă: „*Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate*“, o delectare.

Poetul respinge poezia retorică, goală, fără aspirații, fără sentimente: „*Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri*“, contrafăcută, regizată de convenții sociale arbitrare: „*O convenție e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună*“, pe care o pune în contrast cu poezia romantică autentică:

„Rămâneți dară cu bine, sânte firi viziunare, / Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare“.

Epigonii sunt urmașii nedemni, poeții contemporani cu Eminescu, care realizau o poezie minoră, intimistă, retorică, degradând-o până la maculatura de cea mai joasă calitate, așa cum o criticase Maiorescu în *Direcția nouă în poezia și proza română*.

Este o meditație pe tema poetul și poezia, dar și pe tema *fortuna labilis*, așa cum o putem remarca din versul final: „*Toate-s praf ... Lumea-i cum este ... și ca dânsa suntem noi*“. Această notă de sceptică amărăciune venea din contactul sensibilității poetului cu o realitate socială dură, care-i rănea inima.

16.2. Mihail Eminescu — *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*

Memento mori este o încercare de a realiza un poem sociogonic, pe tema *fortuna labilis*, într-o manieră romantică, fiindcă textul este încheiat, ca și poemul *Împărat și proletar*, cu enunțul „*viața e vis*“. Fiind realizat în anii, când poetul se găsea la studii la Viena și gestația poemului *Împărat și proletar* cunoștea varianta *Umbre pe pânza vremii*, ne dăm seama că *Împărat și proletar* are aspectul unor secvențe din acest amplu poem, așa cum *Sara pe deal* este un fragment din *Eco*.

Subtitlul *Panorama deșertăciunilor* sugerează versetul din Ecleeziastul: „*Deșertăciune a deșertăciunilor, toate sunt deșertăciune*“. Textul este mai mult un mod eminescian de a acumula, de a versifica istoria lumii, cam un fel de a ilustra „*Sic transit gloria mundi*“. Destinul național este pus în contextul unei evoluții a societății omenești.

Prima secvență începe cu o enunțare a conceptului de lume ca vis: „*Mergi tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri*“, dar și a conceptului de *fortuna labilis*, care sunt, ca într-o sonată, cele două motive: „*Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite, / Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite...*“. Această lume „*Unde sfinții se preîmplă în lungi haine de lumină*“ este romantică, în timp ce dimensiunea realistă „*Cearca da fierului aspru forma cugetării reci*“.

Al doilea fragment este dedicat Babilonului și civilizației sumeriene: „*Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate / Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate*“. Sunt evocate grădinile Semiramidei, ca una din cele șapte minuni ale lumii antice. Sunt evocate Sadarnapalul și ospetele regale, dar din cetatea Ninive n-a rămas nimic, fiindcă deșertul i-a înghițit ruinele.

Al treilea fragment este dedicat Egiptului „*Ca un vis al mării sfinte*“, cu „*piramidele-uriae*“, cu „*Racle ce încap în ele fantazia unui Scald*“. În timp ce „*Nilul doarme și ies stelele din strungă*“, apare regele „*În haină de-aur roș și pietre scumpe*“, care deschide piramida ca „*să vad-acolo tot*

trecutul“, ca în nuvela *Avatarii faraonului Tla*. Totul este dominat de motivul lumii ca vis: „*Sufletul se-mbată-n visuri*“, „*Undele visează spume*“, „*Noaptea zeei se preîmblă în vestmintele lor dalbe / Ş-ale preoţilor cântec sună-n arfe de argint*“, ca în *Ospăţul lui Pentaur* de Alexandru Macedonski. Magul priveşte „*în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun*“ şi „*A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun*“. El este „*gard al răzbunării, a citit semnul întors. / Ş-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri / Astupând cu dânsu-oraşe, ca gigantice sicriuri*“, pedepsind regii „*pătaţi de crime*“, preoţimea „*desfrânată*“, ginţile „*efeminate*“. Memphis rămâne însă o cetate de vis „*Sub nisipul din pustie cufundat e un popor*“, „*unde-n săli luminează luce*“, așa cum găsim la Alexandru Macedonski, în *Noapte de decembrie*, o cetate din vise, Mecca.

Al patrulea fragment este dedicat Ierusalimului, Iordanului, unde „*Pe Sion, templul Iehovei, o minune îl privim*“. Sunt evocaţi poetul-rege David „*Zdrobind arfa-i sunătoare de o marmură curată*“ şi fiul său, regele Solomon, care „*cânta pe Împăratul în hlamidă de lumină*“, încât „*Soarele stetea pe ceruri auzind cântarea-i lină*“. Păcatul însă îi pândeste şi după el vine pedeapsa: „*Dar venit-a judecata şi de sălcii plângătoare / Cântăreţul îşi anină arfa lui tremurătoare*“, încât: „*Soarele priveşte galben peste-a morţii lungă dramă*“, fiindcă „*Şi popor şi regi şi preoţi îngropaţi-s sub ruine*“.

Al cincilea fragment este al Greciei antice, care se naşte ca Afrodita, din spuma mării: „*Astfel Grecia se naşte din întunecata mare*“. De aceea „*Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă*“, în timp ce Satyr îşi stoarce-n gură „*poamă neagră*“, „*Se strâmbă de râs şi-n fugă se dă vesel peste cap*“. Eros „*crenge lin îndoiaie*“ şi face semn nimfelor, care „*pier prin bolţi de frunze, pe-un drum verde şi îngust...*“, „*Joe preschimbat în tânăr, cu imobili ochi sub gene, / Pândeau umbra mlădioasă unei fete pământene*“. Natura participă la această lume a mitului: „*A fi râu e-o fericire*“, fiindcă nimfele se lasă „*Duse de obraznici unde cu glăscioare de argint*“, în timp ce „*frunzele toate îşi comunică misteruri*“. Este o exprimare a conceptului lumea, ca mit dominant în Grecia antică. Poetul mitic Orfeu stă cu „*arfa sfârâmată*“, disperat „*Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint*“. Dacă el „*ar fi aruncat în caos arfa-i de cântări înflată, / Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată, / Ar fi curs în văi eterne, ...*“. Dar el şi-a aruncat harfa în mare şi de aceea marea cântă a Greciei durere: „*De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere, / În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere*“.

Al şaselea fragment este o apologie a gloriei Romei antice, cu împăraţi „*stând pe tron cu trepte multe*“, care au „*Fruntea-ncinsă în luceferi*“,

fiindcă „*Cesarii-mpart pământul în Senatul cel de regi*“. Gloria Romei este evocată „*Pe sub arcuri triumfale trece mândru-nvingătorul*“, în timp ce „*la carul lui de aur*“, „*Regii țărilor învinse gem cu greu trăgând în jug*“.

Gloria este umbrită de Neron, împăratul nebun, care a dat foc Romei, ca să vadă cum arde Troia: „*și din frunte-i cântă Neron ... cântul Troiei funerar*“.

Al șaptelea fragment este al Daciei, ca o grădină cu „*dumbrăvi de aur*“, „*codri de argint*“, „*păduri de aramă*“, palatul Dochiei, „*păduri de flori*“. Mitul Sfânta Lună este dezvoltat într-o imagine antropomorfă: „*O regina jună, blondă și cu brațe de argint*“, cu „*Ochii ei cei mari albaștri*“. Mitul Stelelor-Logostele din versul: „*Stelele în cârduri blonde pe regină o urmează*“ are valorile din poezia populară „*Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină, / Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund*“. De aici conexiunea cu mitul Sfințel Ape, între care Dunărea este „*fluviul care taie înfinii-acea grădină*“. De aceea „*Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor coane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane*“. Mitul Pasărea Măiastră apare în versul: „*Zâna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră*“, iar mitul cu zâna din dafin devine: „*Din copaci ies zâne mândre, de-mpărat frumoase fete*“. Zâna Dochia călătorește într-o barcă, trasă de lebede până la poarta soarelui, la „*Zei Daciei*“. Motivul cornului din creația lui Eminescu este o sugerare a lor: „*Câteodată-un corn de aur ei răsună-n depărtare*“. Mitul Sfântul Soare și mitul Sfânta Lună sunt reprezentări antropomorfe: „*Luna, zâna Daciei, vine la a zeilor serbare; / Soarele, copil de aur al albastrei sfîntei mări*“, împletite cu mitul Sfințele Ape. Este descrisă chiar o împărăție a Sfântului Soare, cu dumbrăvi, „*cu rodii de-aur*“, cu „*fluvii de brilliant*“, cu aer „*de diamant*“, unde stau „*a soarelui copile*“. Motivul mănăstirii lunii apare ca o componentă a grădinii raiului, unde vin, după moarte, sufletele viteze ale eroilor Daciei.

Fragmentul opt este al războiului dintre daci și romani. Ca în epopeile antice, lupta se dă în cer, între zeii Daciei și ai Romei, iar pe pământ — între armata dacă, condusă de Decebal, și „*ostașii Romei*“: „*Lupta-i crudă, lungă, aspră*“. Joe, adică Zeus, se confruntă cu Zamolxis: „*C-o strigare rece Joe fulgerul i-nfige-n coaste*“ și-l rănește. Rănirea lui duce la retragerea zeilor daci din luptă și ei sunt, la rândul lor, răniți de „*ploaia de săgeți*“. Apar imagini și expresii, care se vor relua în *Scrisoarea III*, în tabloul luptei de la Rovine. Imaginea lui Traian, care contemplă cortegiul Cezarilor, trecând spre Apus, asociază imaginea regelui Lear, din *Împărat și proletar*. Sunt descrise moartea conducătorilor daci, care iau otravă, precum și blestemul lui Decebal, când procește migrațiunea popoarelor și distrugerea Imperiului Roman.

Al nouălea fragment este al zeilor nordici, care în Valhala hotărăsc căderea Romei sub valurile migratoare, venite din nord: „*Odin stă-n frunte — cu părul de ninsoare încărcat; / Acolo decid ei moartea Romei și o scriu în rune*“. Sulița lui Odin, însă, „*se preface-n d-aur cruce*“, Odin moare în fața Romei și „*Tibrul este a Credinței lui sicriu*“.

Poemul se încheie cu al zecelea fragment, care se apropie mult de *Împărat și proletar*, fiindcă este evocată revoluția franceză de la 1789, prin căderea Bastiliei, cu Robespierre, cu Napoleon, când preia puterea printr-o lovitură de stat și însângerează Europa. El este văzut, „*Exilat în stânce sure și-n titanica-i gândire*“. Poetul meditează la condiția omului de geniu, ca prototip ideal: „*Vai! în van se luptă firea-mi să-nțeleagă a ta fire!*“. Întrebările poetului rămân fără răspuns: „*Cum ești tu nimeni n-o știe*“. Cum va fi sfârșitul acestei lumi: „*Soarele divin ce-apune varsă ultimile-i raze*“, iar locul său îl ia „*oceanul de-ntuneric*“.

Finalul este o adâncire a temei *fortuna labilis*: „*La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură*“, dar, în același timp, o împletire cu tema „*lumea ca vis*“, fiindcă „*viața este vis*“. Deci finalul este identic ca în *Împărat și proletar*. Toate tablourile sunt, de fapt, „*umbre pe pânza vremii*“.

Valoarea poemului este de nivel expresiv, prin sintagme poetice ca: „*Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*“, „*a stelelor ninsoare*“, „*ies stelele din strungă*“, „*oglindea lui de aur*“. Nivelul productiv este realizat prin cele zece tablouri, care încearcă să trateze tema istoriei. Motivele de *fortuna labilis* și „*lumea ca vis*“ sunt elemente de nivel inventiv, care, alături de mitologia națională, se împletesc cu „*specificul național*“. Textul rămâne nefinisat, nepublicat, Eminescu fiind nemulțumit de valoarea sa. Unele expresii ca: „*șiruri lungi de bătălie*“, „*ploaie de săgeți le toarnă*“ le vom regăsi în *Scrisoarea III*, „*Adâncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete*“ va fi reluată în *Sărmanul Dionis*, „*turnuri negre*“, „*furtuna ... în ea se scaldă*“ în *Împărat și proletar*. El aparține unei perioade de acumulări cantitative, urmând ca saltul calitativ să fie realizat mai târziu.

16.3. Mihail Eminescu — *Împărat și proletar*

a) *Împărat și proletar* sintetizează principalele tendințe ideologice ale epocii, modul în care poetul devine militant social, participant la marile confruntări de idei, realizând o poezie socială, angajată, ca ecou al evenimentelor sociale, ca emanație a conștiinței sociale.

Ideile lui Proudhon generează sindicalismul revoluționar, care lupta pentru drepturi economice, dar și social-politice, culminând cu instaurarea primului stat socialist, Comuna din Paris. Expresiile lui Proudhon „*statul este anarhie*“, „*proprietatea este furt*“ devin, în textul eminescian, „*Minciuni și fraze-i totul ce statele susține*“, „*prin bunuri ce furară*“, iar

expresia sa „forțele colective“ devine „batalioane a plebei proletare“. Aspectul juridic și moral specific gândirii lui Proudhon este reluat mereu: „cercul lor de legi“, „Ei îngrădiți de lege ...“, „Iar legi sunt pentru voi“ spre a sublinia caracterul de clasă al justiției. Distrugerea artei, care încorporează idei incompatibile cu idealurile proletare, de fapt iluministe, ateiste („Sfărmași statuia goală a Venerei antice“), se găsea într-o profundă concordanță cu anarhismul proudhonist. Desființarea statului era de aceea primul și ultimul act al revoluției: „Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă“, „Sfărmași tot ce arată mândrie și avere“, era modul de a transforma lumea creștină într-o lume satanică. Chiar soluția din final, aparent romantică, de a se construi gigantici piramide, era nu numai utopică, dar și în esență satanică, fiindcă viza reîntoarcerea la „vremile aurite“ ale idolilor, în care spiritele malefice erau preamărite. Eminescu era la o vârstă când nu înțelegea adevărul.

b) Ideile lui Ludwig Feuerbach, din *Esența creștinismului*, sunt convergente pe această linie ateistă, susținând că: „morți sunt cei muriți“, „Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea“. De aceea lupta socială, care are ca scop schimbarea relațiilor de producție și a modului de producție, trebuie împletită cu lupta ideologică de a restructura modul de a gândi al oamenilor, creștin, religios, cu un model ateu, cu o pseudoreligie, fiindcă aceasta este cauza contradicțiilor sociale. Această pseudolege ateistă a unității și luptei contrariilor este văzută ca esența misterelor lumii: „a vieții crudă taină“.

Ideile lui Arthur Schopenhauer, din *Lumea ca voință și reprezentare* și din *Aforisme*, influențează gândirea în formare a lui Eminescu. Egoismul, cauza tuturor relelor în concepția lui Schopenhauer, devine în versul eminescian: „Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i și mărirea“. El se exprimă prin voința de a trăi, dar această strădanie spre mai bine este zadarnică: „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină“. Găsim aici și conceptul de lume ca vis: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“, iluzie care ia sfârșit o dată cu moartea („Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește“) și-l determină pe poet la o meditație pe motivul *fortuna labilis*. Conceptul este înțeles ca hazard: „Zvârlire hazardată, cum pomu-n înflorire“ și determină fiecărui om un alt rol „Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat“, de unde și titlul poeziei.

Ideile iluministe predomină în tabloul al doilea și sunt preluate de Eminescu în timpul studiilor la Viena, în forma reformistă iosefinistă. Conceptele de egalitate, fraternitate („Egală fiecare, și să trăim ca frați,“), poporul suveran — prezent în tabloul trei sub forma Comunei din Paris — contrastează cu imaginea iluminist-iosefinistă a monarhului, iluminat în tabloul doi: „Cezarul trece palid, în gânduri adâncit“. El știe tot, înțelege

tot, dar nu poate să facă nimic: „Zâmbirea lui deșteaptă, adâncă și tăcută, / Privirea-i ce citește în suflute-omenești“, fiindcă „Nedreptul și minciuna al lumii duce frâu“.

Cele patru tendințe ideologice sintetizează lupta ideologică, socială, politică, constituind aluviuni în gândirea poetului.

c) Tema poemului o formează meditația pe tema destinului și pe conceptul de lume ca vis.

Ideea este că taina vieții nu poate fi cunoscută: „În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înșală, la nime se distaină“.

Compoziția este romantică, fiindcă este construită pe antiteză din patru tablouri, care se echilibrează potrivit unui model clasicist.

Subiectul îl formează discutarea conceptelor ideologice, care circulau la sfârșitul secolului trecut în Europa.

În *primul tablou* avem imaginea unei „taverne mohorâte“, în care un proletar ține un discurs, axat pe idei proudhoniste. Este realizată o antiteză între lumea celor bogați: „Cei tari se îngădiră / Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi“, care petrec: „Unii plini de plăcere petrec a lor viață, / Trec zilele voioase și orele surăd. / În cupe vin de ambră — iarna grădini, verdeață, / Vara petreceri, Alpii cu frunțile de gheață“ și lumea celor săraci. Aceștia nu au decât dreptul la muncă: „Munca, din care dâștii sembată în plăceri, / Robia viața toată, lacrimi pe-o neagră pâne“. De aceea el îndeamnă la revoluție: „Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!“.

Soluția din final este utopică, nu pe linia socialismului utopic, a construirii unei societăți mai bune, ci o reîntoarcere la lumea păgână a „mitelor albastre“, sintetizată de simbolul „gigantici piramide“.

Tabloul al doilea ne aduce imaginea promenadei Cezarului într-un faeton de gală, pe malurile Senei. Este o imagine a monarhiei iluministe iosefiniste, opusă iluminismului revoluționar al Comunei din Paris.

Tabloul al treilea sugerează, prin imagini romantice, căderea Comunei din Paris: „Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă, / Turnuri ca facle negre trăsesc arzând în vânt“. Ideile revoluționare au devenit o realitate socială: „Suiți pe baricade de bulgări de granit, / Se mișc batalioane a plebei proletare, / Cu cușme frigiene și arme lucitoare“. Idealurile socialismului utopic sunt sugerate de simbolul steagului roșu: „Căci flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate / Sfințește-a ta viață de tină și păcate“.

Tabloul al patrulea sugerează meditația Cezarului pe malul mării. Este vorba de Napoleon al III-lea, care pierde în războiul franco-prusac țara, așa cum regele Lear își pierde regatul în piesa lui Shakespeare: „Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată / Cununa cea de paie îi atârna uscată

— / *Moșneagul rege Lear*.“ Conceptul de lume ca vis: „*Că vis al morții eterne e viața lumii-ntrégi*“ este turnat într-o metonimie, care inversează valorile. Sensul vieții pământești este dobândirea vieții eterne în rai, nu a morții.

d) Caracterul romantic se exprimă prin eroi excepționali, ca Cezarul, în împrejurări excepționale, cum a fost Comuna din Paris. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă: „ — *e ură și turbare / În ochii lor cei negri, adânci și desperați*“. Este cultivat fantasticul prin imaginea regelui Lear și a corăbiilor de lemn. Se sugerează o evaziune în lumea mitului: „*Ce mitele albastre ni le șoptesc ades*“. Antiteza din titlu și compoziție determină o alternare continuă a planurilor vieții clasei dominante cu cea a săracilor. Avem și o antiteză ideologică între ideile lui Proudhon cu cele iluministe, sau ale lui Schopenhauer. Finalul arată o aderare a poetului la poziția lui Schopenhauer. Avem și un contrast cromatic: „*marmura de albe*“, „*turnuri ca facle negre*“, „*aerul cel roșu*“, „*flamura cea roșă*“. Romantică este și respingerea idealului de frumos clasic, reprezentat de imaginea Venerei.

e) Caracterul realist al poeziei este exprimat prin tipul agitatorului în împrejurări tipice ca taverna mohorâtă, revoluția proletară. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, războiul franco-prusac, Comuna din Paris, exilul lui Napoleon al III-lea. Critica societății, a instituțiilor și moravurilor dă sens mesajului. Este subliniat caracterul de clasă al statului, armatei, justiției ca forme de exprimare a ideologiei iluministe, burgheze. Scientismul este prezent prin felul în care este realizată confruntarea ideologiilor epocii.

Elementele de baroc le găsim sugerate prin imaginea regelui Lear, ca alienat, care joacă un rol ca și Cezarul, sau prin conceptul de *fortuna labilis*. Sunt prezente precaritatea social-istorică și compensarea ei prin strălucirea spirituală a Cezarului, ca imagine a eului poetic în evoluție spre conștiința de sine. Se gigantizează proporțiile: „*gigantici piramide*“, se cultivă clarobscurul „*taverna mohorâtă*“, grotescul „*cununa cea de paie*“ ca procedee de tip baroc.

16.4. Mihail Eminescu — *Scrisoarea I*

a) *Scrisoarea I* este o sinteză a temelor universului eminescian: natura, iubirea, mitul, istoria, omul și societatea, poetul și poezia, conștiința și materia.

Textul are o compoziție modernă, secvențială, în care temele și motivele, ideile și miturile se întrepătrund, ceea ce dă textului o structură complexă. Formal este o epistolă, prin conținut este o meditație, prin spiritul critic — o satiră, în secvența a treia — un imn, prin problematică, fire narative și prototipuri umane este un poem.

Prima secvență aduce un tablou romantic, nocturn, dominat de simbolul lunii, care sugerează conștiința universală, principiul feminin, și are rolul de a transfigura realitatea: „*Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!*“. Temele se derulează interferându-se. Tema *omul* și *societatea* este dezvoltată printr-o *suită de litote*: „*microscopice popoare*“, „*muști de-ozizi*“, „*mușuroaie de furnici*“, „*lume mică ce se măsură cu cotul*“, imagini care au drept numitor comun conceptul de *fortuna labilis*. De aici o interferență cu motivul viața și moartea: „*Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată.*“ Conceptul de lume ca vis îl găsim sintetizat în versul: „*Căci e vis al neființii universul cel himeric*“.

Secvența a doua a textului dezvoltă tema *omul* și *societatea*, prezentând câteva prototipuri umane:

- parazitul („*Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr*“)
- filosoful („*Altul caută în lume și în vreme adevăr*“)
- negustorul („*Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărbii*“)
- regele („*Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac*“)
- săracul („*Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac*“)
- geniul („*Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate*“),

care este centrul universului, fiindcă în el stă spiritul, care generează și susține lumea („*Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr*“). El devine atotputernic, fiindcă nu are nici un obstacol. Conștiința universală este penetrată de cel ce are Cunoașterea, care-l integrează în Sinele suprem (vezi *Bhagavad-Gita*). De aceea „*Universul fără margini e în degetul lui mic*“.

b) *Scrisoarea I* este o meditație pe tema *fortuna labilis*, exprimată deplin prin versuri ca: „*Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții*“. Este tema care generează secvențele de început și de sfârșit, concentrate pe simbolul luna, sugerând mitul Sfânta Lună. Influențat de gândirea indiană, Eminescu meditează asupra sensului vieții. Concluziile acestei dezbateri lăuntrice sunt clar enunțate ca în *Ta twam asi*. Sensul vieții este aflarea adevărului, așa cum vom găsi formulată această întrebare în poezia *Criticilor mei*: „*Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?*“.

Scrisoarea I este și o meditație pe tema *poetul* și *poezia*, fiindcă așa cum în *Upanișade*, *Vede*, *Bhagavad-Gita* sunt sintetizate problemele fundamentale ale vieții și universului, tot astfel Eminescu ar dori să ajungă **Poetul** arhetipal, ipostază a conștiinței universale, iar poezia să devină arhetipală, adică să conțină acele „*mantra*“, formulele sacre fundamentale, prin care s-a generat lumea, prin care omul poate penetra conștiința universală. De aceea laudele pentru omul de geniu nu sunt un scop, fiindcă, dacă a ajuns să aibă **Cunoașterea**, spiritul se descătusează de iluzia vieții (maya), de vălul aparențelor, creat de demonul Mara. Lumea, realitatea

senzorială, cunoașterea relativă prin simțuri trebuie să integral părăsire, fiindcă, fără această **renunțare**, spiritul nu poate înțelege jocul subtil, prin care natura reține spiritul: „*De a vieții lor enigmă îi vedem pe toți muncii*”.

De aici drumul Cunoașterii se deschide: „*În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte*”. El, Cunoașătorul, omul de geniu, trebuie să afle că adevărata valoare se impune după moartea sa, prin faptul că ea conține adevăratele lumini. Poezia este, deci, un mesaj esențial, rostit de cel care are Cunoașterea revelată, așa cum vor dori să-l formuleze poezii expresioniști de mai târziu.

Această Cunoaștere fundamentală este că, după momentul morții, sufletul omului merge pe una din cele două căi, în concepția indiană. Calea strămoșilor, care duce spre Lună, a reîncarnărilor — Samsara — spiritul se va reîntoarce spre a încerca într-o altă viață eliberarea. Calea luminii, a soarelui, este dată spiritului, care, având Cunoașterea, se eliberează, fiindcă știe formula mantra, pe care trebuie s-o rostească, când va fi întrebat de Sinele Suprem: Cine ești tu? Răspunsul este *Tat twam asi* — Eu sunt Tu (sau Acesta ești Tu), adică esența legii identității, prin care se realizează contopirea în conștiința universală, pierderea identității eului. De aceea, în *Bhagavad-Gita*, Krisna îi descoperă discipolului să nu spună niciodată **eu**.

Sensul poeziei, valoarea cunoașterii și a vieții, a poetului și a filosofiei este pierderea identității eului. În creștinism, cele două căi de după moarte sunt Calea prin vămi, când sufletul nu este spovedit și împărtășit, Calea luminată, când sufletul este dus de îngeri direct în fața Domnului Iisus Hristos. Mântuirea se face prin Domnul Iisus Hristos, prin sacrificiul de sine al Mântuitorului. Nimeni nu poate intra în Împărăția dată de Tatăl Fiului Său decât prin Sfintele Taine. De aceea Ortodoxia este calea cea dreaptă, Calea Adevărului, a adevăratei credințe. Drumul spre acest adevăr îl reflectă, în esență, întreaga poezie a lui Eminescu.

16.5. Mihail Eminescu — *Scrisoarea III*

a) Tema este exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut, adică o abordare în perspectivă romantică a temei istoriei.

Ideea este că adevăratul patriotism se exprimă prin lupta pentru apărarea ființei naționale, prin afirmarea conștiinței naționale.

Compoziția este romantică, fiindcă se bazează pe o antiteză, însă este alcătuită din patru tablouri, după un model clasicist.

Primul tablou este format din mai multe secvențe.

Secvența întâi este visul unui sultan, care vede cum luna se coboară sub forma de fecioară și-i propune o însoțire simbolică:

— „*Las' să leg a mea viață de a ta ... În brațu-mi vino,
Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o ...*”

Este o împlinire a unui destin prestabilit, care nu poate fi schimbat.

*„Scris în cartea vieții este și de veacuri și de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele.“*

Sensul acestei însoțiri este apariția și expansiunea islamismului, așa cum este sugerat în cel de al doilea vis prin simbolul arborelui, așa cum și creștinismul este simbolizat prin arborele ieșit din Iesei, Mlădița cea Sfântă, Domnul Iisus Hristos:

*„Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește.“*

Umbra arborelui se întinde peste Europa, Asia și Africa. În frunzișul său se auzeau strigăte de bătălie, invocarea lui Allah și frunzele se îndoaie deasupra „*Romei nouă*“, adică a Bizanțului. Trezit din somn, sultanul o vede pe frumoasa Malcatun, atribuie acest vis prorocului islamic Mahomet și îl interpretează ca prevestind expansiunea Imperiului Otoman. Visul devine realitate și armatele turcești ajung la Dunăre.

Al doilea tablou este al bătăliei de la Rovine, dintre Mircea cel Bătrân și Baiazid. Poetul imaginează un dialog între cei doi conducători militari. Baiazid este orgolios, violent, lăudăros și evocă victoriile sale asupra armatelor Europei. Pentru a-și satisface acest orgoliu, nu a pregetat să provoace moartea a sute de mii de oameni. Mircea reprezintă poporul român, este calm, curajos, respectă legea ospitalității, este demn, patriot: „*N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!*“. Mesajul concentrat în aceste versuri este patriotic, afectiv și deci romantic.

Momentul luptei este plin de mișcare și ilustrează parcă ideile lui Titu Maiorescu din condiția ideală a poeziei. Pentru a sugera mișcarea ideilor poetice, a violenței luptei, el folosește multe verbe, metafore, simboluri, comparații, hiperbole, repetiții, epitete, realizând un text dens, de o mare forță expresivă, tocmai pentru a arăta forța sentimentului de dragoste față de țară a străbunilor.

Tabloul următor este al taberei române de după bătălie, unde unul din „*fiii falnicului Domn*“ scrie „*o carte*“, adică o scrisoare, în stil popular: „*S-o trimiță dragei sale, de la Argeș mai departe*“.

În partea a doua avem o satiră virulentă la adresa societății contemporane, în centrul căreia stă demagogul politic — liberalul — ca prototip al arivistului:

*„Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fâlci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri.“*

Se poate face o paralelă la arivistii lui I.L.Caragiale, din piesa *O scrisoare pierdută*, fie la Cațavencu, fie la Agamiță Dandanache „*grecotei*

cu nas subțire“, pocitura cu „bulbucații ochi de broască“. Demagogia patriotardă a parlamentarilor corupți: „Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi solii!“ , ca să legifereze abuzul: „Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie,“ este de-o actualitate evidentă, fiindcă „...fonfii și flecarii, găgăuții și gușauții, / Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații!“.

Soluția din final este romantică. Poetul îl cheamă pe Vlad Țepeș să-i adune pe acești ariviști corupți, venali, ipocriți, mincinoși, trădători „în două temniți large“, ca să încapă toți și să le dea foc.

b) *Scrisoarea III* este o sinteză de romantism, realism și clasicism. Caracterul romantic este exprimat prin temă, prin compoziție, prin structura excepțională a eroilor Mircea și Baiazid, prin împrejurarea excepțională a luptei de la Rovine, prin structura afectivă a eroilor (Mircea — patriotism, Baiazid — ură), prin versificația populară a scrisorii fiului de domn, prin folosirea antitezei, prin evaziunea în vis, prefigurând evoluția islamismului, prin evaziunea poetului în trecutul istoric, când realitatea Războiului de Independență era tot atât de eroică.

Caracterul realist constă în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică, în spiritul critic, ceea ce l-a determinat pe criticul Garabet Ibrăileanu să-l considere pe Mihail Eminescu o culme a spiritului critic în Moldova (Garabet Ibrăileanu *Spiritul critic în cultura românească*), comparându-l cu I.L. Caragiale.

Elementele clasiciste sunt reprezentate de valoarea general-umană a eroilor (Mircea este patriotul, Baiazid — cuceritorul, demagogul — arivistul), care au valoare de prototipuri. Satira este o specie clasicistă, ca și scrisoarea. Apoi eroii sunt luați din viața claselor dominante, iar stilul folosit de Mihail Eminescu este înalt, așa cum remarcă Titu Maiorescu. Textul are un scop moralizator, deci clasicist.

c) *Scrisoarea III* este un model al stilului eminescian, care se caracterizează prin claritate, acuratețe, concizie, conceptualizare, funcționalitatea figurilor de stil, expresivitate, modele creative romantice, sintagme-modul, adică unice, cuvinte-modul care au sensuri noi, muzicalitate, rime rare, aliterații, asonanțe, repetiții, interogații retorice, dialoguri.

Cel mai încărcat de podoabe stilistice este fragmentul bătăliei de la Rovine, unde avem o adevărată tornadă de mijloace artistice:

– epitete: „poala... verde“, „capete pletoase“, „negrului pământ“, „caili sălbateci“, „flamura verde“, „zid înalt“, „mare turburată“.

– comparații: „ca nouri de aramă“, „ca ropotul de grindeni“, „ca vijelia“, „ca și crivățul și gerul“, „ca un zid“, „ca potop“, „ca o mare“.

– metafore: „călăreții... roiesc“, „după un semn“, „nouri de aramă“, „săgețile în valuri ... se toarnă“, „grindin-oțelită“, „large uliți“.

– hiperbole: „câtă frunză câtă iarbă“, „înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi“.

– metonimii: „codrul clocoti ... de arme și de buciom“, „coifuri lucitoare ies“, „pe copite iau în fugă fața negrului pământ“, „lânci scânteie“, „arcuri se întind“, „urlă câmpul“, „și de tropot și de strigăt“, „umbra morții se întinde“, „se clatină ... șiruri“, „săgețile ... șuieră“, „se năruie tot cerul“, „calcă totul în picioare“, „durduind soseau călării“, „se-mprăstie a dușmanilor șiraguri“, „veneau a țării steaguri“, „păgânitatea e ca pleava vânturată“, „orizonu-ntunecându-l vin săgeți“.

– repetiții: „care vine, vine, vine“, „tot mai mare și mai mare“.

– simboluri: „flamura verde“, „a țării steaguri“, „după un semn“.

– aliterații: „codrul clocoti“, „vâjâind ca vijelia“, „plesnetul de ploaie“.

Preponderența metonimiilor, a rimelor rare, a ritmurilor alternante, a metaforelor, care dau relief ideilor, exprimă, de fapt, vigoarea spiritului eminescian. Ritmul cristalizează ideea poetică, de aceea continua alternanță și marea varietate a ritmurilor utilizate de Eminescu dau conturul timbrului unic, care, așa cum arăta Garabet Ibrăileanu, este o trăsătură fundamentală a originalității actului de creație.

Prin spiritul critic, prin structura narativă, prin prototipurile create, *Scrisoarea III* poate fi interpretată și ca un poem de factură realistă.

16.6. Mihail Eminescu — *Sara pe deal*

a) *Sara pe deal* este o idilă, în care, pe fondul afectiv, creat de sentimentul naturii, se constituie și se amplifică sentimentul iubirii, pe măsură ce corelativul său, adică sentimentul de tristețe, scade. Starea de poezie este creată prin expresiile: „buciumul sună cu jale“, „apele plâng“, care, prin sugestiile lor, prin iradierea celui mai puternic sentiment, adică melancolia, angajează pe cititor în perceperea afectivă a imaginilor vizuale și auditive: „Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, / Apele plâng, clar isvorând în fântâne“, din care iradiază sentimentul naturii.

Corespondența dintre conștiința universală, exprimată prin simbolul *luna*, și conștiința individuală, exprimată prin simbolul *ochi*, are la bază principiul feminin, în dimensiunea căruia iubita și luna sunt ipostaze: „Luna pe cer trece-așa sfântă și clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară“. În *Upanișade* luna este ochiul stâng al conștiinței universale, iar ochii sunt definiți ca niște zei. De aceea mișcarea ochilor în microcosmos echivalează cu mișcarea lunii în macrocosmos. Aceeași analogie o găsim între simbolurile *stele* și *gânduri*, spre a defini modul în care se naște sentimentul iubirii: „Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină“. Este modelul constelat al gândirii poetice („*Stelele nasc umezi pe bolta senină*“), așa cum îl vom găsi cristalizat în *Luceafărul*.

Imaginile din catrenele 3–4 sunt alcătuite prin metonimii și simboluri: „*Nourii curg, raze-a lor șiruri despică*“, care au în structura lor conceptul de *panta rhei*. Imaginile simbolice și auditive din versul: „*Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână*“ sugerează conceptul de armonie și echilibru prin simbolul *cumpăna* și conceptul de conștiință prin simbolul *fântâna*. Conceptul de armonie va fi reluat prin simbolul *fluire*, care intră în alcătuirea sintagmei-modul „*fluire murmură-n stână*“ și este, în același timp, o metonimie, fiindcă substituie omul care cântă. Fondul afectiv, generat de aceste imagini, se concentrează în versul: „*Clopotul vechi împle cu glasul lui sara*“ și se sublimază, devenind iubire: „*Sufletul meu arde-n iubire ca para*“. Sentimentul de iubire, raportat la iubită, este static: „*m-aștepti tu pe mine*“, fiindcă principiul feminin este pasiv; raportat la poet, el este dinamic, fiindcă principiul masculin este activ: „*pasu-mi spre tine grăbește*“. Iubirea determină unirea dintre poetul arhetip, construit pe principiul masculin, și iubita, construită ca ipostază a principiului feminin: „*sta-vom noi noaptea întreagă*“. Pronumele personal *noi* devine cuvânt-cheie, fiindcă în el se concentrează sensul sentimentului de iubire, care unește. Actul este arhetipal, fiindcă iubita este natura, este luna, este principiul feminin, iar poetul este principiul masculin, spiritul, centru al universului, Făt-Frumos, Sfântul Soare, sugerat ca mit într-o devenire, care se va desăvârși în Luceafărul. Sentimentul de iubire are o ascensiune nuanțată, gradată. Raportat la iubită, este „așteptare“ și „căutare“, „dor“ și „gânduri“ („*Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină*“), iar raportat la poet, devine „foc“ („*Sufletul meu arde-n iubire ca para*“), așa cum Luceafărul vine la fata de împărat: „*scăldat în foc de soare*“. Se sugerează miturile Sfântul Soare și Sfânta Lună în ipostazele antropomorfe poetul și iubita. Unitatea lor generează echilibrul cosmic, sugerat de simbolul „*cumpăna*“, de unde o anume înțelegere logică, de ridicare la nivel de conștiință, de comuniune între om și univers.

b) Caracterul filosofic este exprimat prin conceptele, principiile, legile, simbolurile sugerate prin context. Astfel, conceptul de *panta rhei* devine „*Nourii curg...*“, „*Luna...trece...*“; conceptul de *fortuna labilis* este sugerat de simbolul „*frunza*“: „*Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*“. Sensul vieții este sugerat de simbolurile *toaca* și *clopotul*, într-o corespondență arhetipală (*clopotul*–*sufletul*, *luna*–*ochii*, *stele*–*gânduri*), dar și de corespondențe mai puțin vizibile („*vom adormi*“, „*satul în vale-amuțește*“, „*apele plâng*“, „*buciumul sună cu jale*“). Conceptul de *catharsis* este sugerat de versul: „*Sufletul meu arde-n iubire ca para*“, în timp ce conceptul de *mimesis* este sugerat de imitarea mișcării lunii prin mișcarea ochilor de către iubită. Conceptul de armonie și echilibru, sugerat de simbolurile: „*buciumul*“, „*fluire*“, „*cumpăna*“, „*clopotul*“, „*toaca*“, este

o trăsătură clasicistă, dar și filosofică, ca și celelalte concepte discutate până acum: *panta rhei*, *fortuna labilis*, *catharsis*, *mimesis*.

Conceptul de conștiință, sugerat de simbolul „fântâna” („*Apele plâng, clar isvorând în fântâne*“), este amplificat prin asocierea stelelor care: „*nasc umezi pe bolta senină*“, așa cum răsar gândurile: „*fruntea de gânduri ți-e plină*“. Se sugerează modelul constelat al gândirii poetului ca model al conștiinței creatoare.

Ritmul este viața. Universul se recrează mereu, este viu, are o continuă metamorfoză, de aceea este firească prezența principiilor primordiale: *apa* („*apele plâng*“), *focul* („*arde ca para*“), *pământul* („*deal*“), *aerul* („*vânt*“). Ele alcătuiesc, împreună cu poetul, principiul masculin, iubita — principiul feminin, un context arhetipal fundamental, care potențează textul. Sunt sugerate și principiile kantiene *timpul* și *spațiul* (*Sara pe deal*).

Caracterul filosofic este amplu dezvoltat de textul poeziei *Ecó*, din care *Sara pe deal* este un fragment. În ea se concentrează un cântec al cântecului pentru „*Regina albelor nopții regine*“, un lied în care „*Amestecă-n vorbe de miere, / Durere*“, ca o pledoarie pentru estetica romantică, unde a aderat poetul. Intenția lui Eminescu a fost să exprime, prin această idilă, un cântec al poeziei, ceea ce argumentează satisfăcător interpretarea ei ca o *ars poetica*, adică o poezie în care se exprimă programul estetic al autorului.

c) *Sara pe deal* este o *ars poetica* și conține modelul estetic eminescian romantic, cu elemente de clasicism, realism, baroc, sintetizate în conceptele-cheie ale acestor programe estetice.

Structura romantică este iradiată prin conceptul de lume ca univers al afectului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentele de iubire, tristețe, dragoste față de natură. Avem și o sugerare a miturilor populare: Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Sfintele Ape, Arborele Sacru, ca mod al romanticilor de a prețui folclorul și a realiza specificul național.

Contextul poeziei *Ecó*, din care face parte *Sara pe deal*, este romantic, fiindcă eroii sunt excepționali, în împrejurări excepționale arhetipale.

Elementele clasiciste sunt sugerate de caracterul general-uman al eroilor, de conceptele clasice: *panta rhei*, *fortuna labilis*, *catharsis*, *mimesis*, *armonie* și *echilibru*, ultimul fiind conceptul-cheie al acestei structuri filosofice, raționaliste.

Elementele realiste sunt sugerate de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială: „*Și osteniți oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp*“. Avem sugerată prezența omului prin „*buciumul sună cu jale*“, „*fluiere murmură-n stână*“, „*toaca răsună*“, „*casele-n lună ridică*“. Elementele filosofice se integrează în trăsătura scientistă a realismului.

Simbolurile, care sugerează corespondența om–univers (clopotul–sufletul, luna–ochii, stele–gânduri), aduc prefigurări de estetică simbolistă. Se poate discuta chiar de o tehnică de simboluri centrale. Salcâmul sugerează un centru al universului, către care converg eroii arhetipali — poetul și iubita, spre a realiza Iubirea. De aici caracterul modern al poeziei lui Eminescu, care prefigurează simbolismul și expresionismul.

d) *Sara pe deal* este o *ars poetica* și fiindcă în ea găsim trăsături ale stilului unic eminescian: muzicalitatea, simbolurile și contextul arhetipal, metaforele și metonimiile unice („*fluiere murmură*“, „*buciumul sună*“, „*Streșine vechi casele-n lună ridică*“), vibrația adâncă a sufletului, melancolia, rimele rare, alternanța ritmurilor, densitatea și claritatea, miturile populare, cosmicizarea, dorul. În ea găsim cântecul „*frumos ca din rai*“, care transfigurează realitatea, definind un concept despre poet și poezie. În *Sara pe deal* se sugerează momentul în care poetul se desprinde de lume, de social, de caracterul militant, pășind pe un drum spre interior, spre o altă înțelegere, spre a deveni „*nemuritor și rece*“ ca în *Luceafărul*. Poezia va deveni un univers autonom, „*lumea mea*“, desprins de realitate, de senzorial, de concret, spre a deveni un univers al conștiinței, un univers spiritual. Poezia *Glossă* va fi punctul terminus al unui proces interior, exprimat în *Sara pe deal*.

16.7. Mihail Eminescu — *Floare albastră*

a) Idila *Floare albastră* are ca temă iubirea, care va fi dezvoltată și în *Luceafărul*. Antinomia dintre absolut și relativ este conținută în titlul poeziei, floarea sugerând relativul, iar albastrul sugerând absolutul. Poetul are gândirea structurată pe conceptul de conștiință, are o aspirație către cer, către absolut, așa cum o sugerează simbolurile: „*stea*“, „*piramide*“ sau metaforele: „*râuri în soare*“, „*câmpiile Asire*“, care definesc universul poetic. Această concepție îl determină să rămână depărtat de iubita sa. Ea simte această distanțare și-i spune: „*Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!*“. Trăind în dimensiunea sa interioară conceptul de iubire absolută, ca eroii lui Camil Petrescu, el nu-i răspunde: „*Eu am râs, n-am zis nimica*“, pentru a nu pune în discuție problema incompatibilității, tergiversând-o și sperând s-o rezolve în timp. Iubita trăiește pe coordonata conceptului de *carpe diem*, trăiește o iubire relativă, afectivă, pe care o comunică prin simboluri și expresii edificatoare: „*fir de romăniță*“, „*Voi fi roșie ca mărul*“, „*foi de mure*“.

Înțelegerea poetului asupra lumii este conceptuală, arhetipală, așa cum o spune în versul: „*Ca un stâlp eu stam în lună!*“, unde simbolul *stâlp* sugerează centrul universului, principiul masculin, spiritul, iar simbolul *lună* principiul feminin. Iubita este lipsită de înțelegerea, care duce la adevăr: „*Și mi-i spune-atunci povești / Și minciuni cu-a ta guriță, / Eu pe-*

un fir de româniță / Voi cerca de mă iubești“. Deci iubirea va dura, după cum va spune firul de româniță, adică hazardul, relativul, întâmplarea, fiindcă afectul are puncte de concentrare și de disoluție. Acum pentru ea poetul este: „*Sufletul vieții mele*“. Iubirea devine nucleul, legea iubirii, din care se generează celelalte legi, printre care și legea discriminării. Eroii urmează un alt drum, determinat de evoluția interioară, de structura eului, de nivelul de conștientizare, de conceptul despre lume și viață.

b) *Floare albastră* poate fi interpretată ca o meditație pe tema destinului, așa cum o găsim exprimată în strofa finală: „*Și te-ai dus, dulce minune, / Ș-a murit iubirea noastră*“. Iubita, definită prin metafora „*floare albastră*“, a plecat lăsând în sufletul poetului un sentiment de tristețe: „*Totuși este trist în lume!*“. Eroii înțeleg în mod diferit lumea, realitatea și de aici drama incompatibilității. De aceea și comportamentul lor este diferit. Iubita este expansivă, plină de vitalitate ca viața însăși (Eva). Ea joacă rolul subtil al naturii, care vrea să rețină spiritul încorporat, în timp ce poetul, înțelegând jocul naturii, forțele, mecanismul subtil și de esență al lumii, nu se lasă înșelat, nu se lasă sedus, ci surâde: „*Eu am râs, n-am zis nimica*“. Această înțelegere, izvorâtă din asimilarea filosofiei indiene, nu-i poate împiedica reacția melancolică și profund romantică. Metafora-simbol „*câmpiile Asire*“, care totalizează universul lumii antice babiloniene, edenul pământesc, sugerează ideea că așa cum această lume înfloritoare a devenit pustie, tot astfel plecarea iubitei va face ca viața să-i pară pustie și lipsită de sens. Drumul legic al **Karme**i este eliberarea spiritului prin cunoașterea discriminativă.

Floare albastră este o meditație, fiindcă însumează conceptele de *carpe diem*, *fortuna labilis*, *panta rhei*, *conștiința*, precum și o gândire legică sugerată de legea discriminării, care generează separarea eroilor, așa cum legea iubirii generează unirea lor.

Floarea albastră este natura, este universul poetic, este iubita, este iubirea, este mitul zeiței Isis, ca etapă în drumul dobândirii conștiinței de sine, așa cum îl va exprima Eminescu în nuvela *Avatarii faraonului Tla*. Momentul când se constituie oglinda conștiinței de sine este dat de imaginea zeiței Isis, care îi apărea hierofantului însoțită de această floare, trandafirul albastru — semn hieratic, ca în literatura de factură encomiastică. În Orient, Budha însuși este reprezentat pe un lotus albastru. Metafora „*floare albastră*“ ne apare, astfel, încărcată de un strat mitic.

c) *Floare albastră* poate fi interpretată și ca o *ars poetica*, fiindcă încorporează modelul universului poetic eminescian. Avem ca temă, idee, subiect, iubirea și natura, drumul spre conștiință. Este o exprimare în esență a romantismului, fiindcă valoarea este dată de afect, ca în *Luceafărul*. Iubirea transfigurează oamenii și realitatea, de aceea iubita devine „*dulce*

minune“, este comparată cu o floare. Modelul vegetal este o trăsătură a romantismului, ca și dulcele sugerat de nectarul florilor. Evaziunea în natură, în mit, cultivarea sentimentului naturii, idila ca specie literară, structura vegetală a metaforei „*floare albastră*“, contrastul dintre poet și iubită sunt trăsături ale programului estetic romantic. Chiar structura afectivă iubirea și melancolia sunt într-un contrast romantic.

Elementele clasiciste sunt sugerate de conceptele de *fortuna labilis*, *panta rhei*, *carpe diem*, lumea ca univers al conștiinței, ca formă superioară a raționalismului. În același timp, ridicarea la nivel de arhetipuri a eroilor îi transformă în eroi ideali în împrejurări ideale, iubita fiind „*dulce minune*“. Finalul este realist, fiindcă realitatea, destinul rup unitatea poet–iubită și impun incompatibilitatea. Iubita trebuie să reprezinte „*frumosul în sine*“, ca la Platon, de aceea ea trebuie să dispară, fiindcă realitatea biologică neiertătoare o transformă într-o babă. Trebuie să mai remarcăm cele două modele de modelare a personalității, care se confruntă, ca și în *Lucașfărul*. Conceptul de *mimesis*, utilizat de iubită ca model de modelare, nu are efect asupra poetului, care reprezintă modelul de modelare prin *catharsis*. Problema va fi reluată în poemul *Lucașfărul*.

16.8. Mihail Eminescu — *Atât de fragedă...*

Atât de fragedă... este o idilă reprezentativă pentru tema iubirea din lirica lui Eminescu. Pentru a înțelege problematica, subtilitatea, modelele, procesul, profunzimea gândirii eminesciene, procesul de formare și evoluție al universului eminescian este important să vedem în această poezie o *ars poetica*, în sensul urmăririi felului în care se realizează, pe de o parte, sinteza estetică a romantismului cu elementele de clasicism, realism, simbolism, în gândirea lui Eminescu, pe de altă parte, felul în care se penetrează din planul gândirii creative de nivel inventiv, de la conceptul de lume ca univers al afectului, la nivelul inovativ, în care iubirea devine un principiu (arhe), așa cum în filosofia antică greacă principiul Eros unea principiul masculin (spiritul) cu principiul feminin (natura). De aceea studiul imaginarului eminescian, cu ajutorul metaforelor pentru a construi imaginea iubitei ideale și apoi a Iubirii în sine, este edificator.

Iubita primește de la început o haină romantică vegetală, printr-o comparație cu „*floarea albă de cireș*“, care conturează virtuțile eroinei: puritatea, gingășia, candoarea, delicatețea, dar și atributele principiului feminin. Ideea poetică o va relua Lucian Blaga în *Bunăvestire pentru floarea mărlui*. Conceptul de *catharsis* este subtil implicat și prin el avem dimensiunea clasicistă, proiecția spre o eroină ideală în împrejurări ideale. Suportul în realitatea socială este redat prin „*covorul moale*“, „*Mătasa sună sub picior*“, dar și conceptul de lume ca univers social. Metafora eminesciană, deși este romantică, contextualizată, sugerează sinteza estetică

eminesciană. Algoritmul interior al imaginarului eminescian aduce imaginea de „înger“ („Și ca un înger dintre oameni“), care este tot romantică, mitică, exprimând o etapă de la *Înger și demon* spre *Luceafărul*. Proiecția spre ideal a imaginii iubitei are ca scop să exprime „Iubirea“. Devenită înger, iubita îi îndrumă pașii gândului creativ spre sublim, transfigurând-o: „Plutești ca visul de ușor“. Metonimia „Mătasa sună sub picior“ dă coordonata auditivă a imaginii vizuale. Transfigurarea ca procedeu romantic este utilizată de Eminescu cu multă subtilitate, spre a realiza metamorfoza de la real la sublim a iubitei, de la exterior la interior, la vis, la planul oniric specific romantismului. Este Frumosul ideal, ca principiu, așa cum îl găsim la Platon, spre a ajunge în *Luceafărul* la arhetipul: „Fecioara între sfinți“.

Imaginea aceasta ideală determină vibrația sufletului poetului: „S-atârână sufletu-mi de ochii/ Cei plini de lacrimi și noroc“. Iubita devine un „vis ferice de iubire“, ca moment al proiecției iubitei spre sublim, metamorfozându-se din „iubită“ în „iubire“ („Mireasă blândă din povești“), adică Kore Kosmou — fecioara lumii. Ea poate determina mutații adânci în gândirea poetului („Cât poți cu-a farmecului noapte/ Să-ntuneci ochii mei pe veci“). Poetul trăiește în realitate visul: „Cu-a gurii tale calde șoapte,/ Cu-mbrățișări de brațe reci“.

Pentru a rămâne ideală, iubita trebuie să renunțe la împlinirea iubirii, fiindcă timpul va aduce o metamorfoză, care va distruge această imagine ideală. Ea va rămâne „Mireasa sufletului“ pentru poet, deși va fi „Pierdută vecinic“, fiindcă poetul a făcut greșeala transformării visului în realitate: „Că te-am zărit e a mea vină“. Iubita trebuia să rămână „visul de lumină“, metaforă care sugerează devenirea, metamorfoza ei în Iubirea ca model ideal, ca o reprezentare a sublimului: „Ș-o să-mi răsai ca o icoană/ A pururi verginei Marii“, adică Virtutea însăși: „Pe fruntea ta purtând coroană“. Aici e punctul de geneză a idealului feminin, pe care-l vom găsi în *Luceafărul*, unde eroinei i se propune să devină doamnă a lumii spirituale: „Și toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte“.

Imaginarul eminescian este creativ în sensul că este o matrice generatoare de prototipuri, arhetipuri, actanți. Iubirea ca temă la Eminescu are o continuă metamorfoză de la instinct („Astfel dorința-i gata“) la afect („De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle“), apoi devine concept, principiu, generând eroina din *Luceafărul* ca arhetip al principiului feminin. Poezia lui Eminescu trebuie înțeleasă ca un univers într-o continuă metamorfoză.

16.9. Mihail Eminescu — *Dorința*

Idila *Dorința* este reprezentativă pentru **tema** iubirii, fiindcă în ea poetul realizează imaginea ideală a iubitei pentru a defini iubirea în poezia *Atât de fragedă*.

Ideea este că dorința nu este abstractă, ci determinată de imaginea iubitei, care rămâne în conștiința poetului și după ce iubita a dispărut din viața lui.

Idila este construită pe seria de imagini reprezentate în conștiința poetului de dorința de a actualiza prezența iubitei printr-o idilă imaginară.

Cadrul este romantic, în mijlocul naturii: „*Vino-n codru la isvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund*“. Metafora „*prispa cea de brazde*“ sugerează, printr-o subtilă analogie, felul în care obrazul iubitei, ascuns sub vâl, este descoperit, așa cum obrazul naturii, al pământului-mumă, este ascuns sub crengile plecate, dar este cunoscut de ochiul conștiinței poetului: „*Să-ți desprind din creștet vâlul, / Să-l ridic de pe obraz*“. Metonimia „*Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei*“ atribuie delicat naturii rolul de a o mângâia pe iubită, fiindcă dorința poetului se transfigurează prin flori în iubire. Iubita este delicată ca o floare și doar florile au delicata mângâiere pentru ea.

Imaginea iubitei este idealizată romantic prin transfigurare: „*Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci*“. Iubirea aduce o evaziune într-o stare de vis, unică: „*Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratece isvoare, / Blânda batere de vânt*“.

Iubirea declanșează momentul de armonie și echilibru al lumii, este punctul din care se regenerează universul: „*Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri- rânduri*“. *Dorința* devine o subtilă metonimie a legii iubirii, ca lege generatoare a armoniei și echilibrului. Starea afectivă ni se comunică prin subtile metonimii: „*isvorul / Care tremură*“, „*înfiorate flori*“, „*Codrului bătut de gânduri*“.

Dorința devine o subtilă metaforă a amintirilor, a viselor, a puterii de a crea, a lumii și a omului, a armoniei și echilibrului, a conceptului romantic de lume ca univers afectiv.

16.10. Mihail Eminescu — *Revedere*

Revedere este o meditație pe **tema destinului**, într-o versificație preluată de poet din poezia populară, dar și o *ars poetica* pe **tema poetul și poezia**.

Ideea este că poetul trebuie să fie un exponent al conștiinței naționale, iar poezia — o emanație, o exprimare a acestei conștiințe naționale.

Compozițional, poezia este alcătuită din patru secvențe, două în care se concentrează întrebările poetului exponent al sufletului românesc și două în care răspunde codrul, simbol al poporului român, al ființei naționale.

Poetul își exprimă într-o formă declarată, indirectă, dorul pe care l-a trăit, când a plecat la studii în Germania și, întors, află în poezia populară răspunsurile pe care le-a căutat în marile filosofii europene și asiatice.

De aici prețuirea folclorului, care nu este doar o exprimare a caracterului romantic al poeziei, ci mai ales o concluzie la meditația pe tema destinului național și personal, la eternitatea sufletului și a creației, la sensul vieții, al omului și al lumii, la legea armoniei și echilibrului ca nucleu al conștiinței naționale a poporului român („*Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri*“). Imaginea stelelor în lacuri reflectă modelul constelat al conștiinței naționale, dar și al poetului, exponent al acesteia.

Destinul uman, individual stă sub semnul relativului („*Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor*“), în timp ce destinul național, exprimat și trăit de codru, vizează eternul („*Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămânem*“). Ființa națională, conștiința națională sunt sugerate printr-o serie de simboluri, care încorporează miturile autohtone: soarele — Sfântul Soare, luna — Sfânta Lună, stelele — destinele, Dunărea — Sfintele Ape. De aceea unele versuri au adâncime arhetipală: „*Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea*“. Dunărea adună geografic apele țării, arhetipal mitic Sfintele Ape, de aceea este un simbol al conștiinței naționale, fiindcă apa este un simbol al spiritului, al Sfântului Duh. Această eternă conștiință națională este izvorul etern: „*Pe cărarea spre isvor, / Ce le-am dat-o tuturor, / Împlându-și cofeile, / Mi-o cântă femeile*“, din care se adapă și poetul. Aici este izvorul veșnic al eternității: „*Tu din tânăr precum ești / Tot mereu întinereschi*“.

Interpretată ca o *ars poetica*, poezia *Revedere* aduce în discuție nu numai conceptul de poet și poezie, ci, prin tematică, prin sinteza estetică, întregul univers poetic eminescian. Astfel, temele acestui univers sunt sugerate de simboluri. Tema naturii este dezvoltată în sensul de univers național prin codrul — ființa națională, lacul — conștiința națională, stelele — destinele, izvorul — spiritul, frunza — destinul, Dunărea — Sfintele Ape, soarele — Sfântul Soare, luna — Sfânta Lună.

Lubirea pentru o persoană este transfigurată în sensul iubirii față de țară, devenind elementul de legătură dintre poet, popor și patrie. De la modelul retoric exterior, patruzeciopist, din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, la modelul interior, meditativ, filosofic, într-o aparentă simplitate de factură populară este un drum de la poetul-bard la poetul exponent al conștiinței naționale. Acest drum cunoaște etape intermediare ca în *Scrisoarea III*, unde eul poetului îmbracă ipostaza lui Mircea cel Bătrân. Această idee a

identității poet–popor–patrie este filonul poeziei române de specific național, reprezentat de Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Tema istoriei ne apare sub forma conceptului de armonie și echilibru: — „*Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri*“, ca sinteză a conștiinței naționale, eternă, trecând prin evenimentele istoriei „*Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele-astupându-le*“, adică distrugând părți (crengi) ale codrului (neam), ascunzând, pentru un timp, spiritualitatea națională.

Tema conștiinței este subtil contextualizată prin mitul doinei și al dorului („*Vara doina mi-o ascult*“), prin simbolul izvorului („*Pe cărarea spre isvor*“), dar mai ales prin sugerarea mitului Sfintele Ape („*Mie-mi curge Dunărea*“) cu valoare de simbol al conștiinței naționale.

Motivul comuniunii dintre om și natură este împlinit cu motivul *panta rhei* („*Numai omu-i schimbător, / Pe pământ răătăcitor*“). Analogia om–pom, prin extindere, transfigurează simbolul codrului, dându-i valoarea de neam, de ființă națională.

În același timp, programul estetic eminescian, construit pe coordonatele romantismului, clasicismului și realismului, este o exprimare a programului direcției *Junimii* — a lui Titu Maiorescu — prin prioritatea criteriului estetic, prin profunda sinteză dintre gândirea filosofică universală și haina de specific național a poeziei populare, care va găsi cea mai înaltă formă de exprimare în poemul *Luceafărul*. În același timp, pentru evoluția eului eminescian poezia exprimă momentul când poetul descoperă coordonatele eternului prin conștiința națională sedimentată în folclor. În opțiunea dintre efemer și etern, dintre lume și cer, dintre teluric și solar, dintre duhul satanic și cel angelic, poetul va opta pentru cer, etern, soare, lumină, angelic, așa cum o va exprima deplin poemul *Luceafărul*. De aceea orice paralelă la un alt poet român devine un act incompatibil cu realitatea, fiindcă Eminescu este unic.

16.11. Mihail Eminescu — *Călin* (file din poveste)

a) Poemul *Călin* are ca temă motivul zburătorului. Zburătorul este, în concepția poporului nostru, un personaj fantastic, care poate lua diferite înfățișări. El se arată pe înserat tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el și apoi dispare. Motivul a constituit punctul de plecare pentru multe creații literare cum ar fi: *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul*, *Crai Nou* de Vasile Alecsandri, *Luceafărul* de Mihail Eminescu, care au, din această cauză, un profund specific național.

Poezia este romantică, fiindcă are ca subiect o poveste de dragoste, de fapt o dezvoltare a motivului popular al Zburătorului. Se arată, astfel, prețuirea pentru folclor specifică romanticilor. Eroi poemului sunt profund

romantici. Eroina este excepțională prin frumusețea ei fizică, dar și spirituală. Zburătorul este un personaj fantastic, deci romantic. Călin este un erou excepțional, fiindcă este construit la punctul de interferență dintre motivul Zburătorului și un prinț sau un voinic din basmele populare, dacă nu chiar cu Făt-Frumos, adică Sfântul Soare, ca în *Luceafărul*.

Ideea realizării acestui poem îi este dată de versificarea basmului *Călin Nebunul*. Eminescu abandonează firul narativ din basmul amintit și creează un poem romantic, alcătuit din opt fragmente, lăsând pe cititor să participe, cu fantezia lui, la umplerea spațiilor dintre acestea.

Primul fragment aduce un decor romantic cu un castel, în care pătrunde un voinic, spre a cuceri inima frumoasei fete de împărat, ascunsă în iatacul tănuț.

În fragmentul al doilea, fata de împărat constată efectele venirii Zburătorului și în taină îl cheamă: — „*Zburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură*“. Ascensiunea sentimentului de iubire în sufletul fetei de împărat o remarcăm în fragmentul al treilea, când eroina se contemplă, asemeni lui Narcis, în oglindă și constată că este frumoasă: „*Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă*“.

Avem o evaziune în basm, dar, în același timp, în vis: „*Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i*“, iar unitatea o dă trăirea sentimentului de iubire. Clipele de bucurie sunt urmate de cele de durere din fragmentul cinci. Zburătorul, potrivit destinului său, trebuie să dispară. Fata de împărat, părăsită, trăiește clipe dramatice: „*S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr*“. Ea este alungată, dar mai apoi și bătrânul crai, „*cu barba-n noduri*“, trimite zadarnic crainici ca s-o găsească și s-o aducă înapoi. În fragmentul al șaptelea, Zburătorul se întoarce sub forma unui voinic, numit Călin. El găsește fata după șapte ani într-o colibă, unde trăia ascunsă cu băiatul ei. Este o evaziune romantică în natură, dar în același timp, prin descrierea realistă, un fragment din viața socială. Fragmentul al optulea este cel mai bine realizat, sub aspect poetic, și cuprinde nunta din codru dintre Călin și fata de împărat. Este un fragment de basm, dublat de o nuntă alegorică între un fluture și o floare („*mireasa viorică*“), alegorie care ar vrea să definească parcă iubirea prin metafora „*un fluture pe-o floare*“.

b) Fragmentul al optulea din poemul *Călin (file din poveste)* construiește o imagine a unei nunți, ca în basmele populare, așa cum o va relua George Coșbuc, în *Nunta Zamferei*, cu alte mijloace artistice.

Este un tablou romantic, sugerând mitul comuniunii dintre om și natură. Astfel, „*Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă*“. Masa împărătească este lângă codru, lângă lac și adună împărați și împărătese, veniți „*din patru părți a lumii*“, „*Feți-frumoși cu păr de aur, zmei cu solzii de oțel, / Cititorii cei de*

zodii și șăgalnicul Pepele". Craiul este gătit cu mitră, cu schiptru și șade pe perine de puf. Nunul mare este mândrul soare, iar nună este mândra lună, sugerând o imagine din *Miorița*, dar mai ales din balada populară *Soarele și Luna*, ceea ce dă poeziei un profund caracter de specific național.

Modelul de frumusețe, în concepția poporului român, este mireasa prințesă. Ea are „*păr de aur moale*“, fața îi este „*roșie ca mărul*“, „*o stea în frunte poartă*“. Florile albastre, pe care le are în păr, sugerează imaginea iubitei din poezia *Floare albastră* a lui Mihail Eminescu.

Alegoria nunții găzelor sugerează pregătirea și desfășurarea nunții împărătești. Furnicile duc sacii de făină, ca să coacă pentru nuntă pâine și colaci. Albinele aduc miere, cariul face cercei, greierele este vornic, un bondar zice un cântec, fluturele este mirele, alți fluturi îi fac o suită, țânțarii joacă rolul de lăutari, mireasă este o floare delicată, viorica. Felul în care mireasa viorică își așteaptă sfioasă, în dosul ușii, mirele este o atitudine umană. Un greier crainic sprinten sare pe masa împărătească și-și cere iertare pentru faptul că pornesc și găzele o nuntă alături.

Alegoria nunții găzelor are o nuanță ironică. Fluturii sunt „*șăgalnici și berbanți*“, bondarul „*rotund în pântec / Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cântec*“, fluturele mire are „*musteafa răsucită*“. Este o subtilă notă de critică socială, cu aluzii evidente la epocă. Se poate face o analogie cu poezia *Concertul în luncă* de Vasile Alecsandri. Alegoria este un procedeu venit din literatura clasicistă. Găsim deci și în această poezie romantică elemente de realism și de clasicism.

c) Stilul eminescian se caracterizează printr-un imaginar romantic de basm, prin originalitate și muzicalitate, prin simplitate și profunzime, prin specific național, prin marea varietate a mijloacelor de versificație. Pentru a construi imaginea feerică de basm a nunții, în codru, Eminescu utilizează metafore ca: „*iarba... de omăt*“, „*codri de aramă*“, „*pădurii de argini*“, „*cuibar rotind de ape*“, „*bulgări fluizi*“, dar și personificări: „*trunchii vecinici poartă suflete sub coajă / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă*“, „*Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate*“, „*suspină-n flori molatic*“ pentru a sugera profunda comuniune dintre om și natură. Epitetele au o deosebită expresivitate: „*Fața-i roșie ca mărul*“, „*păr de aur moale*“, „*foșnea uscat*“, „*bulgări fluizi*“, „*șăgalnicul Pepele*“, „*țapăn, drept*“, „*somnoros și lin se bate*“, fiindcă ele sunt integrate în structura unor metafore și a unor metonimii, sau au sunete care dau asonanțe.

Metonimiile sugerează, prin efecte, cauzele care le-au produs: „*de noroc i-s umezi ochii*“, „*Fața-i roșie ca mărul*“, „*lacul... se bate*“, împletindu-se cu metafore, epitete și personificări ca în expresiile poetice: „*Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare*“, „*În cuibar rotind de ape, peste care luna zace*“, „*sar în bulgări fluizi*“, „*curg în râuri sclipitoare*“.

Din această împletire a mijloacelor de stil rezultă expresii specifice lui Eminescu, rezultă acea originalitate și densitate a stilului.

Alegoria nunții sugerează comportamentul uman cu vădit caracter de umor spre a obține, prin contrast, o paralelă între excepționalitatea eroilor romantici și caracterul de duzină, de găze, al eroilor de tip social: „*vornicel e-un grierel*“, „*șânțarii lăutarii*“, „*Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur*“, fluturii sunt „*șăgalnici și berbanți*“, bondarul somnoros este „*rotund în pântec*“ și pare a rosti un cântec, albinele ca niște femei harnice aduc miere, în timp ce furnicile, asemeni unor servitoare „*ducând în gură de faină marii saci*“, coc pentru nuntă „*și plăcinte, și colaci*“.

Eminescu știe să dea valoare elementelor de versificație, utilizând rima rară: oștele–Pepele, răstoace–zace, rima asonantă: omăt–tămâiet, rima variată, adică verb cu substantiv: pună–lună, rima bogată: rangul–hangul, sprinten–pinten, rima interioară: nună–lună, mare–soare, precum și cuvinte cu valoare onomatopeică: „*murmuitoare*“, „*bâzâit*“.

Apropierea de limbajul popular se face, folosind cuvinte ca: „*omăt*“, „*colb*“, „*hangul*“, „*zdrumicate*“, „*răstoace*“. Găsim o abundență de elemente narative și de dialog, care dau un caracter spontan stilului.

16.12. Mihail Eminescu — *Luceafărul*

a) Poemul *Luceafărul* este o sinteză a universului eminescian, fiindcă în el găsim toate temele (natura, iubirea, mitul, istoria, omul și societatea, conștiința, poetul și poezia), modelul noetic (conceptele, legile, principiile, simbolurile, categoriile), punctul înalt al evoluției eului poetic, programul estetic, specificul național, mesajul filosofic, modelele esențiale. De aceea **tema și ideea**, cu care începe o analiză literară clasică, sunt mai greu de definit.

Compoziția poemului este realizată din patru tablouri. În primul tablou este dezvoltată idila dintre Luceafăr (Sfântul Soare – Hyperion) și fata de împărat, prefigurând motivul Zburătorului tratat și în poemul *Călin* (*file din poveste*). În tabloul al doilea avem idila dintre pajul Cătălin și Cătălina. În tabloul al treilea se dezvoltă dialogul dintre Demiurg și Hyperion, iar în tabloul al patrulea — izolarea Luceafărului.

Subiectul poate fi interpretat în mod diferit: fie ca o dezvoltare a motivului Zburătorului, fie ca o dezvoltare a mitului Sfântul Soare, fie ca drama omului de geniu, fie ca o poveste de dragoste, fie ca dezvoltând drama incompatibilității, fie ca o imagine a universului eminescian.

Motivul zburătorului este prezent prin faptul că Luceafărul, ca și zburătorul, se arată fetei de împărat, o determină să se îndrăgostească de el și apoi dispare. De fapt, este o prelucrare a elementelor basmului *Fata din grădina de aur*, cules de un german Richard Kunisch și tipărit în Germania într-o carte de călătorii. În basm, la nașterea fetei de împărat ursitoarele îi

prezic un destin tragic, de aceea împăratul o închide într-un castel, pe un munte de cleștar inaccesibil. Fata este văzută de un zmeu, care se îndrăgostește de ea, dar fata îi cere să devină muritor. Plecat să obțină condiția de muritor, zmeul lipsește mai mult timp și un fiu de împărat, cu ajutorul unor obiecte miraculoase, izbutește să ajungă la fata de împărat și să o elibereze. Tinerii sunt văzuți de zmeu, care se răzbuună, omorând-o pe fata de împărat, iar feciorul de împărat rămâne s-o plângă toată viața. Basmul ridică problema incompatibilității dintre lumi și această problemă, prefigurată în idila *Floare albastră*, devine o problemă corelativă la tema iubirii. De aceea credem că prima problemă ar trebui enunțată prin **iubirea și incompatibilitatea** ca fir narativ principal al poemului.

b) Iubirea este o temă a universului eminescian, enunțată, la un anumit moment, în poemul *Luceafărul* ca o lege („*Primind o altă lege*“ va spune Luceafărul) și-i va da în fața Demiurgului contur prin versurile: „*Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...*“).

Iubirea primește, ca primă formă de valoare, dorința („*Astfel dorința-i gata*“), raportată la eroină. Luceafărul, ca reacție, participă printr-o formă spiritualizată („*Îi cade dragă fata*“). Ascensiunea iubirii se exprimă prin ridicarea ei la valoarea de *dor* („*De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle*“). Reacția, ca mod al legii reacției, este prin valoarea de aprindere: „*Și cât de viu s-aprinde el*“. Aici avem și primul element al incompatibilității, sugerat prin contrast în versul: „*Spre umbra negrului castel*“. Lumea eroului este a luminii, lumea eroinei este a umbrei, sugerându-se o subtilă influență a filosofiei lui Platon. De aceea asistăm la o schimbare a ipostazei eroului, care din luceafăr–astru devine „*mreață de văpaie*“. Metafora definește modelul de modelare prin *catharsis* al Luceafărului–Hyperion, prin care el îi construiește fetei de împărat aspirația spre lumea luminii, spre cer, spre absolut, spre etern. Eroina simte această prezență subtilă a Luceafărului în ipostază de *lumină*: „*Ea îl privea cu un surâs, / El tremura-n oglindă*“. Simbolul *oglină* sugerează valoarea de „*conștiință de sine*“ a Luceafărului, de aceea iubirea devine o vibrație a conștiinței, o stare de conștiință. Eroii se întâlnesc pe acest plan al conștiinței. Eroina trece în starea de vis, spre a comunica direct de la conștiință la conștiință cu Luceafărul: „*Iar ea vorbind cu el în somn, / Oștiând din greu suspină: / — O, dulce-al nopții mele Domn, / De ce nu vii tu? Vină!*“. Iubirea primește, deci, valoarea de punte de legătură între Luceafăr și eroină, legătură care se realizează pe planul conștiinței, ceea ce face posibilă evoluția Luceafărului, care ascultă invocația eroinei („*Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gând / Și viața-mi luminează!*“), deși distanța fizică dintre eroi este mare. Reacția

lui este de a-și schimba ipostaza, devenind *fulger*, așa cum va mai deveni în drum spre Demiurg („*Și s-aranca fulgerător*“, „*Părea un fulger nentrerupt*“).

Ipostaza de „*mândru tânăr*“, de „*tânăr voevod*“, de „*mort frumos cu ochii vii*“ este o proiecție în conștiința eroinei, este o ipostază spirituală, pe care Luceafărul o ia din iubire, spre a veni în lumea eroinei: „*Ca în cămara ta să vin, / Să te privesc de-aproape, / Am coborât cu-al meu senin / Și m-am născut din ape*“. Iubirea lui este exprimată deplin, oferindu-i să devină doamnă a lumii, în care o cheamă: „*O, vin!*“ *odorul meu nespus, / Și lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fii mireasă*.“ Este o lume spirituală, în care ea să aibă un rol conducător: „*Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte*“. Eroina îl vede „*frumos*“, „*ca un înger*“, sugerând ipostaza angelică a Luceafărului, însă incompatibilitatea dintre lumi este deplin exprimată: „*Căci eu sunt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-nghetează*“. De aceea eroina refuză propunerea făcută de Luceafăr („*Iar tu să-mi fii mireasă*“) și-i spune: „*Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată*“.

Al doilea moment al dramei incompatibilității este declanșat de iubirea-dor: „*Și dor de-al valurilor Domn / De inim-o apucă*“, trăită de eroină, care rostește pentru a doua oară invocația, dar de data aceasta el „*Se stinse cu durere*“, adică are o reacție inversă, fiindcă noua ipostază ia ființă „*din a chaosului văi*“. El este solar: „*Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma*“, de aceea vine „*Scăldat în foc de soare*“. Mitul Sfântul Soare este bine conturat și el asociază mitul Stelelor-Logoste: „*O, vin', în părul tău bălai / S-anin cununi de stele*“. Ipostaza este însă demonică: „*O, ești frumos, cum numa-n vis / Un demon se arată*“, de aceea el o cheamă în lumea cerească, a creației, ca să joace rolul sugerat de versul „*Și luna între stele*“, adică al valorilor mitului Sfânta Lună.

Incompatibilitatea revine ca un laitmotiv, rostit de astă dată de Luceafăr: „*Au nu-ștelegi tu oare, / Cum că eu sunt nemuritor, / Și tu ești muritoare?*“. Luceafărul crede că iubirea poate rezolva problema incompatibilității, de aceea afirmă: „*Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*“, pleacă la Demiurg să ceară condiția de muritor, ca zmeul din basmul *Fata din grădina de aur*.

În tabloul doi, iubirea are forma unui joc, propus de pajul Cătălin: „*Și ca să-ți fie pe deplin / Iubirea cunoscută, / Când sărutându-te mă-nclin, / Tu iarăși mă sărută*“, joc în care eroina treptat intră: „*Mai nu vrea, mai se lasă*“. Este modelarea prin *mimesis*, prin gesturi de tandrețe, care să provoace o dragoste lumească: „*Când fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămâi cu fața*“. Iubirea, modelată prin *catharsis*, este prezentă în sufletul

eroinei sub forma unei aspirații: „*În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămânea departe...*”

Iubirea atinge cel mai înalt punct în tabloul trei, când, ajuns la Demiurg, Hyperion își oferă nemurirea pentru o oră de iubire: „*Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...*”. Este cel mai înalt punct de axiologie romantică din literatura universală. Valoarea unei ore de iubire este mai mare ca nemurirea. Eminescu încă nu înțelegea că iubirea este eternă, că Dumnezeu este iubire.

În tabloul al patrulea iubirea devine evaziune în natură. Cătălin și Cătălina și-au pierdut identitatea, devenind „*doi tineri singuri*”. Modelarea prin *mimesis* a iubirii lumești a ieșit biruitoare: „*Abia un braț pe gât i-a pus / Și ea l-a prins în brațe ...*”. Aspirația către cer, modelată de Luceafăr, o mai face pe eroină să rostească invocația schimbată și fără efect. Incompatibilitatea a devenit definitivă: „*Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece*”.

c) Mitul aduce dimensiunea de specific național a universului poetic, creat de Eminescu. În acest sens, găsim, în *Luceafărul*, o mitologie autohtonă, reprezentată de Dumnezeu – Fârtatul, cosmocrator, sugerat de Demiurg, Sfântul Soare, Luceafărul de noapte, Zburătorul, sugerate de Hyperion, mitul Sfânta Lună sugerat de fata de împărat, mitul Stelelor-Logostele, Cerul Tată („*Și cerul este tatăl meu*”), mitul Pământul-Mumă prin metonimie devine marea, mitul genezei („*Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine*”), mitul îngerului („*Un înger se arată*”), mitul demonului („*Un demon se arată*”).

Aceste mituri sunt transfigurate artistic de Eminescu, interferate în construcția imaginii Luceafărului – Hyperion, a fetei de împărat, a Demiurgului – Cerul Tată, având rolul de a sugera ipostazele diferite ale eroilor. Astfel, Luceafărul ca astru este apropiat de mitul Luceafărul de noapte, ca fulger de mitul Zburătorului (așa îl găsim și la I.H. Rădulescu), ca demon și înger în proiecțiile din conștiința eroinei, ca Hyperion în fața Demiurgului.

Imaginea eroinei se construiește prin sugerarea miturilor Sfânta Lună („*Și luna între stele*”), mitul Fecioarei („*Cum e Fecioara între sfinți*”), mitul Stelelor-Logostele („*S-anin cununi de stele*”).

Mitul genezei are o mare putere de a sugera momentul trecerii de la creat la increat, când Luceafărul – Hyperion ajunge la Cerul Tată, Demiurgul cosmocrator: („*Și din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine*”). Trecerea dincolo de această limită o poate face doar în ipostaza de gând: „*El zboară, gând purtat de dor, / Pân' piere totul, totul*”.

Mitul Sfântul Soare cuprinde acest episod, în care Făt-Frumos, Sfântul Soare, vrea să se însoare cu sora sa, Sfânta Lună, ca în balada populară *Soarele și luna*. Dar acest lucru nu este permis și cei doi eroi primesc această sancțiune de a fi mereu în contratimp pe cer. De aceea Sfântul Soare încearcă să se însoțească cu o frumoasă muritoare, ceea ce formează substanța narativă a poemului *Luceafărul*.

Cele șapte ipostaze ale eroului de astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion au în vedere rolul diferit, pe care trebuie să-l joace eroul în lumi diferite. El este un actant, fiindcă nu face voia proprie, ci a Demiurgului, este construit pe o Lege, reprezintă conștiința de sine, ca dimensiune a conștiinței universale, și schimbă, printr-o continuă metamorfoză, șapte ipostaze, conține în sine un ideologem — nucleu generator — ca o sămânță a unui univers.

d) Tema *conștiinței*, împletită cu tema *poetul și poezia*, își găsesc în poemul *Luceafărul* punctul cel mai înalt al unei evoluții, realizată de-a lungul celor șaptesprezece ani de creație literară. Poetul este într-o continuă și febrilă căutare a unui model uman, care să-l definească. În romanul neterminat *Geniu pustiu*, el este Toma Nour, în *Sărmanul Dionis* este Dionis, în *Strigoii* este Arald, în *Scrisoarea III* este Mircea. În poeziile *Sara pe deal*, *Floare albastră*, *Și dacă...*, *Glossă*, devine conștient de această căutare, renunță la masca unui personaj și caută un drum în interior, drumul conștiinței de sine. În *Luceafărul*, el realizează cea mai completă imagine despre sine, trăind cu subtilitate toate metamorfozele eroului.

Ipostaza de *astru*, de mit al Luceafărului de noapte, este contemplativă ca cea din poezia *Glossă* („*Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece*“, „*Tu rămâi la toate rece*“). Ipostazele de *înger și demon*, care-și au punctul de plecare în poezia *Înger și demon*, sunt arhetipuri construite pe principiul platonice Frumosul („*O, ești frumos, cum numa-n vis*“), ca în *Odă (în metru antic)* („*Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi*“).

În poezia *Împărat și proletar*, este sugerat conceptul de om–lumină („*spuneți că-i omul o lumină*“), iar ideea de lumină revine, în *Floare albastră*, sub forma metaforei „*râuri în soare*“. Ideea capătă o altă înfățișare sub forma omului de geniu, a celui ce are în el „*lumina conștiinței*“ („*bătrânul dascăl*“), în *Scrisoarea I*. În poemul *Luceafărul*, ipostaza de *lumină* a eroului principal este sugerată prin metafora „*mreață de văpaie*“, dar și „*scăldat în foc de soare*“.

Ipostaza de *fulger* este de deplasare până la limitele creației („*Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine*“), dincolo de care spre a putea penetra *conștiința în sine* sau *Sinele Suprem* („*Jur împrejur de sine*“), el ia ipostaza de *gând* („*El zboară, gând purtat de dor*“).

Prin ipostaza *Hyperion*, el devine o parte a acestei conștiințe universale, așa cum în *Bhagavad-Gita* poetul este o ipostază a acestei conștiințe. De aceea Demiurgul îi răspunde: „*Dar moartea nu se poate*“. Într-o variantă publicată de ediția Perpessicius, Demiurgul arată cauza, descoperindu-i că este din el a treia parte, „*conștiința de sine*“, pe care Luceafărul o reprezintă, adică este o componentă a conștiinței universale.

Conceptul de poet — conștiință națională din *Revedere*, găsește în *Luceafărul* exprimarea de poet — conștiință estetică și poet — ipostază a conștiinței universale. Eminescu a fost dornic să atingă această treaptă, unde cuvântul generează lumi, fiindcă este sămânța arhetipală a universului, este mantra, formula arhetipală, rostită arhetipal, la momentul arhetipal, așa cum o va spune în *Ta twam asi*, sau cum i-o propune Demiurgul („*Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare?*“). Este Cuvântul credinței creștine din Sfânta Evanghelie.

e) Modelul intelectului eminescian (nous-ul), discutat vag prin caracterul filosofic, este pe deplin exprimat în *Luceafărul*. Acest model are ca nucleu un sistem de gândire logică, alcătuit din: legea iubirii („*Primind o altă lege*“), legea armoniei și echilibrului („*Pe mișcătoarele cărări / Corăbii negre duce*“), legea discriminării („*Eu sunt vie, tu ești mort*“, „*Cercul vostru strâmt*“, „*sfera mea*“), legea înțelegerii (insight — iluminării) („*Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe*“, „*Țesând cu recile-i scânteii / O mreajă de văpaie*“), legea reacției („*Se stinse cu durere*“, „*Se aprindea mai tare*“), legea reflectării („*El tremura-n oglindă*“, „*Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă*“), legea identității („*Dar moartea nu se poate*“). Numărul exemplelor, prin care se comunică acest sistem, este mult mai mare.

Principiile primordiale: *apa* („*Apa unde-au fost căzut*“), *aerul* („*Prin aer rumene vâpăi*“), *focul* („*Scăldat în foc de soare*“), *pământul* („*Pământu-n lung și marea-n larg*“), împreună cu principiile platonice: *Frumosul* („*O, ești frumos, cum numa-n vis*“), *Adevărul* („*Venea plutind în adevăr*“), *Legea* („*Primind o altă lege*“), *Binele* – Demiurgul, *Armonia* („*Cum isvorau lumine*“) și cu principiile kantiene: *Timpul* („*Și vremea-ncearcă în zadar*“), *Spațiul* („*Din goluri a se naște*“) alcătuiesc un sistem, din care mai fac parte principiul *feminin*, reprezentat de eroină („*Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele*“), și principiul *masculin* („*Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește, / Și din adânc necunoscut / Un mândru tânăr crește*“).

Sistemul conceptual eminescian cuprinde un grup de concepte filosofice clasice asimilate profund, așa cum arăta Titu Maiorescu prin expresia „*idei generale*“. Dintre acestea amintim: *fortuna labilis* („*Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte*“), *carpe diem* („*Hai ș-om fugi în*

lume“), *panta rhei* („*Pe mișcătoarele cărări*“), *homo mensura* („*Tu vrei un om să te socoți*“), *lumea ca vis* („*Căci o urma adânc în vis*“), *lumea ca joc* („*Dacă nu știi, ți-aș arăta / Din bob în bob amorul*“), *lumea ca mit* („*Iar cerul este tatăl meu / Și mumă-mea e marea*“), *lumea ca univers al afectului* („*De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle*“).

Modelul noetic eminescian este amplu. El cuprinde categorii, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi, care nuanțează atât de profund textul, încât expunerea lui amănunțită n-ar putea fi cuprinsă decât într-un spațiu echivalent cu o carte.

f) Modelul estetic eminescian are o structură romantică, pe care se grefează elemente realiste, clasiciste, de factură barocă și chiar simboliste.

Structura romantică se exprimă, în primul rând, prin caracterul excepțional al eroilor (Hyperion, fata de împărat, Demiurgul), prin caracterul excepțional al întâmplării (Sfântul Soare vrea să ia ca mireasă pe cea mai frumoasă pământeală). Acest lucru este subliniat din primele versuri: „*A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată*“. Caracterul excepțional al eroinei este de unicat („*Și era una la părinți*“), de valoare arhetipală sugerată („*Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele*“), ceea ce-i dă mai multe ipostaze: fată, Fecioară, lună, Cătălina, mireasă, doi tineri fără nume, chip de lut. Caracterul de excepție al eroului este dat de dimensiunea lui de actant. El face voia Demiurgului („*În locul lui venit din cer / Hyperion se-ntoarse*“), este structurat pe o lege („*Primind o altă lege*“), are șapte ipostaze (astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion), este o dimensiune a conștiinței universale. Excepționalitatea eroinei este la nivel de arhetip.

Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul de iubire. Avem o prețuire a folclorului prin mituri, versificație, basm, o evaziune în vis, în basm, în natură; avem o cultivare a fantasticului ca trăsături esențiale ale romantismului. La acestea adăugăm faptul că poemul este o specie romantică; avem o serie de procedee specifice, contrastul și antiteza, modelul vegetal sugerat.

Elementele clasiciste, în *Luceafărul*, sunt mai puține decât în alte poezii eminesciene. Găsim însă o suită de concepte filosofice clasice, care, prin totalizare, dau raționalismul ca trăsătură a clasicismului. Avem armonia și echilibrul ca lege sugerată la momentul și locul genezei lumii, la locul unde ea se recrează mereu: „*Vedea ca-n ziua cea de-ntâi / Cum isvorau lumine*“, fiindcă legea armoniei și echilibrului, sintetizată în simbolul luminii, generează și susține creația.

Caracterul moralizator îl găsim în finalul poemului, când eroina devine „*chip de lut*“, iar *Luceafărul* „*nemuritor și rece*“.

Elementele realiste, prezente în poezii ca *Împărat și proletar*, *Epigonii*, *Junii corupți*, *Scrisoarea III*, sunt doar subtil prezente, în *Luceafărul*, prin versuri ca: „*Ei au doar stele cu noroc / Și prigoniri de soarte*“.

Elementele de baroc le găsim în jocul erotic dintre Cătălin și Cătălina, în conceptul de *mimesis*, devenit *lume ca joc*; în conceptul de *carpe diem*, pe care este modelată eroina în finalul poemului, devenind din excepțională un „*chip de lut*“.

Se poate discuta despre faptul că Eminescu este un precursor al simbolismului, prin caracterul arhetipal simbolic al eroilor în împrejurări arhetipal-simbolice, prin faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au o continuă corespondență între microcosmos și macrocosmos.

g) Modelul creativ eminescian este de cel mai înalt nivel, adică emergent, și acest nivel este exprimat prin ideologemul **luce**, ca sămânță din care s-au generat actantul, textul, ideea poetică, conceptul de conștiință, modelul noetic, modelul estetic, imaginarul, raportul dintre om și univers.

Imaginarul eminescian este de tip romantic, fiindcă este alcătuit pe contrast. Lumea Luceafărului, caracterizată prin lumină, este conturată prin cuvinte ce conțin particula „*luce*“ (*Luceafăr*, *străluce*, *lucesc*) sau sugerează lumina („*scânteii*“, „*mreață de văpaie*“, „*fulger*“, „*isvorau lumine*“, „*foc de soare*“, „*lumina și-o revarsă*“, „*raza*“, „*coroana-i arde*“). Lumea eroinei este a umbrei („*umbra negrului castel*“), a nopții („*corăbii negre*“). Avem și imagini ale increatului: „*Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște*“, precum și simboluri, care redau nuanțele conceptului de conștiință ca: oglindă, ochi, apă, vis, ocean, palate de mărgean; sau care sugerează dimensiunea cosmică a universului eminescian: „*Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele*“.

Structura mitică este profund conexată la ideologemul **luce**, fiindcă toată mitologia autohtonă: Cerul Tată, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele, Luceafărul sunt generate din lumină, când Fârtatul a aruncat toiagul în Sfintele ape și a ieșit bradul cosmic, din a cărui lumină s-au născut. De aceea Luceafărul poartă în mână un toiag, ca Fârtatul, fiindcă toiagul este un simbol al puterii creatoare.

Ideologemul generează și metaforele de tipul: „*mreață de văpaie*“, „*luminiș*“, „*Și din oglindă luminiș*“, „*isvorau lumine*“, „*cununi de stele*“, „*S-aprinde iarăși soare*“, pe ideea de lumină.

Din el se desprind coordonatele esențiale ale universului poetic, actantul Hyperion, metaforele, simbolurile, miturile, modelele creative, problematica, specificul național, trăsăturile esențiale ale stilului sau, altfel spus, timbrul unic, evoluția eului, penetrarea conștiinței universale. El

caracterizează marile personalități creative și Eminescu este un unicat, prin modul în care a creat metafore, expresii, texte, simboluri unice.

16.13. Mihail Eminescu — *Glossă*

Poezia *Glossă* este o meditație pe concepte filosofice clasice, care pune în discuție două modele de viață, două concepte diferite despre poet și poezie. Modelul poetului militant a fost exprimat deplin în poezii cum sunt: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Epigonii, Împărat și proletar, Scrisoarea III*, prin articolele sale politice și polemice. Modelul poetului, conștiință națională și socială, contemplativ, este al filosofului preocupat de marile probleme ale destinului uman, ale sufletului, la care aderă în a doua parte a activității sale creatoare și este prezent în poezii ca: *Luceafărul, Odă (în metru antic), Glossă, Și dacă...*

Compozițional, poezia este o glossă, adică o poezie cu formă fixă, în care versurile din prima strofă sunt dezvoltate în câte o strofă, iar ultima strofă este prima strofă inversată.

Publicată în 1883, ea este, în mod evident, o sinteză mai bună, mai clară, lipsită de elemente narrative, a modelului contemplativ-estetic, o apropiere de conceptul de poezie pură, susținut de estetica simbolistă.

Titlul nu vizează doar explicarea formei fixe, ci și sensul de limbă, de explicație, de răspuns, de concluzie la întrebările pe care poetul, ca în poezia *Criticilor mei*, și le punea: „*Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?*“. În poemul *Luceafărul*, adevărul este turnat în modelul unui erou („*Venea plutind în adevăr*“), care este viu și reflectă drumul spre conștiință, având drept consecință izolarea omului de geniu.

Se discută, în general, despre conceptul de ataraxie, preluat de la Schopenhauer, care înseamnă negarea voinței de a trăi, izolarea spiritului, concentrarea în sine, eliberarea de mrejele magiei, mânuite de demonul Mara. Este un punct, către care converge filosofia indiană, pe care a cunoscut-o Eminescu.

Conceptele filosofiei clasice devin motive poetice, într-un text simplu, decantat, fără personaje, fără elemente narrative, fără podoabe stilistice.

Conceptul de *panta rhei*, sugerat prin: „*Ce e val ca valul trece*“, este dezvoltat în sens moralizator, pe baza unei analogii între mișcarea naturii, ritmurile universului, și mișcarea umană, ritmurile sociale. Ele alcătuiesc un vârtej, o continuă momeală („*Cu un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momește în vârteje;*“). Scopul este de a împiedica eliberarea spiritului („*Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / De te-ndeamnă, de te cheamă*“), dar „*Vreme trece, vreme vine*“.

Conceptul de *fortuna labilis*, sugerat de versuri ca: „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naște / Și o clipă ține poate;”, se interferează lumea ca joc: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul și pe patru, / Totuși tu ghici-vei chipu-i,“ sau de mimesis de factură barocă, ca și *hybris*: „Lumea-ntinde lucii mreje“.

Conceptul de *autonomia esteticului*, prezent în finalul poemului *Luceafărul* („Iar eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece“), de factură clasicistă, devine în *Glossă* („Tu rămâi la toate rece“).

Pentru conceptul de *homo mensura*, prezent în versul „Dacă știi a lor măsură“, precizăm că, de fapt, cititorul este îndemnat să opteze pentru conceptul de armonie și echilibru, specific pentru cel ce înțelege legic lumea, devenind un om de principii, jucând un rol arhetipal, așa cum îl avea Hyperion în *Luceafărul*.

Problema incompatibilității din poemul *Luceafărul* se decantează în *Glossă* și devine un conflict exprimat direct. Autorul nu se mai ascunde în spatele unor eroi, ci tranșează direct problema raportului dintre spirit și natură, în modul filosofiei indiene. Spiritul devine conștient de rolul său de centru al universului și nu mai vrea să ia parte la drama naturii, nu-și mai asumă roluri, ca în poemul *Luceafărul*. El devine autonom, desprins de lume, înstrăinat. Cei ce nu cunosc filosofia indiană și n-au meditat pe *Bhagavad-Gita* sau *Upanișade* discută despre soarta omului de geniu. Spiritul optează pentru absolut și respinge relativul lumii materiale, sociale. *Glossa* devine, astfel, un moment de cristalizare mult mai accentuată a spiritului eminescian. De aceea textul este simplu, fără podoabe stilistice, și reprezintă o etapă de evoluție mult mai avansată a eului, decât cea din *Luceafărul*. Poetul se regăsește pe sine: „Regăsindu-te pe tine“. Doctrina renunțării se deosebește, în creștinism, de modelul filosofic indian, adoptat de Mihail Eminescu. Între filosofie și religie există o deosebire esențială. Filosofia își propune să-l învețe pe om să trăiască după anumite principii și să moară frumos ca Socrate. Religia îl învață pe om să dobândească viața veșnică. Acest lucru începuse să-l înțeleagă și Eminescu, de acest lucru ne convinge prin poeziile: *Rugăciune*, *Învierea*, *Răsai asupra mea*, *Colinde*, *colinde*, *Dumnezeu și om*.

16.14. Mihail Eminescu — *Odă (în metru antic)*

Tema acestei meditații este clasică și anume *fortuna labilis*.

Ideea este aceea a răspunsului dat de toate filosofiele, care-l învață pe om să trăiască și să moară demn: „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată; / Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi“.

Motivul îl formează această imagine despre sine a poetului, care, cu seninătatea abstractă, de care vorbea Maiorescu, trăiește într-o evaziune

romantică: „*Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurățății*“, în lumea ca vis a universului său, așa cum o mărturisește în *Luceafărul*.

Iubirea, ca temă fundamentală a universului poetic, este sugerată printr-o metonimie: „*Suferință tu, dureros de dulce...*“, așa cum o trăia și Luceafărul–Hyperion: „*Se stinse cu durere*“. De aceea, ca și Hyperion, vrea să guste voluptatea morții, fiindcă iubirea și moartea sunt corelative: „*Pân-în fund băui voluptatea morții / Neîndurătoare*“. Eminescu presimțea că va fi ucis.

Iubirea este aprinderea rugului lăuntric al patimii: „*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*“.

Iubirea este un vis, care incendiază viața, sufletul, spre a desprinde spiritul de lume: „*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...*“. Întrebarea chinuitoare pentru el este dacă metempsihoza sau renașterea spirituală creștină, nașterea a doua oară, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim, este posibilă:

„*Pot să mai reînvii luminos din el ca / Pasărea Phoenix?*”

Ca și în *Luceafărul*, poetul dorește această desprindere de iubirea pământească, care-i doar un mod de înlănțuire a spiritului, spre a-l împiedica să se elibereze: „*Piară-mi ochii turburători din cale, / Vino iar la sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!*“. Există o consonanță interioară cu poezia *Glossă*, în sensul regăsirii, este momentul în care spiritul, devenit conștient de sine, se izolează ca și în *Luceafărul*, nu mai vrea să ia parte la drama Naturii, la creație, ca și în *Glossă* izolându-se și fiindu-și suficient sieși. Poetul săvârșește renunțarea arhetipală, care aduce liniștea interioară, și face posibilă reintegrarea sinelui individual (atman) în Sinele Suprem (mahatman). În creștinism este intrarea în viața monahală cu cele trei voturi: castitate–curăție, sărăcie și ascultare.

16.15. Mihail Eminescu — *Rugăciunea unui dac*

Rugăciunea unui dac este o meditație pe tema *fortuna labilis*, dar și pe tema Sinelui Suprem, deci o poezie filosofică, și nu o „*rugăciune*“, adică o închinare făcută cu evlavie față de Dumnezeu, deși are accente de imn religios. Textul este realizat pe două modele de gândire. Modelul creștin european se interferează cu modelul indian din *Upanișade* și din textele budiste. Eminescu căuta să reconstituie nivelul arian al specificului național prin comparații la cultura indiană, de aici și titlul poeziei. Poeziile *Tat twam asi*, *Kamadeva*, *Scrisoarea I* marchează momente ale acestei căutări.

Interpretarea, ca o meditație a acestei poezii, presupune o discuție asupra problemelor, pe care le ridică.

Problema dogmei Preasfintei Treimi, revelată creștinilor în general și ortodocșilor în special, înseamnă, de fapt, o cunoaștere directă, dar și

indirectă a lui Dumnezeu. Cunoașterea lui Dumnezeu poate fi naturală și supranaturală. Ea se poate realiza pe cale *catafatică*, adică prin afirmare, pe cale *apofatică*, adică prin negație, *generativă*, adică prin creație, *contemplativă*, adică prin extaz, *directă* prin teofanii, adică *nemijlocită*, cum au trăit-o sfinții. Atributele lui Dumnezeu sunt:

a. Aseitatea. Dumnezeu există de la Sine și pentru Sine, este invizibil, incomunicabil, neîmpărțibil, deși are trei ipostaze: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. El este propria-I cauză. Își descoperă existența prin Cuvântul Său, adică prin Domnul Iisus Hristos. El este Alfa și Omega, începutul și sfârșitul, Cel ce a fost, este și va fi, Atotștiutorul, Pantocratorul sau Atotțiutorul.

b. Spiritualitatea este atributul cel mai ușor de stabilit, dar cel mai greu de exprimat, fiindcă „*Duh este Dumnezeu*“ (Ioan 4,26).

c. Atotprezența, fiindcă e Duh absolut. Dumnezeu este *aspațial*, de aceea nu are limite, nu poate fi cuprins, măsurat, înțeles, este *omniprezent*, *omniscient*. El creează spațiul și timpul, universul și omul; el le poate transforma sau să le facă să dispară.

d. Veșnicia, fiindcă Dumnezeu face după voința Sa timpul să existe.

e. Neschimbabil, fiindcă nu se schimbă nici în Sine, nici în hotărârile și cuvintele Lui, care sunt eterne.

f. Înțelepciunea, fiindcă „*Toate cu înțelepciune le-ai făcut*“ (Psalmi, 103,25).

Toate ființele, cerul, pământul au o alcătuire, o rânduială, o înțelepciune inimaginabilă și de necuprins pentru mintea omenească.

g. Atotputernicia, fiindcă puterea lui Dumnezeu nu este mărginită de nimic. Creația este o dovadă netăgăduită a acestei atotputerniciei. Cel dintâi bun, pe care l-a dăruit Dumnezeu oamenilor, este existența lor prin creație.

De aceea apelativul Părinte din versurile: „*Astfel numai, Părinte, eu pot să-Ți mulțumesc/Că Tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc*“, precum și darul vieții trebuie considerate ca aparținând modelului creștin din gândirea lui Eminescu.

Dogma Preasfintei Treimi ne-a fost împărtășită de Domnul Iisus Hristos, dar și de Sfinții apostoli (vezi Epistola Sfântului apostol Ioan) și anume că Dumnezeu este unul în ființă și întreit în persoane: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. El îi încununează pe sfinți după dreptate, care are două valori deosebite:

— dreptatea după sfințenie a celor ce fac voia lui Dumnezeu, pe care poetul o cere prin glasul unui dac, simbol al poporului român: „*Ș-aceleuia, Părinte, să-i dai coroană scumpă*“, pentru Sfinții care se încununează prin virtuți și dobândesc viața eternă: „*și dă-i pe veci viață!*“. Ei se roagă pentru dușmanii lor și fac Legea Iubirii.

— dreptatea de a-l răsplăti pe fiecare după meritul lui, așa cum o cere dacul, simbol al eului poetului, pentru el însuși, ca un model al smereniei, pe care-o trăiesc asceții: „*Ce-o să amuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă*“, cei ce se desăvârșesc.

Preasfânta Treime și-a afirmat existența prin teofanii, cum este cea de la Botezul Domnului Iisus Hristos, cea de la Schimbarea la Față, cea spusă în momentul Bunei-Vestiri de arhanghelul Gavriil Preasfintei Fecioare, cea văzută de Sfântul Ștefan în momentul martirizării, cea văzută de Sfântul apostol Ioan, sau cele văzute de alți sfinți. De aceea întrebarea: „*Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?*“ o putem alătura modelului indian, pe când sintagma: „*Pe-atunci erai Tu singur...*“ o alăturăm Genezei din Biblie și modelului creștin.

Modelul indian este prezent și în versurile: „*El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii/Și din noian de ape puteri au dat scânteii*“, fiindcă *Vedele*, *Upanișadele* sunt închinat zeilor, iar în *Upanișade* focul, ca principiu primordial, se naște din apă.

Versurile eminesciene au în multe locuri o conotație, care poate fi interpretată potrivit cu formația, înțelegerea, intenționalitatea celui care comentează textul. Astfel, versul: „*El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii*“ ne dă o imagine mai apropiată de modelul indian, dar versul „*El zeilor dă suflet și lumii fericire*“ este realizat la interferența cu modelul creștin, fiindcă din iubire Dumnezeu dăruiește creaturilor bunurile cele mai de preț: viața și fericirea eternă. La fel în versul: „*El este moartea morții și învierea vieții!*“ poate fi asociat imnului: „*Hristos a înviat din morți/Cu moartea pre moarte călcând/Și celor din morminte/Viață dăruindu-le*“, care se cântă la Sărbătoarea Învierii Domnului, dar un indian ar vedea o apropiere de *Brhad aranyka Upanișad*. Tot astfel sintagma: „*Sus inimile voastre!*“ poate fi interpretată ca o parafrază la: „*Sus să avem inimile!*“ din liturghia ortodoxă, deși un indian ar vedea o expresie a imnurilor vedice.

Versul final: „*Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă!*“ ne apare ca semnificativ pentru modelul indian, fiindcă, așa cum am arătat la poezia *Tat twam asi*, sinele individual (Atman) se contopește cu sinele Suprem (Mahatman), dacă știe să rostească această *mantra*, la momentul când este întrebat sufletul în drumul spre cer. Stingerea, disoluția eului este scopul final al filosofiei și ritualurilor indiene: „*Să simt că de suflarea-Ți suflarea mea se curmă*“. În *Upanișade* „*suflarea*“ sau „*suflul vital*“ este văzută ca zeul suprem din interiorul ființei umane, care domină *văzul* („*Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei*“), *auzul* („*În vuetul de vânturi auzit-am al lui mers*“), *glasul* („*Și-n glas purtat de cântec...*“), *simțul intern* („*... simții duiosu-i viers*“), *mirosul*, *gustul*, *pipăitul*.

Desprinderea de lume, de ciclul reîncarnărilor succesive (samsara), determinate de *Karma* (legea reacției, am zice noi), se face printr-o înstrăinare de sine: „*Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, /Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec./Că-n orice om din lume un dușman mi se naște./C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște*“.

În creștinism, renunțarea la tot ce-l leagă de lume pe *anahoret*, când intră în monahism, este fapta bună, care încununează toate faptele sale (vezi Sf. Efreim Siriul *Cuvinte și învățături*, Ed. Bunavestire, Bacău, 1997, p. 122), fiindcă-l ridică în rândul celor ce-și iau crucea, se leapădă de sine și-l urmează pe Domnul Iisus Hristos. Există în modelul indian ceva similar, dăruirea unică (vezi *Bhagavad-Gita*), dar creștinismul, în forma sa ortodoxă, deschide porțile cerului, fiindcă Domnul Iisus Hristos este Păstorul cel bun, Învățătorul unic, Judecătorul cel drept și bun, Pantocratorul, Poarta oilor, Fiul lui Dumnezeu, Domn al Cerului și al Pământului. Nimeni și prin nici o altă cale nu poate ajunge în Împărăția lui Dumnezeu, pe care Tatăl Ceresc a făcut-o pentru Fiul Său cel Iubit.

Esența creștinismului este Legea Iubirii ca motivație a creării lumii de către Dumnezeu. De aceea versurile: „*Că chinul și durerea simțirea-mi ampietrit-o./Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o — /Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor.../Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor*“ aparțin modelului păgân, unde ura, chinul sunt o prefigurare a destinului, a drumului spre împărăția morții, a întunericului, a osândeii, a celor ce nu au optat pentru mântuire. Soluția de a scăpa de pedepsa eternă prin metempsihoză, prin reîncarnare sau prin disoluția sinelui individual în sinele suprem este iluzorie, o viclenie satanică, căreia îi cad pradă cei ce nu au darul deosebirii duhurilor.

Orgoliul, ura, individualismul, disoluția eului, reîncarnarea sunt trăsături ale modelului păgân, asiatic, ale celor ce nu au harul Duhului Sfânt ca haină a sufletului: „*Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec./Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec*“, fiindcă ei fac parte dintre cei blestemați.

Problema esențială a diferenței dintre modelul indian și modelul creștin constă în faptul că indienii, yoghinii cred că se pot mântui prin ei înșiși, de aceea își fac din ei înșiși un chip cioplit, un zeu. Este un egocentrism, care merge până la autodistrugere.

Împărăția lui Dumnezeu este un dar, pe care-l primesc cei aleși pentru viața lor cea curată, morală, smerită și binecuvântată. În acest sens, creștinii ortodocși au un sfârșit binecuvântat, dacă se silesc să respecte poruncile, să lucreze cele ale lui Dumnezeu, dacă se împărtășesc regulat cu Sfintele Taine. Sfârșitul din versurile: „*Străin și făr'de lege de voi muri — atunce/Nevrednicu-mi cadavru în uliță l-arunce, /Ș-aceluia, Părinte, să-i*

dai coroană scumpă, /Ce-o să amuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă“ nu este creștin, ci budist. Falsa smerenie budistă și falsa mucenicie: „*Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă, /Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă /S-asculte orice gură ce-ar vrea ca să mă rădă, /Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să măucidă*“ se deosebesc structural de modelul creștin. Nimeni nu devine mucenic, făcând voia proprie, ci voia lui Dumnezeu.

Stilul lui Eminescu în această meditație este simplu, concentrat, decantat, fără podoabe stilistice, spre a exprima efortul gândirii poetului de a depăși modelul indian, filosofic, păgân și de a-și însuși modelul creștin ortodox, așa cum îl vom vedea exprimat în poeziile: *Rugăciune, Învierea, Răsai asupra mea, Colinde, colinde*.

16.16. Mihail Eminescu — *Dacă treci râul Selenei...*

Tema acestui pastel este mitul Sfânta Lună. Poetul își imaginează o lume de vis, în care universul poetic eminescian romantic își dezvăluie particularitățile. Este o lume a Sfântului Soare („*Deși-ntr-a soarelui lume eternă noapte nu ține*“), a mitului, a evaziunii romantice, unde „*aerul e vioriu*“, „*într-un codru măreț*“, cu „*liane ce spânzură-n aer snopii de flori*“, cu „*vechii copaci*“, unde albinele-și fac „*... stupii sălbateci. /Plini de faguri de miere, ce curge ca auru-n soare*“. În mijlocul acestui codru este „*o vale frumoasă și verde*“, unde „*se întinde o mândră grădină*“, unde sunt „*Mari cireși cu boabele negre*“, „*Meri, cu merele roșii ca fața cea dulce-a Aurorei*“, „*Vița de vie... cu strugurii vineți și galbeni*“. În mijlocul acestei grădini este „*o luncă de verzi portocale*“, unde între flori sunt palatul Selenei, zeița, Sfânta Lună. Este o imagine romantică, de refugiu într-un univers mirific de basm oriental, a grădinilor Semiramidei, cu „*cerdacuri în aer — ținut de-argintoase colonne*“, cu un palat din 1001 de nopți, „*cu mii de ferestre*“, prin care „*pătrunde-o lumină albastră*“. Zidurile palatului au „*oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua*“, „*Mândre icoane cu fete de crai, îmbrăcate-n albastru. /Codri de basme cu arbori vrăjiți*“.

În acest decor mirific de basm oriental, apare Sfânta Lună „*cu părul ei blond desfăcut, care curge în valuri /Pe umeri în jos, îmflat cu dulce de miroase și cântec*“. Este o încercare de a reda metafora populară, care însoțește imaginea Ilenei Cosânzene: „*din costiță ruja-cântă /Nouă-mpărății ascultă*“. Ea poartă o „*manta albastră*“, care sugerează veșmântul „*cerul cu stele*“ din basmul popular. Metaforele „*Mânile albe de ceară se joacă cu cozile blonde*“, „*mărganul ce cade pe sâni*“ se împletesc cu subtilele metonimii într-un contrast romantic, dar și baroc în același timp. Se exprimă delicata interferență a elementelor clasiciste, sau de proveniență barocă, în această dominantă apartenență a poetului la estetica romantică. Selena este denumirea antică a lunii și, ca zeiță, păstrează imaginea mitului Sfânta Lună. Grecii au preluat de la traci, o dată cu miturile Sfântul Soare,

Pământul-Mumă, Pan, muzele, fiindcă cele nouă zâne, care-l însoțesc pe Sfântul Soare din mitologia noastră, preluate de greci, au devenit cele nouă muze. De aceea zeul Apolon pleca în Hiperboreea, situată undeva pe teritoriul țării noastre.

16.17. Mihail Eminescu — *Și dacă...*

Publicată inițial cu titlul *Și dacă ramuri bat în geam*, elegia *Și dacă...* este structurată pe trei strofe, alcătuite din trei metonimii, angajate într-un model metonimic tridimensional, alcătuit dintr-un mit. El este corelat cu o metonimie, care devine un mesaj, cauza efectului din metonimia principală. Astfel, motivul comuniunii dintre om și natură ia forma unei subtile personificări în strofa întâi: „*ramuri bat în geam*“, care se corelează cu metonimia „*se cutremur plopii*“, pentru a determina efectul „*E ca în minte să te am/Și-ncet să te apropii*“. Personificarea naturii sugerează principiul feminin ca numitor comun cu iubita. De aceea întreaga structură este ridicată la nivelul inventiv de creativitate.

În strofa a doua, mitul *Stele-Logostele* este corelat cu o metonimie: „*Și dacă stele bat în lac/Adâncu-i luminându-l*“, pentru ca ambele să determine efectul exprimat prin metonimia: „*E ca durerea mea s-ompac/Înseninându-mi gândul*“. Simbolul lacului sugerează principiul *apa*, *conștiința*, ceea ce determină situarea construcției pe nivelul inovativ.

Același nivel inovativ, cu o proiecție spre emergent, îl găsim în cel de al treilea catren: „*Și dacă norii deși se duc/De iese-n luciul luna,/E ca aminte să-mi aduc/De tine-ntotdeauna*“, unde simbolul „*norii*“ reprezintă greutatea vieții, „*luna*“, ca simbol, sugerează mitul Sfânta Lună, cuprins în metonimia, care consemnează efectul „*iese-n luciul*“. Aceste elemente dau cauza pentru efectul din metonimia: „*E ca aminte să-mi aduc*“.

Itemul „*Și dacă*“, alcătuit din două conjuncții, dă o nuanță de prezumtiv întregului text. În același timp, el cristalizează tridimensional întreaga structură compozițională a textului. Itemul „*Și dacă*“, prin simbolul „*plopii*“, conexează universul exterior, lumea exprimată prin simbolurile: „*lac*“, „*stele*“, „*luna*“ cu universul interior sugerat prin „*minte*“, „*durerea*“, „*gândul*“, „*aminte*“. Trebuie să remarcăm că strofa finală este apropiată de nivelul emergent, fiindcă simbolul „*luna*“ reprezintă conștiința universală, iar „*aminte*“ — conștiința individuală, eul poetului. Avem, în același timp, sugerată legea conexiunii ca o corespondență între poet și univers, între microcosmos și macrocosmos, ca trăsătură a nivelului emergent. Motivul comuniunii dintre om și natură, conceptul de armonie și echilibru, versul simplu și decantat vădesc influența poeziei populare, specificul național sugerat în mod subtil. Grupurile de cuvinte au valoare de unicat, de specific eminescian: „*ramuri bat în geam*“,

„se cutremur plopii“, „Înseninându-mi gândul“, „iese-n luciul luna“; sunt sintagme-modul ale stilului său.

16.18. Mihail Eminescu — *Crăiasa din povești*

Crăiasa din povești este o idilă subtilă, care poate fi interpretată și ca un pastel. Ea are ca temă mitul lui Narcis, doar că de această dată sensul profund al mitului, adică dobândirea conștiinței de sine prin contemplare, este raportat la un personaj feminin și are un profund specific național. De aceea asistăm la un moment de mantică populară, în care o fată pare a-și face de ursită, rostind cuvinte menite să-i aducă imaginea celui sortit de ursitoare să-i fie iubit sau soț. Așa este tradiția ca în noaptea de Sfântul Andrei, în fața oglinzii, fetele aflate în pragul măritişului, care vor să-și vadă ursitul, să stea pieptănându-se și rostind anumite cuvinte consacrate. De aici versurile: „Dându-și trestia-ntr-o parte./Stă copila lin plecată./Trandafiri aruncă roșii/Peste unda fermecată./Ca să văd-un chip, se uită/Cum aleargă apa-n cercuri,/Căci vrăjit de mult e lacul/De-un cuvânt al sfintei Miercuri”.

Poetul face o subtilă substituție a oglinzii cu un lac, a cuvântului fermecat ce trebuie să-l rostească fata, cu un cuvânt arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de un personaj arhetipal, Sfânta Miercuri și apoi Sfânta Vineri: „Ca să iasă chipu-n față./Trandafiri aruncă tineri, /Căci vrăjiți sunt trandafirii/De-un cuvânt al sfintei Vineri”.

Imaginea eroinei este transfigurată printr-o subtilă translație în lumea mitului și apoi lumea basmului: „Ea se uită... Păru-i galben, /Fața ei lucesc în lună, /Iar în ochii ei albaștri/Toate basmele s-adună.” De aceea, în primele trei strofe, cititorul este sensibilizat prin imagini construite din subtile metonimii: „Neguri albe, strălucite /Naște luna argintie,/Ea le scoate peste ape,/Le întinde pe câmpie;/S-adun flori în șezătoare/De painjen tort să rumpă,/Și anină-n haina nopții / Boabe mari de piatră scumpă”.

Imaginea lacului este realizată prin metonimia: „Lângă lac, pe care norii / Au urzit o umbră fină,/Ruptă de mișcări de valuri”, cât și printr-o comparație: „Ca de bulgări de lumină”. Găsim în aceste versuri simple, aparent, cu o versificație apropiată de cea populară, o etapă a evoluției scriitorului spre măiestria din *Luceafărul*.

16.19. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din tei*

Idila *Făt-Frumos din tei* este romantică și are ca temă mitul Sfântul Soare în varianta Făt-Frumos, iar Blanca este frumoasa muritoare, pe care o caută Sfântul Soare, după ce este refuzat de Sfânta Lună (Ileana Cosânzeana). Este o prefigurare a *Luceafărului*, a ideii poetice, aflată la o perioadă de gestație, când Eminescu căuta modul în care să realizeze un poem de specific național.

Primele cinci strofe sugerează un dialog între Blanca și tatăl ei, axat pe două concepte fundamentale despre lume și viață. Conceptul de lume, ca univers al sacrului, este afirmat de tatăl, care-i hotărăște așezarea într-un schit, spre a duce o viață ascetică, pentru ca să răscumpere păcatul părintesc: —, *Blanca, află că din leagăn/Donnul este al tău mire,/Căci născută ești, copilă,/Din nevrednică iubire*“. Sensul acestei hotărâri este dobândirea vieții eterne în schimbul vieții relative de pe pământ: „*Mâni în schit la Sfânta Ana/Vei găsi la cel din stele/Mângâierea vieții tale,/Mântuirea feței mele*”.

Conceptul de *carpe diem* al eroinei este enunțat limpede de eroină: — „*Nu voi, tată, să usuce/Al meu suflet tânăr, vesel:/ Eu iubesc vânatul, jocul;/Traiul lumii alții lese-l*“. Este sugerat conceptul de lume ca joc, dar și reacția eroinei de a respinge conceptul de lume ca univers al sacrificiului: „*Nu voi părul să mi-l taie/Ce-mi ajunge la călcâie/Să orbesc cetind pe carte/În fum vânat de tămâie*”.

Hotărârea tatălui este fermă: — „*Știu mai bine ce-ți priește,/Las' de-a lumii orice gând,/Mâni în zori de zi pleca-vom/Către schitul vechi și sfânt*“. Ea determină o reacție romantică, un refugiu în codru, o evaziune față de realitatea, care se prefigurează: „*Ea aude — plânge. — Parcă / Îi venea să plece-n lume,/Dusă de pustie gânduri / Și de-un dor fără de nume.*”

Calul alb este un simbol al timpului, al trupului, al destinului cast, biruitor, angelic al eroinei: „*Și plângând înfrână calul,/Calul ei cel alb ca neaua,/Îi netează mândra coamă/Și plângând îi pune șeaua.*” Evaziunea ei în codru pare o împlinire a unui destin, dar și rezultatul unei opțiuni. Calul negru sugerează un destin de păcat, ca o consecință a nașterii din păcat, de aceea tânărul are „*Flori de tei în părul-i negru/Și la șold un corn de-argint*“, ne apare mai mult sugerând zburătorul, ca personaj malefic. El o ispitește („*Și-ncepu încet să sune/Fermecat și dureros — /Inima-i creștea de dorul/Al străinului frumos*“) și-i cânta de dor sau de jale („*Când cu totului răpită/Se-ndoi spre el din șele,/El înceată din cântare/Și-i grăi cu grai de jale*“), determinând un abandon al eroinei („*Și pe umărul lui cade/Al ei cap cu fața-n sus;/Pe când cail pasc alături,/Ea-l privea cu suflet dus*“, precum și intrarea ei într-o altă lume („*Dar ei trec, se pierd în codri/Cu viața lor pierdută.*“). În mod simbolic, calul alb o părăsește pe eroină și se reîntoarce la castel („*La castel în poartă calul/Stă a doua zi în spume*“), fiindcă eroina și-a pierdut destinul alb al fecioriei („*Dar frumoasa lui stăpână/A rămas pierdută-n lume*“), adică și-a pierdut sufletul.

Idila împletește sentimentul de iubire cu sentimentul naturii: „*Numai murmurul cel dulce/Din izvorul fermecat/Asurzește melancolic/A lor suflet îmbătat*”.

Stilul romantic eminescian este bine conturat prin conrast: „*păru-i negru*“, „*corn de-argint*“, „*umbre negre*“, „*câmp alb*“, prin epitete ca: „*dulce*“, „*melancolie*“, „*jele*“, „*fermecat*“, „*dureros*“, „*de vis*“, „*duioși*“, prin sintagme ca: „*Schitul vechi și sfânt*“, „*dor fără de nume*“, „*fum vânat de tămâie*“, „*Eu iubesc vânatul, jocul*“, „*Vei găsi la cel din stele*“, „*Domnul este al tău mire*“, „*murmur duios de ape*“, „*Plini de vis, duioși plutind*“, „*Flori de tei în păru-i negru*“, „*Inima-i creștea de dorul*“, care fie că sunt construite pe un afect, fie pe un mit, pe un contrast sau pe un simbol romantic („*Și la șold un corn de-argint*“). Ispita zburătorului-demon este bine sugarată.

16.20. Mihail Eminescu — *Freamăt de codru*

Idila *Freamăt de codru* poate fi inclusă în universul eminescian atât la tema *natura*, cât și la tema *iubirea*, fiindcă primele sale strofe sunt structurate pe sentimentul naturii, interferat cu sentimentul iubirii. Ultimele două strofe, prin sentimentele de melancolie și tristețe, aduc o apropiere de trăsăturile unei elegii.

Sensibilizarea cititorului se realizează, în primele trei strofe, prin imagini vizuale și auditive, care iradiază sentimentul naturii, imagini reprezentative pentru modelul metonimic eminescian: „*Tresărind scânteie lacul/Și se leagănă sub soare*“, „*Las aleanul să mă fure*“, „*Apa sună somnoroasă*“, „*Ea în valuri sperioase/Se azvârle*“, „*Și vorbesc cu-atât de multe / Înțelesuri*“, fiindcă poetul simte nevoia să sugereze cu subtilitate raportul dintre om și univers. De aceea, tot prin subtile metonimii, sugerează sentimentul de iubire, atribuind cucului întrebarea: — „*Unde-i sora/Viselor noastre de vară?*“, dar și din compararea iubitei cu o zână: „*Mlădioasă și iubită,/Cu privirea ostenită,/Ca o zână să răsară/Tuturora*“.

Tot printr-o metonimie, sentimentul de iubire este transferat teiului: „*Teiul vechi un ram întins-a,/Ea să poată să-l îndoiaie,/Ramul tânăr vânt să-și deie/Și de brațe-n sus s-o ieie,/Iară florile să ploaie/Peste dânsa*“, fiindcă teiul este o subtilă ipostază a eului poetic, ca și izvorul: „*Se întreabă trist izvorul:/ — „Unde mi-i crăiasa oare?/Părul moale despletindu-și,/Fața-n apa mea privindu-și,/Să m-atingă visătoare/Cu piciorul?”*

Motivul comuniunii dintre om și natură, sugerat prin tei, izvor, cuc, devine dominant prin intervenția poetului: — „*Pădure dragă,/Ea nu vine, nu mai vine!/Singuri, voi, stejari, rămâneți/De visați la ochii vineți,/Ce luciră pentru mine/Vara-ntreagă*“.

Sentimentul de tristețe și melancolie din finalul poeziei dă o notă de elegie: „*Ce frumos era în crânguri,/Când cu ea m-am prins tovarăș!/O poveste încântată/Care azi e-ntunecată...*“ și determină chemarea: „*De-unde ești revino iarăși,/Să fim singuri!*“.

16.21. Mihail Eminescu — *Trecut-au anii...*

Trecut-au anii... este o meditație pe **tema panta rhei** și, în același timp, o elegie, fiindcă mesajul ei este romantic, afectiv și constă în sentimentul de tristețe, cauzat de trecerea inexorabilă a timpului, de prefigurarea sfârșitului tragic: „*Iar timpul crește-n urma mea ... mă-ntunec!*”.

Lumina, seninătatea, care dădeau farmecul vieții de copil („*Ce fruntea-mi de copil o-nseninară*”), au trecut, acum se prefigurează întunericul etern al morții („*Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, ceas al tainei, asfințit de sară*”). Acest gând al trecerii în întuneric generează sentimentul de tristețe.

Insensibilitatea, determinată de paralizanta idee a morții, face ca izvorul poeziei să sece în sufletul poetului („*Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri / Cu mâna mea în van pe liră lunec*”). Trecutul s-a mistuit în „*zarea tinereții*”, atunci când poetul trăia încântarea și mișcarea sufletului ce i-o dădeau poveștile, doinele, tradițiile, datinile: „*Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri*”.

Această insensibilitate determină o amuțire lăuntrică a spiritului („*Și mută-i gura dulce-a altor vremuri*”), o prefigurare a unui sentiment de durere, care devine dor, așa cum o spune și eroina în *Luceafărul* („*O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte*”) și o mărturisește poetul în elegia *Mai am un singur dor*, fiindcă pentru romanticul autentic moartea este voluptatea supremă.

Tema *panta rhei* o găsim în primele versuri: „*Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară*”. Această curgere a timpului nu este doar un fapt exterior, ci un proces interior al dobândirii conștiinței de sine („*Abia-nțelese, pline de-nțelesuri*”). Această continuă descoperire este semnul penetrării în interiorul Cuvântului, este semnul împărtășirii cu harul, ce însoțește drumul spre conștiință. Metafora „*ceas al tainei*” sugerează că momentul sfârșirii vieții („*asfințit de sară*”) îi va revela marea taină a eternității. Metafora „*Și mută-i gura dulce-a altor vremuri*” este cea mai semnificativă pentru a exprima conceptul de *panta rhei*. Ea este urmată de metonimia „*Iar timpul crește-n urma mea...*”.

Drama poetului este această pierdere a luminii interioare, mărturisită în final „*mă-ntunec*”, ca o prefigurare a destinului său.

16.22. Mihail Eminescu — *Sonete (III) (Când însuși glasul...)*

Poezia este o idilă. Poetul își reamintește un moment fericit, determinat de prezența iubitei.

Tema iubirii se împletește aici cu renunțarea, act sacrificial interior în *Bhagavad-Gita*, care determină dobândirea liniștii, a echilibrului și armoniei interioare, exprimată prin versurile: „*Când însuși glasul gândurilor tace, / Mă-ngână cântul unei dulci evlavii*”. Acest moment de echilibru face

posibilă apariția icoanei iubitei în oglinda conștiinței și o cheamă, fiind convins că, pe teritoriul conștiinței, poate comunica cu iubita devenită înger și trecută în eternitate: „*Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface ?*”.

Iubirea ca amintire, iubita ca icoană este o altă nuanță a temei iubirii în poezia lui Eminescu. Poetul se întreabă, dacă puterea iubirii va mai putea readuce, pentru o clipă, imaginea iubitei: „*Ră sai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !*”.

Reconstituirea imaginii iubitei, aplecată deasupra sa, zâmbetul ei îl retrăiește cu intensitate: „*Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față, / A ta iubire c-un suspin arat-o*”.

Iubirea rămâne în sufletul poetului după stingerea din viață a iubitei și este atât de intensă, încât îi dă retrăirea senzației că iubita este o prezentă vie, fizică, apropiată: „*Cu geana ta m-atinge pe pleoape, / Să simt fiorii străngerii în brațe*”.

Trecutul rămâne însă o proiecție de conștiință, afectul își păstrează, ca și în poezia *La steaua*, vigoarea, dar realitatea nu poate fi schimbată: „*Pe veci pierdute, vecinic adorato !*”

Poezia este o idilă subtilă între poet și imaginea iubitei, redefinind cu o altă nuanță sensul de idilă, ale cărei ecouri le regăsim în meditația *La steaua*.

16.23. Mihail Eminescu — *La steaua*

La steaua este o meditație pe tema *fortuna labilis*, fiindcă steaua este un simbol al destinului și, potrivit concepției poporului român, destinul stelei este dependent de destinul omului. Acest destin este dezbătut de Eminescu în *Povestea magului rătăcitor în stele*, iar de poetul popular în *Miorița*.

Poezia este construită pe simboluri care sugerează și metonimii care inversează rolurile. Spre deosebire de sonetul III (*Când însuși glasul...*), unde poetul caută să readucă icoana iubitei în minte, aici avem o detașare, o renunțare, o înstrăinare. Textul este construit pe o analogie. Așa cum imaginea stelei, pe care-o vedem, din cauza depărtării în timp și spațiu, nu mai corespunde unei realități („*Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie: / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e*”), tot astfel când iubita, devenită iubire sau dor, nu mai există, lumina ei, icoana ei este încă prezentă în conștiința celor din jur: „*Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă*”.

Caracterul filosofic al poeziei este reprezentat de legea sublimării, sugerată în versul: „*Icoana stelei ce-a murit*”, corelat cu: „*Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă*”, prin conceptele de *fortuna labilis*

și *panta rhei*, prin legea reacției („*Azi o vedem, și nu e*“), prin legea armoniei și echilibrului („*La steaua care-a răsărit*“).

Poezia poate fi înțeleasă, în contextul temei iubirii, și ca o idilă trăită sub forma unei amintiri.

16.24. Mihail Eminescu — *Mai am un singur dor*

a) *Mai am un singur dor* are ca temă motivul comuniunii dintre om și natură, sau mitul reintegrării, care, fiind tratată prin prisma sentimentului de melancolie și tristețe, se transformă într-o elegie sau într-o meditație pe tema destinului uman. Ideea textului este identitatea dintre poet, popor și patrie, idee care îi caracterizează pe aproape toți scriitorii, care reprezintă linia poeziei de specific național: Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Nucleul generator al poeziei îl formează motivul dorului, de unde și titlul *Mai am un singur dor*. Dorul este un sentiment specific poporului român și exprimă aspirația către absolut, o stare de neliniște, de dorința de a trăi sentimentul de iubire, de melancolie și de tristețe. El se împletește cu doina, alcătuind un motiv specific poporului român. Imaginile utilizate de poet sunt romantice. Trecerea în neființă, sintetizată în mitul Marea Trecere, se împletește cu o evaziune în natură: „*Să-mi fie somnul lin / Și codrul aproape, / Pe-ntinsele ape / Să am un cer senin*“.

Participarea naturii la această reintegrare va fi continuă. Toamna va da glas „*frunzișului veșted*“, izvoarele vor rosti o litanie: „*Pe când cu zgomot cad / Isoarele-ntruna, / Alunece luna / Prin vârfuluri lungi de brad*“.

Teiul sfânt își va întinde ocrotitor brațul unei crengi deasupra mormântului său: „*Deasupră-mi teiul sfânt / Să-și scuture creanga*“.

Același sens integrator îl are înlocuirea „*sicriului bogat*“ cu „*un pat din tinere ramuri*“. Comuniunea cu luceferii este un semn al mitului Marea Trecere: „*Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar*“, iar contopirea cu Pământul-Mumă este un alt mod de integrare în mit: „*Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi*“. Această contopire are la bază profunda identitate dintre poet, popor și patrie.

b) *Mai am un singur dor* este o elegie romantică, fiindcă sentimentul de tristețe structurează tema, ideea și eul poetic, pentru că avem o evaziune în natură, în mit și chiar în neființă. Eminescu trăiește, ca și poetul popular din *Miorița*, evenimentele mitului autohton. Dacă în poemul *Luceafărul* aceste mituri sunt prezente în structura epică, aici ele sunt mai mult sugerate. Mitul Luceferilor este dezvoltat prin personificare: „*Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar*“. Tot astfel, mitul Pământul-Mumă participă la moartea poetului: „*Va geme de patemi / Al mării aspru cânt... / Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi*“. „*Teiul sfânt*“ — prelucrare a mitului arborelui sacru — își va întinde creanga

protector asupra sa, repetând același procedeu. Sfânta Lună va veghea Marea Trecere a poetului, exponent al conștiinței universale și, corelativ, al soarelui spirit („*Alunece luna / Prin vârful lungi de brad*“). Se sugerează mitul Cerul Tată, prin prezența bradului cosmic. Sentimentul naturii se împletește organic cu sentimentul de dor și cu dragostea față de țară. În același timp, poezia poate fi interpretată ca o meditație pe tema destinului uman (*fortuna labilis*). Poetul găsește, ca și păstorul moldovean din *Miorița*, un echilibru al universului, care se realizează prin sacrificiul său. Legea armoniei și echilibrului exprimă înțelegerea lumii și a universului, așa cum o are poporul român, dar, în același timp, ea exprimă și o trăsătură a clasicismului. Prezența și a altor concepte clasiciste sugerează să se poată discuta despre sinteza adusă de Eminescu, deci discutarea poeziei ca o poezie programatică (*ars poetica*). Specificul național, ca trăsătură a romantismului, este prezentat prin integrarea miturilor populare, prin peisajul carpato-dunărean, prin accesibilitatea și simplitatea doinei, poezia populară de care se apropie *Mai am un singur dor*. Eminescu se dovedește, prin aceasta, un poet de profund specific național.

c) *Mai am un singur dor* are patru variante: *De-oi adormi curând, Nu voi mormânt bogat, Iar când voi fi mormânt, Mai am un singur dor*. Mihail Eminescu, ca și Lucian Blaga în poezia *Gorunul*, simte acea profundă unitate între om și univers și-și imaginează momentul reintegrării ca o răscumpărare de toate dezamăgirile trăite într-o societate plină de contradicții, de corupție și arivism, pe care le-a criticat în *Scrisorile sale*.

Universul eminescian este sintetizat prin simbolurile: luna, luceferii, marea, brazii, teiul, pământul, talanga, cântecul, precum și prin miturile: Sfânta Lună, Sfintele Ape, Luceferii, Pământul-Mumă, Marea Trecere, Cerul Tată, prin Bradul cosmic și este profund național. De aceea, elementele naturii: luna, brazii, apele, frunzele, marea, ca și în *Miorița*, vor exprima durerea naturii, provocată de moartea poetului: marea „*Va geme de patimi*“, teiul „*Să-și scuture creanga*“, iar toamna va da glas „*frunzișului veșted*“.

Moartea este o evaziune romantică în mijlocul naturii, care-l iubește, așa cum vedem în poezia *O, rămâi* („*O, rămâi, rămâi la mine, / Te iubesc atât de mult! / Ale tale doruri toate / Numai eu știu să le-ascult*“). Ea, natura, va plânge ca o mamă trecerea în neființă a poetului („*Va geme de patemi / Al mării aspru cânt*“) și îl va reprimi sub forma mitului Pământul-Mumă, dându-i o identitate cosmică: „*Ci eu voi fi pământ / În singurătatea mi*“. Îl va alina durerea, tristețea, dorul, însingurarea. Poetul va realiza un drum spre eternitate, pe care în *Miorița* îl sugerează soarele și luna, iar aici luceferii. Luna, ca simbol al principiului feminin, va aluneca peste vârful brazilor, sugerând curgerea timpului, fiindcă poetul, devenind Spiritul etern

și nemișcat, va rămâne neclintit. În *Mai am un singur dor*, Mihail Eminescu pare a relua, după două milenii, elegiile încărcate de tristețea, trăită la Pontul Euxin, de poetul latin Ovidiu, ca o prefigurare a destinului național și ca o primă exprimare a conștiinței naționale, pe care acesta o reprezenta.

d) Stilul eminescian se caracterizează prin echilibru și armonie, prin integrarea organică a simbolurilor, a metaforelor și a miturilor, prin marea varietate a sentimentelor degajate din text: tristețe, durere, duioșie, dor, melancolie, dragoste față de natura patriei.

Epitetele au rolul de a nuanța textul, dar și de a mitiza: „*un singur dor*“, „*cer senin*“, „*sicriu bogat*“, „*tinere ramuri*“, „*teiul sfânt*“, „*frunzișului veșted*“, „*marginea mării*“, „*somnul lin*“, „*rece vânt*“. Ele se împletesc funcțional cu o serie de personificări, care exprimă mituri: „*Luceferi ce răsar... / O să-mi zâmbescă iar*“, „*Va geme de patemi / Al mării aspru cânt...*“, „*Doar toamna glas să dea / Frunzișului veșted*“, în care găsim prelucrate mitul Luceferilor, mitul Sfințelor Ape, mitul comuniunii dintre om și natură.

Simbolurile, cu forța lor de sugestie, vizează aceeași integrare prin mit în conștiința universală. Poetul devine pământ („*Ci eu voi fi pământ*“), sugerând mitul Adam și Eva, sau mitul Pământul-Mumă. Teiul Sfânt devine arborele sacru, care primește funcții umane: „*Deasupra-mi teiul sfânt / Să-și scutire creanga*“. Alte simboluri sugerează principiile primordiale: apa („*Pe-ntinsele ape*“, „*La marginea mării*“), pământul („*Ci eu voi fi pământ*“), aerul („*Al serii rece vânt*“), focul („*Luceferi ce răsar*“).

Metaforele au o profunzime deosebită. Moartea este văzută ca o adormire până la cea de a doua venire a Domnului Iisus („*Somnul lin*“), în timp ce timpul își va continua curgerea („*M-or troieni cu drag / Aduceri aminte*“).

Un alt efect („*Va geme de patemi / Al mării aspru cânt*“) sugerează o metonimie a felului în care natura va plânge moartea poetului, făcându-se substituția dintre cauză și efect. Versurile „*Ci-mi împlețiți un pat / Din tinere ramuri*“ aduc o sugerare a renașterii ca efect al integrării în natură. Tot așa versurile „*Alunece luna / Prin vârfulungi lungi de brad*“ sugerează momentul primordial, când bradul cosmic se ivește din Sfintele Ape, purtând Soarele, Luna, Stelele, Luceferii, adică generând, ca în *Miorița*, Cerul Tată („*Să am un cer senin*“).

16.25. Mihail Eminescu — *Peste vârfulungi*

Cuvântul cheie este „corn“, care pentru romantici însemna chemarea eternului, a cerului, ce dă acel „*dor de moarte*“, voluptatea supremă în estetica romantică. Tema poeziei este doar sugerată de conceptul *fortuna labilis*, cuprins în versul: „*Îndulcind cu dor de moarte*“.

Versul „*Peste vârfuri trece lună*“ sugerează, prin simbolul lunii, prezența conștiinței universale, care este atât de subtilă, încât atinge doar vârfurile copacilor, munților, așa cum razele de lună ating aceste limite ale lumii create. Sensibil, codrul îi remarcă prezența: „*Codru-și bate frunza lin*“, sugerând prin mișcarea frunzelor, simbol al destinului, al conceptului de *fortuna labilis*, această comuniune cu omul, care percepe vizita „oaspetelui“ din cer sugerată de corn, și-i umple de farmec ființa: „*De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vre odată?*“.

Elegia este construită pe metonimii cu valoare de unicat, specifice stilului eminescian: „*Peste vârfuri trece lună*“, „*Codru-și bate frunza*“, „*cornul sună*“, „*Îndulcind cu dor de moarte*“, „*Inima-mi spre tine-ntorn?*“.

Sentimentul de melancolie se împletește cu cel al naturii și cu cel de dor într-un context afectiv, romantic eminescian.

Poezia poate fi interpretată și ca un pastel, fiindcă tema naturii este dominantă.

16.26. Mihail Eminescu — *Tat twam asi*

Tat twam asi este o mantra (formulă sacerdotală indiană), care sintetizează legea identității și a unității Sinelui Suprem. Această Cunoaștere este o iluminare, sensul ultim al procesului cognitiv, este sensul existenței, este răspunsul ontologic indian la întrebarea: Ce/Cine este adevărul? („*Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?*“).

Parabolele înțelepciunii sunt expuse concentric în capitolul VI, din *Chandogya-Upanișad*, de către Aruni fiului său Swetaketu și tratează despre identitatea Sinelui Suprem cu cel individual, încheindu-se cu formula mantra: „*Tat twam asi Swetaketu*“. Întors de la studii, orgolios, Swetaketu primește de la tatăl său o lecție fundamentală, aflând că drumul în cunoaștere este continuu, că valorile conceptului de Cunoaștere sunt mereu altele, dar esența lor este aceeași. Așa cum oalele au ca substanță lutul, așa cum obiectele de aramă au ca substanță arama, tot așa întreaga creație este susținută de Sinele Suprem, cu o fărâmə din puterea sa. El, Swetaketu, ajunge, din orgolios, la poziția lui Socrate: „*Eu știu că nu știu, ei nu știu că nu știu*“. Această smerenie duce la depășirea limitelor cunoașterii. De la cunoașterea senzorială la cea filosofică, apoi la cea teologică și foarte rar la cea mistică. De aceea termenul de „*sofrosyne*“ înseamnă înțelepciune, dar simultan smerenie. Orgoliul întunecă ochiul minții. Smerenia Domnului Iisus Hristos a fost atât de mare, încât, Dumnezeu fiind, a acceptat să fie batjocorit, bătut și răstignit. Poezia exprimă faptul că Eminescu a atins limita, la care poate ajunge filosofia și a depășit-o puțin, trecând spre poezia de factură teologică, religioasă, ca în *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea*.

Legea identității, conținută în formula *Tat twam asi*, înseamnă a depăși orice dialectică, orice dihotomie, de aceea textul poeziei este un punct terminus al unui proces de conștientizare destul de bine exprimat de la *Înger și demon, Venere și Madonă* la *Luceașărul*.

Fiica gîngășă de rege este o reprezentare a conștiinței pure, care generează în lume binele, cunoașterea adevărului, are un destin divin, sugerat în *Luceașărul* prin simbolul Fecioara. Antitetic este prezentată conștiința decăzută printr-o femeie de stradă, cu „privirea sfioasă“. Este o meditație pe tema *fortuna labilis*, dusă pe teritoriul unei parabole a unicității sinelui din *Upanișade*, sintetizând, prin simbolurile „lacrima“ și „roua“, principiul apa, care generează suflul vital, așa cum mintea se generează din hrană. Mintea se sublimază și se contopește cu suflul, care ia naștere din apă. Suflul se contopește cu căldura, iar căldura cu divinitatea supremă. De aceea în liturghia ortodoxă, după epicleză (rugăciunea de sfințire, când Sfântul Agneț devine Trupul Domnului Iisus Hristos, iar vinul sângele Său) urmează adăugarea căldurii.

Cele două simboluri, „lacrima“ și „roua“ sintetizează rădăcina celor două vieți. „*Fiică gîngășă de rege*“ atinge rădăcina, căldura și apoi Ființa, de unde reacția lumii „*Toată lumea ce te vede e de tine-nseninată*“, fiindcă exprimă conștiința de sine. Ea rămâne „*sfânta cea frumoasă*“, adică forma prin care se face sensibilă conștiința universală.

Tat twam asi este răspunsul, pe care trebuie să-l dea sufletul ajuns în pragul cerului. În tradiția filosofiei indiene, după moarte, sunt două căi: calea strămoșilor, care duce spre lună, de unde sufletul se întoarce în ciclul renașterilor (Samsara) și calea soarelui, luminată, care duce la identificarea cu Sinele Suprem. Ajuns în fața acesteia, la întrebarea „*Cine ești tu?*“ el trebuie să răspundă *Tat twam asi*, adică: *Acesta ești tu*, ceea ce înseamnă pierderea identității sinelui și contopirea în Sinele universal.

În creștinism, ființa se păstrează, nu se pierde, ci se sfințește. Prin sfințire, ea, ființa, ca entitate spirituală, devine asemenea Bunului Părinte al Vieții, care o reface dându-i „*strălucirea cea dintâi*“, din care a căzut protopărintele Adam.

Refăcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, sufletul capătă o altă structură de lumină, devenind fiu al Luminii, al Învierii, al Împărăției. Destinul de „*vas ales*“ și de „*vas spurcat*“ este o distincție esențială, făcută de voința divină, după o prealabilă încercare, în condițiile destinului general al unui neam. Fiica de rege este „*vasul ales*“.

Tat twam asi este punctul de limită al eului eminescian, în căutarea conștiinței de sine prin filosofie. Această limită o va depăși prin cunoașterea teologică din poeziile *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea, Colinde,*

colinde. De la condiția de poet filosof, el vrea să ajungă poetul profet, poetul rugător, poetul sacerdot arhetipal.

16.27. Mihail Eminescu — *Rugăciune*

Oda *Rugăciune* este închinată Preasfintei Fecioare și se înscrie pe **tema** poetul și poezia, fiindcă poetul, ca și preotul sau profetul, caută să realizeze, prin poezie, un nou raport între Dumnezeu și sufletul neamului său.

De aceea poetul se adresează Preasfintei Fecioare, în calitatea ei de Doamnă a Cerului („*Crăiasă alegându-Te*“), de Maică Precurată („*O, Maică Precurată*“), de „*Regină peste îngeri*“, de apărătoare „*Fii scut de întărire / Și zid de mântuire*“ să înalțe și să mântuie neamul românesc: „*Înălță-ne, ne mântuie / Din valul ce ne bântuie*“.

Sentimentul dominant este de adorație, ca formă elevată a temei iubirii („*Privirea-Ți adorată / Asupra-ne coboară*“), fiindcă Preasfânta Fecioară este ocrotitoarea poporului român, este Maica noastră Precurată, prin care trebuie să dobândim cea de a doua naștere din Duh Sfânt („*Îngenunchem rugându-Te*“). Ea este Maica Luminii, adică a Domnului Iisus Hristos, Lumina Lumii și din icoana de lumină a Maicii Domnului trebuie să se desprindă, ca o Lumină din Lumină, Pruncul Iisus în biserica inimii („*Din neguri te arată, / Lumină dulce, clară*“), definit în *Apocalipsa Sfântului Ioan*, ca fiind Luceafărul („*Rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor*“). Maica Domnului este o mare rugătoare la tronul lui Dumnezeu, rugăciunea Ei este ascultată, fiindcă Ea a ascultat poruncile lui Dumnezeu. Poetul, devenit rugător, știe că poezia trebuie să devină rugăciune. În poezia *Preot și filosof*, Eminescu exprimă ideea că poetul, ca și preotul sau filosoful, are cunoașterea fundamentală, răspunsul asupra căruia a meditat îndelung, că sensul vieții pământești este dobândirea vieții veșnice. De aceea, în poezia *Întunericul și poetul*, Eminescu enunță clar, direct ideea că poetul, ca și preotul, trebuie să exprime raportul dintre Dumnezeu și neamul său:

„*Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele
Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele?*“

Tema iubirii la Eminescu are la bază ideea că iubirea față de femeia-înger este o parte a iubirii față de Dumnezeu, o cale către Iubirea divină: „*Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin*“ (*Venere și Madonă*), de aici obsesia de a căuta locul aripilor ei: „*Locul aripelor albe l-aș căta-n delirul meu*“ (*Locul aripelor*). De aceea poemul *Luceafărul* și întreaga poezie a lui Eminescu trebuie înțeleasă ca oglindind drumul spre cer al sufletului, de aceea poezia lui Eminescu este mare și adevărată.

16.28. Mihail Eminescu — *Învierea*

Poezia *Învierea* este construită tot pe **tema** poetul și poezia, în sensul arătat de poezia *Rugăciune* și anume că poetul, ca și preotul, trebuie să

exprime un nou raport între Dumnezeu și sufletul neamului său, idee prezentă și-n poeziile *Preot și filosof, Întunericul și poetul*, unde poetul devine o voce a neamului, ceea ce redimensionează valorile poeziilor *Revedere, Rugăciunea unui dac*:

„Românu-n trecut mare e mare-n viitor!

Și tu vrei ca poetul să fie trecător“.

El trebuie să exprime idealurile poporului său, destinul național:

„A munților Carpatici sublime idealuri

Ce-noată-n a lui suflet cum 'noată-n mare valuri“.

De aceea chiar unele poezii ca *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* capătă un alt înțeles.

Poezia *Înviere* aduce conceptul de poet-preot al sufletului național, cel care: „îngână cuvintele de miere, / Închise în tratajul străvechii *Evanghelii*“.

Poetul, „moșneagul cu barba ca zăpada“, cunoaște lupta ce-o dă „veșnica viață“, adică Mântuitorul cu moartea: „*Pieirea, Doamne Sfinte, căzu în orice colț, / Înveninând pre însuși isvorul de viețe*“.

El cere Bunului Părinte al Vieții o „rază mângâioasă“, adică Lumina Lină a Duhului Sfânt. Ca la Sfântul Mormânt, unde la miezul nopții, când se fac rugăciunile speciale de *Înviere* de către patriarhul ortodox, lumina din cer coboară și din mâinile patriarhului Ierusalimului își aprind toți lumânările, împlinind cuvântul „*Veniți și luați lumină!*“. Lumina cea cerească nu se dă decât ortodocșilor, fiindcă doar ei au credința cea adevărată: „*Deodată-n negre ziduri lumina dă năvală*“. Este momentul arhetipal al *Învierii*, consemnat poetic ca o minune:

„Colo-n altar se uită și preoți și popor,

Cum din mormânt răsare *Christos învingător*“.

Întregul popor aduce jertfa laudei: „*Un clocot lung de glasuri vui de bucurie...*“. Poetul imaginează un imn: „*Cântări și laude nălțăm / Noi, Ție Unuia, / Primindu-L cu psalme și ramuri / Plecați-vă neamuri, / Cântând Aleluia!*“. Poezia devine cântecul arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de către preotul din veac, adică arhetipal, fiu al *Împărăției*, al *Luminii*, al *Învierii*, care este Poetul: „*Christos au înviat din morți, / Cu cetele sfinte, / Cu moartea pre moarte călcând-o, / Lumina ducând-o / Celor din morminte!*“.

Poetul devine, astfel, un sacerdot, iar poezia este un act sacerdotal, prin care Eminescu încearcă să se apropie de marea tradiție a poeziei românești, reprezentată de Niceta Remesianul, cel care a scris imnul *Te deum*, de marea valoare a poeziei de ritual, ca nucleu al poeziei sacre („*Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate*“ — *Epigonii*).

16.29. Mihail Eminescu — *Răsai asupra mea...*

Sonetul, dedicat Maicii Domnului și intitulat *Răsai asupra mea...*, are ca temă **conștiința** în forma ei cea mai înaltă, *conștiința ortodoxă*, reprezentată de Preasfânta Fecioară. Toate elementele poeziei devin metafore ale acestei sublime conștiințe, sintetizată prin cele trei virtuți teologale: credința, nădejdea și dragostea („*redă-mi credința*“, „*Speranța mea tu n-o lăsa să moară*“, „*Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!*“).

Metafora „*lumină lină*“ este, de fapt, conceptul de conștiință creștină, a cărei prezență, ca model de gândire, se formează treptat în mintea, inima și sufletul românului, prin harul Duhului Sfânt.

Este invocată Maica Domnului („*O, Maică Sfântă, pururea Fecioară, / În noaptea gândurilor mele vină*“), pentru a-i reda tinerețea („*Dă-mi tinerețea mea*“), credința („*redă-mi credința*“) și cerul de stele („*Și reparați din cerul Tău de stele*“). Poetul înțelege că cel smerit se va înălța. De aceea își afirmă înstrăinarea dată de suferință și smerenie: „*Străin de toți, pierdut în suferința / Adâncă a nimicniciei mele*“, își afirmă neputințele: „*Eu nu mai cred nimic și n-am tărie*“.

Preasfânta Fecioară este o întrupare a frumosului absolut, ca principiu ea este *kore kosmou*, frumoasa lumii, exprimarea cea mai deplină a principiului feminin. Ea este prototip al îngerilor, sensul speranței, întruparea milei, ca virtute creștină și metonimie a tuturor virtuților: curățenia, cumpătarea, blândețea, răbdarea, hărnicia, care, împreună cu smerenia, mila, credința, nădejdea și dragostea, dau cele zece virtuți creștine, prin care se exprimă conștiința creștină în forma ei cea mai înaltă, adică ortodoxia (dreapta credință).

Poetul trăiește *kenoza* neputinței, fiindcă: „*Tăria mea întru neputință se desăvârșește*“, de aceea se smerește adânc spre a dobândi înălțarea prin **teonoză**, prin arătarea Maicii Preacurate cu Pruncul.

Această trăire, profund creștină, este semnul că poezia a pierdut, prin stingerea prematură a poetului, una din șansele de a dobândi o poezie pe dimensiunea sacrului. Adevărata valoare a spiritului eminescian abia apăruse, fiindcă cea mai înaltă valoare o are poezia sacră, iar cea de ritual devine nucleul sacrului. Poetul, din geniu, ar fi devenit Sfânt, așa cum arăta Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului*. De aceea Eminescu este Mihail, adică înger. Particula *il* înseamnă în ebraică Dumnezeu, și nu Mihai, adică înger negru, adică ateu, așa cum îl numesc cei care-l denigrează, aruncând, fără să-și dea seama, asupra poetului, întunericul conștiinței lor demonizate.

16.30. Mihail Eminescu — *Sărmanul Dionis*

Nuvela *Sărmanul Dionis* este romantică, fiindcă ne aduce eroi excepționali în împrejurări excepționale. Călugărul Dan, din timpul lui Alexandru cel Bun, devine, prin reîncarnare, deci metempsihoză,

funcționarul Dionis. Împrejurarea excepțională este determinată de greșeala, pe care o face Dan, când răsfoiește o carte magică, la îndemnul rabinului Ruben, devenit prin metamorfoză demon. Metamorfoza și metempsihoza sunt deci împrejurările excepționale, romantice, pe care le trăiesc Dan și Ruben.

Tema, eroii, conflictul și subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis, concept preluat de Eminescu din filosofia lui Schopenhauer și de aceea avem o continuă alternare de planuri între realitate și vis.

Fantasticul este o trăsătură a romantismului. Îl găsim la Eminescu în nuvelele *Cezara*, *Avatarii faraonului Tla*, *Arhaeus*, *Moartea lui Ion Vestimie*, *Făt-Frumos din lacrimă*. Avem, în același timp, o evaziune în trecutul istoric, fiindcă același personaj Dionis – Dan trăiește în două lumi paralele, sunt puse față în față două lumi, folosindu-se contrastul.

Fantasticul este o coordonată a gândirii eminesciene: „*În faptă lumea-i visul sufletului nostru*“, idee preluată din filosofia lui Fichte. Din același filosof, el mai preia idei ca: „*Orice credință este minunată și creatoare de minuni. Dumnezeu există în clipa când cred în El*“. Este o idee paradoxală, care are o ambiguitate vicleană. Eminescu, sub masca lui Dionis, se găsește într-o etapă de căutare.

Arhaeul lui Dionis se sublimează într-o imagine romantică. El duce un dialog cu tatăl său, al cărui chip iese din tablou, ceea ce îi aduce o alunecare extatică în vis. Călugărul Dan trăiește, în vis, o prefigurare a vieții sale viitoare, ca Dionis.

Textul are inserată o poezie, *Cugetările sârmanului Dionis*, care conține, de fapt, mesajul sub forma unei meditații pe tema *fortuna labilis*. El are o nuanță de umor, pe motan ar vrea să-l facă vornic peste un sat de mâțe, pe purice nu vrea să-l strivească, fiindcă alături de șoareci îi alungă singurătatea și melancolia.

Nuvela are, ca nucleu epic, o carte *Arhitecturae cosmicae sive geometricae compendium*, un tratat de astrologie, la care sunt anexate un zodiac, sentințe grecești, tâlcuiri de vise, o schemă mistică cu calcule geometrice, având la urmă o imagine a Sfântului Gheorghe, nimicind balaurul, ceea ce ar simboliza adevărul, nimicind neștiința. Din centrul de jăratric al acestei cărți, Dionis aude un glas, care-l întreabă: „*Unde să stăm?*“. El se vede pe o câmpie cu iarba cosită, cu cerul limpede și adânc, cu nouri de jăratric.

Autorul caută să găsească planurile narrative, prin care să-și exprime ideea: „*Lumea-i visul sufletului nostru*“. Este un mod platonice de a concepe lumea sub forma a trei dimensiuni. Lumea ideilor eterne (*eidōs*), a modelelor, lumea creată, materială, pe care o percepem cu simțurile noastre

și nu-i decât o copie a modelelor eterne. Apoi avem lumea artei, care este o copie a lumii simțurilor.

Conceptul de corespondență este văzut într-o perspectivă kantiană: „*reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă*“. La Kant avem „*Cerul înstelat deasupra mea, legea morală în mine*“.

Prezent în text, conceptul de lume, ca univers al afectului, structurează tema, eroii, subiectul, dându-le o dezvoltare romantică. Maria, mama lui Dionis, este fiică de preot și are față de Dionis o iubire maternă. Maria, iubita lui Dan, este fiica spătarului Tudor Mustață și-l iubește pe Dan ca o logodnică.

Conceptul de lume ca număr este preluat din filosofia lui Pitagora și este prezent în cartea lui Zoroastru. Omul este un număr într-un șir, Dumnezeu este definit de rabinul Ruben-diavol, ca fiind toate timpurile și toate neamurile. Este o concepție panteistă, care confundă creația cu Creatorul. Omul este unitatea, Unul, iar Dumnezeu — Totul, ca în filosofia lui Platon, în dialogul *Parmenides*.

Nuvela este o meditație pe teme, motive filosofice din Platon, Fichte, Schopenhauer, Kant, rediate într-o haină romantico-fantastică, cu metamorfoze, metempsihozice, ca în *Avatarii faraonului Tla*.

Genul acesta de nuvelă fantastică, în care un **eu** etern – eidos – **arhaeus** ia diferite întrupări, este romantic. Mihail Eminescu deschide în proza românească seria prozatorilor, care vor cultiva nuvela fantastică: I.L.Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu. Mihail Eminescu rămâne poet chiar și când se exprimă în proză, așa cum I.L.Caragiale rămâne dramaturg, chiar când scrie proză, așa cum Arghezi rămâne prozator, atunci când face versuri. De aceea limbajul eroilor din *Luceafărul* rămâne unic, cum este cel eminescian. Nu avem plurilingvism, fiindcă în proza lui Eminescu nu avem trăsăturile textului în proză.

16.31. Mihail Eminescu — *Făt-Frumos din lacrimă*

a) Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* are ca *temă* mitul Sfântul Soare, în ipostaza antropomorfă de Făt-Frumos, iar *ideea* este că binele învinge.

Subiectul este o succesiune de motive, ca în basmele populare. Primul motiv este al împăratului, care obține un copil excepțional, printr-o împrejurare excepțională. La rugămintea împărătesei, icoana Maicii Domnului dă o lacrimă sfântă, pe care împărăteasa o soarbe și dobândește un fiu. De aceea îl va numi Făt-Frumos din lacrimă. Copilul crește repede și devine voinic, de aceea vrea să rezolve conflictul cu împăratul vecin și să curme războaiele purtate de tatăl său.

Al doilea motiv este al frăției de cruce, pe care-l vom regăsi la Martha Bibescu și la Panait Istrati în *Codin*. Făt-Frumos pleacă la împăratul vecin, care-l primește după tradiția ospetăii și-i propune să trăiască în pace, ba mai

mult, să devină frați de cruce. Datina frăției de cruce este un ritual străvechi și constă într-un jurământ, ce se face între doi flăcăi, să se ajute în viață ca frații, jurământ pecetluit cu sânge, rezultat dintr-o tăietură sub formă de cruce, pe brațul stâng.

Al treilea motiv este al Mumei-Pădurii, care vine să ia birul de suflete de copii și să-i înghită ca un balaur. Motivul îl regăsim în mai multe povești, dar și în literatura hagiografică, în legătură cu Sfântul Gheorghe. Făt-Frumos o trânteste pe Muma-Pădurii într-o piuă de piatră, prăvale o stâncă peste ea și o ferecă cu șapte rânduri de lanțuri. Muma-Pădurii fuge cu tot cu stâncă și lanțuri. Făt-Frumos o urmărește și găsește pe frumoasa fată a Mumei-Pădurii.

De aici avem motivul Sfânta Lună, fiindcă fata Muma-Pădurii are părul de aze, haina ei părea un nor de raze și poartă o cunună de mărgărităre. Ea toarce, dintr-o furcă de aur, un fir ca o rază de lună, deci atributele ce-o însoțesc pe Ileana Cosânzeana. Această fată schimbă poziția celor două „*buți cu apă*” și „*cu puteri*”, spre a-i înlesni lui Făt-Frumos victoria în lupta cu Muma-Pădurii. Când Făt-Frumos o omoară pe Muma Pădurii, se declanșează stihiiile și o furtună violentă. Făt-Frumos și fata Muma-Pădurii se întorc la împăratul vecin, care nu știe cum să-i mulțumească pentru felul în care i-a salvat împărăția de o așa pacoste.

Motivul Ghenarului este introdus prin mărturisirea împăratului vecin, care îi devenise frate de cruce lui Făt-Frumos, că o iubește pe fata Ghenarului și-l roagă să i-o răpească. Motivul *mireasa răpită* este prezent în literatura populară, dar Eminescu complică acțiunea, fiindcă Făt-Frumos ratează în cele două încercări și este azvârlit de Ghenar în nori, cade ca pulbere pe pământ, devine un izvor, din care beau Domnul Iisus Hristos și Sfântul Petru. La cuvântul Domnului, el redevine om. Este motivul creștin al minunilor.

Motivul calului năzdrăvan, pe care-l are Făt-Frumos, are în acest basm o variantă a calului cu șapte inimi. Întors la castelul Ghenarului, este prefăcut de fata acestuia într-o floare și așezat într-o gلاstră. Când fata află, de la Ghenar, cum poate obține Făt-Frumos calul năzdrăvan, el aude și pleacă să-l obțină. Aici avem motivul ajutorului ce-l dau omului cele mai neînsemnate viețuitoare. Făt-Frumos, în drum spre mare, unde locuiește baba vicleană, salvează pe împăratul țânțarilor și pe împăratul racilor. Fără ajutorul lor, Făt-Frumos n-ar fi izbutit să treacă prin cele trei încercări, la care-l pune baba vicleană, simbol al lumii răului, fiindcă ea noaptea „*cade într-un somn adânc, iar sufletul ei de vampir sugă inimile celor care mor, ori pustiește sufletele celor nenorociți*”. Cele șapte iepe, pe care trebuia să le păzească Făt-Frumos, sunt scoase de țânțari din pădurea, unde se ascunseseră și din mare de către raci. Făt-Frumos trece cu bine și a treia

noapte cu ajutorul unei fete, care locuia la baba cea vicleană. Fata voia să scape de la babă și de aceea ia o perie, o năframă și o gresie, se ascunde în pădure, așa cum stabilise cu Făt-Frumos. Motivul calului năzdrăvan intră acum în prim-plan. Baba vicleană ascunde într-un trestin slab, așezat pe un gunoi, cele șapte inimi ale cailor ei, ca să-l înșele pe Făt-Frumos. Dar Făt-Frumos știe viclenia, ia calul cel slab și pleacă în grabă, luând-o în drum pe fata ce locuia cu baba. Când baba îi urmărește, fata aruncă peria, care devine o pădure, apoi gresia, care devine o stâncă, dar baba trece de ele. Când aruncă năframa, aceasta se prefăcu într-un lac. Baba se străduiește să-l treacă, dar Făt-Frumos lovește cu buzduganul miazănoaptea, aceasta cade la pământ, baba este cuprinsă de somn și se înecă. Calul năzdrăvan sfătuiește pe Făt-Frumos să nu călătorească noaptea din cauza sufletelor morților, care se urcă în lună.

În timpul nopții, Făt-Frumos are un coșmar, în care vede cum scheletele morților urcau spre lună. O dată cu ele pleacă și fata, care locuise cu baba, fiindcă ea fusese adusă pe pământ cu vrăji. Dimineața, calul, care fusese plecat în timpul nopții, se întoarce și-l duce pe Făt-Frumos la castelul Ghenarului. De data aceasta, Ghenarul nu-l mai poate ajunge și el pleacă cu fata acestuia. Îndemnat de calul lui Făt-Frumos, calul Ghenarului îl aruncă pe acesta în nori, transformându-l într-o constelație.

Motivul Ilenei Cosânzene revine în finalul basmului, fiindcă fata Mumei-Pădurii, așteptându-l pe Făt-Frumos, s-a închis într-o grădină și cu lacrimile ei a umplut o scaldătoare. Acum, de bucurie, aflând de venirea lui Făt-Frumos, stropi cu ele grădina și ea se umplu cu lăcrămioare. Făt-Frumos își spală fața în baia de lacrimi, se învelește în mantaua țesută din raze de lună și se culcă. Alături de el împărăteasa, adică Ileana Cosânzeana, transfigurată din fata Mumei-Pădurii, visează cum Maica Domnului desprinde din cer două stele și i le așază pe frunte.

b) Caracterul romantic al prozei lui Eminescu este cel mai bine exprimat în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, unde toți eroii au un caracter excepțional și acționează în împrejurări excepționale.

Făt-Frumos are însușirile mitului Sfântul Soare. Este viteaz, drept, își respectă cuvântul dat, îi ajută pe toți și de aceea este ajutat de țânțar, de rac, de fata ținută cu vrăji de baba vicleană, de fata Ghenarului, de fata Mumei-Pădurii, care devine, printr-o subtilă metamorfoză, Ileana Cosânzeana, adică Sfânta Lună.

Finalul basmului dezvoltă romantic mitul Sfântul Soare și mitul Sfânta Lună, dovedind faptul că Eminescu cunoștea bine mitologia populară. Redăm, spre exemplificare, o legendă a horei:

„Un roi de raze venind din cer a spus lăutarilor cum horesc îngerii, când se sfințește un sfânt și roiurile de unde răsărind din inima pământului

le-a spus cum cântă ursitoarele, când urzesc binele oamenilor. Astfel lăutarii măiestriră hore înalte și urări adânci“.

Modul, în care este descrisă rochia de mireasă a Ilenei Cosânzene, exprimă o cunoaștere profundă a mitului:

„Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosițele vioarele și florile toate s-adunaseră vorbind fiecare în mirosul ei și ținură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă; apoi încredinșaseră taina lor unui curtenitor flutur albastru stropit cu aur. Acesta se duse și flutură în cercuri multe asupra feței miresei, când ea dormea, și-o făcu să vadă, într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi, când se visă atât de frumoasă”.

Câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri sunt modelele veșmintelor, pe care le poartă Ileana Cosânzeana. Chiar și hainele de mire ale lui Făt-Frumos au o valoare simbolică, mitică, dovadă a deosebitei documentări a lui Eminescu, dar și a capacității lui de a transfigura realitatea:

„Mirele-și puse cămașa de tort de raze de lună, brâu de mărgăritare, manta albă ca ninsoarea“.

Stilul prozei fantastice a lui Eminescu este romantic, cu multe epitete, metafore, metonimii, personificări, spre a reda permanenta evaziune în basm, în natură, în mit, o permanentă prezență a fantasticului, o metamorfoză permanentă a textului, a eroului, de la un episod la altul, printr-o logică de vis.

Ambii rămân eterni, fiindcă existența lor trancede realitatea lumii, fiindcă pentru Feții-Frumoși „*vremea nu vremuieste*“, așa cum și pentru Eminescu, acest Făt-Frumos al poeziei romantice universale; vremea nu numai că nu l-a îngropat în uitare, ci dimpotrivă, a făcut să crească aura sa de Luceafăr al literaturii române.

16.32. Mihail Eminescu — dramaturgia

Personalitate complexă, Mihail Eminescu a fost nu doar poetul cel mai important al secolului al XIX-lea, ci în același timp prozator, dramaturg, ziarist, om al școlii ca revizor școlar, om al cărții ca director al Bibliotecii Centrale Universitare, folclorist, actor și sufleor, deci om al scenei. Era firesc să încerce să realizeze texte pentru teatrul românesc, ba mai mult, să-și propună a realiza un *Decameron* dramatic, alcătuit dintr-un ciclu de drame, inspirate din istoria națională: Neamul Mușatin, Alexandru cel Bun, Ștefan și Ilia, Ștefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ștefan cel tânăr, Petru Rareș, Alexandru și Ilieș, Alexandru Lăpușeanul, Despot Vodă, piese pe care le vor realiza Vasile Alecsandri, Barbu Ștefănescu Delavrancea, fiindcă moartea prematură a lui Eminescu a făcut ca acest proiect grandios să

rămână la o fază incipientă, de fragmente, de componente ale unui proces creator în perioada de gestație.

Drama *Bogdan Dragoș* are realizate două fragmente. În fragmentul actului I, intitulat *Cornul lui Decebal*, avem o luptă pentru putere între Voievodul Dragul, a cărui domnie este subminată, și vărul său Sas. Acesta îl înconjoară cu oamenii săi, iar Bogdana, soția lui, îl otrăvește spre a-l ajuta pe Sas să-i ia tronul. Fiul lui Dragul este Bogdan Dragoș, care este îndrăgostit de Ana. Conflictul puternic și intriga de factura shakeasperiană promiteau o dramă romantică istorică. Fragmentul al doilea este o alunecare spre o melodramă desuetă, lungind cu imagini inutile dialogul dintre Bogdan și Ana. Rugăciunea Anei, din finalul fragmentului, este, probabil, prima variantă a ceea ce va deveni poezia *Răsai asupra mea*.

Melodrama *Amor pierdut – viață pierdută* (Emmi) are un aspect de vodevil cu părți cântate, așa cum văzuse în trupele lui Caragiali și Pascali. Este o piesă într-un act, în care Emmi, o tânără capricioasă, îl iubește încă din copilărie pe Vasile, fiindcă, deși era cu vreo 20 de ani mai mare, se juca cu ea.

Acțiunea se petrece la Baden-Baden, unde Emmi este internată într-un sanatoriu, iar doctorul îi spune lui Alecu, un tânăr, care o iubește, că fata nu va trăi mult. Orice bucurie îi poate prelungi viața, orice durere o poate omorî. Venirea lui Vasile provoacă această bucurie, iar vestea plecării lui spre Italia cu o altă femeie o omoară.

Șchițele pentru drama *Mira* cuprind fragmente de scene, în care Ștefăniță Vodă, probabil nepotul lui Ștefan cel Mare, duce o viață de desfrâu, în loc să aibă iubirea izbăvitoare pentru Mira, fecioara înger. Oscilația lui Eminescu către perioada lui Petru Rareș, în care Mira moare, dar ar rămâne ca o icoană în sufletul voievodului, arată că autorul încă nu-și clarificase nici perioada, nici problematica, pe care trebuia s-o dezbată, de aceea și conflictul este neconturat.

Fragmentul *Alexandru Lăpușneanul* contura elementele unei drame realiste. Alexandru Lăpușneanul, viclean și cinic, determină moartea viteazului Gruie, prefăcându-se că trimite prin vărul său, vistiernicul, o carte de iertare la cetatea Hotinului, unde acesta era închis de turci. Vistiernicul o înșală pe Bogdana, soția lui Gruie, că-l salvează, dacă-i acceptă iubirea. Gruie este ucis de turci, fiindcă vistiernicul omite să ducă scrisoarea de iertare a lui Vodă. Aflând de acest lucru, Alexandru Lăpușneanul dispune ca vistiernicul s-o ia de soție pe Bogdana și-i dă o moșie ca zestre. Cinismul domnului Lăpușneanu este interpretat ca un act de dreptate, care spală rușinea Bogdanei, îi dă posibilitatea să-și crească copiii și împlinește pravila rostită de vlădică și anume că cel ce înșală o femeie, să fie ucis, sau s-o ia de soție. În același timp, Lăpușneanu își arată intenția ca viteazul Gruie și

după moarte să fie pedepsit, adică spânzurat și dat hrană în codru lupilor și corbilor, fiindcă ura lui nu are limite. Este o imagine influențată de nuvela lui Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*, și nu cea reală a voievodului, nevoit să răpună oligarhia boierească, trădătoare a intereselor naționale.

Fragmentele dramei *Mureșan* caută să ne dea imaginea poetului arhetipal, reprezentant al conștiinței naționale, care are o confruntare cu *Anul 1848*, personaj simbol al Timpului, ca mod de exprimare a duhului lumesc. Acest pseudopersonaj, *Anul 1848*, rostește împotriva lui Mureșan, apărător al sufletului românesc, un blestem: „*Moartea să te cuprindă în brațele ei de viu/ În suflet să-ți domnească un seraf surd și mut/ Și-o secete cumplită în capul tău tăcut!*“ ... „*Cu raza morții negre eu fruntea ta ating/ Și harfa ta o sfarm și geniul ți-l sting!*“. În scena următoare, Silfii de lumină și vocea lui Isis exprimă conceptul romantic de lume ca vis, în care pătrunde poetul Mureșan: „*Eu voi căuta cu fală ca leul ce-a învins,/ Iar tu lucește pală al deșteptării vis!*“.

În alt fragment vedem mai puternică influența poeziei germane, a lui Goethe probabil, unde apar ca personaje: Visurile, Vântul, Regele Somn, Delfinul, Undele, Sirena, Ondina, Călugărul.

În dramaturgie, Mihail Eminescu rămâne mult în urma lui Vasile Alecsandri, care realizează, în *Ovidiu, Fântâna Blanduziei, Despot Vodă*, drame romantice de certă valoare. El nu se documentează când pornește să realizeze drama Decebal, nu poate problematiza conflictul, nu are datele reale ale desfășurării războaielor dintre daci și romani.

Lui Eminescu îi lipsesc lecțiile de artă dramatică, pe care le-a audiat I.L.Caragiale la Conservator, ca nepot al lui Costache Caragiale. De aceea mai toate încercările dramatice ale lui Eminescu sunt marcate de diletantism, spre deosebire de I.L.Caragiale, care au un înalt profesionalism. Aceasta este explicația faptului că Eminescu a renunțat la o mulțime de proiecte: *Cel din urmă Mușatin, Ovid în Dacia, Genaiia, Doamna Chiajna, Bogdan Vodă*. El parodia după Shakespeare, Richard al III-lea în piesa *Împăratul, împărăteasa și căuta specificul național în Cenușotcă*.

16.33. Mihail Eminescu — *Andrei Mureșan*

Subintitulat *Tablou dramatic într-un act* fragmentul atribuie poetului ardelean Andrei Mureșan un solilocviu, alcătuit din versuri pe tema **fortuna labilis** (“*E plan, precugetare./ În șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumei?/ Sau oarba întâmplare fără-nțeles și ținută/ E călăuză vremii?*”). Poetul se întreabă: “*Ce legi urmează vremea?*” Nu cumva vremea este oarbă: “*E vo dreptate-ntr-asta sau oarbă-mparte bobii/ Soarta fără-de-lege?*”. Întrebarea este retorică, fiindcă soarta aduce “*Atâta neferice pe țara mea pustie*” ca și

astăzi din cauza faptului că neamul românesc își plătește păcatele în această lume spre deosebire de cele bogate și puternice, care trăiesc din jaf și cotropire, fiindcă popoarele conduse de închinătorii la demoni se vor osândi la focul cel veșnic, odată cu **răul** (“Sămburele lumii”) adică Satan (“O, Satan! Geniu al desperării”).

Îndemnul “Și sfărâmați c-o mândră strigare triumfală/ Ordinea cea nedreapta șireată, infernală” va fi reluat în poemul *Împărat și proletar*, unde accentele de critică socială sunt bine conturate. Aici aceste note critice sunt mai vag exprimate: “Voi v-ați hrănit dușmanii, i-ați apărat cu sânge,/ În loc de-a sparge capul năpârcei sub picior,/ Voi ați crescut-o mare și astăzi vă zugrumă”. De aceea și reorientarea maselor spre stânga ca urmare a nedreptăților făcute de jaful organizat de partidele politice și de organisme internaționale, de mafiile care le-a demascat poetul.

Scepticismul determinat de lecturile din Arthur Schopenhauer determină meditațiile versificate: “Când un popol/ Începe a fi nobil și generos în cuget,/ Atunci a lui cădere și moarte sunt aproape,/ Căci numai răul are puterea de-a trăi”.

Conceptul de “Carpe diem” ar vrea să fie într-un fel poate mesajul pus în gura lui Andrei Mureșan: “Aici fiți mari, puternici, aici fiți fericiți/ Aici spirit, curagiul și pumnii au valoare/ În mână de vei prinde-a istoriei carte”.

Mesajul propriu-zis este însă concentrat în versurile: “Stinge, Doamne, cuvîntul nimicirii/ Adânc, demonic-rece, ce-n sufletu-mi trăiește,/ Coboară-Te în mine, mă fă să recunosc/ C-a Ta făptură slabă-s. Nu mă lăsa să sper/ Că liber-mare-mândru prin condamnarea Ta./ N-oi coborî în iaduri de demoni salutat”. Poetul trăiește dramatic războiul interior cerând lui Dumnezeu: “Nu răscoli-n bătaie-Ți ruinele sfărâmate/ A lumii-mi dinăuntru”.

Imaginea poetului reprezentant al conștiinței naționale se concentrează în jurul unui simbol (“E un stejar”) cu care este asemănat poporul român (“așa, poporul meu,/ În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți”). Acest stejar a trecut “Prin viscole turbate, prin arșiță și-ngheț”, fiindcă nici un neam din lume n-a trecut prin atâtea năvăliri ale tuturor tâlharilor lumii: “Popoarele barbare/ Ce-au cotropit românii sunt vijelii mărețe”. Românii au trecut prin aceste vijelii: “Iar stejarul/ Poporului meu tare ridică și-azi în vânturi/ Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză”, ca un stejar.

În final apare ideea care a generat și poezia: “Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie: “- O, nație iubită!/ Vei înțelege doru-mi, vei ști să-l prețuiești?/ Voi să te văd, iubito! nu fericită - mare!” Este dimensiunea patriotică a mesajului, care însoțește întreaga creație a lui M. Eminescu, mesaj care va fi cel mai bine exprimat în *Scrisoarea III*.

17. Mihail Eminescu — universul poetic (PLAN DE IDEI)

17.1. Marile teme ale universului eminescian

a) Natura – temă romantică și de specific național:

– natura – mod de a exprima armonia și echilibrul – ca o concepție despre lume și viață a poporului român – *Mai am un singur dor, Revedere.*

– natura – o exprimare a motivului comuniunii dintre om și natură – *Revedere, O, mamă, Lacul, Dorința, Sara pe deal, Și dacă...*

– natura – mod de a sugera valorile eului poetic – *Sara pe deal* – omul – centru al universului – *Scrisoarea I* – spiritul generator al lumii.

b) Iubirea – lege fundamentală a universului – generează lumea prin unirea principiilor masculin și feminin, a spiritului cu natura – temă romantică – *Luceafărul* „*Primind o altă lege*“:

– iubirea – valoare romantică fundamentală – *Luceafărul* – „*o oră de iubire*“ pentru veșnicia sa.

– iubirea – lege generatoare a armoniei și echilibrului – *Sara pe deal.*

– iubirea – mod de a exprima patriotismul – *Scrisoarea III, Revedere.*

c) Istoria – exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut:

– evaziunea în trecutul istoric – mod de a cultiva patriotismul – *Scrisoarea III.*

– Mircea – tipul domnului patriot, opus liberalului demagog.

– rolul literaturii în viața social-istorică – *Epigonii.*

– istoria – prilej de meditație pe tema *fortuna labilis* – *Memento mori, Împărat și proletar.*

– critica prezentului decăzut – punct de conexiune cu atitudinea critică realistă în *Scrisori.*

d) Omul și societatea – temă realistă a universului eminescian:

– Garabet Ibrăileanu *Spiritul critic în cultura românească* – Eminescu – culme a spiritului critic în Moldova.

– critica societății burgheze – instituții, moravuri, ideologie – *Scrisoarea I, Scrisoarea III, Împărat și proletar.*

– tipuri realiste – proletarul (*Împărat și proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*).

e) Conștiința – drumul cunoașterii de sine – soarta omului de geniu – temă specific eminesciană:

– caracterul excepțional al celui ce dobândește cunoașterea de sine – *Scrisoarea I.*

– raportul dintre conștiință și univers – raportul omului de geniu cu societatea – *Povestea magului călător în stele.*

- rolul omului de geniu – *Luceafărul, Odă (în metru antic), Scrisoarea I.*
- izolarea și înstrăinarea omului de geniu – *Luceafărul, Glossă.*
- f) Mitul** – temă de profund specific național – *Luceafărul*:
 - mituri autohtone – Cerul Tată, Luceferii, Pământul-Mumă, Sfintele Ape, Sfântul Soare, Sfânta Lună.
 - mituri universale – Hyperion, Odin, Venus, Kama, Apolon.
 - motive creștine – Sf. Vineri, Sf. Miercuri, îngerul, geneza.
- 17.2. Poetul și poezia — temă și motiv ale universului poetic — dimensiune a programului estetic**
- a) Conceptul de poet** primește valori diferite de-a lungul creației sale:
 - poetul este un luptător, un bard național – *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.*
 - poetul este un contemplativ – Cezarul – ipostază a eului – *Împărat și proletar.*
 - poetul este o conștiință socială – *Epigonii*, națională – *Revedere.*
 - poetul este un înstrăinat, însingurat – *Luceafărul, Odă (în metru antic).*
 - poetul este un demiurg, care generează universul poetic – *Scrisoarea I.*
 - poetul este o ipostază a conștiinței universale – *Luceafărul, Rugăciunea unui dac.*
 - poetul este un generator al poeziei – *Criticilor mei.*
- b) Conceptul de poezie:**
 - poezia este o expresie a idealurilor naționale și sociale – *Epigonii, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.*
 - poezia este o transfigurare a realității – *Epigonii* – „*strai de purpură și aur*“.
 - poezia este geneza unui univers spiritual – *Scrisoarea I.*
 - poezia este adevărul în haină sensibilă – *Criticilor mei.*
 - poezia este un joc, o delectare – *Epigonii* – „*voluptos joc cu icoane*“.
 - poezia este conștiința sacrului – *Epigonii* – „*înger palid cu priviri curate*“.
 - poezia este un mod de a modela personalitatea – *Luceafărul* – „*mreață de văpaie*“.
 - poezia este o imagine a universului național – *Revedere, Scrisoarea III.*
 - poezia este universul conștiinței – *Luceafărul* – „*Din sfera mea venii ...*“
 - poezia este retorică – *Criticilor mei* – „*când nimic nu ai de spus*“.
 - poezia este lumea mitului – *Călin (file din poveste), Luceafărul.*

– poezia este o armă ideologică – *Împărat și proletar*.

17.3. Caracterul filosofic al poeziei lui Eminescu — modelul intelectului

a) legile — model fundamental al gândirii și al universului:

– legea iubirii: *Luceafărul* – „*primind o altă lege*“.

– legea armoniei și echilibrului – lege fundamentală a creației:

Scrisoarea I, Luceafărul.

– legea discriminării: *Luceafărul* – „*Eu sunt vie, tu ești mort*“.

– legea înțelegerii: *Luceafărul* – „*Deși vorbești pe înțeles / Eu nu te pot pricepe*“.

– legea identității: *Tat twam asi*.

– legea refracției: *Luceafărul* – „*Și din oglindă luminiș*“.

– legea reacției: *Luceafărul* – „*Se stinse cu durere*“, „*Se aprindea mai tare*“.

b) principii

– primordiale: apa, aerul, focul, pământul – *Luceafărul*.

– platonice: Binele, Adevărul, Frumosul, Legea, Armonia – *Luceafărul*.

– kantiene: timpul, spațiul – *Luceafărul, Scrisoarea I*.

– generatoare: masculin (spiritul), feminin (natura) – *Luceafărul*.

c) concepte filosofice:

fortuna labilis – *Scrisoarea I, Veneția, Luceafărul*.

carpe diem – *Floare albastră, Luceafărul*.

panta rhei – *Trecut-au anii..., Revedere, Luceafărul*.

homo mensura – *Glossă, Împărat și proletar, Scrisoarea I*.

lumea ca vis – *Împărat și proletar, Scrisoarea III*.

lumea ca joc – *Luceafărul, Floare albastră, Epigonii*.

lumea ca număr – *Scrisoarea I, Sărmanul Dionis*.

lumea ca mit – *Călin (file de poveste), Luceafărul*.

lumea ca univers al afectului – *Dorința, Sara pe deal, Floare albastră, Atât de fragedă, Mai am un singur dor*.

d) concepte estetice:

– autonomia esteticului – *Luceafărul* – „*Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece*“.

– *catharsis* – *Luceafărul, Epigonii, Sara pe deal*.

– *mimesis* – *Luceafărul, Epigonii, Floare albastră*.

– specific național – *Revedere, Luceafărul*.

– transfigurarea realității – *Epigonii, Floare albastră*.

– *hybris* – *Luceafărul* – „*Scăldat în foc de soare*“.

– corespondență – *Luceafărul, Floare albastră*.

e) categorii:

– cunoaștere: senzorială, subtilă, de sine.

- conștiință: de sine, în sine, universală.
- afect: dor, dorință, iubire, patriotism, natură.

f) mituri: universale, autohtone.

g) simboluri: soarele, luna, toiagul, coroana, oglinda, castelul, stelele, fulgerul.

17.4. Evoluția modelului uman

a) modele estetice – structurate pe o categorie estetică:

– romantice – îngerul, demonul (*Înger și demon*), Arald, Maria (*Strigoi*).

– realiste – parazitul (*Scrisoarea III*), agitatorul (*Împărat și proletar*).

b) prototipuri – eroi structurați pe un concept:

– clasice – Cezarul (concept de putere), proletarul (concept de muncă).

– romantice – Călin (mitul zburătorului), Mircea (conceptul de patrie),

Baiazid (conceptul de putere).

– de factură barocă – Regele Lear (*Împărat și proletar*).

c) arhetipuri – eroi structurați pe un principiu (arhe):

– fata de împărat – principiul feminin – *Luceafărul* – are ipostazele: copila, luna, Fecioara, Cătălina, doi tineri – chip de lut, mireasă.

– poetul – *Floare albastră* – „*Ca un stâlp eu stau în lună*“.

– bătrânul dascăl – *Scrisoarea I* – „*și vecia într-un număr*“.

d) actanți – care nu fac voia proprie, ci doar actul – structurați pe o lege:

– Hyperion – *Luceafărul* – reprezintă conștiința de sine – are șapte ipostaze: astru, fulger, lumină, angelică, demonică, gând, Hyperion.

e) Dumnezeu – Bunul Părinte al Vieții – „*Părinte mă dezleagă*“.

– Demiurgul – *Luceafărul* – reprezintă conștiința universului – Legea, Sinele Suprem – „*Jur împrejur de sine*“. Creatorul („*Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine;*“).

17.5. Modelul estetic

a) dimensiunea romantică:

– eroi excepționali în împrejurări excepționale: Călin, Hyperion, Arald.

– tema, eroii, conflictul, subiectul – structurați pe afect: *Luceafărul*, *Călin (file din poveste)*, *Sara pe deal*, *Floare albastră*.

– evaziunea în vis, basm, natură, trecutul istoric, decor oriental: *Luceafărul*, *Călin*, *Scrisoarea III*, *Floare albastră*, *Memento mori*.

– exaltarea trecutului glorios și critica prezentului decăzut: *Scrisoarea III*, *Epigonii*.

– procedee romantice: antiteza – *Scrisoarea III*, contrastul: *Luceafărul*, *Floare albastră*.

– modelul vegetal: *Floare albastră*, *Atât de fragedă...*, *Și dacă...*

– specii romantice: poemul – *Luceafărul*, idila – *Sara pe deal*, pastelul – *Povestea codrului*, meditația – *La steaua*.

b) elemente clasiciste interferate în texte:

– eroi ideali în împrejurări ideale: *Luceafărul*, *Călin*, *Atât de fragedă*.

– caracterul moralizator: *Scrisoarea III*, *Junii corupți*.

– armonia și echilibrul: *Sara pe deal*, *Luceafărul*.

– concepte clasice: fortuna labilis, panta rhei, mimesis, catharsis (*Luceafărul*, *Floare albastră*).

– specii clasice: oda *Odă (în metru antic)*, satira (*Scrisoarea III*).

c) elemente realiste interferate în texte:

– Garabet Ibrăileanu îl definește ca o culme a spiritului critic în Moldova (*Spiritul critic în cultura românească*).

– eroi tipici în împrejurări tipice – proletarul (*Împărat și proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*).

– tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială: *Împărat și proletar*, *Junii corupți*, *Epigonii*.

– criticismul: *Scrisoarea III*, *Epigonii*, *Scrisorile II, IV, V*.

17.6. Caracterul național și universal

a) Specificul național – mituri – istoria – versificația – expresii – datini – eresuri – structura stilului – natura.

b) Concepte filosofice universale – panta rhei, fortuna labilis, mimesis, catharsis, hybris.

– principii: Platon: Binele, Adevărul, Legea, Armonia, Frumosul; Kant: Timpul, Spațiul.

c) Sinteza programului estetic romantic – *Luceafărul*.

d) Sinteza dintre specificul național și gândirea universală – Titu Maiorescu *Eminescu și poeziile lui*.

18. Ion Creangă

Născut la 1 martie 1837 este data aleasă de scriitor din mulțimea de date susținute. Învață carte cu bădița Vasile, dascălul bisericii Sf. Nicolae din Humulești. Tatăl său era răzeș, avea două locuri bune de semănat, oi și făcea negustorie cu sumane. Mama, Smaranda Creangă din Pipirig, era rudă cu mitropolitul Iacov Stamati și de aceea voia să-și facă băiatul preot. Școala de la Humulești se închide fiindcă pe bădița Vasile l-au luat la oaste cu arcanul. David Creangă, bunicul său, îl duce la Broșteni la Școala lui Nanu și stă în gazdă la Irinuca. Se îmbolnăvește de răie, se întoarce la Humulești și apoi urmează școala din Târgu Neamț, fiind coleg cu Vasile Conta. Apoi la Seminarul de la Fălticeni, unde e mândru că are ca înaintaș

pe Ciubuc Clopotarul. Stă în gazdă la Pavel Ciubotarul. În 1855 pleacă la Seminarul de la Socola. Devine cântăreț, apoi diacon însurat cu fata preotului de la Patruzeci de Sfinți din Iași. Se înscrie la Facultatea de teologie și se mută la mănăstirea Bărboi, apoi la Golia. Face câteva greșeli, se duce la teatru, divorțează, trage cu pușca după ciori. Devine institutor fiindcă urmase cursurile Școalei de institutori organizată de Titu Maiorescu la Iași. Este suspendat din slujba de diacon și va fi institutor la Școala nr. 1 de băieți. Este destituit și din învățământ. Își ia o bojdeucă în Țicău și își câștigă existența ținând un debit de tutun în Târgu Cucului. Gospodăria i-o ținea Ecaterina Vartic și duce o viață rurală. Maiorescu, devenit ministru, îl readuce ca institutor la Școala primară nr. 2 din Păcurari. La Junimea spune multe anecdote, cimilituri, glume, dar citește Amintirile din copilărie, nuvele ca Moș Nichifor Coțcarul, povești ca: Dănilă Prepeleac, Capra cu trei iezi, Fata babei și fata moșneagului, Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Pășitul. Va colabora la manuale școlare. Moare în 1889.

Activitatea literară este alcătuită din amintiri căci la „Amintiri din copilărie” va mai lăsa Fragment de biografie.

Nuvele: Soacra cu trei nurori, Moș Nichifor Coțcarul, Prostia omenească.

Basme și povești: Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Pășitul, Povestea porcului, Povestea unui om leneș, Ivan Turbincă, Făt Frumos fiul iepei, Fata babei și fata moșului, Punguța cu doi bani.

Povestiri: Moș Ion Roată și Vodă Cuza, Moș Ion Roată și Unirea, Popa Duhu, Cinci pâini, Acul și barosul,, Inul și cămeșa, Ursul păcălit de vulpe, ceea ce îi va atrage din partea lui George Călinescu aprecierea de erudit al satului, căci cunoștea bine literatura populară.

18.1. Ion Creangă — Amintiri din copilărie

a) *Amintiri din copilărie* se intitulează cea mai importantă creație a lui Ion Creangă, primul roman rural românesc, nu prin întindere, ci prin faptul că ne dă o imagine a universului rural românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea.

Tema satul și țaranul va fi apoi dezvoltată de Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Marin Preda, adică de cei mai importanți scriitori realiști, fiindcă este o temă realistă.

Ideea este însă romantică, fiindcă dragostea față de satul natal, de casa părintească, de frați și surori, de părinți și rude, de cei cu care împarte bucuriile și necazurile, este, în esență, dragostea față de țară.

Compoziția este clasică, din patru capitole, de aceea *Amintiri din copilărie* are întinderea unei nuvele. În prima parte structura secvențială a textului adună, printr-o tehnică de colaj, episoade din viața de școlar a lui Nică, împănată cu proverbe, zicători, datini, obiceiuri, fragmente de cântece

populare, care dau textului un profund caracter național, îi dau un aspect de unicat, de viu, de stil popular autentic. În partea a doua avem evenimente din viața de copil la casa părintească, iar în partea a treia — întâmplări din viața de școlar la Fălticeni, Târgu-Neamț, pentru a încheia, în partea a patra, cu plecarea la Seminarul Socola din Iași.

Subiectul este construit potrivit cu starea sufletească a autorului, care alătură evenimentele și le potențează afectiv. Capitolul întâi începe cu o descriere a Humuleștilor, în care simțim dragostea autorului față de locuri, de oameni, ca motivație esențială a scrisului, ca mesaj al cărții. Secvențele se succed într-o regie modernă, filmică, „*felii de viață*“, așa cum se structurează un roman concentrat la Friederich Dürrenmatt. Dintre acestea amintim câteva episoade: crearea școlii din Humulești de către preotul Ioan, moș Fotea aduce calul Bălan și pe Moș Nicolae cel din cui, bătaia Smărăndiței popii, procitania, prinderea muștelor cu ceaslovul, prinderea lui bădița Vasile la oaste, plecarea la Broșteni, dărâmarea casei Irinucăi, umplerea de râie, fuga cu plutele pe Bistrița, felul în care sunt îngrijiți de bunica la Pipirig.

În capitolul al doilea, „*feliile de viață*“ încep cu descrierea casei părintești, impregnată cu sentimentul de duioșie, portretul Smarandei Creangă, fiindcă din dragoste l-a purtat prin școli. Avem fragmente care istorisesc cum săreau noaptea în capul tatălui, cum s-a dus la urat cu bășica cea de porc, felul cum Chiorpec, ciubotarul, îl unge cu dohot pe la bot, distrugerea cânepii în episodul cu cireșele, prinderea pupezei care îi aduce al doilea conflict cu mătușa Mărioara, rușinea din episodul cu scăldatul redau imagini pline de viață autentică.

În partea a treia avem descrierea zonei Neamțului, cu mănăstirile, cu furnicarul de oameni, școala domnească de la Târgu-Neamț, cu părintele Isaia Duhu; apoi avem serialul de isprăvi de la școala de catiheți de la Fălticeni, cu învățătura lui Trăsnea, cu jocurile lui moș Bodrângă, cu petrecerile la crășmărița din Rădășeni, pusul poștelor lui Oșlobanu, Mogorogea, distrugerea casei lui Pavel Ciubotarul și pierderea purceilor, desființarea școlii de la Fălticeni.

În partea a patra avem hotărârea Smarandei Creangă de a-l trimite pe Nică la Seminarul Socola din Iași, „*plecarea cu telegarii*“ lui Moș Luca, sentimentul de tristețe cu care se desparte de locurile natale, de lumea copilăriei.

b) Arta de povestitor a lui Ion Creangă constă în autenticitatea episoadelor, în măiestria de a surprinde tipuri umane, în profundul specific național, în umorul robust, în limbajul viu, colorat, expresiv, moldovenesc. Eroi sunt vii, reprezintă categorii sociale, ca în estetica realistă, dar, prin

însurare, sugerează prototipuri ca în estetica clasicistă, fiindcă au și trăsături general-umane.

Smaranda Creangă este tipul femeii de la țară, care își iubește copiii, face pentru ei sacrificii, îl poartă pe Nică la învățătură, știe o mulțime de practici mantice: îi făcea copilului un benghi în frunte ca să-l apere de deochi, abătea grindina, înfigând toporul în pământ, încheaga apa cu două picioare de vacă, îndrepta vremea, punându-l să rădă la soare. Este mama, ca prototip, iubitoare, harnică, răbdând toate năzbâtiile copiilor, evlavioasă, crede în destinul de excepție al lui Nică.

Nică al lui Ștefan al Petrei din Humulești este prototipul *copilul*, care devine dintr-un „*băiet prizărit, rușinos și fricos*“, „*un holteiu, din păcate!*“. El re trăiește „*vârsta cea fericită*“, „*așa cum au fost toți copiii*“, „*cu rușinea zugrăvită în față și cu frica lui Dumnezeu în inimă*“, care dintr-un „*boț cu ochi*“ ajunge un flăcău, căruia îi „*sălta inima de bucurie*“, când îl auzea pe Mihai, scripcarul din Humulești, cântând. De aceea, pentru el, satul este plin de farmecul copilăresc, plin de jocuri și jucării. Creangă scrie pentru a retrăi acele clipe, pentru care-i „*saltă și acum inima de bucurie*“, fiindcă ea, copilăria, „*este veselă și nevinovată*“. Motivația scrisului este lirică, romantică, de aceea *Amintiri din copilărie* este o carte realistă, dar și de evaziune romantică în lumea copilăriei.

Prototipul *țăranul* rezultă prin însumarea unor eroi ca: Ștefan al Petrei, gospodar harnic, care muncește în pădure la Dumesnicu, la făcut și vândut sumane, la câmp pentru a agonisi existența familiei; bunicul David Creangă, din Pipirig, înțelept, evlavios, bun și blând, care plătește pagubele nepoților; unchiul Vasile și mătușa Mărioara „*pui de zgârâie brânză*“, adică atât de zgârciți amândoi încât „*parcă a tunat și i-a adunat*“.

Prototipul *preotul* este sugerat de părintele Ioan, de sub deal, inimos, luminat, blând, care face școală la Humulești, de părintele Isaia Duhu, cărturar, care-i învață la școala domnească, făcută de Ghica Vodă, de părintele Oșlobanu, avar, care-i alungă când se duc cu uratul.

Prototipul *ciubotarul* este reprezentat nu numai de șugubățul Chiorpec, ci mai ales de Pavel, care-i găzduiește la Fălticeni.

Moș Luca reprezintă *harabagiul*, un prototip care va fi dezvoltat în nuvela *Moș Nechifor Coțcarul*. Prototipul *călugărul* este sugerat prin starețul Neonil de la Neamț, prin părintele Isaia Duhu, prin ceea ce gândește Nică în capitolul al patrulea, când vrea să-i propună mamei să rămână călugăr.

Arta lui Creangă constă în faptul că izbutește să construiască imaginea vie a unui univers rural românesc în plină mișcare, cu o evoluție a eroilor, cu personaje conturate din câteva linii sigure, impregnat de specificul național moldovenesc: port, obiceiuri, datini, jocuri, cântece, proverbe,

zicători, termeni, expresii, locuri, oameni, obiecte, folosind o economie de mijloace, o densitate, o acuratețe, un stil atât de autentic, încât Călinescu îl definea astfel printr-o concluzie a studiului său: „*Creangă este însuși poporul român într-un moment de genială expansiune*“.

c) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, rezultă din faptul că eroii săi reprezintă categorii sociale, sunt tipuri umane bine conturate, vii, care trăiesc „*felii de viață*“ autentică, reală, românească. În același timp, ei au trăsături general-umane, reprezintă prototipuri ca în clasicism, dar au o trăire afectivă ca eroii romantici.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, dau o imagine a satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar elementele de specific național sunt romantice, fiindcă romanticii aduc prețuirea culturii populare. De aici profunda prietenie a lui Ion Creangă cu Mihail Eminescu.

Portul popular alcătuit din: sumane, catrință, opinci cu obiele de suman alb; obiceiurile de sărbători cu uratul, cu mersul preotului prin sat, cântecele spuse de Mihai scripcarul din Humulești, proverbele și zicătorile; practicile mantice ca: datul cu bobii, benghiul în frunte pentru deochi, înfiptul toporului ca să alunge grindina; horele, doinele, corăbiasca, horodincea, alivencile, țitutura, Măriuța și alte jocuri cântate de moș Bodrângă; claca, unde torcea întrecându-se cu Măriuța, plăcintele cu poale-n brâu și alivenci, iarmaroacele și mersul pe la mănăstiri, toate dau acel specific național.

Scientismul, care caracterizează realismul, are în cazul lui Creangă o formă particulară, aceea de erudit al culturii populare, așa cum observă G. Călinescu.

Particulară este și forma prin care se exprimă spiritul critic. Fie sub forma blestemului, când este prins bădița Vasile la oaste cu arcanul („*Afurisit să fie câneriul de vornic și cum au ars el inima unei mame, așa să-i ardă inima sfântul Foca de astăzi, lui și tuturor părtașilor săi*“), fie sub forma ironiei („*dascălul Iordache, fărânitul de la strana mare*“, care „*clămpănea și avea darul suptului*“), a autoironiei pusă în gura tatălui său („*că-i o tigoare de băiat, cobăit și leneș, de n-are păreche*“, „*prinde muște cu ceaslovul*“, „*bate prundurile după scăldat*“, iarna „*pe gheață și la săniș*“), dar mai ales prin umor.

Umorul însoțește situațiile comice ca în episodul cu scăldatul, când mama îi ia hainele și, ca băiat mare, trăiește rușinea de a veni în pielea goală prin grădini acasă, fiind de râsul fetelor („*iar eu intram în pământ de rușine și cât pe ce să mă înec de ciudă*“). Umorul are și un sens moralizator, fiindcă Nică redevine harnic, o ajută pe mama sa la făcutul sumanelor, încât aceasta îl laudă și el plânge de bucurie. Aceasta ne arată, ca și în cazul lui

George Topârceanu, că ironia și umorul sunt, de fapt, masca sub care autorul își ascunde sensibilitatea.

În episodul cu pupăza, „după ce-i face tărăboi“ moșului și acesta-l amenință că-l spune tatălui său, se autoironizează cu expresii plastice: „pe loc mi s-a muiat gura“, „și unde-am croit-o la fugă“. Vorba ceea: „Lasă-l, măi! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!“ Este, de fapt, o situație comică tratată cu umor, ca și în episoadele cu scăldatul, cu cireșele, cu uratul sau cu râia, ce-o ia Nică de la caprele Irinucăi. Uneori Creangă face umor negru, ca în episodul cu holera, când „boscorodea“ morții cu cimilituri, lua pomană covrigi, mere, turte, nuci, încât se îmbolnăvește. El este învelit în seu de moș Vasile Țandură, se face bine, iar concluzia este ironică: „lucrul rău nu pierе cu una cu două“.

Umorul este, de fapt, rezultat și dintr-un comic de limbaj, fiindcă zmeii lui moș Luca sunt ca niște „mâți de cei leșinați“, oamenii de la șes sunt „sarbezi la față și zbârciți, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte în toată viața lor“, candidații veniți la Socola au niște „târsoage de barbe cât badanalele de mari“.

Umorul izvorăște din bucuria de a trăi „de-ți părea tot anul zi de sărbătoare“ sau cum redă cuvintele unei babe: „Dare-ar Dumnezeu tot anul să fie sărbători și numai o zi de lucru și chiar atunci să fie praznic și nuntă în sat“. Umorul însoțește pe eroi, fiindcă au nume comice: Trăsnea, Oșlobanu, Moș Chiorpec, Mogorogea. Cu toate acestea, Creangă nu poate să treacă cu vederea felul în care satul, cei din jur sancționează comportamentul său. Moș Chiorpec îl dă cu dohot pe la bot, mătușa Mărioara pretinde plata cânepei, mama îl lasă fără haine, de la Irinuca trebuie să fugă. Umorul nu-l împiedică pe cititorul atent să vadă în conflictul dintre mama evlavioasă, prin care-i vine darul de la Dumnezeu de a fi hirotonit, și rătăcirea de la destin, care-i vine prin tatăl său, fiindcă-și pierdea banii prin crășme.

d) Stilul lui Ion Creangă se caracterizează prin oralitate, expresivitate, folosirea termenilor dialectali, densitate, nuanțare, duiosie.

Oralitatea este realizată prin particule demonstrative („iaca și soarele răsare“), prin interjecții cu valoare predicativă („Hii, căluții tatei“), prin zicători („— Ioane, cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă!...“).

Expresivitatea rezultă fie din sintagme ale limbii vorbite: „frunza frăsinelului“, „bucuria zugrăvită pe fețe“, „să nu-ți salte inima de bucurie“, „cum nu se dă ursul scos din bârlog“, „pașlind-o așa cam pe după toacă“, „cât era de tare de cap“, „de ne degera măduva-n oase de frig“, „ursul nu joacă de bună voie“, „mort copt“, „parcă ți-a ieșit un sfânt din gură“; fie din metafore: „ar fi trebuit să înceapă a mi se pune soarele

drept inimă“, fie din metonimii: „*că-ți venea să te scalzi pe uscat ca găinile*“, „*așa-mi sfârâia inima-n mine de dragostea Măriucăi*“.

Folosirea unor termeni ca: „*știoalnă*“, „*megieș*“, „*holtei*“, „*zamparagii*“, „*dugliși*“, „*cociorvă*“, „*mitoc*“, „*știubei*“, „*culeșeriu*“, „*ocniță*“, „*harabagiu*“, „*bortă*“, „*ogârjiți*“, „*babalâci*“, „*rohatcă*“ nuanțează și dau specific moldovenesc textului, îmbogățind limba literară cu tezaurul termenilor dialectali. Acest specific rezultă și din introducerea de proverbe, zicători, fragmente de poezii populare, cum sunt cele cântate de Mihai scripcarul din Humulești: „*Frunză verde de cicoare / Astă noapte pe răcoare / Cânta o privighetoare / Cu viersul de fată mare*“. Densitatea și varietatea continuă a acestor procedee dau acel timbru unic al textului, originalitatea, „*semnul celor aleși*“ cum spunea Titu Maiorescu, farmecul limbajului.

18.2. Ion Creangă — *Dănilă Prepeleac*

Povestirea *Dănilă Prepeleac* are ca temă lupta dintre bine și rău, ca în poveștile populare. *Ideea* este că omul are mai multă minte de la Dumnezeu, decât demonii.

Subiectul este comic, fiindcă povestitorul, adică autorul, are umor, iar eroul său Dănilă Prepeleac este un hâtru. La început el este sărac, leneș, avea o mulțime de copii, dar „*ori fugea el de noroc și norocul de dânsul*“, fiindcă era „*nechibzuit la trebi*“. Fiindcă-i lipseau cele necesare pentru gospodărie, se ducea mereu la fratele său să împrumute ba carul, ba uneltele de muncă la câmp. Acesta-i spune să-și ducă boii la târg să-i vândă și să-și cumpere car și alți boi mai mici.

Dănilă Prepeleac, fiind „*nechibzuit la trebi*“, schimbă boii pe un car, apoi carul pe o capră, capra pe un gânsac, gânsacul pe o pungă goală și se întoarce acasă. Îi spune fratelui său ce a pățit și-l roagă să-i mai dea o dată carul cu boi, ca să-și aducă lemne din pădure. Fiind leneș, trage carul lângă copacul, pe care-l doboară, și distruge carul, omoară boii fratelui său și, disperat, se gândește să-i ceară și iapa ca să fugă în lume. De aceea fratele său îi spune: „*se vede că tu ai fost bun de călugărit iar nu de trăit în lume, să necăjești oamenii și să chinuiești nevasta și copiii!*“ După ce ia și iapa fratelui său, se întoarce în pădure să caute toporul, ce-l aruncase după niște lișițe. Aici își aduce aminte de cuvintele fratelui său, că ar fi bun de călugăr și începe să însemne locul, să aleagă copacii, ca să dureze un schit. Este ispitit de un diavol ieșit din iaz, care, aflând ce vrea să facă, dă de știre lui Scaraoschi. Acesta îl ispitește cu un burduf de bivoliță, plin cu bani, ca să-l dea „*pusnicului Dănilă*“ și să-l poată „*mătura de-acolo*“. Ispita este mare și Dănilă recunoaște: „— *Aveți noroc, spurcaților, că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia, că v-aș arăta eu vouă*“. Scaraoschi este tare mâhnit pentru pierderea unei comori atât de mari, cu care „*ar fi putut dobândi o*

mulțime de suflete“ și de aceea trimite un alt drac și-i zice lui Dănilă, ca să-și încerce mai întâi puterile și apoi să ia banii. Prima încercare propusă de drac era să înconjoare iazul cu iapa în spate de trei ori, fără s-o pună jos, ca să răsuflă. Dracul înconjoară iazul cu iapa în spate, iar Dănilă o încalecă, zicând că el o duce între picioare. A doua încercare la fugă îl pune pe drac să se ia la întrecere cu un iepure, zicând că acela-i copilul lui cel mai mic. Dracul este depășit de iepure și propune să se ia la trântă. Dănilă îl duce la bârlogul unui urs și-i spune că acolo stă un unchi de-al lui și să se bată cu el. A patra încercare este care chiuie mai tare. Dănilă ascultă felul în care dracul chiuie de se cutremură pământul. El îi leagă ochii și urechile cu un ștergar, ca să nu-i sară creierii din cap, și-i trage „*cu o drughineăță groasă de stejar*“ una la stânga, alta la tâmpla dreaptă și alta în frunte. Dracul fuge în iad, dar vine altul cu un buzdugan mare de fier, care-l aruncă de nu se mai vede trei zile și trei nopți și când cade, „*s-a cufundat în adâncul pământului*“, de s-au zguduit temeliiile lumii. Dănilă se prefăce că vrea să-l arunce în lună și dracul se sperie, ia buzduganul și sare în iaz. Vine alt drac și-i spune să se întreață în blesteme. Dracul îl blestemă și-i plesnește un ochi în cap. Dănilă îl pune să ia burduful cu bani și să-l ducă acasă, unde-i pune pe copii „*să ia ragila și pieptenii de pieptănat călți*“ și „*să tabere pe el să-l schingiuiască după placul lui Dănilă*“.

Umorul se împletește cu fantasticul, cu expresivitatea limbajului popular. Întâmplările au o succesiune și-l determină pe cititor să-l asculte pe povestitor, care ca un hâtru șuguește pe seama eroului său Dănilă, făcându-l să piardă boii, apoi reabilitându-l, făcându-l să câștige întrecerea cu dracii, spre a sublinia ideea că și un oarecare om, nu tocmai isteț, poate ieși învingător în lupta cu forțele răului.

Oralitatea stilului este realizată prin interjecții: „*u! ia! na! na!*“, „*Măi, măi, măi!*“ și substantive la cazul vocativ: „*Doamne!*“ „*Sărmanul!*“ „*băieți!*“, „*dă, dă,*“ „*Măi omule!*“, „*A... leu!*“, „*V...leu!*“, „*Bun!*“, „*Mă, Michiduță!*“, prin expresii ale limbii vorbite: „*Ce vrei să faci aici, măi omule?*“, „*Na-ți-o frântă că ți-am dres-o!*“, „*Mai șede el cât șede, de cască gura prin târg, ș-apoi își ia tălpășița spre casă!*“, „*Bine v-am găsit, bădiță!*“, „*Apoi dă, bădiță, m-am pornit cu graba și m-am întors cu zăbava!*“.

Prin poveștile și basmele sale, Ion Creangă se alătură marilor scriitori Mihail Eminescu, I.L.Caragiale, Ioan Slavici în sensul că ei pun bazele prozei fantastice în literatura română.

18.3. Ion Creangă — Povestea lui Harap Alb

a) *Harap Alb* este, ca formă, un basm cult, din punctul de vedere al conținutului, o nuvelă simbolistă, ca mesaj — o fabulă, ca modalitate

artistică — o alegorie și are ca **temă** lupta dintre bine și rău. **Ideea** este că binele învinge.

Subiectul are o structură secvențială, fiecare element constitutiv fiind, de fapt, o inițiere a eroului principal, o sacralizare a lui prin dobândirea cunoașterii, a conștiinței de sine, ca o trecere de la condiția de muritor la cea de nemuritor, de principiu, de centru al universului, de spirit conducător al ordinii universale.

Alegerea eroului este realizată în prima secvență și este determinată de destinul său, așa cum i-l aduce la cunoștință Sfânta Duminică, care-l încearcă, prefăcându-se într-o bătrână. Cei doi frați mai mari, orgolioși, se cred îndreptățiți să aibă această cinste, dar se întorc umiliți, fiindcă nu au virtuțile morale necesare.

Inițierea are în vedere o însușire, o afirmare, o verificare și o consolidare a virtuților: *răbdarea* (furnicilor care aleg macul de nisip), *milostenia* (dania făcută unei bătrâne – Sfântei Duminici), *smerenia* (fiului cel mic îi este rușine de întoarcerea fraților săi), *înțelepciunea* (simbolizată de salatele din grădina ursului, pe care le obține, fiindcă ascultă, este milos, harnic), *blândețea* (are grijă de furnică, de albină, de cal, de Flămânzilă, Ochilă, Setilă, Păsărilă, Gerilă), *curățenia* (respectă cuvântul dat prin jurământ), *cumpătarea* (echilibrul cu care trece prin încercări), *hărnicia* (face adăpost pentru albine, îngrijește calul, freacă armele, ocrotește furnicile), *curajul* (andreea), *ascultarea* (împlinește sfaturile Sfintei Duminici).

O singură neascultare a sfatului tatălui său, de a nu-și lua un slujitor spân, îi aduce toate necazurile. Toate elementele narațiunii au o ordine simbolică, ca un drum prin labirint. Prin *milostenie*, dând un ban Sfintei Duminici, el află cum să se pregătească de drum. Alegerea calului cu o tupsie de jărat sugerează purificarea trupului (calul). În mod simbolic, călărețul este spiritul care trebuie să conducă trupul. El ia hainele de mire ale tatălui și armele, simbolizând arhetipal investirea sa, ca principiu masculin. *Andreea* — curajul — îl ajută să intre în labirint, trecând peste podul străjuit de tatăl în piele de urs. Dobândirea pielii de urs îi este necesară, fiindcă simbolizează *înțelepciunea* cu care îl va înșela pe ursul demon, care păzește salata — cunoașterea — simbolizată în *Mahabharata* prin amrita — soma nemuririi.

Atacul spânului — reprezentare a vrăjmașului — înseamnă lupta cu lumea, se petrece când intră în fântână, adică în sine, spre a obține apa rece – psihe – psihon – Spiritul rece. Lupta are deci trei etape distincte: cu trupul, cu lumea, cu demonii.

Lupta cu trupul se încheie prin dobândirea calului, adică supunerea trupului, prin dobândirea armelor, adică a virtuților, a hainelor și a pielii de urs, adică a condiției arhetipale, exprimată prin simbolul *mire*.

Lupta cu lumea, adică cu vrăjmașul — spânul, înseamnă dobândirea cunoașterii (salatele din grădina ursului), a puterii când îl va învinge pe Mara (cerbul cu nestemate), care declanșează maya (iluzia valorilor materiale), adică pe demonul ascuns în lume.

Lupta cu demonul — Împăratul Roșu — are ca scop obținerea fetei acestuia (simbol al principiului feminin și al conștiinței), de aceea se ascunde pe lună, adică să realizeze o metamorfoză a conștiinței, să o transforme într-o „*sosie*“, într-un alter ego al eroului.

Lupta eroului nu este pentru o cauză personală, ci are ca scop salvarea lumii din mâna duhului rău. De aceea, atunci când preia sabia și obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, el preia însemnele puterii asupra lumii. Când groapa se umple de sângele cerbului, Harap Alb, ca și Sigfried, eroul din *Cântecul Nibelungilor*, dobândește botezul eternității, de aici și strălucirea de soare a capului cerbului.

Prin încercarea cu casa de aramă se sugerează puterea de a răci mintea, înfierbântată de demonul mâniei, în războiul cu gândurile. Încercarea cu multe feluri de mâncare este înfrângerea demonului lăcomiei. Alegerea adevăratei fete a Împăratului Roșu este lupta cu demonul minciunii, pentru care trebuie să aibă darul deosebirii duhurilor sau cunoașterea discriminativă, coordonată de legea discriminării, adică dobândirea credinței adevărate. De aici încercarea puterii discriminative a nuanțelor, simbolizată de alegerea macului de nisip, făcută de furnicile — gânduri. Când fata Împăratului Roșu se va ascunde pe lună, ea sugerează că este o ipostază a principiului feminin, o dimensiune a conștiinței universale. În *Upanișade*, luna este ochiul stâng al conștiinței universale, iar soarele — ochiul drept. Harap Alb are atributele lui Făt-Frumos – Sfântul Soare, adică paloșul fermecat, calul înaripat a înfrânt balaurul-demonul-cerbul, a fost sacralizat prin botezul cu sânge. Fata Împăratului Roșu devine Ileana Cosânzeana, dar sugerează și mitul Pasărea Măiastră. Ea trimite o pasăre să-i aducă apă vie și trei smicele de măr dulce. Locul este simbolic, unde se bat munții în capete, adică la limita lumilor. Apa vie este apa Duhului Sfânt, care curge în grădina raiului, smicelele de măr dulce sugerează cele trei etape ale cunoașterii, de inițiere în tainele lumii. Cu ele, fata Împăratului Roșu îi va da lui Făt-Frumos viața veșnică, iar Împăratul Verde, Bunul Părinte al Vieții, îi va da ca răsplată împărăția, ca să se împlinescă una din fericiirile din textul Sfintei Evanghelii: „*Fericiți cei blânzi, că aceia vor moșteni pământul*“.

b) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, o găsim și în poveștile sale, unde însă accentul cade pe dimensiunea romantică. De aceea structura narativă este romantică, fiindcă are modelul vegetal. Rădăcina este alegerea și plecarea eroului, trunchiul îl formează cele trei încercări: cu salata din grădina ursului, cu cerbul și cu fata Împăratului Roșu. Arboreșcența este dată de evenimentele legate de cea de a treia încercare: protejarea albinelor, furnicilor, luarea tovarășilor de drum: Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsărilă, care, împreună cu albina și furnica, fac șapte. La aceștia adăugăm pe Sfânta Duminică, calul și fata Împăratului Roșu, fiindcă el, Făt-Frumos, este desăvârșit, element sugerat prin numărul zece.

Romantice sunt tema, eroii, conflictul, subiectul, fiindcă avem o evaziune în basm, o prețuire a folclorului prin dezvoltarea unor structuri și simboluri preluate de Ion Creangă din folclor. Fantasticul, ca trăsătură a romantismului, constă în prezența Sfintei Duminici, a calului care vorbește, a comunicării eroului cu albinele și furnicile, a puterilor celor cinci tovarăși de drum. Sub înfățișarea lor de eroi de basm, distingem însă vorbele și trăsăturile de caracter ale unor țărani din Humulești, ceea ce arată că realismul este o prezență vie chiar și în structura basmelor lui Creangă. În același timp, eroii au și trăsături general-umane: Gerilă este egoistul, Setilă și Flămânzilă sunt lăcomia personificată, furnica este hărnicia, albina este adevărul, Ochilă este prevederea, Păsărilă este priceperea, iar toate dau măsura omului.

Contextul simbolic este bine realizat și punctează etapele drumului prin labirint: podul, fântâna, salatele, cerbul, albina, furnica, paloșul, calul, fata Împăratului Roșu, casa de aramă, luna, munții care se bat în capete, turturica, ursul, jărăticul, smicelele de măr dulce, apa vie, de aceea se poate discuta de o prefigurare a simbolismului la Ion Creangă.

Arta povestirii se caracterizează prin profunzimea sensurilor, prin simboluri, prin expresivitate, ineditul situațiilor, construirea personajelor. Personajele au detalii semnificative, care le dau aspectul de unicat. Gerilă are „*urechi clăpăuge*“ și „*buzoaiie groase și dăbălăzate*“ și când suflă din ele, se pune o promoroacă groasă de-o palmă. Ochilă are un singur ochi, în frunte, și vorbește ca un țaran din Humulești: „*Măi, fetișoara împăratului ne-a tras butucul. A dracului zgâtie de fată s-a prefăcut în păsărică, a zburat ca săgeata pe lângă ceilalți și ei habar n-au de asta*“. Păsărilă se lungește, „*cotrobăie*“ pe după stânci și o „*găbuiește*“ pe fată în spatele lunii.

Comicul este de personaj, de limbaj, de situație. Comicul sau umorul alternează în realizarea unor eroi, în limbaj, în situațiile create. Eroii sunt priviți cu umor. Gerilă se întindea de căldură „*de-i treceau genunchii de gură*“. Când este introdus în casa de aramă, nu vrea s-o răcească, fiindcă

pentru el este foarte bună. Comicul este că, în loc să ardă, ei strigă că mor de frig. La fel când li se dau cantități mari de mâncare, ei îi lasă pe Flămânzila și pe Setila să-și arate măiestria, iar apoi strigă că mor de foame. Puterea Împăratului Roșu se dovedește neputincioasă.

Ca erudit al culturii populare, Creangă știe să caracterizeze o situație sau un personaj printr-un proverb, printr-o poezie, printr-o zicătoare: „*La plăcinte înainte / La război înapoi*“.

Dativul etic sugerează participarea autorului la actul narativ și-l va angaja pe cititor. Când calul îl prinde pe Spân, ca să-l pedepsească, avem un dativ etic: „*și odată mi ți-l înșfăcă cu dinții de cap*“.

Stilul lui Creangă se caracterizează prin oralitate, nuanțare, vocabularul moldovenesc, expresii ale limbii vorbite, proverbe și zicători, obiecte și port. Oralitatea este evidentă prin onomatopee, exclamații, expresii: „*înțeles-ați*“, „*ce-mi pasă mie?*“, „*de-ar ști omul ce-ar păți / dinainte s-ar păzi!*“.

Caracterul arhetipal al simbolurilor dă valoare textului. Astfel, pielea cea de urs, pe care o ia de la tatăl său, sugerează cunoașterea exterioară, a lumii senzoriale. Aruncarea ei arată depășirea acestei etape. Cunoașterea interioară, discriminativă, sugerată prin tăierea capului cerbului, înseamnă îndepărtarea mayeri — iluzia pornită de Mara împotriva celui ce începe acel drum în interior. El caută să rețină spiritul în lumea exterioară prin fascinație (meraviglia). Cunoașterea de sine, reprezentată de fata Împăratului Roșu, înseamnă o luptă cu spiritul răului — Împăratul Roșu, care utilizează aprinderea patimilor (casa de aramă), lăcomia simțurilor (hrana abundentă), minciuna (alegerea fetei), ascunderea (fuga fetei în lună), amestecarea (amestecul de mac și nisip, de adevăr și minciună), închiderea drumului (munții care se bat în capete).

Caracterul moralizator constă în concluzia pe care trebuie să o tragă cititorul și anume că, pentru a ieși de sub influența duhului rău, omul trebuie să ducă un război cu trupul, cu lumea și cu demonii. Această luptă trebuie dusă cu iscusință, cumpătare, vitejie, cu afirmarea virtuților, care nu sunt o problemă teoretică, ci semnul drumului spre desăvârșire. Măsura omului, valoarea lui sunt date de faptele, cuvintele și gândurile, pe care le îmbunătățește mereu, spre a intra pe teritoriul sacrului, împlinind cuvintele Sfântului apostol Pavel, că cei aleși fie că sunt în trup, fie că sunt în cer, pentru Dumnezeu trăiesc. Ca diacon, Ion Creangă a știut acest lucru și a lucrat mai puțin diaconia, dar scrisul său a adus lumină în multe minți și inimi.

19. Ion Creangă — reprezentant al realismului

19.1. Universul satului românesc

a) Nică al lui Ștefan al Petrei – copilul și copilăria – vioi, inteligent, evoluția de la prizărit, rușinos și fricos la holtei, harnic dar și leneș, îndrăgind satul și casa părintească, mama, frații, surorile, lumea satului, basmele, cântecele, proverbele.

b) Smaranda Creangă – mama – iubitoare, harnică, evlavioasă, vrea să-l învețe carte pe Nică, bună dar și aprigă, crede în destinul de excepție al lui Nică.

c) Ștefan al Petrei – harnic, inteligent, neîncredător în știința de carte, își iubește copiii, gospodar, plătește pagubele.

d) David Creangă – țăranul luminat – bunicul bun și iertător – plătește pagubele făcute Irinucai, vrea ca nepoții să învețe carte.

e) Mătușa Mărioara – avară ca și unchiul Vasile – „*pui de zgârâie-brânză*“.

f) Preotul Ioan – face în curtea bisericii școală, îi duce pe copii cu datinile.

g) Preotul Isaia Duhu – preotul cărturar, îi învață carte.

h) Preotul Oșlobanu – avar, vrea să-și facă băiatul popă.

i) Bădița Vasile – frumos, rușinos, cărturar, este prins cu arcanul la oaste.

j) Moș Luca – prototip al harabagiului – *Moș Nichifor Coțcarul*.

k) Moș Chiorpec Ciubotarul și Pavel Ciubotarul – exponenți ai prototipului ciubotarul.

l) prototipurile – nivel al artei de scriitor al mediului rural românesc.

m) arhetipurile – componentă a spiritualității satului românesc: Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana.

n) Făt-Frumos, eroul basmelor populare – reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare: *Făt-Frumos — fiul iepei, Povestea lui Harap Alb, Povestea porcului*.

o) elemente specifice ale vieții satului: iarmarocul, munca la sumane, claca, școala, gospodăria, sărbătorile, hora, călătoriile, bolile, tradițiile, obiceiurile, eresurile, basmele, poveștile, zicătorile, poeziile, cântecele, portul, obiectele, tehnica rurală.

p) atitudinea critică, transfigurată în umor, a autorului, când critică școala, administrația, armata, biserica, moravurile.

r) scientismul – formă particulară de erudit al culturii populare.

s) specii realiste folosite de Ion Creangă:

– nuvela: *Moș Nichifor Coțcarul, Soacra cu trei nurori*.

– amintiri: *Amintiri din copilărie, Fragment de biografie*.

– basme: *Povestea lui Harap Alb*, *Povestea porcului*, *Făt-Frumos — fiul iepei*.

– povești: *Povestea lui Stan Pășitul*, *Prostia omenească*, *Punguța cu doi bani*, *Capra cu trei iezi*, *Povestea unui om leneș*, *Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac*.

– povestiri: *Moș Ion Roată și Vodă Cuza*, *Moș Ion Roată și Unirea*, *Popa Duhu*, *Cinci pâini*, *Acul și barosul*, *Inul și cămeșa*, *Ursul păcălit de vulpe*.

19.2. Umorul — semn al apartenenței scriitorului la realism

a) situații comice tratate cu umor:

– *Soacra cu trei nurori* – bătaia și interpretarea ei.

– *Moș Nichifor Coșcarul* – rămâne peste noapte în pădure cu nevestele tinere.

– *Amintiri din copilărie* – când rămâne fără haine la scăldat sau se ascunde în păpușoi, după procitanie.

b) întâmplări cu sfârșit nefericit, tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

– la Broșteni – dărâmă casa Irinucăi, omoară o capră, se umplu de râie, fug cu plutele.

– la Fălticeni – pun poște, dărâmă soba, se bat, pierd purceii.

– la cireșe – distruge cânepa, tatăl plătește ispașă, el ia o bătaie.

c) evenimente școlare tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

– omorârea muștelor cu ceaslovul, „*pățimirea cuvioaselor muște și a cuvioșilor bondari*“.

– învățătura lui Trăsnea – adoarme cu capul pe carte.

– bătaia Smărăndiței – inaugurarea Calului Bălan și a „Sfântului Niculae cel din cui“.

d) evenimente comice în povești, tratate cu umor:

– *Dănilă Prepeleac* – pune pe copii să-l bată pe drac.

– *Prostia omenească* – prinderea soarelui cu butoiul.

– *Punguța cu doi bani* – cocoșul varsă apa din fântână în cuptor.

– *Povestea lui Harap Alb* – înghețarea casei de aramă.

– *Povestea porcului* – pețirea fetei de împărat de către un porc.

– *Ivan Turbincă* – prinderea dracilor cu turbinca.

e) limbajul popular – sursă de umor:

– expresii populare: „*Na-ți-o frântă că ți-am dres-o*“.

– zicători: „*La plăcinte râde gura / La vârzare și mai tare*“.

– cuvinte populare cu valoare de umor: „*balcâză*“, „*lălâie*“, „*tântul*“, „*dugliș*“, „*zamparagii*“, „*hojmălăi*“.

– numele personajelor: Chiorpec, Oșlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Setilă, Flămânzilă, Păsărilă, Ochilă.

19.3. Locul lui Ion Creangă în cadrul realismului românesc

a) reprezintă linia realismului liric sau de factură romantică, continuă pe Vasile Alecsandri și este continuat de Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) realizează o imagine a satului românesc de la jumătatea secolului al XIX-lea.

c) ne dă o imagine a spiritualității poporului român.

d) arată expresivitatea limbii populare, a termenilor și expresiilor, îmbogățind limba literară.

e) creator de cronotopi, de tipuri umane, dar și de prototipuri.

f) realizează o subtilă sinteză a structurilor realiste cu elemente romantice și clasiciste.

g) arată felul în care specificul național constituie un argument pentru valoarea de scriitor universal, fiind unul din cei opt scriitori români de pe lista UNESCO.

20. Ion Luca Caragiale

Născut la 29 ianuarie 1852 în satul Haimanale de lângă Ploiești. Tatăl său, Luca Caragiale, era secretar la Mănăstirea Mărgineni, iar mama sa, Ecaterina Caraboa, provenea dintr-o familie de negustori. Tatăl său va fi mai apoi avocat și judecător-supleant la Tribunalul Prahova. Va începe să învețe la Școala Domnească nr. 1, unde va avea învățător pe Bazil Drăgoșescu, foarte riguros la regulile de ortografie. Va continua liceul la Ploiești și București și clasa de declamație și mimică a unchiului său Costache. Este din 1870 copist la Tribunalul Prahova, apoi sufleur și copist la Teatrul Național din București. Colaborează la ziarele Alegătorul liber, Ghimpele, Unirea democratică, Națiunea română, Claponul. La Timpul va avea o redacție cu Mihail Eminescu și Ioan Slavici. Până în 1881 este revizor școlar pentru județele Neamț și Suceava, apoi pentru Argeș și Vâlcea, funcționar la Regia Monopolurilor, profesor la Liceul Sfântul Gheorghe, director al Teatrului Național. Se căsătorește cu Alexandrina Burelly. Mama lui Caragiale moșteni de la Momuloaia, o rudă bogată, o avere considerabilă, o moșie în Vlașca. Se stabilește în 1904 la Berlin. Până la această dată trăiește din negustorie. Este berar în Gabroveni, apoi o prăvălie în strada Doamnei, apoi restaurantul gării din Buzău, redevine funcționar la Regia Monopolurilor. Această schimbare permanentă a locurilor îi dă posibilitatea să cunoască medii sociale și personajele pe care le va surprinde în piesele și schițele sale. Va călători foarte mult până în 1912 când moare pe 9 iunie 1912.

Activitatea literară este de dramaturg, prozator, ziarist. Ca dramaturg a scris comedii: „O noapte furtunoasă”, „O scrisoare pierdută”, „D’ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”, „C.F.R.”, și o dramă: „Năpasta”.

Ca prozator a scris nuvele, momente, schițe, povestiri:

– nuvele: „În vreme de război”, „O făclie de Paști”, „Două loturi”, „La hanul lui Mânjoală”, „La conac”, „Kir Ianulea”, „Păcat”;

– momente și schițe: „Telegrame”, „Proces verbal”, „Căldură mare”, „Bubico”, „Dl Goe”, „Lanțul slăbiciunilor”, „Vizită”, „Urgent”, „High-life”, „Bacalaureat”, „Diplomație”;

– reportajul: „O vizită la castelul „Iulia Hașdeu”;

– pamfletul: „1907 din primăvară până-n toamnă”, „Congresul cooperativ român”, „Ion”, „Monopol”, „Garda civică”, încercare de roman: „Smărăndița”;

– foiletoane: „Scrisorile unui egoist”, „Câteva păreri”, „Obligativitatea opiniilor”, „Criticile lui Gherea”, „A. Odobescu”, „Poetul Vlahuță”, „Da și nu”, „Grav eveniment literar”, „Politică și literatură”, „La Nirvana”.

20.1. I.L.Caragiale – *O scrisoare pierdută*

Comedia *O scrisoare pierdută* este o *ars dramatica*, fiindcă putem distinge în ea trăsăturile programului estetic realist critic al autorului.

a) **Tema** este realistă și constă în critica instituțiilor și moravurilor societății burgheze, iar **ideea** este că o societate coruptă este sortită prăbușirii.

Subiectul este luat din viața socială și reprezintă eșantionul cel mai caracteristic al vieții burgheze — alegerile parlamentare, adică lupta pentru putere. Eroii sunt tipuri de ariviști, alcătuiți, prin însumare, prototipul arivistului. Astfel, Nae Cațavencu, arivistul care vrea să ajungă deputat, găsește, sau mai bine zis fură, o scrisoare de amor a prefectului Ștefan Tipătescu către Zoe Trahanache, soția lui Zaharia Trahanache, șeful local al partidului de guvernământ. El șantajează grupul de la conducerea județului cu publicarea scrisorii, transformând-o în capital politic. Scrisoarea devine elementul de intrigă și cu ea începe acțiunea piesei. Reacțiile eroilor sunt diferite. Zaharia Trahanache caută în trecutul lui Nae Cațavencu și găsește două polițe falsificate, cu care îl poate băga la închisoare. Zoe Trahanache, disperată, îl constrânge pe Ștefan Tipătescu să-i dea drumul lui Nae Cațavencu, pe care acesta îl arestase și-i percheziționase locuința. Ca pe tarabă, Tipătescu îi oferă lui Cațavencu, în schimbul scrisorii, funcția de primar, postul de avocat al statului, un loc în comitetul electoral, epitrop la Sfântul Nicolae, administrator la moșia Zăvoiul, adică poziții sociale și mijloace de câștig. Dacă ar fi fost un lider politic real, Cațavencu și-ar fi instalat toată gruparea în aceste funcții și ar fi dobândit cu siguranță, mai

târziu, un loc în Parlament. El refuză, fiindcă este sigur că va fi ales și visează să devină o mare personalitate politică. Tipătescu este constrâns de Zoe Trahanache să-i sprijine candidatura. Trădarea, de care se tem Farfuridi și Brânzovenescu, are temei. Este anunțat numele candidatului oficial de la București prin Agamiță Dandanache. La întrunirea electorală, după ce Cațavencu și Farfuridi țin două cuvântări pline de paradoxuri, Zaharia Trahanache anunță numele candidatului, ceea ce duce la o bătaie între grupurile rivale. În această bătălie, Cațavencu își pierde pălăria și cu ea scrisoarea. El este la discreția dușmanilor săi politici. Agamiță Dandanache devine deputat, iar Cațavencu este pus de Zoe Trahanache să conducă manifestația publică. Situațiile comice inundă scena, comicul de personaj, de limbaj, de intrigă, ridiculizează farsa alegerilor, falsa democrație burgheză.

b) *Interesul* este principiul care coordonează societatea burgheză și el devine sămânța (ideologemul) care generează textul. El este enunțat de Zaharia Trahanache prin expresia „*enteresul și iar enteresul*“. Interesul dă sensul acțiunilor, caracterizează eroii, devine motivația, legea, în jurul căreia se constituie lumea eroilor lui Caragiale.

Positivismul burghez, sintetizat prin pragmatismul conceptului de util, vizează transformarea oamenilor în instrumente, așa cum o spune Cațavencu: „*Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decât un instrument*“. De aceea eroii lui Caragiale sunt dominați de „*voinea care ordonă*“, adică de autoritarismul deghizat în democrație, caracteristic pentru politica de tip prusac, introdusă de Carol de Hohenzollern. Este o exprimare a ceea ce Titu Maiorescu definea prin expresia „*forme fără fond*“.

Instituțiile publice ca prefectura, poliția, poșta, presa, parlamentul, familia, la care, în schițele sale, Caragiale va adăuga școala, justiția, statul sunt în slujba intereselor unor persoane, grupuri sociale. De aceea Cațavencu, fiindcă nu are *puținică răbdare*, „*își pierde enteresul*“. A fi deputat într-un parlament după dobândirea independenței, când toate bogățiile țării sunt la discreția burgheziei, înseamnă a te îmbogăți rapid, de aceea Cațavencu îi spune lui Tipătescu: „*E puțin, onorabile*“. Calitatea de deputat era o trambulină spre funcțiile din conducerea statului, către un portofoliu de secretar de stat sau de ministru, unde un escroc, care falsifică polițe, ar fi avut o mină de aur. Eroii lui Caragiale sunt continuatorii lui Dinu Păturică, de aceea aservesc instituțiile, subordonează interesele sociale și naționale față de interesele lor personale. Tipătescu subordonează prefectura capriciilor și intereselor amantei sale, Zoe Trahanache, Pristanda subordonează poliția lui Zaharia Trahanache și lui Ștefan Tipătescu. Instituțiile țării sunt o parodie a legilor, și nu o exprimare a lor. Cei care

reprezintă aceste instituții le consideră un fel de moșie personală, fiindcă sunt dominați de principiul *interesul*.

Caragiale are o înțelegere logică a lumii eroilor săi. Așa cum în biologie se enunță legea, potrivit căreia cel mai adaptat la mediu învinge, tot astfel într-o societate, în care „*Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic*“, adică parazită, putredă, decăzută, în mod firesc învingător trebuie să fie parazitul sau idiotul.

În acest context de abuzuri, de șantaje, de escrocherii, de minciună și înșelătorie, de încălcare permanentă a legii, finalul rostit de Cațavencu: „*Iată binefacerea unui sistem constituțional*“ este profund comic și sintetizează parodia democrației burgheze, fiind de o actualitate totală.

c) Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de ariviști. De aceea el construiește comedia potrivit proverbului: „*când doi se ceartă al treilea câștigă*“. Arivistul Farfuridi se ceartă cu arivistul Cațavencu și are câștig de cauză licheaua – Agamiță Dandanache. Această înțelegere logică, științifică, ca trăsătură a realismului, este accentuată de faptul că subiectul dezbaterilor este Constituția, legea fundamentală, care trebuia modificată după Războiul de Independență, potrivit cu interesele ariviștilor. Cearta pentru os are forma paradoxurilor rostite de Farfuridi: „*Ori să se revizuiască, primesc ! dar atunci 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*“. În spatele acestei aparente incompetențe se ascunde, de fapt, o trădare a intereselor naționale, ca sens fundamental al democrației burgheze.

Eroii sunt vii, tocmai fiindcă au o anumită autonomie față de autor, derivată din situația socială diferită, pe care o au. Ștefan Tipătescu calcă legile și-l arestează pe Cațavencu, amenințându-l: „*Canalie nerușinată ! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul*“. Zoe Trahanache subordonează județul intereselor ei de fustă: „*Ei, eu te aleg, eu și cu bărbatul meu*“. Zaharia Trahanache știe regulile jocului și câștigă: „*Girurile astea două, cu care onorabilul Cațavencu a ridicat cinci mii de lei de la soțietate, sunt tot pentru interesul țării ?*“. Cațavencu este arivistul demagog și escroc, cetățeanul turmentat este arivistul inconștient, Ghiță Pristanda este arivistul servil, Farfuridi este arivistul fudul. Ei toți tind spre „*stâlpul puterii*“, care este Zaharia Trahanache. Acesta știe că cel care deține puterea, este atacat, de aceea pe el nu-l preocupă raporturile reale dintre Tipătescu și Zoe Trahanache, ci cum să apere puterea pe care o deține. Puterea este mirajul acțiunilor ariviștilor.

Agamiță Dandanache este sinteza trăsăturilor ariviștilor și a lumii eroilor lui Caragiale. El obține mandatul de deputat și utilizează puterea în interese personale, nu ține discursuri, ca să-și dovedească calitățile de lider

politic, fiindcă este un profesionist. Își șantajează nu adversarii politici, ci prietenul, tot cu o scrisoare de amor. El are o economie a mișcărilor, care-i asigură existența sa de parazit. Dandanache a devenit „*instrumentul*“ și utilizează „*instrumentul*“. Este total dezumanizat, este rezultatul evoluției unei lumi: „*eu cu familia mea de la pazopt*“. El este un actant, fiindcă este construit pe legea adaptării la „*mediu, și nu face voia proprie, ci el este cu toate partidele ca tot românul imparțial*“.

Agamiță Dandanache este idiotul, produsul ultim al unei societăți dezumanizate de bani, de viața parazită, este produsul pragmatismului burghez, este esența spiritului critic al operei lui I.L.Caragiale. Prin el se definește o lume imorală, fără principii, sortită pieirii.

d) Caracterul comic rezultă firesc din convingerea autorului că răsul este o armă socială. Atitudinea critică a autorului se exprimă prin ironia, ridicolul și răsul, pe care le provoacă eroii săi

Cuvântul *moft*, utilizat pentru titlul revistei *Moftul român*, este un mod de a exprima răsfățul, capriciile, lipsa de rațiune, în care ideile sunt suplinite de mofturi, iar posesorii lor devin *moftangii*.

Comicul îmbracă, în *O scrisoare pierdută*, mai multe aspecte: de situație, de intrigă, de caracter, de limbaj și are ca scop să arate că întreaga societate burgheză este o parodie penibilă. Situațiile comice rezultă din inversarea valorilor. Tipătescu vrea „*să-l lucrăm pe onorabilul*“, adică pe Nae Cațavencu, dar este lucrat de Cațavencu prin Zoe Trahanache. Zaharia Trahanache vrea să ascundă de Zoe conținutul scrisorii, dar ea îl știe de mult. Ghiță Pristanda vrea să pară fidel conducătorilor județului, dar se compromite prin furtișaguri, ca cel cu steagurile. Cațavencu și Farfuridi țin discursuri politice, dar nu știu ce vor să susțină. Agamiță Dandanache vrea să pară o personalitate marcantă, dar este total ramolit. Farfuridi și Cațavencu se ceartă, iar Agamiță Dandanache devine deputat. Intriga este comică, fiindcă politica partidelor și compoziția parlamentului se fac prin șantajul cu scrisorile de amor sau prin acte de corupție ca în sistemul actual.

Caracterul comic al eroilor lui Caragiale rezultă din raportul dintre ceea ce sunt, ceea ce vor să pară și ceea ce ar trebui să fie eroii săi. Jocul umoristic cu limbajele însoțește această farsă a imaginii eroilor. Tipătescu se crede o personalitate politică, dar este o păpușă manevrată abil de Zaharia Trahanache prin Zoe Trahanache. Pristanda ar trebui să fie un model de cinste și corectitudine, dar, de fapt, este un profitor, așa cum o spune el însuși: „*Pupă-l în bot și papă-i tot*“.

Comicul de limbaj rezultă din diferența dintre ceea ce spun, ceea ce ar vrea să spună și ceea ce ar trebui să spună eroii lui Caragiale. Farfuridi se va întrece în paradoxuri cu Nae Cațavencu, în loc să dezbătă problemele legate de noua constituție. Jocul umoristic cu limbajele caracterizează realismul.

Numele eroilor este comic. Din falnicul Agamemnon, eroul de la Troia, a mai rămas „*o stârpitură, un gagamiță*“, cum îi spune Trahanache la un moment dat lui Agamiță Dandanache. Parodierea instituțiilor, moravurilor, situațiilor, limbajului exprimă minciuna, care devine principiu într-o societate construită pe șantaj, adulter, parazitism, compromis, abuz.

Caracterul comic este o coordonată a universului eroilor lui Caragiale, dar și o trăsătură a stilului său.

e) **Stilul** lui I.L.Caragiale se caracterizează prin criticism, tipizare, paradox, parodie, joc umoristic cu limbajele, plurilingvism, expresivitate, oralitate, dramatizare, nuanțare și sinteză.

Criticismul rezultă din atacul frontal îndreptat împotriva instituțiilor și moravurilor sociale, împotriva ideologiei burgheze și a oamenilor ce o reprezintă, din tratarea comică, sarcastică a subiectelor, din parodie și paradox, din ticurile verbale puse în gura eroilor.

Se poate discuta, în cazul lui Caragiale, de o tehnică a paradoxului. Astfel distingem un paradox de expresie, ca în replica lui Pristanda: „*curat, murdar*“; un paradox de context: „*curat constituțional*“; paradox de comportament: „*și eu, am, n-am înfățișare la douăsprezece trecute, fix, mă duc la tribunal*“. Cel mai spectaculos este paradoxul în serie, pe care-l găsim în discursul lui Farfuridi: „*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*“. Paradoxul ramificat îl găsim în dialogul dintre Farfuridi și Brânzovenescu: „*Trebuie să ai curaj ca mine, o iscălești și o dăm anonimă*“.

Parodia este un procedeu tipic al lui Caragiale, spre a arăta devalorizarea instituțiilor sociale. Prefectura și prefectul Ștefan Tipătescu, poliția și polițaiul Ghiță Pristanda, partidul de guvernământ și Zaharia Trahanache sunt puși în slujba unei ariviste, Zoe Trahanache, care s-a măritat cu un bătrân spre a-i moșteni averea, sau în slujba unui ramolit, Agamiță Dandanache. În discursul lui Cațavencu avem, ca și în discursul lui Farfuridi, parodia unui discurs: „*Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice dar lipsește cu desăvârșire, Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se fac deloc în țara noastră!*“.

Plurilingvismul este un mod de a contura eroii. Fiecare personaj are expresiile, ticurile, care-l caracterizează: Trahanache — „*Ai puțintică răbdare*“, Tipătescu — „*ș-apoi să-l lucrăm pe onorabilul*“, Pristanda — „*curat, murdar*“, Farfuridi — „*iubesc trădarea... dar urăsc pe trădători*“.

Stâlcirea cuvintelor este un procedeu de caracterizare a personajelor: „*Cetățeanul turmentat spune cioclopedică*“, Pristanda — „*bampir*“, Agamiță Dandanache — „*pațe*“, „*zițea*“, „*ținevas*“, „*țentral*“.

Jocul umoristic cu limbajele: Dandanache — „*zdronca – zdronca*“, „*tilinca – tilinca*“, Trahanache — „*o soțietate fără de prințipuri care va să zică că nu le are*“.

Expresivitatea sintagmelor, punctuația, contextul, mișcarea, indicațiile regizorale redimensionează și nuanțează permanent textul, îl fac viu.

20.2. I.L.Caragiale — *La hanul lui Mânjoală*

La hanul lui Mânjoală este o povestire, fiindcă autorul se identifică cu locutorul (povestitorul) spre a da mai multă autenticitate elementului fantastic.

Tema este lupta dintre bine și rău, ca în basmele populare, iar *ideea* este că ispitele trebuiesc îndepărtate prin credință, prin post și rugăciune.

Subiectul este ispita pe care o trăiește povestitorul la hanul lui Mânjoală, unde poposește spre seară, „*când se ducea spre Popești la pocovnicu Iordache*“, viitorul său socru. Pentru a ne identifica cu povestitorul, încă din primele rânduri ne sunt redade gândurile lui la persoana întâi. Cu subtilitate, autorul își amintește — prin locutorul povestirii — cum, rămasă văduvă, coana Marghiolița a pus pe picioare hanul, sugerând că a găsit o comoară sau că umblă cu farmece. Apoi gradat, narează o întâmplare, când tâlharii au vrut să spargă hanul, și cel mai voinic dintre ei a lovit cu toporul în ușă, dar a căzut mort, fratele său a devenit mut, iar ceilalți doi au fugit, fiindcă au văzut cum vin dorobanții călări și-i prind.

Întrât în han, povestitorul cere cucoanei Marghioala de mâncare și fiindcă este „*tânăr, curățel și obraznic*“, o apucă peste mijloc, o ciupește și-i face complimente: „— *Strașnici ochi ai, coană Marghioalo!*“

Invitat în odaia coanei Marghioala, el o descrie remarcând: „*un miros de mere și de gutui*“ și faptul că era cald „*ca sub o aripă de cloșcă*“. Vrea să se închine, dar nu vede nici o icoană și, când „*își face cruce după datină*“, aude un răcnet și presupune „*că a călcat un cotoi bătrân, care era sub masă*“. Cucoana Marghioala dă drumul cotoiului pe ușă, iar vântul stinge lampa, prilej pentru povestitor s-o îmbrățișeze și s-o sărute pe cucoana Marghioala. Jupâneasa aduce o lumânare și mâncarea, apoi vin și cafele. Se pornește o viforniță și, tulburat, povestitorul vrea să plece cu toate împotrivrile cucoanei Marghioala. Cu subtilitate este introdusă imaginea vrăjirii căciulii: „*Femeia, dusă pe gânduri, ședea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învărtea ș-o răsucea*“, apoi răspunsul ei: „— *Îmi plătești când treci înapoi, răspunse gazda, uitându-se adânc în fundul căciulei*“, este însoțit de o lumină ciudată din ochi. Pe drum simte, pe lângă vifornița din văzduh, o amețală: „*Dar vârtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stânga*“, dar și o viforniță interioară: „*Căciula parcă mă strângea de cap ca o mênghinea*“, „*un junghi m-a fulgerat pân tot coșul pieptului de colo până colo*“, „*Deodată sângele începe iar să-mi arză*“.

pereții capului". Aceste nuanțe sunt ca o pregătire pentru confruntarea cu duhul necurat, când ia forma unei căprițe, care-i oprește calul și-l determină cu toată împotrivirea calului s-o ia în desaga din dreapta: „*În vremea asta, calul se cutremură și dărdăie din toate încheieturile ca de frigurile morții*". Își dă seama că se întoarce din drum, când vede luna în spate, în loc s-o aibă în față. Își face cruce, aude un țipăt și iedul nu mai era în desagă. Calul se smucește și-l aruncă din șa, apoi o ia la goană pe câmp. Ajunge iar la han, unde era așteptat de cucoana Marghioala, iar iedul a intrat în casă, așezându-se sub pat.

Este scos cu tărăboi de socru-său Iordache, de la han, este legat cobză și dus la un schit în munte: „*patruzeci de zile post, mătăanii și molitve*". Este ideea că din ispită se scapă doar printr-o viață creștină, fără păcate, cu pocăință. Cu abilitate scriitorul așază ideea la punctul culminant. Deznodământul este tragic. Un ispravnic aduce vestea că hanul lui Mânjoală a ars până-n temelii, iar cucoana Marghioala s-a prăpădit sub un morman uriaș de jărat: „— *A băgat-o în sfârșit în jăratec pe matracuca! a zis socru-meu râzând*".

Povestitorul află că în căciulă i-a pus vrăji, că iedul și motanul erau, de fapt, duhul rău. Firul narativ se menține în dimensiunea realismului, dar cu multă subtilitate autorul nuanțează textul, sugerând prezența fantasticului, a elementelor romantice. Scriitorul știe să utilizeze *suspense-ul*, leitmotivul, termenii rari ca: „*iglița*“, „*matracuca*“, „*cotoroanței*“, „*chilibarii*“, „*lafuri*“, „*hârbuită*“, „*chiorăș*“, dar și expresii ca: „*i se zbârlise pe lângă urechi puful piersicii*“, „*Ți-a pus ulcica la polcovnicu*“, „*vreme vajnică*“, „*nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse*“, „*mergea ca praștia*“, „*Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii*“, „*m-au legat cobză*“, „*ca sub o aripă de cloșcă*“, „*asta-i altă căciulă*". Textul este reprezentativ pentru maturitatea cu care autorul știe să selecteze cu grijă elementele firului narativ, să gradeze și să nuanțeze acțiunea.

20.3. I.L.Caragiale — În vreme de război

a) Nuvela *În vreme de război* este realistă. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Eroul principal, jupân Stavrache, este hangiu în Podeni. El are un frate, Iancu, care este preot și adună, în scurt timp, o avere importantă: două sfuri de moșie, un han, o pereche de case, vite, bani. De aceea este atacat de o bandă de răufăcători. Autorul rămâne și în proză un dramaturg, care a aflat tehnica răsturnării situațiilor sau, cum spune Lefter Popescu din *Două loturi*, „vice-versa“. Astfel aflăm că atunci când banda este prinsă, fratele său, implicat, vine la han și, înspăimântat de consecințe, îi cere ajutorul. Îngrozit, jupân Stavrache la început nu știe ce să facă, să-l ajute sau să-l alunge. Sosirea unui grup de voluntari, care plecau să lupte în Războiul de Independență, îl ajută să-l scape pe fratele său. Îl

tunde, îl rade și-l prezintă voluntarilor, care-l iau cu ei pe Iancu Georgescu. Plecat pe front, Iancu se distinge în luptele de la Plevna, este decorat, înaintat în grad și devine ofițer. Jupân Stavrache primește o scrisoare de la fratele său, din care află de izbânzile lui, dar nu se bucură. Moartea mamei sale îl făcuse unicul moștenitor, prin efectul legii, al întregii averi a fratelui său. Întoarcerea fratelui ar fi însemnat pentru el pierderea averii. Avariția îl roade și de aceea, când primește o scrisoare, care-l înștiințează de moartea fratelui, face demersurile legale pentru a intra în posesia averii. Timp de cinci ani el nu mai află nimic de fratele său, apoi are două coșmaruri. În primul, fratele său vine la han ca ocaș evadat, îl trânteste la pământ și-i strigă: „*Gândeai c-am murit, neică ?*“. Jupân Stavrache îl alungă, dar rămâne zdruncinat. Plătește slujbe la biserică pentru odihna sufletului fratelui, pe care îl crede mort. Al doilea coșmar îl aduce la han pe fratele său ca ofițer, cu un detașament de ostași. Jupân Stavrache caută să fugă, dar acesta trece prin uși și-l întreabă: „*Credeai c-am murit, neică?*“.

Fratele Iancu vine în mod real pe-o vreme de viscol și-l surprinde pe jupân Stavrache. Când duce demâncare celor doi străini sosiți la han, el descoperă că unul dintre cei doi musafiri este fratele său, care-i spune: „*Credeai c-am murit, neică?*“. Jupân Stavrache crede că este un coșmar, de aceea se culcă, fiindcă i se pare că visează. Scriitorul realizează concordanța dintre viscolul de-afară și viscolul din mintea hangului.

Iancu ofițerul îi explică necazul care-l aduce. A cheltuit din banii regimentului și-i cere fratelui său, jupân Stavrache, să-i dea banii, fiindcă i-a rămas de la el o avere importantă. Jupân Stavrache este cuprins de o criză de furie. Zdrobește o masă ca să se convingă că ceea ce vede este real și nu coșmar. Cei doi îl prind și-l leagă.

Finalul este trist și exprimă mesajul. Banii, avariția dezumanizează. Drumul celor doi frați este un eșec. Pentru a-l lăsa pe cititor să mediteze, autorul nu construiește deznodământul. Etapele procesului de alienare sunt sumar tratate cu o motivație exterioară și de aceea nuvela nu convinge.

b) Analiza psihologică este un procedeu al esteticii realiste și formează problema principală, pe care o pune în discuție nuvela *În vreme de război*.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, analiza psihologică era un procedeu modern și puțin utilizat în proza românească. Creația sau tipizarea era sistemul curent, prin care scriitorul a realizat comediile și o parte din proza sa. I.L.Caragiale experimentează procedeu de analiză psihologică în mai multe nuvele. Astfel, în *O făclie de Paști*, avem tot un hangiu din Podeni, Leiba Zibal, un evreu, care se teme de amenințarea lui Gheorghe, un argat, pe care l-a concediat de la han. Spaima îi dă un comportament anormal. Leiba Zibal trăiește, ca și jupân Stavrache, un coșmar. El se vede la Iași, unde a deschis o prăvălie, așa cum intenționa. Un tâlhar este prins, adus în

fața prăvăliei, unde este eliberat. Acesta îi ucide nevasta și copilul. Trezit brusc de un client, fiindcă sosise diligența, Leiba Zibal află că trăsura poștei a întârziat, fiindcă hangiul evreu, din satul vecin, a fost prădat și ucis cu toată familia. Hoții furaseră și caii de poștă. Aceste elemente aduc o acumulare a tensiunii interioare a eroului.

În noaptea de Paști, Leiba Zibal se hotărăște să vegheze, fiindcă așa suna amenințarea lui Gheorghe. El își trimite nevasta la culcare și stă la pândă în spatele ușii hanului; el aude pași și glasuri în fața porții hanului și înțelege că era Gheorghe, care cu alți tovarăși dădeau târcoale hanului. Mai târziu, ei se reîntorc, ca să taie o bucată din ușa hanului, pe unde să bage mâna și să deschidă. Leiba Zibal privește cum ferăstrăul face o nișă și are o idee. Pregătește un laț și, când Gheorghe bagă mâna ca să deschidă poarta, îi prinde mâna și i-o leagă. Apoi i-o arde cu o lumânare, ca o împlinire a legii talionului. Când oamenii ies de la Înviere și soția lui se trezește, mâna lui Gheorghe era arsă.

Analiza este aici mai subtilă, mai nuanțată, mai verosimilă. Leiba Zibal nu înnebunește, ci se consideră creștin, fiindcă a aprins o lumânare în noaptea de Paști. Gândirea lui este, în esență, eronată, fiindcă în creștinism totul este construit pe Legea Iubirii, pe când el aplică legea talionului. Creștin se devine prin Taina Sfântului Botez ortodox, și nu prin aprinderea unei lumânări.

În nuvela *În vreme de război*, alienarea lui jupân Stavrache nu este convingătoare, fiindcă este redată cu un stil lapidar de proces-verbal, în timp ce analiza cere o urmărire atentă a meandrelor gândirii eroului. Cele două coșmaruri nu sunt suficiente pentru a justifica alienarea lui jupân Stavrache.

În *O făclie de Paști*, actele eroului principal sunt logice, verosimile. Analiza psihologică este bine introdusă.

În nuvela *Două loturi*, domnul Lefter Popescu trăiește dramatic vestea pierderii celor două bilete de loterie, care, după cum îi spune căpitanul Pandele, au ieșit câștigătoare. El nu verifică numerele, când găsește biletele, ci își dă demisia din postul de funcționar la un minister, crezând că va trăi ca rentier. La bancă află că biletele erau necâștigătoare. El face o criză de nervi. Autorul discret folosește *suspense*-ul în final, lăsându-l pe cititor să dea o soluție. El solicită reacția cititorului ca efect al analizei.

20.4. I.L.Caragiale — *Telegrame*

Schița *Telegrame* este realistă, fiindcă eroii sunt tipici în împrejurări tipice. Directorul prefecturii dintr-un orașel de provincie, Raul Grigorașcu, întreține relații de concubinaj cu Atenaisa Perjoiu, soția lui Albert Gudurău, nepotul lui Costăchel Gudurău, avocat și fost deputat. Pentru a se căsători cu Raul Grigorașcu, madam Atenaisa Perjoiu divorțează de Albert Gudurău,

dar pretinde restituirea dotei (a zestrei), pe care a adus-o la momentul căsătoriei, numită în textul telegramelor paraferă. Este o situație analoagă cu cea din *O scrisoare pierdută*. Raul Grigorașcu este un alt Tipătescu, iar Atenaisa Perjoiu o altă „*damă*” sau „*madam*”, de tipul Zoe Trahanache.

Tema, eroii, conflictul sunt luate din viața socială, telegramele fiind frânturi de viață socială. Autorul le dă o notă de autenticitate, de stil personal, care să caracterizeze fiecare personaj implicat în această falsă confruntare politică. Sub pretextul unei exprimări eliptice, ca în textul telegramelor, unde fiecare cuvânt se plătește, eroii comit grave erori de exprimare. Conflictul de mahala este prezentat ca un conflict politic.

Caracterul critic al schiței rezultă din comicul de situație, în sensul că o intrigă de mahala determină o agitație artificială până la nivelul primului-ministru, al ministrului justiției și chiar al regelui. Nu interesele publice, ci interesele personale ale clanurilor politice determină conflictul. Eroii sunt comici, fiindcă exagerează proporțiile conflictului din cauza orgoliilor. Ei sunt inculți, josnici, lipsiți de conduită morală, fiindcă, într-o soțietate „*fără prințipuri*”, abuzul este o formă de exprimare a puterii. Raul Grigorașcu, după ce-i ia soția lui Albert Gudurău, are și un comportament iresponsabil. Atenaisa Perjoiu are un nume semnificativ, adică-i „*bună cu perje*”, adică o stricată, dar vrea să i se dea zestrea sau paraferă din momentul căsătoriei, deși a dus o viață de lux și a cheltuit-o. Este o satiră la adresa instituțiilor societății burgheze: guvern, miniștri, presă, procuratură, prefectură, partide politice, dar și a moravurilor sociale.

Compoziția este extrem de originală și dovedește felul în care autorul găsește pentru fiecare schiță, nuvelă, comedie o formă adecvată conținutului. Textul are forma unor închipuite telegrame, trimise către București, de către Costăchel Gudurău. Prima telegramă este adresată primului-ministru, în care-l reclamă pe directorul prefecturii, Raul Grigorașcu, fiindcă l-a înjurat și pălmuț în cafeneaua târgului. A doua telegramă este adresată tot de Costăchel Gudurău primului-ministru, fiindcă procurorul lipsește din oraș, fiind plecat să chefuliască. A treia telegramă, adresată primului-ministru de Costăchel Gudurău, redă un al doilea moment de conflict în piață cu Raul Grigorașcu, exagerând proporția scandalului: „*Oraș stare de asediu. Panica domnește cetățeni*”. Ofensiva este continuată de Iordăchel Gudurău, fost senator și alegător la colegiul I, adică face parte din clasa dominantă, fiind mare proprietar. Alegerile se făceau în timpul lui I.L.Caragiale, pe trei colegii. La colegiul întâi aveau drept de vot doar marii proprietari, la colegiul al doilea mica burghezie, cărturarii, iar la colegiul al treilea aveau drept la vot țărani și meseriașii. Iordache Gudurău adresează o telegramă primului-ministru, cerându-i să înceteze atacurile lui Raul Grigorașcu, directorul prefecturii, contra lui Costăchel Gudurău, iar apoi

chiar regelui. Deliciul lingvistic îl constituie formele moldovenești ale cuvintelor: „*bagiucurind*“, „*giurat*“, „*talari ucidi di*“, „*cafine*“, „*independenți*“, „*meaza mare*“, dar mai ales greșelile gramaticale și ortografice: „*fratemeu*“, „*vieți*“, „*pentru vieții*“, „*faceț*“, arătând gradul de cultură al personajelor. Cele trei telegrame, provenind de la Ministrul Justiției către procurorul urbei X, sunt corecte și contrastează flagrant cu raportul procurorului, care are aceleași trăsături de stil: elipic, telegrafic, ridicol, cu elemente dialectale („*acu*“, „*mami*“, „*măți*“, „*răpide*“, „*agrisorul*“, „*fimeea*“, „*mencionatu*“, „*concubinagiu*“, „*socie pentru soție*“, „*iee*“, „*parafernă*“, „*ipistați*“, „*di*“, „*trii*“, „*pept*“, „*gios*“, „*până pentru până*“), precum și cu greșeli de ortografie („*directoru*“, „*alaltaeri*“, „*di*“, „*agrisorul*“, „*lovindul*“).

Telegrama lui Raul Grigorașcu are aceleași elemente dialectale: „*congediu*“, „*me*“, „*di*“, și numele franțuzit este o ironie ca și textul în limba franceză al generalului Grigorașcu, vărul lui Raul, către ministrul de interne, prin care îi cere să nu aprobe demisia lui Raul Grigorașcu din funcția de director al prefecturii, fiindcă „*porcii opoziției*“ vor să-și facă de cap. Dar sintaxa greșită dă alt sens și anume că Raul Grigorașcu își face de cap. Prin telegramă, ministrul de interne respinge demisia lui Raul Grigorașcu. Costăchel Gudurău este arestat, fiindcă a tras cu revolverul împotriva lui Raul Grigorașcu. Telegramele lui Iordăchel Gudurău către primul-ministru și către rege pretind că este torturat în beciurile poliției Costăchel Gudurău.

Conflictul ia sfârșit fericit, așa cum aflăm din telegrama procurorului urbei X către ministrul justiției, telegramă care are același limbaj comic și arrogant:

„*Costăchel Gudurău liberat az dimineață lipsă probe intenție asasinat. Împăcat cu directoru. Pupat toți piața independenți. Mâne sară logodna Raul madam Atanaisa Perjoiu*“. Ca și în farsa partidelor politice de azi.

La intervenția lui Raul Grigorașcu, domnul Costăchel Gudurău este numit avocat al statului, adică se reiau elementele din *O scrisoare pierdută*, unde prefectul Tipătescu îi oferă un post similar lui Cațavencu, pentru ca, printr-un compromis, să lichideze conflictul cu opoziția. Din punctul de vedere al nivelului de creativitate, nuvela este situată, prin compoziția extrem de originală, la nivelul inventiv.

20.5. I.L.Caragiale — *Bacalaureat*

a) Schița *Bacalaureat* face parte din volumul *Momente și schițe*, calificat de prietenul lui Caragiale, Ranetti, ca fiind „*monumente*“. Spiritul critic al lui I.L.Caragiale devine mai subtil, decât în *O scrisoare pierdută* sau *O noapte furtunoasă*, și mai sintetic.

Mesajul, pentru a cărui transmitere scriitorul a construit textul piesei *O scrisoare pierdută*, este aici tratat mai subtil și mai profund. În comedia *O scrisoare pierdută* atacul lui I.L.Caragiale se îndreaptă asupra întregii societăți burghize, pe care o definea printr-o replică reluată, ca un leitmotiv, de către Zaharia Trahanache: „*O soțietate fără de prințipuri și fără de morală*“. Personajul Agamiță Dandanache reprezintă, din acest punct de vedere, principiul lipsei de principii și de orice morală, fiindcă el nu are nici o opinie politică, nici un principiu, de aceea el este „*cu toate partidele*“, ca tot românul „*imparțial*“. El nu urmărește să impună niște principii, ci este structurat pe legea adaptării la mediu, devenind un instrument în mâna celor care conduc societatea la un anumit moment. De aceea nu șovăie să-și șantajeze prietenul, nu are de gând să-i înapoieze scrisoarea, cu care l-a șantajat. El, Agamiță Dandanache, este efectul asupra conștiinței umane a viciului puterii.

Familia este pepiniera în care se produc aceste personalități monstruoase, dezumanizate. Tânărul Ovidiu Georgescu este lipsit de principii morale, de aceea în mod semnificativ a luat nota 3 la *morală*. Este leneș, nu învață, este lipsit de înțelepciune, de hărnicie, de cinste și de aceea argumentul folosit, că „*este de familie bună*“, apare ca un paradox, plin de semnificații. Ovidiu, ca jurist, va face și va aplica legile, va fi un „*stâlp al puterii*“, va construi climatul social, va deveni lider politic, un arivist, un viitor Cațavencu, Farfuridi, Brânzovenescu sau Agamiță Dandanache.

Rolul de arivist Ovidiu și-l însușește din familie. Doamna Caliopi Georgescu îl caracterizează prin calificativul „*ambitios*“. De aceea el nu are nevoie de morală. Dacă ar avea „*principii*“ morale, nu ar mai putea fi un ambitios, un arivist, n-ar mai putea practica șantajul, corupția, minciuna, demagogia, furtul, traficul de influență, toate formele de abuz pe care legea le sancționează cu detenție.

Ovidiu Georgescu urmează un drum deschis de frații săi, un drum de „*protecție de fuste*“, de trafic de influență, notat cu ironie de I.L.Caragiale, este drumul formării parazitului.

b) Bacalaureat are ca **temă** familia românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. **Ideea** este că o societate „*fără de principii și fără de morală*“ se constituie prin mecanismul formării membrilor săi.

Subiectul este modelul de modelare al arivistului. Ovidiu Georgescu, ca și Ionel din schița *Vizită* sau Goe din *Dl Goe*, învață de mic un comportament bazat pe lene, obrăznicie, parazitism, vicii. Dacă în antichitate o matroană romană putea spune fiilor săi: „*cu scut sau pe scut*“, în contrast matroana română Caliopi Georgescu îl învață lecția traficului de influență. Numele dat fiilor de doamna Caliopi au o doză de parodie, fiindcă subliniază nivelul de decadență al societății în contrast cu principiile

morale, pe care acești mari poeți latini le-au afirmat ca reprezentanți ai conștiinței sociale.

Subiectul este, de fapt, traficul de influență, ca mod tipic de a exprima relațiile decăzute din societatea burgheză, modul prin care un tânăr este modelat pentru un rol social important. Ca reprezentant al unei clase sociale parazitare, el va elabora, va aplica și va susține un cod de legi, care să apere interesele clasei sale și să cultive parazitismul, imoralitatea, impostura, ipocrizia și abuzul.

Traficul de influență este sancționat penal de justiție. Ovidiu Georgescu primește bacalaureatul prin încălcarea legii, de aceea nu avem nici un dubiu asupra modului în care va proceda, când va fi jurist. El face parte dintr-o serie cu frații săi, ceea ce sugerează modul în care apar eroii din *O scrisoare pierdută*.

Materialul social, problematica, ideile, mesajul, expuse pe larg în lupta pentru putere, din *O scrisoare pierdută*, se rafinează, se generalizează, devin mai subtile. Un fapt de viață aparent mărunț și neînsemnat devine modelul unei societăți, modelul accesului la putere.

Schița *Bacalaureat* reprezintă un moment al drumului arivistului la putere, atunci când el primește șansa socială, deschiderea spre un rol social important. Este semnificativă absența eroului Ovidiu Georgescu. El nu face nimic, fiindcă este parazitul, este doar o marionetă într-un mecanism denumit semnificativ: „*lumea eroilor lui Caragiale*“.

20.6. I.L.Caragiale — *Vizită*

a) Schița *Vizită* are ca **temă** formarea parazitului, componentă a temei generale a momentelor și schițelor lui Caragiale, *critica societății burgheze*.

Ideea este că parazitul este modelat în familia burgheză. Ionel, personajul principal, este învățat de mic să calce toate normele de conduită morală.

Subiectul este modelul de modelare al parazitului. Doamna Popescu îi expune musafirului preocupările ei de a-i da lui Ionel o educație. Parodia este procedeul utilizat de autor, fiindcă tocmai atunci se aud din bucătărie țipetele servitoarei, care-i cere doamnei Popescu să intervină. Fiind obraznic, Ionel era gata să verse cafeaua și să răstoarne mașina cu spirt pentru făcut cafea. Doamna Popescu, în loc să-l certe, îl ia în brațe și-l sărută, întrebându-l: „*Vrei să moară mama?*“. Răsfățul își arată imediat roadele. Ionel ia o trompetă și-i sparge timpanele, se urcă pe cal, bate din tobă. Autorul intervine și-i explică felul în care trebuie să se poarte un maior de roșiori, fiindcă Ionel poartă uniformă de maior de roșiori. Ionel scoate sabia și atacă servitoarea, care venea cu cafeaua și dulceața. Doamna Popescu intervine și este lovită cu sabia lângă ochi. În loc să-l certe sau să-l pedepsească, doamna Popescu îl pune s-o sărute. Ionel îi răspunde obraznic

musafirului, ia chiseaua cu dulceață, iese în hol și-i toarnă dulceața în galoși, ca să nu-și mai poată scoate pantofii.

Obrăznicia lui Ionel nu se oprește aici. El ia țigări din cutia musafirului, fumează, i se face rău, dar doamna Popescu este încântată: „*Scuipă-l să nu mi-l deochi*“. Ionel va lua o minge, va lovi ceașca de cafea a musafirului și-i va păta hainele. Doamna Popescu în loc să-l certe pe Ionel, îi spune musafirului: „ — *Nu-i nimic ! iese...* “. Schița este semnificativă pentru felul în care se formează parazitul social.

b) Parazitul, ca prototip, este studiat de Caragiale cu pasiunea unui om de știință. Așa cum biologul urmărește o specie într-un anumit climat, tot așa scriitorul realist urmărește tipurile sociale în mediul social, care le formează și le face posibilă existența.

Ionel din *Vizită* este începutul unei serii. El va fi obișnuit să fie obraznic, răsfățat, să i se facă toate mofturile, să fie servit, să nu muncească, să nu facă nimic util societății, să trăiască pentru el. El trebuie să fie slujit de ceilalți și rolul său este să facă mofturi, adică să devină un **moftangiu**.

Formarea parazitului este urmărită din familie ca în *Vizită*, *Di Goe*, în școală prin schițele *Un pedagog de școală nouă*, *Lanțul slăbiciunilor*, *Bacalaureat*. Devenit student, precum Coriolan Drăgănescu din schița *Tempora*, parazitul învață arta demagogiei și corupția. El ține discursuri înflăcărâte, cățărât pe statuia lui Mihai Viteazul, din fața Universității, scrie articole în *Amicul poporului*. Dacă rămâne un simplu funcționar ca Lefter Popescu din *Două Loturi*, parazitul va dori toată viața lui să obțină un trai fără muncă, o republică care să dea lefuri și pensii, așa cum și-o imaginează Conu Leonida din comedia *Conu Leonida față cu reacțiunea*.

Seria parazitul este bine reprezentată în *O scrisoare pierdută*, unde nimeni nu muncește. Chiar cetățeanul turmentat, care a fost cândva funcționar la poștă, nu mai muncește, ci bea. Tipătescu trăiește parazitărilor, deși are funcție, moșie pe spatele lui Trahanache așa cum arată Pristanda, Agamiță Dandanache este punctul cel mai înalt al evoluției parazitului. Escroc, șantajist, josnic, ramolit, corupt, devine un instrument în mâna ariviștilor fără scrupule, care jefuiesc țara.

21. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic

21.1. Lumea eroilor lui I.L.Caragiale

a) Caracterul comic, grotesc al lumii create de I.L.Caragiale — o lume ridicolă, ipocrită, bazată pe minciună, parazitism, abuz, hoție, demagogie.

b) Eroii lui I.L.Caragiale – ipostaze ale arivistului sau parazitului. Ei se prefac că au un rol util social, dar sunt niște fantoșe, niște instrumente.

c) Societatea burgheză este o lume a corupției, a parazitismului, a falsei democrații, a șantajului, abuzului, traficului de influență, a falselor alegeri, a legilor de clasă, a escrocheriilor și trădărilor.

d) Banul, interesele, relațiile — cauze ale procesului de dezumanizare a eroilor și ale prăbușirilor sociale.

e) Parodiarea instituțiilor sociale — cauză a caracterului hibrid al societății românești.

f) Alegerea temelor și subiectelor — mod de a surprinde momentele esențiale ale evoluției parazitului și problematica socială majoră.

g) Lipsa principiilor morale — cauză a decăderii oamenilor și societății.

21.2. Temele și problematica universului creat de I.L.Caragiale

a) Alegerile parlamentare — moment crucial al luptei pentru putere – *O scrisoare pierdută*.

b) Industrializarea capitalistă — mod de formare și consolidare a burgheziei – *O noapte furtunoasă*.

c) Decadența moravurilor — trăsătură caracteristică a lumii burgheze – *D-ale carnavalului, Five o'clock*.

d) Parvenitismul — proces social caracteristic pentru lumea burgheză – *O scrisoare pierdută, La Peleş*.

e) Școala — un instrument de formare a ariviștilor – *Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de școală nouă*.

f) Familia — o pepinieră de formare a paraziților – *Vizită, Dl Goe, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat*.

g) Justiția — un mijloc de a cultiva corupția și decadența – *Articolul 214, Justiție*.

h) Presa — un mijloc de intoxicare socială – *Ultima oră, High Life, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă*.

21.3. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic

a) Garabet Ibrăileanu – *Spiritul critic în cultura românească* – îl caracterizează pe I.L.Caragiale drept o culme a spiritului critic în Muntenia.

b) prototipul arivistului și ipostazele sale sociale tipice:

Nae Cațavencu — demagogul, escrocul, șantajistul, fals lider politic.

Rică Venturiano — demagogul politic și al familiei, cultivă beția de cuvinte.

Farfuridi — demagog, snob, mărginit, ruginit, impostor.

Zoe Trahanache — arivista coruptă, imorală, vicleană.

Zaharia Trahanache — prototipul puterii – punctul spre care tind ariviștii.

Agamiță Dandanache — parazitul puterii, instrumentul, idiotul.

Ionel, Dl Goe, Ovidiu Georgescu — momente ale evoluției arivistului.

Lefter Popescu — parazitul ratat, silit să lucreze.

Jupân Stavrache — parazitul alienat, ca și Leiba Zibal.

c) lupta pentru putere – alegerile parlamentare – punct culminant al evoluției arivistului – temă realistă – *O scrisoare pierdută*.

– îmbogățirea fără muncă – ideal de viață al parazitului – Lefter Popescu, Jupân Stavrache, Leiba Zibal – *Două loturi, În vreme de război*.

– traficul de influență, răsfățul, mofturile – trăsături ale modelului de modelare al parazitului – *Vizită, Dl Goe, Bacalaureat*.

– scandalul, șantajul – arme politice ale arivistului – *O scrisoare pierdută*.

d) atitudinea critică a autorului și nuanțele ei:

– ironia – *La Peleş, Telegrama, Bacalaureat, Vizită*.

– comicul:

– de situație – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea*.

– de caracter – Cațavencu, Farfuridi, Agamiță Dandanache.

– de limbaj – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea*.

– de intrigă – scrisorile de amor determină rezultatul alegerilor.

– sarcasmul – *1907 din primăvară până-n toamnă*.

e) scientismul – scriitorul, un om de știință, care studiază societatea – legea selecției naturale – adaptarea la mediu – Agamiță Dandanache.

f) procedee realiste:

– tipizarea: Cațavencu, Pristanda, Farfuridi

– analiza psihologică: Jupân Stavrache, Leiba Zibal.

– colajul: *Telegrama, Proces-verbal, Urgent*.

g) specii realiste: – comedia – *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D'ale Carnavalului*.

– drama: *Năpasta*.

– pamfletul – *1907 din primăvară până-n toamnă*.

– nuvela – *În vreme de război, O făclie de Paști*.

– schița – *La Peleş, Urgent, Vizită, Dl Goe, Bacalaureat*.

22. Ioan Slavici

Născut la 18 ianuarie 1848 la Șiria-Arad ca fiu al unui cojocar, Sava Slavici, și al Elenei Borlea, fiica preotului din Măderat. Face liceul la Arad, Tmișoara, apoi începe să studieze dreptul la Pesta, apoi la Viena unde îl cunoaște pe Eminescu, care era și el student. Eminescu îl pune în legătură

cu Junimea. Dă examen și devine ofițer. Își va câștiga existența la Viena dând meditații. Se întoarce la Arad unde va fi funcționar la un avocat, apoi arhivar la Consistoriul din Oradea. Obține o bursă de la Junimea pentru continuarea studiilor. În 1874 vine la Iași, apoi pleacă la București ca secretar al comisiei documentale și profesor. Se însoară cu o unguroaică Catinca Szöke. Este apoi redactor la Timpul. Va călători în Italia. Va fi profesor la Azilul Elena Doamna, la Școala normală și la Institutul Manliu. Din 1884 pleacă la Sibiu și organizează ziarul Tribuna. Va fi închis de mai multe ori la Vatz și va scrie „Închisorile mele”. Divorțat se recăsătorește cu o profesoară, Eleonora Tănăsescu. În 1894 este director la Institutul Ioan Oteteleşeanu din Măgurele. A fost întemnițat pentru vederile sale antiunioniste exprimate în ziarele ce apar în București, în timpul ocupației germane din perioada primului război mondial, precum Gazeta Bucureștilor. Moare la 17 august 1925 la Panciu.

Activitatea literară cuprinde nuvele, romane, piese de teatru, basme.

– nuvele: „Popa Tanda“, „Pădureanca“, „Moara cu noroc“, „Gura satului“, „Budulea taichii“, „Comoara“, „Scormon“, „La crucea din sat“, „O viață pierdută“, „Crucile roșii“

– romane: „Mara“ și „Cel din urmă armaș“

– piese: „Fata de birău“, „Gaspar Grațiani“, „Toane sau vorbe de clacă”

– povestiri: „Din bătrâni“, „Mama”

– povești: „Zâna zorilor“, „Ileana cea șireată“, „Florița din codru“, „Doi feți cu stea în frunte“, „Stan Bolovan“, „Ioanea Mamei“, „Băiet sărac“, „Păcală în satul lui“, „Petrea Prostul“, „Limir Împărat“, „Spaima zmeilor“, „Rodul tainic“, „Negru împărat“, „Doi frați buni“, „Băiat sărac și horopsit“, „Împăratul șerpilor“

– amintiri: „Lumea prin care am trecut“, „Închisorile mele“, „Amintiri”

– studii și articole: „Literatura poporană“, „Estetica“, „Tribuna și tribuniștii“, „Românii din Ardeal“, „Institutul Ion Oteteleşeanu“, „Fapta omenească – scrisori adresate unui om tânăr”.

22.1. Ioan Slavici — *Moara cu noroc*

a) Nuvela *Moara cu noroc* este realistă, fiindcă **tema** o formează penetrarea relațiilor de producție capitaliste, în viața satelor și orașelor din Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ideea este că banii, adică patima avariției, este rădăcina răului în lume, deci o idee realistă într-o perspectivă clasicistă moralizatoare.

Subiectul este urmărirea procesului de acumulare primitivă a capitalului prin comerț. Eroul principal, Ghiță, este cizmar într-un sat ardelean și visează să aibă un atelier cu zece-douăsprezece calfe, adică un viitor nucleu de întreprindere capitalistă. De aceea el ia în arendă hanul de la *Moara cu noroc*, ca să-și adune banii, cu care să deschidă atelierul de

cizmărie. Ghiță este un arivist rural, care vrea să parvină în rândurile burgheziei. El începe să strângă capitalul, dar procesul este stingherit de Lică Sămădăul, conducătorul porcarilor din zonă, personaj primejdios, care-și întinde influența asupra pădurilor de lângă Ineu, unde pasc turmele de porci. Lică îl silește pe Ghiță să colaboreze cu el, fiindcă altfel îl pradă sau îl omoară, așa cum a și încercat să facă într-o duminică, când nu era lume la han. Ghiță îi va da informații despre mișcarea turmelor de porci, îi va schimba banii furăți, îi dă martorii care să-l acopere în fața justiției.

Conflictul dintre Ghiță și Lică Sămădăul are ca punct de geneză banii, dar și pe Ana, soția lui Ghiță. Când Lică vine la han cu un chimir plin de bani furăți, deci cu dovada care să-l ducă la ștreang, Ghiță pleacă să-l aducă pe jandarmul Pinte. Lică va profita de situație și o va seduce pe Ana. Întors, Ghiță o ucide pe Ana, iar Lică Sămădăul și oamenii lui îl vor ucide pe Ghiță, apoi vor da foc hanului. Pinte va încerca să-l aresteze pe Lică, care va prefera să se sinucidă, decât să fie dat pe mâna justiției. Moartea eroilor și incendierea hanului coincide cu o furtună, ceea ce sugerează concordanța dintre viața oamenilor și a naturii. Momentul e în noaptea de Paști, de aceea soacra lui Ghiță cu copiii este plecată la Înviere și, când se întoarce, crede că hanul a fost incendiat de un trăsnet. În mod semnificativ, eroii sunt parcă judecați și condamnați la momentul Învierii, când cei buni sunt în biserică, iar cei răi fac cele rele, ca să se osândească. Finalul este moralizator, deci clasicist.

b) Ghiță reprezintă procesul de distrugere a sufletului prin patima avariției, care îl transformă treptat dintr-un om cinstit într-un ucigaș. Rolul modelării malefice îi revine lui Lică Sămădăul, de aceea Ghiță îi spune: „*Tu nu ești om, Lică, ci diavol!*“, iar Lică recunoaște: „*Tu ești om cinstit, Ghiță, și am făcut din tine om vinovat*“. Este, de fapt, drama lui Faust, eroul lui Goethe, care este ispitit de Mefistofel spre a-și însuși conceptul de „*carpe diem*“ — trăiește clipa — sau „*clipă, stai, ești atât de frumoasă*“. Înseamnă biruința duhului lumesc asupra Duhului Sfânt din sufletul omului. În esență, refuzul Demiurgului de a-i da lui Hyperion posibilitatea să trăiască pe conceptul de „*carpe diem*“, adică „*o oră de iubire*“, are și acest aspect. Sfatul soacrei lui Ghiță este moralizator și are valoare religioasă. Valoarea moralizatoare este conținută în îndemnul de a nu cădea în patima avariției: „*Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit*“. Dacă Ghiță ar fi trăit viața lui săracă de om cinstit, ar fi avut parte de liniștea sufletului, care știe că se mântuiește. Valoarea religioasă o găsim în cuvintele, pe care bătrâna nu întâmplător le repetă: „*Gând bun să ne dea Dumnezeu!*“, fiindcă gândul cel bun vine de la înger, iar ispita gândului rău de la demon și are la început forma sugerată a

dictonului *timpul este bani*: „*Atunci să nu mai pierdem vorba degeaba: mă duc să vorbesc cu arândașul*“.

La început Ghiță face această opțiune din dragoste pentru familie: „*Din dragoste pentru dânsa și pentru copii venise la Moara cu noroc*“. El constată că pe măsură ce averea sa crește, se înstrăinează de Ana și ar vrea să re trăiască bucuria pe care o simțea odinioară, când „*privea la dânsa*“, fiindcă acum „*inima îi era plină de amărăciune*“. Treptat, această iubire, care-i lumina sufletul, este înlocuită de o ură împotriva dușmanului său Lică, care se amestecă cu obrăznicie în viața lui. Această ură îi întunecă mintea, mai ales, după ce este dus și anchetat de comisar, fiindcă a fost prădat arendașul. De aceea când este arestat el, se gândește să se răzbune: „*Te crezi tu mai rău decât mine!? Să vedem! Te duc la spânzurătoare, chiar dac-ar trebui să merg și eu de hăț cu tine*“. Destinul lui Ghiță este tragic. El va plăti scump neascultarea cuvintelor soacrei, dar mai ales că trăiește fără Dumnezeu. Duminica, el și Ana stau la han, în timp ce soacra pleacă la biserică. Pedepsa vine în mod semnificativ de Paști. Lică profanează o biserică, introducând calul, ca să-l apere de furtună. El va fi pedepsit cu moartea în păcate, cu iadul. Pinteaua împinge cadavrul lui Lică, care s-a sinucis în apă. Osânda și-a dat-o singur. Sinucigașii, hulitorii, tâlharii, ateii se duc în fundul iadului, în Gheena, de aceea nu au parte de sfârșit creștinesc al vieții.

Consecințele vieții fără Dumnezeu sunt dezastruoase. Ghiță și Ana vor muri, hanul va fi incendiat, Lică și ai lui vor fi pedepsiți, copiii vor rămâne orfani, ca o împlinire a unui verset din Psaltire: „*și urma lui de pe pământ o va șterge*“.

c) *Moara cu noroc* reflectă sinteza estetică, realizată de Ioan Slavici. Eroii sunt tipici, adică realiști, fiindcă reprezintă categorii sociale, dar au și o dimensiune general-umană. Avariția dezlocuiește, treptat, în sufletul lui Ghiță, paternitatea, iubirea familiei, cinstea, curățenia, adică virtuțile morale.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viață socială a Transilvaniei, de la sfârșitul sec. al XIX-lea, dar nuvela începe cu o morală și se încheie cu o morală. În mod subtil, se sugerează două grupuri socioumane. Unul, polarizat pe valorile morale, ca soacra lui Ghiță, copiii, Pinteaua, comisarul și un grup, polarizat în jurul lui Lică, la care aderă Ghiță și Ana. Dimensiunea romantică constă în iubirea lui Ghiță față de Ana și copii, în confruntarea dintre bine și rău, izolarea și confruntarea cu bandiții lui Lică, întâmplările nocturne de la han, contrastul, ura, patimile care-i dezechilibrează pe eroi. Chiar furtuna, care însoțește evenimentele tragice de la han, sugerează parcă mânia lui Dumnezeu, participarea naturii la destinul oamenilor sau motivul comuniunii dintre om și natură. Blasfemia și

profanarea, făcute de Lică, care-și introduce calul în biserică, sunt tot romantice. Lică n-are nimic sfânt, este omul satanizat. Pedeapsa vine la momentul arhetipal, la locul arhetipal, sugerat de cele cinci cruci, care vor deveni cei cinci morți: Ghiță, Ana, Lică, doamna cu copilul. Finalul sugerează justiția divină.

Linia realismului de factură clasicistă, pe care o reprezintă în literatură Ioan Slavici, este bine conturată, ca și linia realismului popular, pe care a susținut-o la *Tribuna* din Sibiu.

22.2. Ioan Slavici — *Pădureanca*

Nuvela *Pădureanca* este realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul și subiectul sunt luate din viața socială din Transilvania, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. *Tema* o formează penetrarea relațiilor de producție capitaliste, în viața satelor și orașelor de pe valea Mureșului. *Ideea* este că legile lui Dumnezeu coordonează lumea și viața semenilor. *Subiectul* are o desfășurare liniară. Iorgovan, fiul lui Busuioc, unul din cei mai avuți oameni din Curtici, pleacă la Șiria, unde, potrivit unui obicei, se adunau grupurile de oameni, veniți din munți, la culesul grâului, ca să-și agonisească, prin munca la câmp, cele necesare pentru hrana din timpul iernii. Aici se stabileau grupurile de lucrători angajați de gospodarii avuți din câmpia de vest, prețurile și perioada de lucru. Iorgovan o caută, de fapt, pe Simina, o fată frumoasă, care a venit să lucreze cu tatăl ei, Neacșu, anul trecut, la gospodăria lor. Iorgovan este însoțit de Șofron, un argat voinic cu armată făcută, care o iubește pe Simina. Ei se duc în satul fetei, o găsesc și o aduc împreună cu tatăl ei Neacșu și alți cosași.

Conflictul are un caracter complex și ramificat între Iorgovan și tatăl său Busuioc, între Iorgovan și Șofron, între fiecare dintre ei și Simina. Iorgovan îl bănuiește pe tatăl său că o iubește în taină pe Simina și șovăie s-o ceară de nevastă, fiindcă îi este teamă, de ceea ce s-ar putea întâmpla. La întrebarea lui Neacșu: „ — *De ce nu vrei dacă vrei, că de vrut vrei?*“, el îi răspunde: „ — *Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă... ci și părinților mei noră și rudelor mele om din casă și ar trebui să fie moarte de om*“.

Când munca la Busuioc este pe terminate, vine cumnatul său de la Socodar, popa Furtună, să-și ia lucrători, să-i strângă și lui grâul, dar, în același timp, să-l îngroape pe Pupăză, un argat al lui Busuioc, care a lucrat la treierat grâul și fusese prins între roțile mașinii. Este o prefigurare a finalului tragic, când Iorgovan are un accident la moară.

Simina nu pleacă cu tatăl ei la Socodar, ci rămâne să lucreze în casa lui Busuioc, unde soția lui Vica vrea s-o ție, fiindcă plănuiește ca Iorgovan s-o ia de soție. Neacșu moare de holeră și Simina rămâne singură într-o situație conflictuală. De aceea Busuioc îi cere lui Iorgovan să se hotărască s-o ia în

căsătorie pe Simina: „Nu pentru că vrei tu, nici pentru că doresc eu, ci fiindcă așa e rânduit de la Dumnezeu. Rămasă fără sprijin, Simina este ajutată de popa Furtună, care o ia la el și-i face lui Neacșu „toate pomenirile, i-a citit iertările“.

Când Busuioc vine la Socodar, unde a fost îngropat Neacșu, ca s-o ceară pe Simina pentru fiul său Iorgovan, ea îi spune să vină s-o ceară de la rudele ei. Nunta se amână, fiindcă de data aceasta Simina șovăie. În mintea ei răsună cuvintele tatălui ei: „Pui de cuc în cuib de cioară!“ , care sintetizau situația ei de fată săracă, dacă se va căsători cu Iorgovan.

Iorgovan, plecat la Arad să vândă făina de la moara lor, intră în localuri de petrecere, cheltuiește banii tatălui său și intră în încurcături. Se duce apoi să facă socotelile la moară, dar, de fapt, își caută moartea, fiindcă se izbește cu lampa de petrol de un stâlp și ia foc. Simina află de accident și vine să-i vegheze ultimele clipe ale vieții.

Șofron își ia banii de la Busuioc și se așază la gospodăria lui, în Socodar, așteptând parcă hotărârea Siminei de a se căsători cu el.

Eroii sunt tipici, fiindcă Busuioc, Iorgovan și popa Furtună reprezintă tipuri de chiaburi ocoși, adică mândri de poziția lor socială, iar Simina, Neacșu, Șofron, tipuri de țărani harnici cu mult bun simț.

Ioan Slavici știe să cultive specificul național prin folosirea unor termeni ca: „iestimp“, „durui“, „adecăte“, „oauă“, „cioareci“, „doană“, „petri“, „doniță“, „sucmanul“, „patrahir“, „molitvelnic“, „odajdei“, „prav“, „rumpă“, „Vlădicului“, dar mai ales prin expresii ca: „dăca omului zăcaș“, „omul să-și poarte beleaua care și-a luat-o“, „a umbla cantre oauă și cuțite“, „pui de cuc în cuib de cioară“, „m-a pus căpitanul în fer scurt“, „colacul pentru zilele vieții și lumânarea pentru ceasul morții“, „giur împregiur“.

Caracterul clasicist al nuvelei *Pădureanca* rezultă din faptul că eroii au trăsături general-umane: Simina — iubirea, Iorgovan — nehotărârea, Busuioc — mândria, popa Furtună — iuțimea, Neacșu — cumpătarea, Șofron — țiaria, dârzenia, dar mai ales prin felul în care conflictul se declanșează din caracterul eroilor, și nu dintr-o cauză socială. De aceea același verb „tremura“ devine numitorul comun al stării ce o trăise simultan Busuioc, Simina, Iorgovan, Șofron, Neacșu: „Îi era și lui Busuioc rușine de ceea ce făcea, dar nici el nu putea să nu o facă, avea datoria de a ști cele ce se petrec.“; „Acum tremura și el, tremura și Iorgovan, tremura și Șofron, tremurau cu toții în trupurile lor și neastâmpărul, pornit de la Simina, îi cuprinsese pe toți; dedeau toți din prisosul vieții lor. Unul singur dădea din lipsă și tocmai acesta tremura mai tare, Neacșu, care nu mai avea timp să aștepte“.

Urmează confruntarea, conflictul dintre Iorgovan și Șofron. Șofron spune clar că vrea s-o ia de nevastă, iar Iorgovan că el nu vrea, că ea, Simina, nu-l lasă în pace. Simina confirmă acest adevăr: „*De când e lumea nu s-a spus adevăr mai mare*“, de aceea „*Șofron rămase cu ochii ațintiți în pământ, și pământul nu se deschidea ca să-l înghită*“. Actele eroilor, cuvintele lor au un caracter arhetipal: „*Era dus Șofron și era parcă dus pentru vecie. Simina îl alungase și nimeni nu-i mai putea zice să se întoarcă*“.

Caracterul moralizator este evidențiat de autor încă de la început, ca și în nuvela *Moara cu noroc*: „*Fă trei cruci și zi Doamne-ajută*“, când treci pragul casei, fie ca să ieși, fie ca să intri, căci „*lumea din întâmplări se alcătuiește, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori e bun ceasul în care a pornit, ori dacă va face ori nu ceea ce-și pune în gând*“ ; prin sentințe, proverbe, zicători: „*îi treceau de-alde-astea prin cap*“, „*îi era sărită țandăra*“, „*il ardea parcă la inimă*“, „*Șofron nu era vesel pentru că nu știa să fie trist*“, „*umbla ca printre ouă și cuțite*“, „*obraznicul mănâncă praznicul*“, „*Nu știe omul care o să-i fie gândul de mâne*“, „*ai putea să treci prin foc și prin apă alături cu dansul*“, „*Dumnezeu să te poarte-n căile tale!*“, „*își pune carul în petre*.“

Dimensiunea romantică rezultă din faptul că tema, eroii, subiectul, conflictul au o structură afectivă. Nuvela poate fi interpretată și ca o poveste de dragoste între Iorgovan și Simina, sugerând mitul Sfântul Soare și fata pământeană în varianta bănățeano-ardeleană cu Iovan Iorgovan și fata sălbatică Cerna. Avem deci o pătrundere a mitului în structura narativă, pentru a da un profund caracter de specific național. Specificul național este prezent prin datina la seceriș, urări, obiceiuri, cântece, jocuri, tradiții. Avem apoi datinile de înmormântare în legătură cu Pupază și Neacșu.

Trăirile eroilor sunt dominate de afect, de aceea Iorgovan „*tremura din tot trupul*“, fiindcă, de când venise Simina în casa lor: „*zâmbet pe fața lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare și somnul lui n-a fost somn, și totuși de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească și-și înfigea ghearele-n șolduri. Era grozav lucru, când vrei să nu voiești ce vrei și simți că nu poți voi nimic, ci te duce altul după cum te poate*“.

Când se află la Zimbru să-i cheme la strânsul grâului, Iorgovan îi spune Siminei: „*Știi numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele*“. Iar răspunsul ei: „*Eu dragă și tot eu arsă de dor*“ arată că, de fapt, ei se iubesc, dar între ei stă ceva nelămurit, care-i desparte, este ghimpele bănuielii, ca mod de exprimare a duhului rău.

Când se întoarce la Curtici, Simina este veselă: „*parcă-i venea să zboare ca pasărea ce se vede întoarsă la cuibul ei și să caute să facă toate nebuniile*“. De aceea când Șofron o sărută cu sila și acest lucru îl vede

Iorgovan, ea începe să tremure. Mai târziu ea îi va spune: „Știu, o văd, o simt în tot ceasul că ți-e rușine de dragostea ce o ai către mine și te ferești ca nu cumva lumea să afle despre ea“. Iorgovan însă simte în adânc această muștrare: „— Nu-mi mai zice vorba asta... că mă omor“.

Neacșu, tatăl Simonei, o iubea și el pe Simina: „dar niciodată el n-a simțit atât de viu că o iubește“. În același timp: „Îl apucase de-odată dorul de casă, de satul lui, de oamenii cu care și-a petrecut viața, de biserica în care s-a cuminecat atât de adeseori“. Acest dor prefigurează parcă o chemare: „de a se întoarce acolo înainte de a muri la morminții în care atât de ades a aprins de ziua morților lumânările de ceară galbenă“.

Romantică este și acea înțelegere a comunității neamului, când Neacșu vede în Simina când pe tatăl său: „Taica fie iertat, taica întreg“, când pe mama lui: „Mama fie iertată, maica întreagă“, pe soția lui, Saveta, și pe toți din neamul său: „Toți erau în sfârșit rămași într-însa dar nici unul mai mult decât el însuși...“; „El își simțea sufletul trecut în trupul ei cel tânăr și plin de viață. Plecări bune și rele, slăbiciuni și apucături, firea cea așezată și îndărătnică, toate erau rupte din el și de aceea toate mângâieri pentru sufletul lui“.

În caracterizarea personajelor, Ioan Slavici știe să împletească analiza psihologică cu creația, cu leitmotivul, colajul, descrierea și suspense-ul, de aceea eroii săi sunt vii, bine conturați, autorul făcând o selecție riguroasă a împrejurărilor în care ei acționează.

Autorul îl determină pe cititor să participe la acțiuni ca un confident, căruia îi împărtășește gândurile și cuvintele eroilor săi. Astfel, când Iorgovan îi destăinuiește lui Neacșu cauza nehotărârii sale, cititorul află că „dacă Busuioc ar fi auzit aceste cuvinte, n-ar mai fi avut ochi să-și mai vadă feciorul care l-a osândit atât de greu“. În același timp, reacțiile eroilor în împrejurări unice, memorabile dau acel stil narativ cu specific ardelenesc al lui Ioan Slavici. Astfel, Busuioc vede cum chinga, care transmitea de la locomotiva cu aburi la mașina de treierat, sare din cauza neîndemânării lui Pupăză și se duce s-o pună el. Atunci Pupăză, dintr-un exces de zel, potrivește chinga, dar este neatent și-și prinde mâna sub chingă și roată. Este ridicat în aer și aruncat între alte roți, care-i sfărâmă într-o clipă oasele. Evenimentul consemnează consecințele pătrunderii mașinismului în viața oamenilor. De aceea Busuioc strigă mașinistului: „Oprește-o! Afurisit să fie ceasul în care am adus-o în curtea mea“. Industrializarea a adus și multe nenorociri, nu numai foloase.

22.3. Ioan Slavici — *Mara*

Romanul *Mara* este realist, fiindcă **tema** o formează penetrarea relațiilor de producție capitaliste în viața satelor și orașelor din Transilvania, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca și în nuvela *Moara cu noroc*. **Ideea** este

aceeași, adică avariția simbolizată de bani, este rădăcina răului în lume sau, altfel spus, aderarea la conceptul „*carpe diem*“, determină dezumanizarea și pierderea sufletului.

Subiectul este tot acumularea primitivă de capital. Mara este o precupeată săracă, văduvă, cu doi copii, Trică și Persida. Din dragoste pentru copii, începe să pună zilnic câte un ban în trei ciorapi. Cu timpul, suma adunată devine importantă și de aceea Mara ia în arendă podul de peste Mureș, care leagă orașele Lipova și Radna. În același timp, ea își întinde sfera de acțiune la Arad, apoi ia împreună cu Huber, starostele măcelarilor, în exploatare niște păduri.

Pentru a-și micșora cheltuielile determinate de creșterea copiilor, dar în același timp pentru că nu mai vrea să cheltuiască banii strânși pentru copii, Mara alege următoarele soluții. Pe fata Persida o dă la o mânăstire, unde-și câștigă existența și instrucția muncind, așa cum îi spune maica Aegidia, iar pe băiatul Trică îl dă ucenic la Bocioacă, starostele jocarilor din oraș.

Treptat, avariția înlocuiește dragostea față de copii și Mara nu le dă banii atunci când aceștia au nevoie de ei. Când Persida este cerută de Codreanu, un teolog din Arad, Mara refuză să-i dea zestrea și familia lui Codreanu va împiedica nunta. De aici va rezulta un destin zbuciumat pentru Persida. Ea va reveni în Lipova, se va îndrăgosti de Națl, băiatul lui Huber. Căsătoria dintre cei doi tineri nu este acceptată de cele două familii din cauze sociale, etnice și religioase. Națl este neamț (sas), aparține burgheziei, este protestant. Persida este româncă, ortodoxă și săracă. Se ajunge la un compromis. Cei doi tineri se căsătoresc fără prezența familiilor și pleacă cu banii dați de Huber la Viena, unde Națl deschide un magazin cu produse de carne. Națl, din cauza pasiunii pentru Persida, nu și-a făcut stagiul de călătorie prin diferite ateliere, așa cum cereau regulamentele breslelor și nu-și putea da examenul de meșter. După un timp, cei doi tineri se întorc în Lipova, dar nu sunt acceptați. Națl ia în arendă un han și Persida devine, treptat, o avară ca și Mara. Când Persida dă naștere unui băiat, Huber se va hotărî să-i ierte și să-i ajute. Mara doar le promite că le va da bani.

Trică are și el nevoie de banii Marei, ca să scape de armată. Mara nu-i dă, el pleacă pe frontul din Italia, este rănit și se întoarce.

Romanul se încheie cu momentul în care cei doi cumnați, Națl și Trică, își dau examenul de meșteri în fața breslei.

Elementele romantice ca idila dintre Persida și Națl, fuga la Viena, rănirea lui Trică pe front sunt secundare în roman. De aceea interpretarea romanului, ca un roman de dragoste, este superficială. *Mara* este un roman major, realist, de problematică socială. El reflectă un proces istoric, acela al formării societății burgheze, dar mai ales formarea unui mediu social mercantil, unde totul se vinde și se cumpără. Puterea este banul. De aceea,

la un moment dat, Mara spune: „*Eu pot, eu am*“. Devenită cămătar, Mara este bogată, dar umblă în aceleași haine ponosite. Ea este respectată de toți, fiindcă în societatea bazată pe bani, banul devine criteriu de apreciere a conduitei.

Caracterul moralizator este mai puțin evident ca în *Moara cu noroc*, dar lecția pierderii destinului este evidentă. Căsătorită cu Codreanu, Persida și-ar fi păstrat candoarea și frumusețea lăuntrică, dar așa devine o avară dezumanizată. Titlul romanului și al eroinei este semnificativ. Mara este demonul avariției, care provoacă *maya*, adică strălucirea valorilor materiale, pentru a determina pe cei slabi de înger să se prăbușească în iad.

22.4. Ioan Slavici — *Lumea prin care am trecut*

Lumea prin care am trecut face parte dintr-un ciclu de scrieri cu caracter memorialistic, dintre care amintim: *Amintiri*, *Închisorile mele*, *Fapta omenească*, consemnând acele evenimente care i s-au oglindit în suflet: „*în trecerea... prin lumea aceasta*“, nu ca urmare a unui jurnal ținut, ci: „*cum mi le aduc aminte după trecerea unui timp de cele mai multe ori îndelungat*“, fiindcă este scrisă în 1924, când scriitorul avea 77 de ani. El mărturisește că la Viena și la Iași a scris sub influența lui Mihail Eminescu, la București sub înrăurirea lui Titu Maiorescu, fiindcă: „*Nu eram în stare să mă stăpânesc*“ și fiindcă: „*Nu puteam să mă împac cu gândul că lectura de orice fel e numai o plăcută pierdere de vreme*“.

Cartea are trei părți: *Drumul în care am umblat*, *Pe la școli*, *Din lumea largă* și dezbate mai multe probleme, care frământau viața socială a Transilvaniei în secolul al XIX-lea.

Cea mai arzătoare problemă era aceea a felului în care Transilvania a fost alipită cu forța la regatul ungar, profitându-se de slăbiciunile Imperiului Austriac. În prima parte *Drumul în care am umblat*, el își amintește cu nostalgie de locurile natale de Șiria, dominată de cetatea *Vilagășul*, a cărei legendă, că ar fi fost făcută de o uriașă, se înscrie pe linia mitologiei naționale. Ea făcea parte dintr-un șir de cetăți ca: Lugoj, Făget, Lipova, Ineu, Beiuș, Oradea. Lumea copilăriei sale este: „*a unor oameni blajini, primitivi de oaspeți, unde scriitorul se simțea pretutindeni acasă*“. Această lume este lovită de invadatori și scriitorul consemnează felul în care românii se adună spre a-l sprijini pe Avram Iancu împotriva generalului Bem. El arată felul în care principiul „*să facem și din pietre maghiari*“, susținut de Petőfi și Kossuth, adică distrugerea și denaționalizarea românilor printr-o violență politică de exterminare și genocid, de dărâmare a bisericilor și de organizare a bandelor de tâlhari întitulate: „*băieții săraci*“, cărora ungerii bogați le dădeau subvenții. El arată modurile creștine și legale, prin care românii au căutat să împiedice acest proces de șovinism, aplicat de unguri.

Problema religioasă este profund angajată social cu cea națională, fiindcă politica papală „*divide et impera*” a dus la dezbinarea croaților de frații lor sârbi, în Slovacia, i-a rupt de conaționalii lor din Boemia și Moravia, iar în Transilvania, prin crearea pseudobisericii greco-catolice, adică a-i trece cu forța pe ortodocși sub conducerea catolicilor, batjocorind legea lui Dumnezeu: „*Să nu furi*”, „*să nu poștești casa aproapei tău...*”. Ei au furat și au dărâmat nu numai bisericile, ci și sufletele celor mai slabi. Cei care le-au rezistat, le-au aplicat metodele inchiziției. Așa au devenit eroi și martiri episcopii români: Sava Brancovici, Ilie Iorest, Iosif de la Partoș, Visarion Sarai, precum și sfinții Sofronie de la Cioara, Oprea Miclăuș.

Ioan Slavici notează cu indignare: „*Între românii ortodocși și cei greco-catolici nu se urmează lupta cu atâta îndârjire ca la Oradea Mare, unde bogata episcopie greco-catolică face printre ortodocșii români propagandă mai fiind sprijinită și de mai bogata episcopie romano-catolică*”. Aceste bogății au fost strânse din sudoarea poporului român și scopul principal al catolicilor a fost jaful, provocând, prin rapacitatea demonică a episcopilor, mișcările românilor de la Bobâlna, sub Horia, Cloșca și Crișan, cea sub Avram Iancu.

Este evocată imaginea luminoasă a mitropolitului Andrei Șaguna, care ridică steagul luptei pentru apărarea Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania și obține: „*asigurarea drepturilor românilor prin statutul naționalităților*”. Urmașii săi Roman și Metianu sunt corupți de autoritățile maghiare. Sunt urmărite zbaterile pentru menținerea activității ziarului *Telegraful român*, pentru crearea cotidianului *Tribuna*, la care el va fi numit director. Este evidențiat rolul de organizator al lui Diamandi Manole, dar mai ales al lui Ioan Behnitz în realizarea acestui ziar, care a susținut, timp de două decenii, lupta pentru drepturile românilor din Transilvania.

Redactorii *Tribunei* au făcut, pe rând, închisoare. Ioan Slavici povestește în *Închisorile mele*, în *Tribuna și tribuniștii*, cât de vicleană, de sălbatică era asuprirea românilor din Transilvania.

Problema formării cărturarului, intelectualului român din Transilvania este urmărită etapă cu etapă. Unchiul său după mamă, Mihai Fercu, cărturar și cu stare frumoasă, era foarte credincios și are un rol important în formarea sufletească a lui Ioan Slavici. Venirea episcopului Procopie de la Arad la Șiria este un eveniment important pentru el, fiindcă este hirotosit citeț și urma să fie diacon sau preot. De aceea el simte că: „*parcă nu mai sunt tot cel de mai înainte*”. El ia parte la procesiunea religioasă, care-i aduna pe românii lui în jurul Aradului, la Bodrog, la Sfânta Maria Mare. El își aduce aminte și după șaptezeci de ani „*de mulțumirea sufletească, ce mi-a-nseninat viața pe urma acestei călătorii și-i plâng adeseori pe nenorociții care n-au avut în viața lor parte de mângâierea credinței?*”

Credința este darul Duhului Sfânt, de care au parte ortodocșii, când se botează în botezul pocăinței cu apa sfințită, cu mir, adică cu Duhul Sfânt, cu foc, adică sunt împărtașiți. Dacă duc o viață duhovnicească și urcă cele treizeci de trepte interioare, de care vorbește Sfântul Ioan Scărarul în *Scara*; lor li se deschide ochiul interior al conștiinței creștine și trăiesc versetul: „*Fericiți cei curați cu inima că aceea vor vedea pe Dumnezeu*“. Sfântul Ioan Botezătorul și Domnul Iisus Hristos aveau treizeci de ani la momentul botezului Domnului, adică vârsta duhovnicească „și de aceea doar Sfântul Ioan Botezătorul vede Duhul Sfânt coborându-se din cer, ca un porumbel și a rămas peste El“. Duhul Sfânt coboară în momentul epiclezei doar în liturgia ortodoxă și, prin prezența Domnului Iisus Hristos, în Sfântul Agneț se face reacrearea lumii și a universului.

Ioan Slavici participă de copil la ritualul ortodox, din sărbătorile mari de la Crăciun, de la Paști, de la Rusalii sau Sf. Gheorghe, fiindcă: „*nu viața mea o descriu, ci icoana mai frumoasei lumi de atunci îmi dau silința să le-o pun în față celor de azi și celor de mâine*“.

El are o atitudine conciliantă față de profesorii săi ca pater Vuchetich, croat ortodox, trecut la catolici și care „*se jurase când s-a călugărit că va face propagandă catolică*“, față de francezii coloniști din Banat „*care s-au pus în rând cu șvabii*“. Vorbește limba maghiară bine, de aceea va fi socotit drept „*om lepădat de neamul său*“. Ioan Slavici nu putea face distincția dintre dragostea de Dumnezeu și de aproapele ortodocșilor și vicleanul concept de „*toleranță*“, prin care se face tâlhăria de suflete.

Intellectualul, ca și preotul, trebuie să aibă, în concepția lui Ioan Slavici, o atitudine morală, echilibrată. El spune următoarele:

„*Nu e nimeni silit să se facă preot. Acela deci care ia asupra sa sarcina preoției are să se împace cu gândul că va trebui să li se supună-n toate privințele rânduielilor stabilite de sfinții părinți și de tradițiunile bisericii. Nici un fel de abatere de la aceste nu i se iartă. Cu atât mai puțin i se pot ierta abaterile celor ce s-au călugărit și-au jurat lepădarea de bogățiile lumești, castitatea și supunera necondiționată... Postul, stăpânirea de sine, înfrânarea de orice fel sunt rânduite fiindcă prin ele omul trăiește mai puțin cu trupul, se înalță sufletește, se pătrunde de demnitatea omenească și-și îndulcește firea*“. Aceste principii le-a urmat Ioan Slavici.

El reproduce scrisoarea lui Titu Maiorescu, care-l determină să părăsească sanatoriul și spitalul din Viena, să se întoarcă în România, să fie redactor la *Timpul*, să lucreze la documentele Hurmuzachi, să fie profesor la liceul „Matei Basarab“, la Școala Normală, la Institutul „Ioan Oteleșanu“, să publice manuale, articole, să scrie nuvele, romane, basme, memorialistică, adică să devină una din personalitățile literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca răspuns la această scrisoare.

Stilul său este clasic, simplu, robust, clar, afirmându-și răspicat convingerile, calitățile dar și lipsurile. El știe să dea specific național acestei cărți prin vigoarea eroilor conturați din câteva linii, prin subtilitățile partidelor, tendințelor și contextului social, să folosească termeni ca: „*iorgovan*“ (liliac alb), „*Coposul*“ (pleșuv), „*Sufragan*“ (ajutor), „*birău*“ (primar), „*dieceză*“ (episcopie), „*beanter*“ (funcționar), „*litanie*“ (rugăciune), „*patentă*“ (diplomă), „*solgobirău*“ (pretor), „*ceuş*“ (impozit), „*stihar*“, „*tropar*“, „*heruvim*“, „*irmos*“, „*priceasnă*“, „*vostinar*“, „*minorit*“ (călugăr catolic), „*lictar*“ (magiun), „*ulan*“ (cavalerist), „*septemvir*“ (judecător), „*zăcaş*“ (răzbunător), „*protosingel*“, „*checicheneți*“ (unguri).

23. Ioan Slavici — reprezentant al realismului

23.1. Dezvoltarea realismului în sec. al XIX-lea

a) Principalele tendințe în dezvoltarea realismului: liric romantic, critic obiectiv, clasicist baroc.

b) Tendința realismului de factură romantică: Vasile Alecsandri *Balta Albă, Istoria unui galbân și a unei parale*; Costache Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*; Alexandru Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna*.

c) Tendința realismului de factură clasicistă: Alexandru Odobescu *Pseudo-Kynegeticos*.

d) Tendința realismului critic obiectiv: Nicolae Filimon *Ciocoi vechi și noi*, I.L.Caragiale *Bacalaureat, Vizită, În vreme de război*.

23.2. Caracterul realist al creației lui Ioan Slavici

a) eroii reprezintă categorii sociale – tipuri de avari: Mara, Ghiță; cărturari: Huțu, preotul Trandafir; burghezia: Huber, Socioacă.

b) împrejurările tipice: acumularea de capital – *Moara cu noroc, Mara*; apariția marilor ateliere – nuclee de întreprindere – *Mara*; apariția capitalului financiar – *Mara* – cămătar.

c) penetrarea relațiilor de producție capitaliste în viața satelor și orașelor ardelenne – temă centrală a creației lui Ioan Slavici:

– *Moara cu noroc* – arendarea hanului, acumularea de capital;

– *Mara* – acumularea de capital, cămătarul – formă de început a capitalului financiar.

d) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială.

e) obiectivismul critic – mod de a analiza structurile și problemele sociale – împletirea lui cu caracterul moralizator – trăsătură a realismului de factură clasicistă.

f) folosirea procedeelor realiste – analiza psihologică – Mara, Ghiță; tipizarea – Huber, Bocioacă, Trică, Persida, Națl; demitizarea – Iorgovan și Simina în *Pădureanca*.

23.3. Problematika socială — trăsătură a realismului

a) rolul revoluției burghezo-democrate în introducerea relațiilor de producție capitaliste.

b) acumularea de capital — formă incipientă a penetrării relațiilor de producție capitaliste.

c) banul — centru al relațiilor economice, sociale, personale.

d) conservarea relațiilor de producție feudale – bresle meșteșugărești – mănăstiri – războaie – proprietăți imperiale.

e) raporturile de colaborare dintre români și minoritățile naționale.

f) ideologia iluministă și rolul ei în viața socială.

23.4. Elemente clasiciste în creația lui Ioan Slavici

a) caracterul general-uman al eroilor realizați de Ioan Slavici

– Mara – drumul de la iubirea de mamă la avariție,

– Ghiță – drumul de la cinste la avariție și apoi la crimă,

– Persida – drumul de la candoare la avariție.

b) caracterul moralizator – *Moara cu noroc* – începe cu o învățătură morală, care este confirmată de final.

c) echilibrul și armonia – compoziție și eroi.

23.5. Elemente romantice în proza lui Ioan Slavici

a) dragostea de familie – Ghiță, Mara – înlocuită de ură și avariție.

b) împrejurările romantice – *Moara cu noroc* – furtuna.

c) idila Națl – Persida – fuga și căsătoria ascunsă.

d) basmul – model de proză romantică – *Zâna Zorilor*, *Spaima zmeilor*.

23.6. Ioan Slavici — propagator al realismului poporal

a) Titu Maiorescu – teoria prozei realiste inspirate din popor.

b) Ioan Slavici — propagator al liniei realismului poporal la *Tribuna* din Sibiu.

c) Ioan Slavici *Novele din popor* — model de proză realistă.

d) Satul – nucleu de viață românească – *Pădureanca*.

e) elemente iluministe în viața satului:

Popa Tanda – preotul Trandafir – cărturar model iluminist.

Budulea taichii – Huțu – cărturarul care vine să ridice satul.

f) Rolul literaturii în luminarea poporului. Scriitorul este un cărturar de tip iluminist, care răspândește lumina culturii.

24. Simbolismul românesc

24.1. Dimitrie Anghel — *În grădină*

În grădină este o *ars poetica*, fiindcă sintetizează universul poetic creat de Dimitrie Anghel. Este un univers romantic, cu elemente simboliste, de aceea poezia este o idilă simbolistă:

„*Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,*

„*Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge...*

„*De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.*“

Tema, eroii, mesajul sunt structurate pe afect (iubire, tristețe, natură), dar, în același timp, pe conceptul de corespondență specific simbolismului.

Avem o subtilă personificare a florilor, spre a sugera persoane, căroro amintirile poetului le asociază flori și parfumuri:

„*Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă.*“

Motivul comuniunii dintre om și natură din estetica romantică, preluat din literatura populară, este transfigurat simbolist, prin personificări subtile, care sugerează prin corespondență unitatea universului, corespondența dintre microcosmos și macrocosmos:

„*Sfioase-s bolțile spre seară și mai sfioasă-i iasomia:*

„*Pe fața ei neprihănită se-gână-n veci melancolia.*“

Viața interioară, microcosmosul, este sugerată prin analogii la universul grădinii:

„*Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint*

„*Îmi surădeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint.*“

Această permanentă corespondență între lumea interioară și cea exterioară, această analogie în ambele sensuri este o trăsătură a universului poetic, creat de Dimitrie Anghel. Ele au la bază ideea sugerată că poezia este o floare a spiritului:

„*Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde...*

„*Ce iertător și bun ți-e gândul în preajma florilor plăpânde!*“

Este un univers, creat la punctul de corespondență dintre romantism și simbolism, un univers al sinesteziilor create și sugerate de flori-imagini, mirosuri-parfumuri, subtile asociații și corespondențe. Este o meditație, în același timp, pe tema *fortuna labilis*, într-o manieră simbolist-romantică. Este sugerat, prin flori, conceptul de poezie pură; sunt cultivate simboluri florale care asociază stări de spirit, persoane; avem o sinestezie subtilă între mirosuri și imagini și o gândire analogică în locul celei logice.

24.2. Ion Minulescu — *Romanța celor trei corăbii*

Tema acestei meditații este mitul *Marea Trecere*, adică o formă mitizată, romantică a conceptului de *fortuna labilis*.

Ideea este că nivelurile de cunoaștere diferite — senzorială, subtilă și de sine — dau un sens diferit vieții.

Poezia are un caracter de evaziune romantică, conținut în leitmotivul: „*Porniră cele trei corăbii...*“, dar sensul este al drumului vieții spre eternitate, limită sugerată de faptul că „*cele trei corăbii*” devin mauzolee.

Simbolul corăbiilor sugerează destinul sau, mai bine zis, trei tipuri fundamentale de existență. Destinul, trăit în sfera valorilor materiale, pe conceptul de *carpe diem*: „*Grămezi de aur, chihlibare, / Smaralde verzi Și-opale blonde*“. Al doilea model de viață este al căutării, al evadării, al culorilor, care asociază farmecul, începutul, geneza, albul, puritatea, violetul înserării, atunci când viața are ca sens conceptul de cunoaștere:

„*În golul zărilor pătate de violetul înserării;*

Iar albul pânzelor întinse, / În cenușiul depărtării“.

Cel de al treilea model este de a penetra cunoașterea de sine, sacrificiul de sine sugerat de mitul creștin. Simbolul Albatrosul=poetul, preluat din poezia lui Baudelaire cu acest titlu, este sugerat ca având un rol de mesager al cerului. El înfruntă furtuna, destinul. De aici aluziile la Sfânta Fecioară, la momentul răstignirii și înhumării Domnului Iisus Hristos.

Ion Minulescu caută o descătușare a poeziei de formele tradiționale, așa cum arată în *Revista celorlalți*:

„*Mă-nchin în fața artei de mâine, pe care n-o cunosc încă dar, care sunt sigur, că va reprezenta un pas mai departe în evoluția artei. Artă de ieri însă, pentru mine n-are decât valoarea monedelor antice de prin muzee. Muzeele sunt interesante și instructive, este drept. Nu voi admite niciodată însă să se transforme toate magazinele de noutăți în muzee... Gândirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut*“.

Acest citat duce la interpretarea poeziei ca o *ars poetica*, fiindcă avem o sugerare a trăsăturilor programului estetic al simbolismului, cosmicizarea, cultivarea intuiției și sugestiei prin cele trei corăbii, utilizarea gândirii analogice în locul celei logice.

25. Alexandru Macedonski

Viața și activitatea literară. Este fiul generalului Alexandru Macedonski și care a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Mama sa, Maria Fiența, era dintr-o familie de boieri și moștenește moșiile Adâncata și Pometești. Poetul născut la 14 martie 1854 va face liceul la Craiova și va pleca la studii în Italia la Universitatea din Pisa. Va călători la Geneva, Roma, Neapole, Paris, Marsilia, Lyon, Nisa, Tirol, Viena, Boemia. Revine ca student la București și debutează în 1872 cu volumul „Prima

verba”. Va scoate revistele „Oltul”, „Dunărea”. Va fi director de prefectură în județul Silistra, administrator al gurilor Dunării la Sulina. Va scoate „Literatorul” și publica volumul „Poesii” în 1883. Este inspector al monumentelor istorice. Epigrama împotriva lui Eminescu îi atrage opoziția publică și pleacă la Paris. Se reîntoarce în 1885 și va conduce cenaclul și revista „Literatorul”, unde vor colabora: Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de versuri: „Prima verba” (1872), „Poesii” (1882), „Excelsior” (1895), „Flori sacre” (1912), „Poema rondelurilor” (1927).

În proză va publica: „Cartea de aur” (1902), „Dramă banală” (1896), „Le calvaire du feu” (1906), „Thalassa” (1915), „Nuvele” (1923).

În limba franceză va publica: „Bronzes” (1897). Va mai scrie piesa de teatru „Moartea lui Dante Aligheri” (1916) și o serie de articole: „Arta versului” (1890), „Poezia viitorului” (1892), „Despre poemă”.

25.1. Alexandru Macedonski — *Noaptea de decembrie*

Noaptea de decembrie este o meditație pe **tema** poetul și poezia și exprimă drumul poetului de la estetica romantică la cea simbolistă. Este sugerată **ideea** că nașterea conștiinței estetice simboliste este un proces de evoluție a eului, un model de cunoaștere a lumii, o necesitate logică, generată de aspirația spiritului spre absolut.

Nucleul îl constituie cele trei ipostaze ale eului poetic, care generează cele trei dimensiuni ale universului poetic.

Ipostaza **poetului** sugerează cunoașterea senzorială, exterioară, critico-obiectivă, socială, aderența sa la o estetică realistă, militantă, angajată social. Poetul este o conștiință socială, așa cum a fost Macedonski, care scria pamflete antidinastice în ziarul *Oltul*, iar universul poetic este sugerat prin simbolul odaia: „*E moartă odaia și mort e poetul*”. Această moarte a eului poetic: „*Poetul, alături, trăsnet stă de soartă*” este generată de condițiile social-istorice. Tatăl lui Macedonski a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Lovitura de stat, care a dus la îndepărtarea lui Alexandru Ioan Cuza, a adus decăderea familiei Macedonski. De aici imagini ce amintesc de Vasile Alecsandri, care, în poezia *Iarna*, sugera același climat politic:

„*Pustie și albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie —
Și luna-l privește cu ochi oțelit...*”

Acest climat social nefavorabil determină moartea poetului militant, așa cum și Eminescu părăsea treptat poziția patruzeciopistă: „*Un haos, urgia*

se face cu-ncetul“. Macedonski este silit să părăsească conceptul de poet, conștiință socială militantă și de poet al idealurilor patruzeciote.

Ipostaza **emirul** este adusă în mod simbolic de „*un arhanghel de aur*“ și reprezintă dimensiunea romantică a universului poetic, sugerată de simbolul Bagdadul. Romanticii considerau Bagdadul orașul basmului oriental al celor „*1001 de nopți*“, locul de evaziune într-un decor mirific, din fața realităților sociale.

Emirul este un erou excepțional în împrejurări excepționale, de basm, așa cum îl visau romanticii: „*Și el e emirul, și are-n tezaur, / Movile înalte de-argint și de aur, / Și jaruri de pietre cu flacări de sori; / Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite — / În grajduri, cai repezi cu foc în copite, / Și-ochi împrejur-i — ori spuză ori flori*“.

Tema, subiectul, eroii ne apar structurate pe conceptul romantic de lume de vis: „*Și el e emirul, și toate le are... / E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare...*“. Visul pe care-l nutrește emirul este de a ajunge la Meka, pentru mahomedani cetatea sfântă, unde se găsește mormântul lui Mahomed, prorocul musulman. Pentru a-și realiza visul și datoria față de credința sa: „*Spre Meka-l răpește credința — voința, / Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simțirea, îi cere ființa, / Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea — / Din tălpi până-n creștet îi cere ființa*“. Meka este cetatea ideală, un simbol al universului poetic, ca o exprimare a conceptului de poezie pură. Drumul prin pustiu al emirului este simbolic și sugerează viața săracă, pe care a dus-o poetul: „*...ș-acea dușmănie / De lupi care urlă*“. Înainte de a pleca la drum, emirul întâlnește în mod simbolic, la fântână, un drumeț cerșetor. În deșert, toți însoțitorii emirului mor, iar el, când ajunge la capătul puterilor, vede năluca cetății ideale: „*Ca gândul aleargă spre alba nălucă, / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc*“..., însă nu poate ajunge la ea: „*Dar visu-i nu este un vis omenesc*“.

Ipostaza **drumețul pocit** este simbolistă, fiindcă în lumea conștiinței de sine toate se inversează. Valorile din lumea materială devin nonvalori; ce este frumos, bun și drept, devine pocit, strâmb. De aceea „*drumețul pocit*“ nu este decât dublul emirului în oglinda fântâniei, adică a conștiinței de sine. Este „*sosia*“, pe care o găsim în *Rondelul rozei ce-florește*, imaginea poetului despre sine, când ajunge la sfârșitul vieții: „*Și nu mai e viața grozavă / Deși mi-a brăzdat tot obrazul*“. Acestei ipostaze îi corespunde un alt univers, reprezentat prin simbolul Meka. Este, de fapt, sugerarea dimensiunii simboliste a universului poetic macedonskian, ca o exprimare a conceptului de poezie pură, așa cum îl vom găsi în *Poema rondelurilor*. Meka este lumea interioară a conștiinței de sine, reprezentată de simbolul **fântână** și înseamnă o altă concepție despre poet și poezie. Poetul nu mai

este un prinț, un emir al poeziei, iar poezia nu mai este o evaziune în vis ca în estetica romantică. Poetul devine o conștiință, un centru de corespondență între om și univers, poezia este o emanație a acestei conștiințe. În *Rondelul apei din grădina japonezului*, este sugerată concepția sa despre poet și poezie, în perspectiva simbolismului instrumentalist. Așa cum japonezul așază cu măiestrie bolovanii, spre a obține o muzică a apei, care curge, tot așa poetul așază vocalele și consoanele, spre a obține o nouă armonie a universului.

25.2. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozei ce-nflorește*

Rondelul rozei ce-nflorește este o *ars poetica*, fiindcă exprimă concepția despre poet și poezie a lui Macedonski. Poetul este un profet, un psalmist, așa cum îl găsim în *Psalmii moderni: Oh! Doamne, Țărână, Iertare, Dușmanii, Zburam, Și-au zis, Cât am trudit, Eram, N-am în ceruri, Doamne, toate, M-am uitat*, iar poezia este un drum spre Dumnezeu.

Poetul devine un simbol în împrejurări simbolice, așa cum dorea Macedonski în ipostaza emirului din *Noaptea de decembrie*, când pornea spre cetatea ideală, adică spre universul poeziei pure. Simbolul rozei sugerează această a doua naștere, spirituală, care aduce o altă înțelegere a lumii, a vieții (și nu mai e viața grozavă), deși poetul a ajuns, asemeni drumetului pocit, din *Noaptea de decembrie* („Deși mi-a brăzdat tot obrazul“).

Rondelul este o poezie cu formă fixă, care se adaptează ușor la estetica simbolistă, fiindcă, prin repetarea versurilor (1-2; 7-8; 13), cultivă laitmotivul, spre a concentra poezia pe simbolul *roza*.

Roza sugerează viața spirituală, a doua naștere, care înflorește atunci când sămânța simbolică a credinței (Spre Meka îl poartă credința-voință) crește și devine iubire față de Dumnezeu. Așa cum falsă credință a emirului îl pierde în iadul deșertului lumii, tot așa iubirea creștină ortodoxă, din *Psalmi*, generează extazul mântuirii și slavei lui Dumnezeu („Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă și tainică slavă“). Iubirea este cheia cerului pentru suflet și cheia universului poetic, a poeziei pure, a poeziei religioase, a poeziei sacre, a inefabilului: „*O roză-nflorește suavă*“.

Conceptele de corespondență (extazul–necazul), *panta rhei* (talazul), *fortuna labilis* („Să-mi fac din ursită o sclavă“) sunt depășite de marele adevăr, relevat prin extaz. Valoarea afectivă a textului este dată de sentimentul de melancolie („Nu mai e viața grozavă“), care este dominat de sentimentul de bucurie („Puternic mă poartă extazul“). Simbolurile *roza*, *talazul*, *ursită* sugerează conceptele de renaștere *panta rhei* și *fortuna labilis*. Imaginile construite prin metaforă și comparație: „a vieții otravă“, ca „nor risipit e necazul“, ca și cele metonimice: „mi-a brăzdat tot obrazul“, „Să-mi fac din ursită o sclavă“, prefigurează acea creștere

interioară a sentimentului de iubire față de Dumnezeu, care se exprimă deplin în *Psalmi*.

25.3. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor de august*

Rondelul rozelor de august este o meditație pe tema destinului: „*Zadarnic al vieții cuvânt / A stins bucuriile mele*“ și are ca mesaj o atitudine optimistă a poetului: „*Mereu când zâmbesc, uit și cânt / În ciuda cercărilor grele*“ sau mai degrabă conceptul de armonie și echilibru.

Motivul poeziei îl formează viața sufletului, viața spiritului, care trebuie să fie asemeni unei grădini de flori (ca și la Dimitrie Anghel *În grădină*). Poetul este asemeni unui iscusit grădinar, care, ca și japonezul, din *Rondelul apei din grădina japonezului*, cultivă în sufletele oamenilor semințele, din care vor răsări rozele parfumate ale extazului conștiinței de sine, dând un sens înalt poeziei.

De pe poziția acestui concept despre poet și poezie sunt consemnate ipostazele evoluției eului discutate în *Noaptea de decembrie*. Prima ipostază este a poetului militant, patruzecioptist: „*Când ceru-l credeam pe pământ*“, fiindcă era animat de idealuri patriotice: „*Pe-atunci eram falnic avânt*“. Depășirea acestei etape o găsim sugerată în *Noapte de noiembrie*.

Ipostaza eului romantic: „*Priveam dintre oameni, spre stele*“ echivalează cu emirul, cu evaziunea romantică. Ipostaza eului simbolist este rezultatul unei maturizări, a unei alte înțelegeri, pe care o dobândește, o apropie de conceptul de armonie și echilibru specific clasicismului. Claritatea textelor, din *Poema rondelurilor*, este rezultatul acestei decantări interioare. Ca și drumețul cerșetor, din *Noaptea de decembrie*, poetul, trecut prin labirintul lumii, a dobândit înțelepciune, putere spirituală. Această putere lăuntrică face din „ursită o sclavă“, adică schimbă destinul. Ea determină apariția florilor spiritului, adică *Poema rondelurilor*, ca o exprimare a conceptului antic despre poezie, definit prin expresia „*carmen saeculare*“. Poezia ocupă în lume o situație unică, arătând drumul omului spre conștiința de sine, spre cer, spre Dumnezeu. De aceea simbolismul, definit ca un neoromantism, preia modelul vegetal, pregnant în *Poema rondelurilor*.

25.4. Alexandru Macedonski — *Rondelul rozelor ce mor*

Roza este un simbol al conștiinței de sine, este floarea albastră, pe care o aducea în oglinda conștiinței de sine, în fântâna sufletului zeița Isis, așa cum o găsim și la Mihail Eminescu în *Floare albastră*. A doua etapă era cântecul privighetorii, așa cum îl găsim sugerat la Macedonski, în poezia *Noapte de mai*, dar și în *Rondelul privighetorii*. Este momentul corespondenței dintre spirit și natură, când natura, prin privighetoare, exprimă despărțirea de spiritul-poetul, care se duce la cer, ca în *Rondelul ajungerii la cer*.

De aici sentimentul de duioasă melancolie cu care natura, o dată cu poetul, plânge despărțirea: „*E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini, și mor și-n mine*“.

Dacă în *Rondelul rozei ce-nfloarește* avem bucuria trăirii extazului, ca semn al teonozei, care urmează după kenoză („*Puternic mă poartă extazul / Spre-o înaltă și tainică slavă*“), aici avem momentul desprinderii de lumea exterioară, senzorială și intrarea în sine, așa cum ne-o va comunica și Lucian Blaga, în poezia *Munte vrăjit*. Momentul este tratat în *Bhagavad-Gita*, în *Yoga eliberării*.

Natura nu mai poate reține spiritul, care-i dă sensul de a fi. Este o moarte cosmică arhetipală: „*În tot se simte un fior, / O jale e în orișicine: / E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini și mor și-n mine*“. Devenit conștient de sine, spiritul se izolează, se desprinde de lume, așa cum o spune și Eminescu în finalul poemului *Luceafărul*: „*Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece*“. El nu mai participă la drama naturii, a nașterilor și morților succesive, nu se mai încorporează. Este Marea Trecere: „*Și-n marea noapte care vine / Duiioase-și pleacă fruntea lor*“. Rozele sunt spiritele, care se întorc în somnul etern: „*E vremea rozelor ce mor*“, ca un proces legic.

25.5. Alexandru Macedonski — *Psalmi*

Psalmii moderni ai lui Macedonski nu au versetele și modelul clasic al psalmilor, ci sunt alcătuiți, în general, din trei catrene cu versuri scurte, de câteva silabe, dar au sentimentul de evlavie, au credință, au o trăire creștină.

Oh! Doamne este un psalm pe tema împietririi lăuntrice, provocată de răcirea iubirii sale față de Dumnezeu: „*Rămân ca marmura de rece. Și a mea inimă a înghețat*“. Această împietrire („*În sarta mea m-am împietrit*“) îl determină să mediteze pe tema *fortuna labilis* și să-și exprime tristețea: „*Și sunt un cântec neîncetat*“.

Țărână continuă meditația pe tema *fortuna labilis*, parafrazând un verset din *Ecleziastul*: „*Nimicnicia nimicnicilor toate sunt nimicnicii*.“; „*Țărână suntem toți țărână*“. Moartea este aceeași pentru păgâni și filosofi, poeți și despoți.

Iertare are ca temă smerenia celui care recunoaște: „*M-am îndoit de-a ta putere/ Am răs de sfintele mistere*“, dar care, deși a decăzut: „*Sunt ticălosul peste care/ Dacă se lasă o-ntristare/ De toți se crede prigonit*“, nu a fost părăsit de Dumnezeu: „*Dar, Doamne, nu m-ai părăsit...*“

Dușmanii este o parafrază a proverbului, potrivit căruia, pe cine nu-l lași să moară, nu te lasă să trăiești.

Zburam compară viața de înger când era copil: „*Zburam pe aripi strălucite*“ și Kenoza, pe care i-o aduce păcatul: „*E azi mocirla noroioasă / Cu-adâncim-ntunecoasă*“.

Și-au zis are ca temă Kenoza: „Cu mici, cu mari mă răstigniră:/ Din inimă nu mi-au lăsat/ Un singur colț nesfâșiat/ Frați, rude, toți mă dușmăniră/ Pe cât plângeam, pe-atât rânjiră/ O țară-ntreagă s-a-ntrecut/ Să-mi dea venin-și l-am băut“. Momentul Teonozei este evidențiat în final: „Dar, Doamne, nu Te biruiră“.

Eram este un moment de bucurie, trăit ca emir, ca prinț al poeziei: „Eram puternic împărat:/ Prin sufletească poezie/ Prin tinerețe, prin mândrie“. Acest moment când: „Era o lege-a mea voință“, când: „Domneam de soartă neîncercat“ este urmat de căderea în durere.

N-am în ceruri este momentul de deznădejde și durere din momentul când vine încercarea: „Am pierdut orice putere/ Nimicita de durere/. Însă viața nu-mi blestem/ Și nici moartea nu mi-o chem“.

Doamne, toate este renunțarea definitivă la voia proprie. Poetul a înțeles că sensul vieții este integrarea în voința lui Dumnezeu: „Ești puterea înțeleaptă/ Și justiția cea dreaptă;/ Fă oricând ce vrei din mine“, fiindcă Dumnezeu este Atotștiutor, Atotputernic: „Doamne, toate sunt prin Tine; / Și averea și puterea, / Fericirea, mângâierea“.

M-am uitat este, de fapt, o meditație pe tema *fortuna labilis*, a nefericirii: „Cei pe care-i vezi în slăvi/ Adăpați sunt cu otrăvi/ Cei trăiți în sărăcie/ Plâng pe-a lor nemernicie“. Toate sunt zadarnice, fiindcă: „Traiul crud și nempăcat/ Te sfârâmă nencetat“ și are ca sens să dea o învățătură morală: „Fiți, trăiți, dar nu doriți“...

26. Barbu Ștefănescu Delavrancea

Viața și activitatea literară. S-a născut la 11 aprilie 1858 ca fiu al unui căruțaș din marginea Bucureștilor (Delea nouă) și căra grâu la Oltenița. Face școala primară cu învățătorul Vucea, apoi al Sfântul Sava ca bursier, va lua licența în drept. Se căsătorește cu Mary fiica unui magistrat și pleacă la Paris pentru studii. Se întoarce în țară, va fi profesor, avocat, va fi un bun orator, vicepreședinte al Adunării Deputaților, va fi deputat, senator, primar al capitalei, ministru al lucrărilor publice și la Ministerul Cultelor și Instrucției Publice, apoi ministru al industriei.

Moare în 29 aprilie 1918 la Iași.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de nuvele: Sultănica (1895), „Trubadurul“, „Paraziții“, „Hagi Tudose“ și din piesele de teatru: „Apus de soare“ (1909), „Viforul“, „Luceafărul“. Va mai scrie schițe ca Bunicul și Bunica, „Sorcova“, „De azi și de demult“, povestiri ca: „Poveste“, „Neghiniță“.

26.1. Barbu Ștefănescu Delavrancea — *Hagi Tudose*

a) Nuvela *Hagi Tudose*, a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, este realistă. **Tema** este viața socială românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea sau, altfel spus, penetrarea relațiilor de producție capitaliste în viața satelor și orașelor românești.

Ideea este că avariția dezumanizează.

Subiectul este acumularea primitivă de capital. Hagi Tudose, eroul principal, reprezintă tipul omului căzut, în patima avariției. Ca și Moș Goriot, Gobseck, Grandet, eroii lui Honoré de Balzac, Hagi Tudose este dezumanizat de bani, de ideea satanică de a strânge valori materiale ca o dezvoltare a conceptului de *carpe diem* într-un mod monstruos.

Hagi Tudose intră, de tânăr, să lucreze într-un atelier de găitănărie, devine calfă, apoi asociat și la urmă patron. Când este nevoit să închidă atelierul, fiindcă găitănăria nu mai mergea, el devine cămătar. Pentru a realiza acest drum, el învață să ducă o viață de privațiuni, adică să se abțină de la consum și să strângă bani: „*Da' vânturați banii în mâini și veți simți ce răcoare ține, când vă e cald și ce cald, când vă e frig. E destul să te gândești ce poți face cu banii, ca să și guști bucuria lucrului, pe care nu l-ai cumpărat.*”

Patima avariției devine atât de evidentă, încât i se aprind ochii, când vorbește de bani: „*Ce lucru poate fi mai luminat, ca un jeratec de galbeni*“. Ea va dezlocui în el toate gândurile, sentimentele, determinându-l să nu se căsătorească, fiindcă întreținerea familiei înseamnă cheltuială. Devenit patron, simte o adevărată dragoste părintească față de prăvălie. Apoi avariția va crește monstruos: „*Moartea să aibă coasă de aur, el și-ar înfige amândouă mâinile în tăișul ei*”.

Hagi Tudose trăiește spaima bogatului nemilostiv și de aceea, pentru a se pune bine cu Dumnezeu, se duce în *hagialâk*, la locurile sfinte din Palestina, spre a deveni *aghios* — sfânt, sau în termen turc *hagi*. Drumul îl transformă într-un mijloc de câștig, vânzând lemn, despre care zice că e sfânt.

Avariția îl determină să nu cumpere lemne pentru iarnă, să nu-i dea bani nepoatei sale Leana, pentru ca să-i facă mâncare. Se îmbolnăvește și, văzând că e gata să moară, dă un galben nepoatei, ca să-i facă o supă de găină și să facă focul, adică să cumpere lemne. Când vrea să mănânce, petele de grăsime i se par aur și ciorba are gust de aur: „*Ciorba îi miroșise a aur*“. De aceea se consideră un ucigaș, un tată care și-a ucis copiii. Țipă la nepoată să ducă ciorba înapoi și lemnele, ca să-i aducă o parte din bani. El moare pe o grămadă de galbeni, îngrozit de spaimă că îi va pierde. La ceremonia de înmormântare, nepoata Leana a cheltuit o mulțime de bani.

Finalul este moralizator, deci clasicist, și îl determină pe cititor să mediteze pe tema *fortuna labilis*.

b) *Hagi Tudose* este o nuvelă cu un accentuat caracter clasicist, pentru că avariția este o trăsătură general-umană și avarul este un personaj clasicist. Avariția este o patimă satanică, care distruge sufletul. De aceea, căzut în această patimă, Hagi Tudose îi depășește pe toți avarii cunoscuți în literatura universală: Moș Goriot, Grandet, Gobseck, Harpagon, prin felul în care restrânge la absolut consumul propriu, trăind din ce gusta, când trecea prin prăvălii și se prefăcea că vrea să cumpere.

Suma enormă, de un milion, pe care o lasă, reprezintă un capital important. Dacă l-ar fi investit, ar fi obținut un profit, dar patima lui are nevoie de prezența concretă a aurului. Bani sunt, pentru Hagi Tudose, copiii, familia. De aceea plânge cu hohote, considerându-se „*ucigaș*“, „*nebun*“, „*nelegiuit*“, fiindcă a dat nepoatei sale Leana un galben să-i cumpere lemne, să-i facă focul, ca să nu moară de frig, și să-i cumpere o găină, ca să se mai întărească după boală. Avariția dă o logică ciudată modului său de a gândi. Vrea să taie coada motanului, ca să nu se răcească casa, până intră pe ușă. Leana îl crede nebun, fiindcă îl găsește trântit pe o grămadă de aur, îngropat în galbeni, „*mușcă în vânt*“, are „*ochii ca niște sticle reci*“, îi spune să închidă ochii, fiindcă „*ochii fură*“. El nu vrea să împartă cu nimeni bucuria lui de a vedea aurul, de a-l pipăi.

Caracterul moralizator determină în cititor reacția firească de a respinge acest fenomen de alienare socială, determinat de bani, de a respinge o societate, în care banul este considerat un criteriu de apreciere a valorii omului.

Elementele romantice sunt prezente în câteva momente ale nuvelei. Astfel avem momentul când la biserică epitropii discută despre iadul unde se duc avarii, ca să audă Hagi Tudose. Romantică este plecarea sa la Ierusalim, ca să se sfințească moartea sa spectaculoasă pe grămada de galbeni. De asemeni concordanța dintre natură și trăirile eroului nuanțează romantic textul.

Structura realistă a nuvelei încorporează organic elementele clasiciste și romantice. Barbu Ștefănescu Delavrancea este un prozator realist, de factură clasicistă, continuând pe Alexandru Odobescu și Ioan Slavici. Stilul este realist, sobru, subtil, nuanțat, cu elemente dramatice și poetice, când surprinde viața socială, comportamentul tipic al avarului.

Transfigurarea realității, prin patima avariției, este realizată cu mijloace poetice: „*Se văzu topind, el, cu mâna lui, bulgări de aur, turnându-i în strachină și sorbindu-i cu lingura.*“ Este o subtilă asimilare, prin sinteză, a elementelor clasiciste și romantice, în stilul viguros realist al autorului.

26.2. Barbu Ștefănescu Delavrancea — *Apus de soare*

a) Drama *Apus de soare* are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale.

Ideea este că lupta pentru apărarea țării se duce cu sacrificii și creează eroi.

Subiectul este Moldova, în perioada de maximă ascensiune, sub domnia lui Ștefan cel Mare și Sfânt, pe care autorul îl aseamănă cu un soare. Metafora este preluată din poezia populară *Ștefan, Ștefan, domn cel Mare* și exprimă sistemul social heliocentric. Domnul este centrul universului social; în jurul său sunt familia, curtea, cetatea, Moldova, în cercuri concentrice.

Metafora care sintetizează domnia lui Ștefan cel Mare și Sfânt o găsim în actul I, în cuvintele doamnei Maria: „*Stăpânul meu, toamna a sosit, soarele apune trist și-n urma lui o baltă de sânge*“. Ca să poată apăra Moldova, Ștefan s-a bătut aproape o jumătate de secol cu ungurii, polonii, turcii, tătarii. El este nevoit și acum, la bătrânețe, să se bată, fiindcă regele Poloniei nu mai recunoaște faptul că a cedat lui Ștefan Pocuția, o provincie situată la nord de Bucovina, ca garanție pentru tratatul de pace, încheiat în urma înfrângerii de la Codrii Cosminului.

Moghilă povestește, în actul al II-lea, doamnei Maria, felul în care s-au desfășurat ostilitățile. Ștefan și-a ascuns grosul armatei într-o pădure, sub comanda lui Bogdan, și a lăsat pe Luca Arbore în față cu o mie de ostași. Polonii îl atacă pe Luca Arbore; acesta se preface că fuge, dar i-a răsfirat în fața lui Bogdan, care i-a lovit din plin. Ștefan i-a înconjurat și bătălia s-a transformat într-un măcel al polonilor. Ștefan, la întoarcere, este lovit la un picior. Rana nu i se închide și sunt chemați trei doctori ca să-i ardă cangrena: Șmil, Cesena și Klingensporn. Profitând de situație, o serie de boieri ca paharnicul Ulea, Drăgan și Stavăr completează să-i influențeze pe boieri să-l aleagă domn pe Ștefăniță. Ștefan află de complot de la Oana și hotărăște să fie ales domn Bogdan, fiul său, încă în timpul vieții lui, pentru a împiedica luptele ce s-ar fi declanșat pentru tron după moartea sa. El rostește un discurs patriotic în fața Sfatului țării, în care ideea principală este păstrarea țării pentru generațiile viitoare: „*Moldova n-a fost a strămoșilor nici, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor urmașilor voștri și-a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor*“. El îi pune mantia de domn lui Bogdan și coroana. Apoi se încredințează doctorilor, spre a i se arde rana.

Fiind imobilizat, cei trei boieri Ulea, Stavăr și Drăgan pun la cale să fie ales domn Ștefăniță, nepotul lui Ștefan. Acesta fiind un copil, s-ar fi creat o locotenentă domnească, alcătuită din boieri. Puterea ar fi trecut din mâna domnului în mâna boierilor. Este lupta pentru putere. Ștefan aude strigătele

lor din sala tronului și, deși știe că orice mișcare îi este fatală, ia sabia, pătrunde în sala tronului, unde îl ucide pe paharnicul Ulea. Se întoarce și moare în brațele doamnei Maria și ale fiului său Bogdan, rostind cuvântul *Moldova*.

b) Imaginea lui Ștefan cel Mare și Sfânt se construiește treptat, de-a lungul dramei, dar există și o imagine, pe care cititorul o are din cronica lui Grigore Ureche, din poemul *Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri, din romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu.

Ștefan cel Mare și Sfânt a fost unul din marii principii europeni, care a oprit forțele asiatice, reprezentate de turci și tătari, să distrugă Europa. El caută să realizeze o coaliție antiotomană, dar nu a fost sprijinit. În timpul vieții sale, se petrece marea tragedie a căderii Constantinopolului, fără ca principii europeni să se unească împotriva dușmanului comun. Căsătoria sa cu Maria de Mangop era o recunoaștere a faptului că, dacă ar fi eliberat Constantinopolul, ar fi avut dreptul la coroana Paleologilor.

Ștefan a fost un diplomat, a fost un bun strateg, a fost un mare domn patriot. El a trăit răspunderile conștiinței istorice și a căutat să asigure independența și unitatea țării după moartea sa. Dacă ar fi devenit domn Ștefăniță, boierii s-ar fi luptat pentru putere, ar fi distrus așezările răzeșilor, care apărau hotarele țării, și Moldova ar fi căzut în mâinile dușmanilor ei.

Pedepsirea paharnicului Ulea era o consecință a jurământului, pe care acesta îl prestase în fața domnului Ștefan și-l călcase.

Domnul Ștefan a fost un bun organizator. El a construit un sistem de cetăți, care să apere hotarele de năvălitori, dar și un sistem de colonii răzeșești, ca să dea luptători. El contrabalansează puterea boierilor cu această armată de răzeși, care făceau un scut viu în jurul țării.

Fiind evlavios, Ștefan cel Mare și Sfânt a fost un mare ctitor și a zidit multe biserici, mănăstiri, ca să întărească viața spirituală ortodoxă. În timpul său, se creează stilul moldovenesc, apar primele cronici; este un exponent al renașterii.

Ștefan a fost un domn al legii, fiindcă dă un cod de legi, organizează paza drumurilor, încheie înțelegeri cu negustori străini, aduce meșteri ca să creeze ateliere.

Dar Ștefan cel Mare a fost și un *pater familiae*, fiindcă pentru el Moldova este o familie. Le poartă tuturor de grijă și-i ocrotește. De aceea pune soarta țării mai presus de viața sa și-l pedepsește pe paharnicul Ulea. Fiind drept, el nu s-a temut să-l facă paharnic, deși, când i-a judecat pricina cu moșia, ce-o luase de la răzeși, le-a dat acestora partea lor.

Ștefan este o imagine a poporului român, silit să se bată, timp de două milenii, pentru supraviețuire, cu o mulțime de valuri de tătari, turci, poloni, unguri, austrieci și alte neamuri.

27. George Coșbuc

Viața și activitatea literară. S-a născut în 8 septembrie 1866 la Hordou lângă Năsăud. Tatăl său Sebastian era preot iar mama Maria fiică de preot. Face școala primară la Telciu și liceul la Năsăud. Publică primele versuri la revista Muza Someșană. În 1884 se înscrie la Facultatea de filosofie din Cluj cu un ajutor din partea fratelui și a grănicerilor din Năsăud. Este chemat de Ioan Slavici la Tribuna din Sibiu unde publică principalele poezii ce vor intra în volumul „Balade și idile”. Este chemat de Titu Maiorescu la București după ce publică „Nunta Zamferei” în 1889, anul morții lui Eminescu.

Va ocupa funcții mărunte la Ministerul Cultelor, apoi redactor la revista Vatra (1894). Va traduce Divina Comedie a lui Dante Aligheri. Va călători la Venetia, Florența, Karlsbad, la Brașov de unde era soția Elena Sfetea, la Tismana. Pierde în 1915 pe unicul său fiu Alexandru. Moare în 9 mai 1918. A fost membru corespondent al Academiei Române.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade și idile” (1893), „Fire de tort” (1896), „Ziarul unui pierde-vară” (1902), „Cântece de vitejie” (1904).

Va traduce din Virgiliu „Eneida”; din Homer „Odiseea”; din Kalidasa „Sakontala”; din Byron „Mazepa”; din Schiller „Don Carlos”; din Dante Aligheri „Divina Comedie”. Va colabora la revistele „Vatra” cu Ioan Slavici și I. L. Caragiale; la „Albina” și „Foaia interesantă”, la „Semănătorul”, „Viața liberă”.

27.1. George Coșbuc — *Nunta Zamferei*

a) **Tema** poeziei *Nunta Zamferei* o constituie datina, ca parte a temei satul și țaranul, pe care o va cultiva George Coșbuc.

Ideea este că nunta, moment arhetipal al unirii principiului masculin — mirele cu mireasa — arhetip al principiului feminin, înseamnă un act de importanță cosmică, fiindcă este punctul de generare al unei lumi, reprezentată de micul prinț, care se va naște.

Subiectul îl formează datina nunții sau, altfel spus, o imagine fizică și spirituală a satului, într-un moment semnificativ al specificului național. De aceea ea trebuia să facă parte din acea epopee populară, pe care voia s-o scrie George Coșbuc, când era redactor la *Tribuna* din Sibiu. Momentul publicării ei este semnificativ, fiindcă moartea prematură a lui Mihail Eminescu punea problema, dacă va mai fi posibilă apariția unui poet, care să exprime specificul național. Reprodusă după publicarea ei în *Tribuna* din Sibiu, în revista *Convorbiri literare*, poezia arată că, de fapt, continuatorul lui Eminescu, pe linia poeziei de specific național, era George Coșbuc. Chemat la București de Titu Maiorescu, poetul va publica volumul *Balade*

și idile, în care lumea satului este văzută într-o atmosferă senină, ca în *Bucolicile* lui Virgilius. Aceste idile ca: *Rada, Păstorița, Numai una, Mânioasă, Nu te-ai priceput, La oglindă, Dușmancele, Cântecul fusului, Brăul Cosânzenei* alcătuiesc ciclul poeziilor de iubire, care se încheie cu *Nunta Zamfirei*.

Structura epică a baladei construiește imaginea unei nunți după modelul popular românesc. Acest model interferează planul realității sociale cu planul basmului. Eroina este o prințesă ideală: „*Icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat*“. Este un arhetip, construit pe principiul Frumosul: „*Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea*“, ca și la Eminescu, în *Lucașfărul* („*O prea frumoasă fată*“). De aceea eroina este pețită des de un șir de prinți, dar ea l-a ales pe Viorel: „*Un prinț frumos și tinerel, / Și fata s-a-ndrăgit de el, / Că doară tocmai Viorel / I-a fost merit*“.

Vestea nunții s-a răspândit atât de repede încât: „*Și patru margini de pământ / Ce strimite-au fost în largul lor*“ și sunt înștiințați, chemați: „*Toți craii multului rotund*“. Oaspeții se pregătesc în mod deosebit pentru acest eveniment: „*Și-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-mpărat / Și regii-n purpur s-au încins, / Și doamnele grăbit au prins / Să se gătească dinadins, / Ca niciodat*“. Hiperbolele inundă textul spre a sublinia caracterul excepțional al întâmplării: „*Nuntași din nouăzeci de țări / S-au răscolit*“, „*Venit-au roiuri de-mpărați, / Cu stemă-n frunte și-mbrăcați / Cum astăzi nu-s*“. Alaiul mirelui este arhetipal: „*Rădvan cu mire, cu nănași, / Cu socrii mari și cu nuntași, / Și nouăzeci de feciorași / Veneau călări*“. El este spiritul, *teleion*, sugerat prin simbolul zece, și, împreună cu cei nouăzeci de feciori, fac o sută, simbol al desăvârșirii. Alaiul miresei îl întâmpină: „*Și ca la mândre nunți de crai, / Ieșit-a-n cale-ales alai / De șfetnici mulți și mult popor, / Cu muzici multe-n fruntea lor*“. Tradiția presărării de flori în calea mirilor semnifică urarea ca viața să le fie ca-n rai: „*Și drumul tot era covor / De flori de mai*“.

Zamfira este: „*Frumoasă ca un gând răzleț, / Cu trupul 'nalt, cu părul creț, / Cu pas ușor*“, ca un prototip ideal de frumusețe în concepția populară. Dansul arhetipal al nunții, din interiorul bisericii, este exprimat prin hora jucată-n exterior de flăcăi și fete. Ospățul de după ritualul nunții este redat prin hiperbole: „*Iar la ospăț! Un râu de vin! / Mai un hotar tot a fost plin / De mese, și tot oaspeți rari*“. Ospățul este, de fapt, sacrificiul care se face în planul material pentru a genera, pe baza legii armoniei și echilibrului, valorile spirituale, arhetipale. Interferența dintre basm și realitatea satului o găsim și când se descriu oaspeții. Ei sunt personaje care sugerează universul rural românesc: „*Sosit era bătrânul Gruî / Cu Sanda și Rusanda lui, / Și Ținteș cel cu trainic rost / Cu Lia lui sosit a fost, / Și Bardeș cel cu adăpost / Prin munți sălhui*“, sau personaje de basm: Barbă-

Cot, feți-voinici, feți-frumoși, principii falnici, Peneș-împărat, Mugur-împărat, bărboșii regi, sftncicii-nvechiți în legi.

Nunta are durata arhetipală de patruzeci de zile și se încheie cu o urare rostită de Mugur-împărat: „— *Cât mac e prin livezi, / Atâția ani la miri urez! / Și-un prinț la anul! blând și mic, / Să crească mare și voinic — / Iar noi să mai jucăm un pic / Și la botez!*”

Specificul național este exprimat prin: mituri, tradiții, jocuri, obiceiuri, datini, ritualuri, nume, imagini, portul construind un univers rural românesc.

b) Caracterul romantic al poeziei constă în faptul că eroii sunt excepționali în împrejurări excepționale. Zamfira este o eroină romantică, excepțională prin frumusețe nu doar fizică, așa cum o sugerează simbolul trandafirului: „*Un trandafir în văi părea*“, ci și spirituală: „*Roșind s-a zăpăcit de drag*“. Ea este structurată pe sentimentul de iubire: „*Și fata s-a ndrăgît de el*“. Viorel este „*frumos și tinerel*“, este „*cel mai drag*“, vine însoțit de nouăzeci de feciorași. Acest caracter excepțional este subliniat în legătură cu toți eroii: „*Dar ca Săgeată de bogat / Nici astăzi domn pe lume nu-i*“. Caracterul excepțional este subliniat și de comuniunea om – natură ca mit sau ca motiv, fiindcă în versul: „*Și soarele mirat sta-n loc*“ avem sugerat mitul Sfântul Soare, dar și motivul comuniunii.

Tema, eroii, subiectul degajă un sentiment de bucurie, de se miră și soarele: „*Că l-a ajuns și-acest noroc, / Să vadă el atâta joc / Pe-acest pământ!*“. De aceea hora, ca joc arhetipal, legat de mitul Sfântul Soare, este descrisă cu atenție: „*Trei pași la stânga linișor / Și alți trei pași la dreapta lor; / Se prind de mâni și se desprind, / Se-adună cerc și iar se-ntind / Și bat pământul tropotind / În tact ușor*“. Jocul după tilinci, adică fluiere, un flăcău la două fete, cu clopoței pe pulpe, este specific zonei Năsăudului, de unde este poetul. Această prețuire a folclorului, a datinii, a mitului, evaziunea în basmul popular sunt elemente care dau un caracter unic întâmplării și eroilor, adică o profundă structură romantică. Elementele realiste vin din faptul că aceste ritualuri, tradiții, datini, basme aparțin unui univers social rural românesc, ca și eroii Tinteș, Bardeș, Sanda, Grui, fiindcă poartă nume autohtone.

Ca și în cazul lui Creangă, constatăm faptul că George Coșbuc este un erudit al culturii populare. Atitudinea critică este redusă la câteva elemente de umor, cu care-l însoțește pe Barbă-Cot sau pe bărboșii regi, fiindcă „*de-i pornești sunt greu de-oprit*“.

Elementele clasiciste se fac simțite prin faptul că eroii au un aspect ideal în împrejurări ideale, prin elementele care sugerează conceptul de armonie și echilibru (trâmbiți, muzici, tilinci), prin cultivarea modelului moral al lumii rurale românești.

Stilul lui George Coșbuc este romantic, cu elemente clasiciste și realiste. Astfel, metaforele de tip romantic: „*Icoană-ntr-un altar s-o pui*“, „*roiuri de-mpărați*“ se împletesc cu aliterațiile: „*Prin vulturi vântul viu vuia*“, cu simbolurile vegetale: „*Un trandafir în văi părea*“, cu epitelele realiste: „*mers isteț*“, „*gând răzleț*“, „*părul creț*“, „*bărboșii regi*“, „*sfetnicii-nvechiți*“, cu simboluri ca: „*semn din steag*“, „*brâu de-argint*“, „*Soarele mirat sta-n loc*“. Analiza în profunzime aduce argumente pentru apartenența lor la mai multe estetici. Astfel, metonimiile: „*Sunt grei bătrânii de pornit, / Dar de-i pornești sunt grei de-oprit!*“, „*Sărea piticu-ntr-un picior*“ sunt atât de subtil contextualizate, încât nu se pot face distincții de apartenență la o anumită estetică.

27.2. George Coșbuc — *Moartea lui Fulger*

Poezia are ca **temă** mitul Marea Trecere, iar **ideea** o formează, de fapt, conceptul de *fortuna labilis*.

Subiectul este constituit din datina la înmormântare. Se poate face o asociere și la Caloianul, care înseamnă un fel de ritual de înhumare al lui Făt-Frumos, ca ipostază antropomorfă a Sfântului Soare. De aici compararea lui Fulger cu soarele: „*Pe cel frumos, cum însuși ești, / De dragul cui să mai trăiești, / Tu, soare sfânt?*“. Pe această linie se poate face o asociere cu *Luceafărul* lui Mihail Eminescu, care străbate cerul ca un fulger („*Părea un fulger nentrerupt*“), așa cum Fulger străbate, ca un fulger pe pământ, oștile dușmane. De aceea eroul este îngropat cu armură pe el, într-un sicriu de argint, pentru ca de strălucirea lui să se dea la o parte îngerii și soarele, când se va duce la Dumnezeu.

Datina cere ca cei adormiți să fie jeliți prin bocete. Bocetul mamei lui Fulger asociază imagini din *Miorița*. Versul „*Vântul când a bate*“ ar echivala cu „*N-ai glas de viitor, să jelești*“, metafora „*lacrimi de sânge*“ devine hiperbola „*mări de lacrimi*“, simbolurile „*brazi și păltași*“, sugerate prin „*Toți morții parcă s-au sculat*“.

Datina înseamnă un cortegiu de înmormântare, alcătuit după o rânduială ortodoxă: „*Și popi, șirag, cădelnițând*“, „*oșteni în șir*“, „*feciori de crai*“, „*nat de rând*“. În mâna mortului se pune o lumânare de ceară, transformată într-o cruce, un ban pentru vămi, colac: „*Pe piept colac de grâu de-un an, / Și-n loc de galben buzdugan, / Făclii de ceară și-au făcut / În dreapta cea fără temut, / Și-n mâna care poartă scut, / Ți-au pus un ban*“. Semnificația lor este anterioară ritualului creștin: „*Cu făclioara pe-unde treci, / Dai zare negrelor poteci / În noaptea negrului pustiu, / Iar banu-i vamă peste râu. / Merinde ai colac de grâu / Pe-un drum de veci*“.

Punctul culminant al poeziei îl formează dialogul dintre mama lui Fulger și bătrânul sfetnic. Sub impulsul deznădejdiei, crăiasa afirmă, printr-o

serie de imagini, conceptul de *fortuna labilis*: „*Viața-i fum*“, „*iubirea-i vânt*“, „*credița-i val*“, „*Nu-i nimeni drac și nimeni sfânt*!“.

Replica bătrânului sfetnic este afirmarea conceptului despre lume și viață al poporului român, că sufletul este etern: „*El nu e mort! Trăiește-n veci, / E numai dus*“. Viața este un război cu trupul, cu lumea, cu demonii: „*Război e, de viteji purtat!*“ și o datorie față de neam: „*Viața-i datorie grea / Și lașii se-ngrozesc de ea — / Să aibă tot cei lași ar vrea / Pe neluptat*“. De aceea meditează pe *fortuna labilis* cei ce nu vor să ducă acest război: „*Cei buni n-au vreme de gândit / La moarte și la tânguie*“.

Esența omului este dată de credința lui. Credința dă măsura valorii omului: „*Credința-n zilele de-apoi / E singura tărie-n noi, / Că multe-s tari cum credem noi / Și mâne nu-s!*“, fiindcă ea îi poate da mântuirea, sfințirea, drumul spre cer, înfierea, relația dintre om și Dumnezeu. De aceea ideile mamei lui Fulger se risipesc ca fumul: „*Ea n-a mai plâns, pierdut privea / La sfetnic, lung, dar nu-l vedea*“. Ea nu mai înțelege nimic, totul i se pare un vis.

Finalul readuce pe alte coordonate meditația pe tema *fortuna labilis*, așa cum se constituie mesajul: „*Nu cerceta aceste legi, / Că ești nebun când le-nțelegi!*“. Cel ce le înțelege, capătă un alt mod de a gândi, care este nebunie pentru cei din jur, fiindcă trăiesc pe conceptul de *carpe diem*.

27.3. George Coșbuc — *Poetul*

Poezia *Poetul* este o meditație pe **tema** poetul și poezia, deci este o *ars poetica*.

Ideea este a identității dintre poet, popor și patrie: „*Sunt suflet în sufletul neamului meu / Și-i cânt bucuria și-amarul*“.

Motivul îl formează meditația pe tema destinului său de poet național, de care se simte strâns legat: „*Și-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci / Râbda-vom pironul aceleiași cruci*“. Idealurile sacre ale poporului român sunt idealurile poetului: „*Și-altarul speranței oriunde-o să-l duci / Acolo-mi voi duce altarul*“.

Poezia trebuie să fie izvorâtă din inima neamului, din iubirea lui față de țară, din ura lui față de cotropitori: „*Sunt inimă-n inima neamului meu / Și-i cânt și iubirea și ura*“. Cuvântul său, mesajul poetului și al poeziei, trebuie să iasă din textul sacru: „*Iar dacă vr-odat-aș grăi vr-un cuvânt / Cum nu-ți glăsuiește scriptura, / Ai fulgere-n cer, Tu, Cel mare și sfânt, / Și-nchide-mi cu fulgerul gura!*“. Teama de împlinirea acestor cuvinte i-a făcut pe atei să evite discutarea acestei poezii programatice, deși mesajul ei patriotic este total. Poetul trebuie să fie o conștiință națională, iar forma cea mai înaltă a conștiinței naționale este conștiința creștină ortodoxă, pe care am moștenit-o ca pe un mărăgăritar de preț, ca pe un destin național, ca pe un dar dumnezeiesc. De aceea el este un mucenic o dată cu neamul: „*În ranele tale*

durutul sunt eu, / Și-otrava deodată cu tine o beu / Când soarta-ți întinde pârharul". Această conștiință națională este izvorul poeziei: „*Izvor ești și ținta a totul ce cânt*". Unitatea profundă dintre poet, popor și patrie este mesajul reluat și amplificat al poeziei:

„*Din suflet eu fi-ți-voi, tu, neamule-al meu,
De-a pururi, nerupta sa parte!*”

27.4. George Coșbuc — *Noi vrem pământ!*

Tema poeziei *Noi vrem pământ!* o formează lupta pentru dreptate socială.

Ideea este că abuzurile sociale determină revoltele țăranilor.

Motivul îl formează suma abuzurilor arendașilor și boierilor. La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, mulți boieri renunțaseră să-și gospodărească moșiile, fiindcă erau plecați în străinătate sau la oraș. Cum arendașii erau de cele mai multe ori străini (greci, evrei, armeni), comportamentul lor față de țărani era violent: „*Și m-ai scuipat și m-ai bătut / Și câne eu fi-am fost! / Ciocoi pribeag, adus de vânt, / De ai cu iadul legământ*". Este o aluzie la un verset din Isaia, unde Dumnezeu le spune, prin gura prorocului, despre legământul făcut cu iadul și cu moartea, de conducătorii evreilor (Isaia 28: 18 și 9, 15).

Avariția i-a dezumanizat complet pe acești arendași sau ciocoi: „*O coajă de mălai de ieri / De-o vezi la noi tu ne-o apuci, / Băieții tu-n război ni-i duci, / Pe fete ni le ceri,*” care au devenit fiare în formă umană: „*Dar ce vă pasă! Voi ne-ați scos / Din case, goi în ger și-n vânt, / Ne-ați scos și morții din mormânt*". Lăcomia i-au dus să are și cimitirele. Parazitismul agresiv al claselor dominante îi determină pe țărani să muncească din greu permanent: „*N-avem nici vreme de-nchinat, / Căci vremea ni-e în mâni la voi; / Avem un suflet încă-n noi / Și parcă l-ați uitat!*”.

Pentru a-i determina pe țărani să muncească pentru ei, ciocoi utilizează măsuri represive violente: „*Bătăi și chinuri, când țipăm, / Obezi și lanț când ne mișcăm, / Și plumb când istoviți strigăm, / Că vrem pământ!*” Acest comportament violent al claselor dominante — boieri, arendași, autorități — a dus, în mod firesc, și la reacții violente: „*Când nu vom mai putea răbda / Când foamea ne va răscula, / Hristoși să fiți, nu veți scăpa / Nici în mormânt!*”

Poezia are un profund caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul sunt luate din viața socială, fiindcă prototipul ciocoiului este o continuare a lui Dinu Păturică, din romanul *Ciocoi vechi și noi*, fiindcă toate abuzurile, surprinse în poezie, sunt tipice pentru societatea de abuzuri și compromisuri burghezo-moșierească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Caracterul profund critic, durerea adâncă, care străbate fiecare vers, adevărurile crude

relevante arată ce sălbatică junglă socială s-a realizat în țara noastră, prin prezența elementului neromânesc.

27.5. George Coșbuc — *O scrisoare de la Muselim-Selo*

Tema luptei pentru păstrarea sau dobândirea Independenței naționale este realizată de George Coșbuc, într-un ciclu de poezii, publicate în 1901, în volumul *Cântece de vitejie*.

Ideea este că lupta pentru independență națională s-a dus cu jertfe.

Motivul poeziei îl constituie cauza victoriei românilor în Războiul de Independență. Cum a fost posibil ca o armată mai mică, mai puțin dotată să înfrângă o armată mai numeroasă, mai bine înzestrată, cu mai multă experiență, care apăra poziții dinainte fortificate?

Soldatul Ion, nume simbolic al poporului român, este unul din eroii Războiului de Independență. El scrie o scrisoare mamei sale, în care avem coordonatele psihomorale ale luptătorului român. El înțelege că trebuie să se lupte pentru independență, pentru țară, fără să aștepte vreo răsplată. Două coordonate trasează viața eroului: războiul și familia.

Coordonata războiului este plină de imagini dure: „*Apoi, să știi c-a fost război / Și moarte-aici, nu șagă: Cădeau pe dealuri, dintre noi, / Ca frunza, mamă dragă*“. Consecințele războiului pentru armata română sunt grele: „*Să vezi pe-aici și ciungi și-ologi! / Cristos să-i miluiască!*“, de aceea: „*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*“. Consecințele războiului nu l-au cruțat nici pe Ion: „*Și-acolo-n deal, cum fulgera, / Un plumb simții că vine / Și n-avu loc, cât larg era, / Decât în piept la mine*“. Specificul războiului constă în faptul că turcii aveau redute întărite: „*Măcar stetea pe sub pământ / Și nu ieșea pe-afară*“. Rănirea generalului Osman Pașa și cucerirea redutelor: „*Și-am prins și pe-mpăratul lor, / Pe-Osman nebiritul, / Că-l împușcase-ntr-un picior / Și-așa i-a fost sfârșitul*“ au dus la victorie armata română.

Coordonata satului este dominată de imaginea mamei, care, de bucurie că i s-a întors băiatul, ar aduna la ea tot satul. Sentimentul dragostei față de țară capătă forma dragostei față de mamă: „*Și-o să te strâng de după gât, / Măicuța mea iubită...*“, față de casa părintească: „*Și-așa mi-e dor de-acasă*“, față de familie: „*Pe Nuțu vi-l lasasem mic, / Cu creștetul cât masa — / O fi acum ștregar voinic / Și vă răstoarnă casa?*“. Își rememorează o parte din problemele, care-l așteaptă acasă, fiindcă nu mai are banii, cu care ar fi putut cumpăra de la preotul din sat juncanii. Soția să-i cumpere o coasă, băiatului să-i facă o căciulă. Finalul este dur. Scrisoarea este scrisă de căprarul Nicolae. Ion a devenit erou, iar scrisoarea — un testament spiritual. Poezia este profund realistă, deși are multe elemente romantice.

27.6. George Coșbuc — *Vara*

a) Tema acestui pastel o formează dragostea față de țară, iar **ideea**, care dă mesaj poeziei, o formează profunda identitate dintre poet, popor și patrie.

Sensul poeziei îl găsim în cuvântul *Vara*, care este o metaforă, fiindcă vara nu este doar anotimpul, în care lumea vegetală trăiește deplin, rodește, germinează, sporește, ci este și vara vieții omului, când acesta produce, aidoma unui pom, fructele spirituale, ce dau sens vieții sale. Poetul contemplă, cu ochii sufletului, frumusețile țării („*Privirile de farmec bete / Mi le-am întors cătră pământ*“) și receptează acest mesaj esențial al poporului român („*În lan erau feciori și fete, / Și ei cântau o doină-n cor. / Juca viața-n ochii lor*“), adică viața spirituală, care-i definește ființa. Cu această bogăție în suflet, poetul, ca reprezentant al conștiinței naționale, exprimă dragostea sa față de natura patriei („*Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit! / Aș vrea să plâng de fericit, / Că simt suflarea ta divină.*“).

Dragostea sa față de frumusețile țării este determinată de această explozie de viață: „*Că pot să văd ce-ai plăsmuit!*“, ca semn al harului divin. De aici lumina care îi inundă sufletul: „*Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!*“. Este semnul unei renașteri interioare, care nu este doar a sufletului său, ci este semnul duhului național. De aceea poetul simte lacrimile acestei bucurii imense, inundându-i inima: „*Mi-e inima de lacrimi plină*“ și profunda legătură, pe care o are cu neamul său: „*Că-n ea s-au îngropat mereu / Ai mei, și-o să mă-ngrop și eu!*“. Această profundă unitate cu poporul, cu glia străbună îl determină să constate că, de fapt, poetul este un exponent al conștiinței naționale: „*O mare e, dar mare lină*“.

Prin analogie, poetul exprimă, în mod indirect, conceptele sale despre poet și poezie. Poetul, ca și Ceahlăul, este: „*Un uriaș cu fruntea-n soare, / De pază țării noastre pus*“. Poezia este: „*o taină călătoare*“, care „*Plutea-ntr-acest imens senin*“, este o exprimare a plenitudinii vieții: „*Și tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare*“.

Strofa a doua este alcătuită din imagini vizuale și auditive, în care se redă acest cântec al vieții: „*Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete, / Când saltă largul lor vestmânt*“.

Garabet Ibrăileanu definea astfel locul aparte, deținut de poezia *Vara*, în creația lui George Coșbuc: „*...e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață și în moarte*“. Poetul este lumina conștiinței, iar poezia este lumina emanată de această conștiință: „*Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!*“.

b) Poezia *Vara* are trei părți concentrate în trei strofe.

Prima ne dă o imagine a planului profund, general, al unui tablou care sintetizează plaiul românesc.

A doua ne prezintă, în prim-plan, o horă cu flăcăi și fete, care cântă o doină, în timp ce mieii și graurii îi însoțesc în jocul lor.

A treia strofă este cea mai lirică și cuprinde mesajul, adică exprimarea dragostei față de țară a poetului.

Imaginea Ceahlăului, în jurul căruia se concentrează prima strofă, are ca model o posibilă legendă în care, ca și în legendele despre Munții Caraiman, Buteanu, Căliman, Ceahlăul este un uriaș împietrit: „*Un uriaș cu fruntea-n soare, / De pază țării noastre pus*“. Imaginea este construită pe conceptul de armonie și echilibru, conținut în imaginea unui nor, care stă în echilibru: „*Plutea-ntr-acest imens senin /.../ Și tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare*“. Păsările exprimă armonia, iar norul sugerează echilibrul. Transfigurarea realității este determinată de intensitatea sentimentului de dragoste față de țară: „*Privirile de farmec bete*“, dar și de corespondența acestui sentiment, pe care-l găsește în elementele naturii: „*Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete*“. Acest sentiment este comunicat parcă de grupul de flăcăi și fete: „*În lan erau feciori și fete, / Și ei cântau o doină-n cor. / Juca viața-n ochii lor...*”.

Amplificarea sentimentului de dragoste față de natura patriei determină transformarea lui într-o admirație față de natura, văzută ca o zână, în care se-ntrupează țara: „*Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit!*“ Natura devine astfel, ca și la Eminescu, ca și la poetul *Mioriței*, o imagine a Fecioarei lumii, a iubirii. De aceea, poetul trăiește sentimentul de bucurie: „*Aș vrea să plâng de fericit*“.

Cele trei părți aduc parcă cele trei dimensiuni, care corespund unor unghiuri, de unde este privită imaginea țării. Dimensiunea verticală este sugerată de imaginea Ceahlăului, care este proiectat pe imensitatea albastră a cerului. Se sugerează zborul spre înalt, spre purificare. Dimensiunea orizontală este aceea a vieții, a jocului, a mișcării. Dimensiunea spre interior, spre profunzime, spre sufletul neamului, cu care poetul vrea să se identifice prin pierderea eului, a conștiinței individuale și să devină un exponent al conștiinței naționale, formează, de fapt, ideea celei de a treia strofe.

Poezia este, astfel, un mesaj al lumii luminii, după care Marea Trecere devine din mit o realitate. Deși George Coșbuc realizează un pastel romantic, totuși dimensiunea clasicistă este prezentă prin conceptul de armonie și echilibru, prin conceptele de *mimesis* și *catharsis*, prin mesajul moral, creștin și național. George Coșbuc se afirmă, astfel, un continuator al poeziei de specific național, care începe cu Vasile Alecsandri și continuă cu Mihail Eminescu, iar după George Coșbuc, vor urma Octavian Goga,

Lucian Blaga, Ion Barbu și alții, care vor adăuga noi dimensiuni acestui specific național.

c) Poezia *Vara* poate fi interpretată și ca un imn, închinat vetrei străbune. De aceea criticul G.Ibrăileanu afirma: „*Vara este poezia cea mai lirică din toată opera lui Coșbuc, și cea mai frumoasă*“. O poezie, cu cât este mai lirică, cu atât este mai poetică. G.Coșbuc dă dovadă de maturitate artistică și de profunzime. Poezia are trei registre.

În prima strofă, avem o imagine marcată a naturii, care ne sensibilizează în mod indirect.

În strofa a doua, lirismul se întrupează prin doina cântată în cor de flăcăi și fete, prin delicatețea și candoarea mieilor albi, prin zborul graurilor suri.

În strofa a treia, lirismul este exprimat direct, ca o explozie în interior, ca o descoperire a Marelui Adevăr că viața are un sens atunci când prin iubire se rup cătușele egoismului.

Treptele imnului *Vara* sunt date de sentimentul de admirație, creat de imaginea „*sălbatică splendoare*“, în care Ceahlăul este asemănat cu „*Un uriaș cu fruntea-n soare*“. În strofa a doua, sentimentul de bucurie inundă sufletul poetului. De aceea „*Privirile de farmec bete*“ sunt aduse în planul realității, spre a contempla și compara, nu întâmplător, jocul spicelor de grâu cu jocul fetelor și flăcăilor. Sentimentul de iubire este cel care rupe cătușele lirismului și acesta inundă calm, cu lumina sa pornită din inima poetului, inima cititorului („*Mi-e inima de lacrimi plină*“).

Pentru această atmosferă senină, pentru felul în care exaltă frumusețea vieții de la țară, G.Coșbuc a fost comparat cu poetul latin Virgilius, fiindcă, în *Bucolicele* sale, cânta, acum două mii de ani, frumusețea peisajului italic. Având afinități cu Virgilius și cu Dante Alighieri, George Coșbuc nu numai că i-a tradus în limba română, dar influența lor se resimte în structura acestui imn. Așa cum Dante Alighieri pătrundea în Infern, coborând prin pământ, trecea prin Purgatoriu și se înălța la Empireu, prin iubire, tot așa George Coșbuc găsește drumul spre lumină, spre Dumnezeu, prin interior.

Spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în elegia *Mai am un singur dor*, aducea un sentiment de melancolie și tristețe, determinat de gândul morții, George Coșbuc aduce bucuria și iubirea, care sunt alte modalități de exprimare a conceptului fundamental despre lume și viață al poporului român, adică a conceptului de armonie și echilibru. Deși profund original, George Coșbuc îl continuă pe Mihail Eminescu, îmbogățind cu noi valori spiritualitatea românească.

d) Poezia *Vara* poate fi interpretată ca o idilă concentrată, în care „*Taina călătoare*“, sugerată de norul, care plutește în preajma Ceahlăului, este armonia și echilibrul, ca lege a creației și a Universului, generată de

iubire. Ea are forma luminii, a cântecului, a doinei, a inimii pline de lacrimile bucuriei vieții. De aceea, versul „*Plutea-ntr-acest imens senin*“, în care cele patru accente principale determină scandarea lui, ca în poezia antică, vădește influența poeziei antice atât în formă, cât și în conținut. Expresia „*sălbatică splendoare*“ sugerează, cu mijloacele poetice simboliste, caracterul peisajului montan.

Sentimentul naturii, exprimat pregnant în strofa întâi, sugerează în strofa a doua o idilă, adică o împletire cu sentimentul iubirii, pe care-l cântă feciorii și fetele: „*Ca-n horă dup-un vesel cânt*“.

În strofa a treia, imaginea naturii, care devine o iubită ideală, adică „*Mândra crăiasă / A lumii mireasă*“, sugerează nunta cosmică din *Miorița*, motivul comuniunii dintre om și natură, actul unirii spiritului, ca principiu masculin (poetul), și natura, ca principiu feminin. George Coșbuc, ca și Mihail Eminescu, intuiește legătura structurală dintre natură și femeie, dintre viață și moarte. Actul creației arată cât de complex este sufletul omenesc în general și al lui George Coșbuc în special. De aici, profundele intuiții, care par o elaborare meditată a sensurilor, a expresiilor, a metaforelor și simbolurilor în economia clasică a textului. Idealizarea realității este exprimată direct în versurile: „*Privirile de farmec bete / Mi le-am întors cătră pământ*“ și completată de emoțiile muzicale: „*vesel cânt*“, „*cântau o doină-n cor*“, „*Juca viața-n ochii lor*“.

Motivul comuniunii cu natura, cu țara, cu neamul devine o religie, care sugerează iubirea creștină. Natura devine Pământul-Mumă, în care poetul se reintegrează, se reîntoarce, trăiește mitul Marea Trecere spre deosebire de Mihail Eminescu, la care, prin extindere, eul poetului ar voi să încorporeze în sine Universul, ca în filosofia indiană. Dacă la Eminescu natura este vioara, prin care eul poetului, ca un arcuș, face să răsară melodia, propria emoție, la George Coșbuc avem o altă înțelegere luminoasă, a smeritei ascultări a voinței divine, când spune: „*Căci pământ ești și în pământ te vei întoarce*“.

e) Stilul lui G.Coșbuc este afectiv, nuanțat, echilibrat, sensibil, colorat cu metafore și simboluri, epitete și comparații, cu imagini vizuale și auditive. Epitetele sunt cromatice: „*zări albastre*“, „*blonde plete*“, „*mieii albi*“, „*grauri suri*“, sau încărcate de semnificații: „*sălbatică splendoare*“, „*taină călătoare*“, „*cântece ciripitoare*“, „*vesel cânt*“, „*mare lină*“, „*umbrel drag*“, „*chip iubit*“, au, deci, o funcționalitate poetică. Metaforele dau o profundă valoare textului. Astfel, suflarea divină a naturii devine „*o mare lină*“, în care s-au îngropat străbunii, neamul. Această „*suflare divină*“ este „*o lumină*“, care transformă moartea într-o renaștere spirituală, într-o înviere, în eternitate. Ea este „*acest imens senin*“, în care plutește norul „*ca o taină călătoare*“, sugerând parcă locul unde se găsește eul

poetului. Tot astfel comparația „*Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete*“ este construită pe motivul comuniunii dintre om și natură, așa cum sunt toate metaforele din balada *Miorița*.

Același model îl găsim în compararea naturii cu o fecioară („*Naturo, tu! Ca o virgină*“), precum și în compararea Ceahlăului cu un uriaș („*Un uriaș cu fruntea-n soare*“).

Metonimiile se împletesc cu subtile personificări. Astfel, unele metonimii au la bază substituția cauză–efect: „*Și n-avea aripi să mai zboare!*“, „*Juca viața-n ochii lor*“, „*Mi-e inima de lacrimi plină*“, „*E totul cald, că e lumină!*“.

Personificările vizează analogii între om și natură: „*Și vântul le juca prin plete*“, iar „*spicele jucau în vânt*“. Simbolurile, Ceahlăul „soare“, își transferă o parte din sensuri. Ceahlăul, care are fruntea în soare, sugerează imaginea lui Făt-Frumos, a mitului Sfântul Soare, asociind subtil o corespondență cu eul poetic, spiritual, principiul masculin, care se încorporează, în timp ce natura, văzută ca o fecioară, asociază principiul feminin, adică pe Ileana Cosânzeana.

Câteva subtile hiperbole întregesc acest tablou al mijloacelor artistice, utilizate de George Coșbuc, și dau textului o imagine deosebită: „*Și tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare*“, „*Departa-n zări albastre dus*“.

Mitizarea, simbolizarea, armonia, accentuarea, iluminarea ne dezvăluie o personalitate creatoare, care se exprimă deplin prin poezia *Vara*, fiindcă George Coșbuc atinge o înaltă măiestrie artistică de nivel inventiv.

27.7. George Coșbuc — *Pașa Hassan*

a) Balada *Pașa Hassan* a fost scrisă în 1885 și publicată în revista *Vatra*, în 1894. Ea a fost mai apoi inclusă în volumul *Cântece de vitejie*. În această baladă, George Coșbuc surprinde un episod din bătălia de la Călugăreni din 1595. El mărturisește că s-a inspirat dintr-o cronică, care era atribuită lui Constantin Căpitanul și publicată de Nicolae Bălcescu, în *Magazin istoric pentru Dacia* (1845), cu titlul *Istoriile domnilor Țării Românești*:

„... *Hasan-pașa cu Mihnea vodă venea pen pădure să lovească oastea lui Mihai vodă pe denapoi, căroră, prinzându-le de veste, s-au pornit însuși cu sabia a mână și vitejii lui după dânsul, au intrat ca lupii în oi, și când de când era să ajungă pe Hasan-pașa să-l taie cu mâna lui, însă au scăpat...*”

Balada are deci un caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea istorică. **Tema** o formează lupta pentru apărarea ființei naționale, iar **ideea** este că afirmarea conștiinței naționale, dragostea fierbinte față de țară a eroilor români s-au exprimat prin nenumărate acte de vitejie. **Subiectul** redă momentul când Pașa Hassan,

însoțit de pretendentul la tron Mihnea Turcitul (care a fost de două ori domn în Țara Românească (1577–1583 și 1585–1591), încearcă să-l lovească pe la spate pe Mihai Viteazul. Voievodul însă sesizează tentativa și conduce el însuși grupul de ostași, care zdrobește detașamentul condus de Hassan-pașa.

Vitejia lui Mihai Viteazul și strategia aplicată la Călugăreni au făcut posibilă victoria micii lui armate. Nicolae Bălcescu, în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul*, aprecia cam de zece ori mai mare armata turcă. Dar mlaștinile și drumul îngust nu permiteau armatei turcești să se desfășoare. Acest lucru este redat în baladă prin versurile: „*Turcimea-nvrăjbită se rupe de-olaltă / Și cade-n mocirlă, un val după val*“. Chiar Sinan Pașa, care obținuse atâtea victorii, cade de pe pod în mlaștină, încercând să oprească armata turcă, fiindcă voia să se retragă: „*Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă*“.

George Coșbuc utilizează chiar imagini din textul cronicii: „*Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi, / Și-o frânge degrabă și-o bate'napoi / Și-o vântură toată*“. El realizează o poezie de profund specific național, preluând mituri, tradiții, obiceiuri, imagini, motive din viața poporului român, dar și din istoria națională.

b) Balada *Pașa Hassan* are un profund caracter romantic, fiindcă propune un erou excepțional, Mihai Viteazul, în împrejurările excepționale ale luptei de la Călugăreni. Pentru a sublinia excepționalitatea eroului, el pune în contrast romantic pe unul din conducătorii armatei turcești, Pașa Hassan, care fuge și evită lupta.

Tema este de asemenea privită într-o lumină romantică, adică avem exaltarea trecutului glorios, dar în același timp tema, subiectul, eroii sunt structurați pe sentimente bine exprimate. Mihai Viteazul își exprimă dragostea față de țară, iar Pașa Hassan sentimentul de frică. Această frică duce la exagerarea, prin hiperbole, a imaginii lui Mihai Viteazul: „*Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Și vodă-i un munte*“. Panica de care este cuprins Pașa Hassan ne este comunicată prin comportamentul său: „*Dar pașa mai tare zorește: / Cu scările-n coapse fugaru-și lovește / Și gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi; / Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi / El zboară șoimește*“. Frica, spaima au parcă o ascensiune, fiindcă el „*Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul*“. În momentul când Pașa Hassan ajunge aproape de tabără și-i dau ajutor spahiii, îi „*dârdâie dinții*“, e „*galben pierit*“ și apoi zace „*de spaimă o lună*“. Este spaima, ce o simte cel care știe că, pentru faptele lui cele rele, va fi pedepsit nu numai cu moartea. De aceea „*el fuge nebun, / Că-n gheară de fiară și-n gură de tun / Mai dulce-i pieirea*“. Mihai pare un arhanghel „*cu fulgeru-n mână*“, „*Și*

vorba-i e tunet, răsufletul ger“, când alungă pe cei răi cuprinși de „o groază ne bună“.

Acest refugiu în trecutul istoric este tot romantic, fiindcă în celelalte poezii din *Cântece de vitejie* el arată, cu mijloace realiste, eroismul ostașilor români din Războiul de Independență. Din această cauză, spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în *Scrisoarea III*, critica prezentul decăzut, G. Coșbuc nu introduce elemente de critică socială sau aluzii la societatea contemporană. El îl continuă pe Mihail Eminescu în realizarea unei poezii de profund specific național, inspirată din istoria atât de eroică a poporului român.

c) Stilul lui George Coșbuc se caracterizează prin oralitate, simplitate, expresivitate, prin versificația, care preia modele populare, prin acuratețea imaginilor.

Oralitatea rezultă din folosirea dialogului: „ — *Stăi, pașă, o vorbă de aproape să-ți spun*“, dar și din expresii ale limbii vorbite: „*Nu știe de-i vis, ori aieve-i*“; „*Și-i dârdăie dinții, și-i galben-pierit!*“.

Expresivitatea este cultivată prin utilizarea unor cuvinte, care să dea culoarea epocii: „*ienicerii*“, „*spahii*“, „*pașă*“, „*beii*“, „*Alah*“, „*urdie*“, „*ghiaurul*“, dar mai ales prin bogăția mijloacelor de stil folosite. Epitetele au o deosebită putere de sugestie: „*sălbatecul vodă*“, „*groază ne bună*“, „*barba vâlvoi*“, „*zboară șoimește*“, „*gigantică... cupolă*“.

Avem un mare număr de metafore, care creează imagini: „*negru-pământ*“, „*tăriile plevei*“, „*ochii de sânge*“, „*gură de tun*“, „*gheară de fiară*“, „*vine furtună*“.

Ele se împletesc cu un torent de metonimii și hiperbole, care dau textului profunzime și dinamism: „*Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul*“; „*Își rupe cu mâna vestmântul / Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul*“. Hiperbolele au rolul de a-i comunica cititorului intensitatea sentimentului de spaimă, pe care-l trăiește Pașa Hassan: „*Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Și vodă-i un munte*“.

Efectul acestor mijloace stilistice este susținut prin aliterații: „*zalele-i zuruie crunte*“, „*Și-i dârdăie dinții*“, „*spahii... se-ndeașă... / Să-i dee scăpare*“, prin rimele rare și compuse: „*aieve-i — Sucevei*“, „*Mihai — cai*“, prin rimele variate: „*poruncă — aruncă*“, „*de-olaltă — saltă*“, prin repetiții: „*val după val*“.

Modelul strofelor este preluat din baladele populare cu șase versuri, dintre care ultimul este mai scurt.

Textul are și note de ironie, ca atunci când subliniază dificultățile, pe care le întâmpină generalii turci în fața lui Mihai Viteazul: „*Iar fulgerul*

Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă'';, „Și-n ceasul acela Hassan a jurat / Să zacă de spaimă o lună“.

Mesajul patriotic al textului este bine exprimat și toate mijloacele de stil, ideile, imaginile au în structura lor intimă acest sentiment al dragostei de țară.

27.8. George Coșbuc — *Moartea lui Gelu*

a) *Moartea lui Gelu* este o baladă, care are ca temă lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale. În cartea sa *Cuibul invaziilor*, Mihail Sadoveanu se ocupă de aceste popoare sălbatice din munții Altai, Himalaya, din jurul podișului Gobi, fiindcă acolo sunt locurile de unde Lucifer conduce, prin ucenicii săi, procesul de distrugere a lumii în general, a creștinismului în special prin calamități, războaie, revoluții, secte. De aceea tătarii conduși de Gingis Han, hunii conduși de Atila, ungurii conduși de șamani (vrăjitori), masonii conduși de inițiați, japonezii și indienii conduși de demonii zei, budiștii conduși de Buda nu sunt decât popoarele căzute în stăpânirea demonilor, ca și egiptenii, grecii, romanii, evreii când se închinau la zei.

Ungurii vin în vremea hunilor și se așază între Volga și Ural, apoi între Don și Nipru (anul 830), apoi dincolo de Bug (anul 889). Este consemnat de doi cronicari bizantini faptul că, aflat în misiune la hazari, Chiril este înconjurat de unguri. Peste douăzeci de ani, un conducător maghiar l-a chemat pe Sfântul Metodi și-l roagă să-l pomenească în rugăciune. Alungați de pecenegi și cumani, ungurii ajung în bazinul Tisei, unde sunt bătuți de împăratul Otto cel Mare (955). De aceea ei sunt siliți să caute aliați în resturile armatei hunilor lui Atila. În anul 935, patriarhul Teofilact al Constantinopolului îl hirotonește pe Ierotei, episcop al ungarilor, ca semn că începuse creștinarea lor ca ortodocși.

De aceea cele două fiice ale lui Gyula, Carolda și Garalta, erau ortodoxe. Garalta se va căsători cu Geyza, un principe maghiar, și fiul lui Ștefan i-a creștinat pe unguri, fiind numit de aceea Ștefan cel Sfânt (997 – 1038). Acesta, pentru a obține coroana de rege (1001), trimisă de papa, și pentru a obține sprijinul militar, se aliază cu biserica din Apus. Schimbarea valorilor creștine i-a înrăit pe nobilii unguri și, îndrumați de ieziuiți, atacă pe neașteptate, cu viclenie, pe principii români Menumorut — voievodul Bihariei (Crișana), Vlad — voievodul Banatului, Gelu — voievodul Transilvaniei, sprijiniți de cavalerii teutoni. Gelu este surprins de atacul neașteptat al ungarilor, se retrage în cetatea Dobâca, unde a fost prins și ucis. Penetrarea ungarilor în Transilvania s-a făcut timp de trei secole, prin lupte, și ajutați de secui (SIKI în turcă înseamnă nobil), care sunt o populație turcomană, folosită de unguri în scopurile lor agresive.

Treptat, ungurii le fură românilor cele mai bune pământuri, le distrug bisericile, le ard satele, iar la 1700, sub presiunea izeuită, organizează falsa biserică greco-catolică, silindu-i pe români să treacă sub conducerea bisericii din Apus. De aici o serie de mucenici ca ierarhii Ilie Iorest, Sava Brancovici, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partos, Oprea Miclăuș, Visarion Sarai, de aici luptele de la Bobâlna, răscoalele conduse de Horia, Cloșca și Crișan, de Avram Iancu împotriva ungarilor, secuilor și germanilor în Transilvania, uniți prin tratatul *Unio Trium Naționum* (1437).

b) *Moartea lui Gelu* este o baladă romantică, fiindcă avem un erou excepțional în împrejurări excepționale. Avem o evaziune în trecutul istoric și o exaltare a trecutului glorios, o comuniune dintre om și natură, ca trăsături ale esteticii romantice. Gelu este o imagine a poporului român, silit să țină piept valurilor barbare, să ducă o cruce de mucenic a lumii creștine: „*Răzleț din oștirea bătăută, / Fugind pe câmpia tăcută, / Căzu de pe cal, de durere, / Pe marginea apei. / Și piere. / Din rană și-ar smulge săgeata / Și n-are putere*“.

Moartea eroului înseamnă o noapte istorică adusă de valul satanic al tâlharilor: „*Pierdut-a și oaste și țară. / E noapte-n văzduhuri; și rară / E zbaterea apei, când valul / Atinge cu aripa-i malul — / Iar Gelu, prin noapte, stând singur, / Vorbește cu calul*“.

Ca și în balada populară *Toma Alimoș*, calul rămâne singurul său prieten în cea mai grea cumpănă a vieții: „— *Vai, murgule, jalea mă curmă! / Mă lupt cu durerea din urmă, / Căci ranele-mi sapă mormântul. / Degeaba împrăști tu vântul / Din coamă, piciorul tău scurmă / Degeaba pământul*“. Motivul comuniunii dintre om și natură este prezent prin dialogul dintre Gelu și calul său, dar și prin celelalte elemente ale naturii: „*Vino, stăpâne! Vezi picură ranele tale / Și neguri se-nalță din vale, / E noapte, și ziua de mâine / Ne-ajunge pe cale*“. Ca și în balada *Miorița*, Gelu îi transmite calului său testamentul, ultimele dorințe: „*De-acuma tu... cât va cuprinde / Mantaua, deasupra-mi o-ntinde / Și-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Și-n urmă cu dinții mă prinde / Și-aruncă-mă-n groapă*“.

Mitul Marea Trecere este sugerat de „*apa morților*“, hotarul care desparte lumea aceasta de cea veșnică: „*Jelescă-mă apele Cernii! / Să-mi bubuie crivățul iernii, / Ca-n taberi al cailor tropot; / Iar veșnicul apelor șopot / Să-mi pară ca-n ceasul vecernii, / O rugă de clopot*“.

Mesajul poeziei îl constituie ideea renașterii conștiinței naționale, a reluării luptei pentru apărarea ființei naționale, pe care poetul le reprezintă, așa cum o afirmă în poezia *Poetul*: „*Și poate, sosi-va o vreme, / Când munții vor fierbe, vor geme / Cu hohote mamele-n praguri, / Vor trece*

bărbații-n șiraguri / Când buciwm suna-va să cheme / Pe tineri sub steaguri“.

Atunci Gelu, ca toți eroii, care și-au dat viața pentru apărarea țării, va ieși din morminte și va relua lupta pentru libertate împotriva dușmanilor țării: „*Și-armat voi ieși eu afară, / Și veseli vom trece noi iară / Prin sulii și foc înainte, / Să ție potrvnicii minte / Că-s vii, când e vorba de țară, / Și morții-n morminte!*”

Balada are dramatism, fiindcă Gelu ascultă vuietul năvălirii oștilor dușmane: „*Iar Gel, auzindu-i prin zare, / De spaimă și groază tresare — / El moare! Și cântă păgânii! — / N-au domn și n-au țară români, / Și-adușii de vânturi în țară / Sunt astăzi stăpânii!*”

Gelu face un gest simbolic, în sensul că-și smulge, cu ultimele puteri, săgeata din piept, o pune în arc și trage-n dușmani: „*Și Gelu le judecă toate: / Se 'nalță proptindu-se-n coate / Și-a calului glezn-o cuprinde, / Cu grabă el arcul și-l prinde, / Și-nvânte săgeata și-o scoate / Din rană, și-o-ntinde: / Și vâjje slaba săgeată / Cu gemetul morții deodată — Arcașii trec repezi în cale, / Și-i vuiet și-i chiot prin vale: / Ce cânt de-ngropare lui Gelu / Și-oștirilor sale!*”

Imaginea morții eroului, vegheat de calul său, este romantică și vedește influența poeziei populare, unde Toma Alimoș spune aceleași cuvinte calului său: „*Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Sta-n noaptea cu neguri de pază / Lui Gelu; și trist el așează / Pe pieptul stăpânului capul / Și astfel veghează*”. Mitul călărețului trac, pe care-l vom regăsi la Lucian Blaga, se împletește cu motivul comuniunii dintre om și natură, fiindcă natura, pământul-mamă își plânge fiul: „*Iar apa pe maluri se frânge / Și cade pe spate și plânge: „Cu fierul potcoavei tu-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Și-n urmă cu dinții mă prinde / Și-aruncă-mă-n groapă!*”

c) Stilul baladei *Moartea lui Gelu* este caracterizat printr-o influență a poeziei populare atât în structura versurilor scurte de 7-8 silabe, prin forma strofelor de șase versuri, dintre care ultimul este scurt, cât mai ales prin faptul scă în structura interioară a figurilor de stil găsim motivul comuniunii dintre om și natură, mitul Marea Trecere, mitul Sfânta Lună. De aici imaginile poetice, construite pe o interferență de metonimii, mituri, metafore, epitete, personificări. Astfel, în versurile: „*Iar apa la maluri se frânge / Și cade pe spate și plânge*” avem efectul durerii morții lui Gelu asupra naturii „*apa la maluri se frânge / Și cade pe spate*” /, deci două metonimii; avem o personificare în versurile: „*Ecoul izbindu-se-n dealuri / De zece ori jalnic răspunde / Pustiilor maluri*”, unde metonimiile exprimate prin verbele „*răspunde*” și „*izbindu-se-n dealuri*” sunt interferate prin „*jalnic răspunde*” cu motivul comuniunii, ca mod de personificare a naturii.

În versurile: „*Tăcerea-mprăștiată s-adună / Și-n neguri alunecă rece / O bolnavă lună*“ avem mitul Sfânta Lună, sugerată prin „*bolnava lună*“, o personificare, dar și o metonimie, care arată efectul morții lui Gelu (ca Făt-Frumos) asupra lunii (Ileana Cosânzeana).

Mitul Marea Trecere, împletit cu motivul comuniunii dintre om și natură, îl găsim structurând metonimiile din versurile: „*Mantaua deasupra-mi o-ntinde / Și-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Și-n urmă cu dinții mă prinde / Și-aruncă-mă-n groapă*“, fiindcă metafora „*margini de apă*“ sugerează „*apa morților*” — Marea Trecere, iar calul, prin metonimiile, exprimate de verbele „*mă prinde*“, „*sapă*“, „*aruncă*“, simbolizează natura, reintegrarea în „*pământul mumă*“, unde sunt vii, când e vorba de „*țară, / Și morții-n morminte!*“, de aceea munții „*vor fierbe, vor geme*“, deci o asociere a mitului Pământul-Mumă. La fel comparația: „*Ca un vânt*“, asociată cu metonimia: „*ce clătește Pădurea, când ploaia sosește*“, cu analogia „*Așa din adâncuri de zare / Un vuiet prin noapte răsare*“ și metonimiile: „*Iar vuietul vine, și crește, / Mai iute, mai tare*“ sugerează acest val al năvălitorilor, care „*Răsar de pretutindeni, de pare / Că-i varsă pământul*“.

Metaforele, construite de George Coșbuc, au putere expresivă, conturând un tablou romantic: „*Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Stă-n noaptea cu neguri de pază*“. Din perspectiva creativității, poezia este de nivel productiv și expresiv.

28. George Coșbuc — poet de specific național

28.1. George Coșbuc — poet al naturii și iubirii

a) Natura – cadru pentru dezvoltarea sentimentului iubirii – *Vara, Noapte de vară, Păstorița*.

b) Motivul comuniunii dintre om și natură – *Vara, Păstorița*.

c) momente, atitudini și sensuri ale dezvoltării sentimentului iubirii – *La oglindă, Rada, Pe lângă boi, Dușmancele, Numai una, Brâul Cosânzenei*.

d) Împlinirea sentimentului de iubire – *Nunta Zamfirei*.

28.2. Istoria — temă a poeziei lui George Coșbuc

a) Trecutul istoric – motiv pentru cultivarea patriotismului – *Pașa Hassan, Golia ticălosul*.

b) Războiul de Independență – motiv al creației lui George Coșbuc – *O scrisoare de la Muselim-Selo, Trei, Doamne, și toți trei*.

c) Sentimentul patriotic — mesaj al poeziei lui George Coșbuc – *Poetul*.

28.3. George Coșbuc — poet militant social

a) Nedreptatea și oprimarea — cauze ale revoltei sociale – *Ex ossibus ultor!*.

b) Mesianismul social al tribunului poporului – *Noi vrem pământ!*.

c) Identitatea poet–popor–patrie — idee poetică fundamentală a liricii naționale – *Poetul*.

d) Caracterul de specific național al poeziei sociale – *Doina*.

28.4. George Coșbuc — reprezentant al poeziei de specific național

a) Rolul lui Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu de a pune bazele poeziei de specific național.

b) Mihail Eminescu — poet al conștiinței naționale.

c) George Coșbuc — poet al datinii, tradițiilor, obiceiurilor.

d) Octavian Goga — poet al pătimirii noastre.

e) Lucian Blaga – reconstituirea vetrei mitice românești.

f) Ion Barbu – dimensiunea balcanică a specificului național.

29. Octavian Goga

Viața și activitatea literară. S-a născut la Rășinari la 1 aprilie 1881 ca fiu de preot Iosif Goga. Mama sa Aurelia Paraschiva învățase la școala ursulinelor din Sibiu și știa bine germana și franceza. Publicase versuri în Familia lui Iosif Vulcan. Face școala primară din Rășinari iar liceul la Sibiu și Brașov. Își va continua studiile la Universitatea din Budapesta. Tipărește în 1905 primul volum intitulat Poezii. Debutase la Revista ilustrată a lui Ioan Pop Reteganul și colaborase la Tribuna literară din Sibiu și în Luceafărul, revista pe care o scoate în 1902.

Vor mai apare apoi volumele de versuri: „Ne cheamă pământul” (1909) și „Din umbra zidurilor” (1916). Va fi secretar al societății Astra și va publica în revista Țata noastră a acestei societăți. Va traduce „Tragedia omului” (1934) a poetului maghiar Madach și va publica piesa de teatru Domnul notar (1914). Va lupta pentru independența românilor și va scrie această durere a poporului român în volumul „Cântece fără țară” (1916). Va fi membru al Academiei Române din 1920. Va mai publica piesa de teatru „Meșterul Manole” (1928), volumul de evocări „Precursori” (1930). Va avea și o activitate politică, fiind pentru scurt timp chiar prim-ministru. Volumul de jurnalistică „Mustul care fierbe” reflectă calitatea sa de bun orator. Va muri în 1938, fiind îngropat la Ciucea lângă Cluj unde este o casă memorială.

29.1. Octavian Goga — *Rugăciune*

Poezia *Rugăciune* este o *ars poetica*, adică o mediație pe **tema poetul și poezia**, iar **ideea** este că poetul trebuie să fie un luptător, un tribun al poporului, iar poezia o trâmbiță de alarmă.

Motivul poeziei îl formează lupta pentru dreptate socială și libertate națională a românilor din Transilvania. Este un motiv care tratează un acut conflict social și național.

Tema, eroii, conflictul universului poetic, creat de Octavian Goga, sunt, de fapt, satul și țăranul român din Transilvania, angajați într-o continuă luptă pentru salvarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale împotriva Imperiului Austro-Ungar.

Caracterul militant al poeziei lui Octavian Goga derivă din faptul că el nu se mulțumește să critice aspectele sociale contemporane, ci el transformă poezia într-o armă de luptă politică, devenind un rapsod mesianic al pătimirii poporului român din Transilvania. El ascunde această armă politică sub formă de rugăciune, pentru a înșela vicleana cenzură a Imperiului Austro-Ungar și pentru a-i da o profundă originalitate.

Scientismul, adică modelul *noetic* sau caracterul filosofic al poeziei lui Octavian Goga, ca dimensiune a realismului, este exprimat prin legile, principiile, conceptele, reprezentările, simbolurile, miturile, raporturile încorporate în text. Legea armoniei și echilibrului, ca lege fundamentală a creației („*Și legea farmecelor firii*“), este sugerată de simbolurile *cântecul* și *lumina*, legea conexiunii universale, dar și conceptul de lume ca univers al afectului prin antinomia iubire–ură („*Tăria urii și-a iubirii*“). Iubirea este legea, prin care se realizează tot sistemul legic, toată creația („*Și zvonul firii-ndrăgostite*“), deci și legea înțelegerii (insight): „*Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite*“ sau legea sublimării, sugerată prin simbolul lacrima: „*Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele*“. Conceptul de corespondență dintre microcosmos („*lacrimile mele*“) și macrocosmos („*jalea unei lumi*“) este punctul de generare al elementelor simboliste, așa cum armonia și echilibrul generează dimensiunea clasicistă, iar conceptul de lume, ca univers al afectului, generează dimensiunea romantică.

Dimensiunea clasicistă a programului estetic al lui Octavian Goga o găsim exprimată prin caracterul general-uman al eroilor („*De mult gem umiliții-n umbră*“) în împrejurări general-umane („*jalea unei lumi*“). Caracterul moralizator devine mesajul militant al poeziei („*Încheagă-și glasul de aramă: / Cântarea pătimirii noastre*.“). Poetul, ca personaj ideal în împrejurări ideale, este rugătorul, fiindcă el, ca și profetul sau preotul, stabilește un nou raport între Dumnezeu și sufletul neamului său: „*Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frânge, / Și de durerea altor inimi /*

Învață-mă pe mine-a plânge". Prin el acționează această lege a armoniei și echilibrului, care generează lumea, dar și universul poetic: „*Dă-mi cântecul și dă-mi lumina / Și zvonul firii-ndrăgostite*“, „*Dă-mi vișorul în care urlă / Și gem robiile de veacuri*“.

Dimensiunea romantică este exprimată prin tema, eroii, conflictul poeziei, fiindcă au o structură afectivă. În text găsim exprimate sentimentele de iubire și ură („*Tăria urii și-a iubirii*“), durerea („*Și de durerea altor inimi*“), jalea („*jalea unei lumi*“), dorul („*Atâtor doruri fără leacuri*“), revolta („*Dă-mi vișorul în care urlă / Și gem robiile de veacuri*“), dragostea față de țară („*Cântarea pătimirii noastre*“). Motivul comuniunii dintre om și natură, din poezia populară, îl regăsim în versuri ca: „*În smâlț de fulgere albastre*“, „*În suflet seamănă-mi furtună*“. Metaforele au o structură afectivă romantică: „*doruri fără leacuri*“, ca și metonimiile sau personificările: „*Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele*“.

Conceptul de corespondență dintre microcosmos și macrocosmos, prezent în aceste versuri, asociază apartenența la estetica simbolistă. Astfel, simbolul „*vișorului*“ asociază furtunile sociale, dar și intensitatea, efectul durerii unui „*neam*“ în sufletul poetului. El, poetul, ca reprezentant al conștiinței naționale, bea din izvorul credinței: „*Cum vor să-mi tulbure izvorul / Din care sufletul s-adapă*“. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii simboliste, o găsim prezentă prin versuri ca: „*Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite*“. Simbolurile lui Goga sugerează ca-n estetica simbolistă. Astfel „*cântecul*“ și „*lumina*“ redau armonia, dar și „*zvonul firii-ndrăgostite*“, adică Legea Iubirii, în timp ce lacrimile poetului ne comunică „*durerea unei lumi*“, iar metafora „*negură*“ istoria: „*Și-n negură se-mbracă zarea*“, „*cărarea*“ reprezintă destinul: „*Părinte-orânduie-mi cărarea!*“. Sinteza estetică, realizată de Octavian Goga, împletește într-un tot clasicismul, romantismul, realismul și simbolismul.

29.2. Octavian Goga — *Oltul*

Tema poeziei o constituie lupta pentru dreptate socială și libertate națională a românilor din Transilvania, exploatați și asupriți de Imperiul Austro-Ungar.

Ideea este a profundeii unități dintre poet, popor și patrie, ca expresie a dragostei față de țară.

Textul este construit pe motivul comuniunii dintre om și natură. Oltul devine, în acest context, nu numai o exprimare a mitului Sfintele Ape, ci și o metonimie a conștiinței naționale, așa cum joacă acest rol Dunărea, în poezia *Revedere* de Mihail Eminescu. De aceea Oltul devine o făptură antropomorfă, care are mai multe ipostaze: frate („*Tu, frate plânsetelor noastre*“), bătrânul („*Bătrâne Olt*“, „*moșnege*“), haiduc („*Erai și tu haiduc*“), călătorul („*Drumeț, bătut de gânduri multe*“), părinte („*Când la*

strigarea ta de tată“), mare meșter („*Iar tu, frăține, mare meșter*“), robul („*Te-a-ncins cu lanțuri împăratul*“), răzbnătorul („*Tu, Oltule, să ne răzbuni!*“). Ele sugerează condiția de actant.

Amprenta psihică a autorului se conturează, pe planul noetic, prin legi, concepte, principii, reprezentări, simboluri, categorii și raporturi. Sunt prezente în text legea armoniei și echilibrului („*În cetățuia ta de apă / Dorm cântecele noastre toate*“), legea iubirii, ca esență a creștinismului, atacată prin odioasele prigoniri asupra ortodocșilor și transformarea lor în mucenici, de către catolici („*Să sfarme sfânta noastră lege*“), legea sublimării („*Zdrobită-n praf, murea arama*“), legea conexiunii în forma comuniunii om–natură („*Iar tu, frăține, mare meșter*“, „*Tu, frate plânsetelor noastre*“). Sunt prezente principiile apa („*În cetățuia ta de apă*“), pământul („*Țărâna trupurilor noastre*“), cu sensul de a sugera ființa și conștiința națională.

Structura conceptuală dă densitate textului. Astfel, conceptul de lume, ca univers social-uman, ca esență a programului estetic al realismului, îl găsim în expresiile: „*Oștiri cu coifuri de aramă*“, „*Te-a-ncins cu lanțuri împăratul*“. Conceptul de corespondență („*Și codrul chiotea, viteazul*“) se împletește cu cel de lume ca mit: „*Feciorii mândrei Cosânzene*“, cel de *fortuna labilis*: „*Slăvite fărmituri a vremii*“, de *panta rhei*: „*Nu duce valul, călătorul...*“, de conștiință națională: „*Înstrăinatul nost' tezaur*“.

Poezia este, în esență, construită pe programul estetic al realismului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au un caracter social („*Tu, frate plânsetelor noastre/ Și răzvrătirii noastre frate, / Urlai țăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoșate.*“).

Caracterul critic, ca trăsătură a realismului, este transformat în mânie, ca în versurile enunțate, sau în durere: „*Durerea unui neam ce-așteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare.*”

Dimensiunea romantică este reprezentată de caracterul excepțional al eroului principal, Oltul, personaj simbolic al conștiinței naționale (haiduc, moșnege, frate, tovarăș, tată, drumeț, răzbnător), cât și de faptul că tema, eroii, conflictul, mesajul au o puternică încărcătură afectivă: „*Urlai țăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoșate*“. Este romantică și sugerarea mitului popular: „*Feciorii mândrei Cosânzene*“, fiindcă arată cine sunt, de fapt, cei care au această bogată viață spirituală și afectivă, cei care au dor („*Din fluier povestindu-și dorul*“), bucurie („*Și veselie deopotrivă...*“), jale („*tăinuia jale*“), dragoste („*Îți sărutăm unda căruntă*“), durere („*Durerea unui neam*“), patriotism („*Zdrobită-n praf, murea arama, / Și codrul chiotea, viteazul*“). Imaginarul antropomorf sugerează comuniunea dintre om și natură („*trupuri*“, „*buză*“, „*grumaz*“, „*feciorii*“). Metaforele au un caracter de unicat: „*cetățuia ta de apă*“, „*unda căruntă*“, „*scump nisip*“,

„înstrăinatul nost' tezaur“. Metonimiile dau densitate textului: „Să verși păgân potop de apă“, „Zdrobită-n praf, murea arama“, „Te-a-ncins cu lanțuri împăratul“, „Urlai țăriilor amarul“. Oltul devine o imagine a conștiinței naționale, iar valoarea simbolului este de arhetip.

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin oralitate, mitizare, simbolizare, transfigurare; este afectiv și profund patriotic.

29.3. Octavian Goga — *Noi*

Elegia *Noi* are ca **temă** lupta pentru libertate națională și dreptate socială a românilor din Transilvania, ca urmare a ocupării ei, prin violență, de odiosul Imperiu Austro-Ungar.

Ideea fundamentală a poeziei este profunda identitate dintre poet, popor și patrie, exprimată prin pronumele personal „noi“.

Poezia este o meditație, în același timp, pe tema *fortuna labilis*, dar și pe tema poetul și poezia. Poetul este un exponent al conștiinței naționale, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe, așa cum o afirmă Octavian Goga în *Rugăciune*.

Motivul comuniunii dintre om și natură stă la baza unui transfer metonimic, în sensul că jalea unei lumi nu înseamnă doar durerea unui neam, ci și a întregii naturi: „La noi de jale povestesc / A codrilor desișuri, / Și jale duce Murășul, / Și duc tustrele Crișuri“. Durerea naturii se suprapune cu jalea românilor de a-și vedea țara cotropită de hoardele barbare: „La noi nevestele plângând / Sporesc pe fus fuiorul, / Și-mbrățișându-și jalea plâng / Și tata,și feciorul“.

Poetul este un exponent al neamului său, de aceea poezia trebuie să fie o emanație a dragostei față de țară, exprimată prin durere: „Căci cântecele noastre plâng / În ochii tuturora“.

Același transfer, pe baza motivului comuniunii dintre om și natură, duce la delicata exprimare a sentimentului de jale, prin imagini, pline de romantism: „Doar roua de pe trandafiri / E lacrimi de-ale noastre“. Tot jalea duce la crearea de sugestive hiperbole și simboluri: „Iar codrii c-nfrățiți cu noi / Își înfioară sânul / Spun că din lacrimi e-mpletit / Și Oltul, nost' bătrânul...“.

Visul libertății naționale și al dreptății sociale, împlinit la 1 Decembrie 1918 prin zdrobirea coaliției austro-ungare, era la vremea anului 1905, când a apărut volumul *Poezii*, încă nerealizat: „Din vremi uitate, de demult, / Gemând de grele patimi, / Deșertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi...“.

Această jale, această suferință îndelungată, răbdată de-a lungul a șase secole de români din Transilvania, este pusă în contrast cu frumusețea țării: „La noi sunt codri verzi de brad / Și câmpuri de mătăasă; / La noi atâția fluturi sunt, / Și-atâta jale-n casă“. Jalea devine o coordonată a universului

poetic, realizat de Octavian Goga, o dimensiune a destinului nostru național creștin ortodox, așa cum o va spune poetul în poezia *Plugarii*: „*Sfințiți cu roua suferinții / Țărâna plaiurilor noastre!*“, fiindcă ortodocșii sunt loviți de toți cei ce se duc în iad, de toți dușmanii lui Dumnezeu.

Stilul lui Octavian Goga împrumută trăsături ale stilului poeziei populare ca: oralitatea, claritatea, concizia, mitizarea, simbolizarea. De aceea metaforele sunt structurate pe comuniunea om–natură: „*Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte*“.

Avem și aici o interferență a realismului cu romantismul și cu clasicismul, care dau un caracter specific universului său poetic.

Poezia lui Octavian Goga este o continuare a liniei poeziei de specific național, reprezentată până la el de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc și, după el, de Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

29.4. Octavian Goga — *Plugarii*

a) Poezia *Plugarii* face parte din volumul *Poezii*, tipărit în 1905, și redă, alături de alte poezii ca: *Rugăciune, Noi, Oltul, Casa noastră, Apostolul, Dăscălița, Bătrâni, La groapa lui Lae*, o imagine lirică a satului transilvănean.

În acest sens, Octavian Goga continuă linia poeziei de specific național, începută de Vasile Alecsandri și continuată de Mihail Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga. Dacă Vasile Alecsandri aducea, în poeziile sale, miturile și eresurile populare (crențele, legendele, natura și istoria), George Coșbuc aducea datina, portul și jocul. La ambii poeți, conflictul social din viața satului era nesemnificativ.

Octavian Goga aduce această dimensiune socială a satului ardelean: „*Eu am văzut în țăran un om chinuit al pământului; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale și nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină și veselie a lui Coșbuc.*”

Poetul își propune în mod deliberat să cânte durerile poporului asuprit de veacuri: „*Eu n-am fost țăran, dar am priceput păsurile satului și m-am contopit cu toate durerile lui*“. În versuri, această idee devine: „*Al vostru-i plânsul strunei mele*“. Ideea identității dintre poet, ca reprezentant al conștiinței naționale, popor și patrie este o coordonată a universului poetic, creat de Octavian Goga, coordonată care este exprimată încă din primele versuri ale poeziei: „*La voi aleargă totdeauna / Truditu-mi suflet să senchine; / Voi singuri străjuți altarul / Nădejdi noastre de mai bine*“.

Motivul comuniunii dintre om și natură devine astfel dezvoltat în multiple variante: „*Frați buni ai frunzelor din codru, / Copii ai mândrei bolți albastre, / Sfințiți cu roua suferinții / Țărâna plaiurilor noastre!*“.

Apropiindu-se de doinele de haiducie, de voinicie, prin care poporul își exprima dorința și lupta sa pentru libertate națională și dreptate socială,

Octavian Goga dă un sens militant poeziei sale: „*Ci-n pacea obidirii voastre,/ Ca-ntr-un întins adânc de mare,/ Trăiește-nfricoșatul vișor/ Al vremilor răzbunătoare*“.

Țăranul este, pentru scriitorii ardeleni, „*talpa țării*“, este un nedreptățit, un rob al pământului, omul celor mai grele munci, un purtător al tradițiilor, al datinilor, un creator de valori materiale și spirituale. Octavian Goga va da țăranului această valoare în poeziile sale.

b) Poezia *Plugarii* a lui Octavian Goga are un caracter profund realist, fiindcă, într-un limbaj artistic solemn, cu elemente arhaice și de specific național, el realizează un portret colectiv al truditorilor pământului.

Termenul ales de Octavian Goga „*plugar*“, față de alte denumiri ca: țăran, agricultor, sătean, construiește, în mintea cititorului, o imagine cheie, în sensul că el este creatorul, demiurgul unui microunivers vegetal, esențial pentru existența socială: „*În coapsa grăitoarei miriști/ Devreme plugul vostru ară;/ E primăvară pe câmpie,/ Și-n ochiul vostru-i primăvară*“.

Octavian Goga aduce în poeziile sale tipuri umane caracteristice mediului rural: preotul, învățătorul, învățătoarea, lăutarul, părinții, vecinul, țărani. Plugarii sunt baza edificiului social și național, un refugiu al intelectualilor români din Transilvania în vremurile grele, un izvor nesecat de forțe spirituale, fiindcă: „*La voi coboară Cosânzeana, / A visurilor noastre doamnă*“. Ei sunt încrederea în destinul național, ei sunt martirii marilor suferințe, ei sunt răbdarea și forța primilor creștini, prigonii și nedreptățiți permanent: „*Creștini ce n-aveți sărbătoare,/ Voi, cei mai buni copii ai firii/ Urziți din lacrimi și sudoare*“.

Tema, eroii, conflictul au un profund caracter social, dar sunt îmbrăcate într-o haină romantică, cu o tentă religioasă. Suferința este alinată de mila cerului: „*Cu mila-i nesfârșită, cerul / Clipirii voastre-nduioșate/ I-a dat cea mai curată rază/ Din sfânta lui seninătate*“.

Ca și în poezia *Rugăciune*, jalea, suferința, oprimarea națională, exploatarea socială, vitregiile istoriei sunt văzute ca forme ale unei pedepse divine, dar și ca un semn al mântuirii. Răzbunarea, care va veni, în final, este semnul unei justiții divine și vorbește despre marile speranțe naționale, sociale și religioase ale poporului român.

Caracterul critic devine activ, social, militant, fiindcă sărăcia și greutatea materiale nu au influențat decisiv evoluția sufletului poporului român, nu au putut opri forța lui spirituală să se exprime: „*Vin crai cu argintate coifuri/ Și-n aur zânele bălaie:/ Atâta strălucire-ncape/ În bietul bordeiaș de paie*“. Legătura profundă a neamului românesc cu natura patriei este un semn al harului divin: „*El v-a dat suflet să tresară/ Și inimă să se-nfioare,/ De glasul frunzelor din codru,/ De șopot tainic de izvoare*“.

Scientismul lui Goga, al plugarilor, constă în înțelegerea tainelor lumii, în înțelegerea rațiunilor lui Dumnezeu ca forme spirituale ale înțelepciunii.

c) În poezia *Plugarii*, Octavian Goga exprimă profunda sa aderență la romantism prin prețuirea valorilor culturii populare, de la care preia acea înțelegere adâncă a tainelor firii: „*Blând tainele vi le desface/ Din sânu-i milostiva glie,/ Căci toată floarea vă cunoaște/ Și toată frunza ei vă știe*“.

Ca și în poezia *Rugăciune*, poetul este o conștiință, nu numai națională, ci și socială, dar, în același timp, el se dovedește a fi o conștiință estetică: „*A mea e lacrima ce-n tremur/ Prin sita genelor se frânge,/ Al meu e cântul ce-n pustie/ Neputincioasa jale-și plânge*“.

Acest filon al sensibilității artistice își trage seva din sensibilitatea poporului: „*Al vostru-i plânsul strunei mele*“, din „*Durerea unui neam ce-așteaptă/ De mult o dreaptă sărbătoare*“, un neam care este alcătuit din „*cei mai buni copii ai firii,/ Urziți din lacrimi și sudoare*“.

Destinul excepțional al poporului român este sugerat în versuri ca: „*I-a dat cea mai curată rază/ Din sfânta lui seninătate*“, subliniind raportul nu numai dintre om și pământ, ci și dintre pământ și cer. Această înțelegere adâncă a firii este semnul destinului celui ales: „*El v-a dat suflet să tresară/ Și inimă să se-nfioare,/ De glasul frunzelor din codru,/ De șopot tainic de izvoare*“.

Tema, eroii au o profundă structură afectivă: „*Din casa voastră, unde-n umbră/ Plâng doinele și râde hora,/ Va străluci odată vremii/ Norocul nostru,-al tuturor*“, fiindcă atât poporul, cât și poetul au un suflet, care vibrează într-o profundă consonanță: „*Al vostru-i plânsul strunei mele*“.

Cultivarea fantasticului, a supranaturalului, este o trăsătură definitorie a spiritualității poporului român, dar și a programului estetic romantic: „*La voi coboară Cosânzeana,/ A visurilor noastre doamnă*“. Ileana Cosânzeana devine, astfel, o zână a poeziei, un simbol al conștiinței artistice a poporului român, un simbol care sugerează capacitatea creatoare, fantezia și înțelegerea mitică. Acestea sunt un adevărat izvor al poeziei populare. Întregul univers este personificat în spiritul tradiției populare: „*glasul frunzelor din codru*“, „*coapsa grăitoarei miriști*“, „*milostiva glie*“ și se extinde chiar asupra obiectelor: „*Când doarme plugul pe rotile*“. Această evaziune în natură este un mod de a fi al poporului român. În poezie mai avem și o antiteză romantică, subtilă, între mila milostivă a cerului față de sufletul cald al poporului român și asuprirea socială austro-ungară, crudă, asupra românilor din Transilvania.

d) Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin simplitate, profunzime, mitizare, trăire intensă a dragostei față de țară, de popor, de natură, de Dumnezeu. În același timp, poetul știe să realizeze, prin fantezie, originalitate, metafore și mituri, o poezie de profund specific național: „*La*

voi coboară Cosânzeana,/ A visurilor noastre doamnă“, „Copii ai mândrei bolți albastre“, „De glasul frunzelor din codru“, în care, ca și în poezia populară, distingem o mare sensibilitate: „Prin sita genelor se frânge“, „Sfințiți cu roua suferinții“, „Ca-ntr-un întins adânc de mare“. Uneori, ele se împletesc cu metonimii, construite pe substituția unui mit: „Al meu e cântul ce-n pustie/ Neputincioasa jale-și plânge“. Substituția este delicată, fiindcă are la bază o aluzie la Ioan Botezătorul, care este definit în *Psaltire* prin „Glasul celui ce strigă în pustie“. Alteori, aceste metonimii se împletesc cu simbolurile: „Va străluci odată vremii/ Norocul nostru,-al tuturor“, „Frați buni ai frunzelor din codru“ spre a sugera un mit sau un concept.

Metonimiile lui Octavian Goga sunt extrem de sugestive și expresive: „Urziți din lacrimi și sudoare“, „plânsul strunei mele“, „Clipirii voastre-nduioșate“, care aduc o substituție a întregului printr-o parte componentă, fiind, din această cauză, mai apropiate de definiția dată unei figuri de stil, numită sinecdocă. Astfel, „urziți“ substituie *făcuți* sau *născuți*, „strună“ sublimează *cântecul, lira, vioara*; „clipirea“ înlocuiește *privirea*.

Simbolurile lui Goga au funcția de a sugera ca în estetica simbolistă: „I-a dat cea mai curată rază“, „... altarul/ Nădejdi noastre...“, „Și-n ochiul vostru-i primăvară“, „A mea e lacrima ce-n tremur“. Alte simboluri au la bază motivul comuniunii dintre om și natură: „Căci toată floarea vă cunoaște/ Și toată frunza ei vă știe“.

Același motiv generează personificările: „În coapsa grăitoarei miriști“, „De glasul frunzelor din codru“. Alte personificări dau sensuri poeziei, mesajului ei, titlului: „Când doarme plugul pe rotile“, „De șopot tainic de izvoare“, „Cu mila-i nesfârșită, cerul“.

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează și prin alte mijloace: „sfânta lui seninătate“, fiindcă scriitorul știe să utilizeze aliterațiile și asonanțele. Epitetele nuanțează trăsăturile poporului român: „Blând tainele vi le desface/ Din sânu-i milostiva glie“. Alteori, ele se alătură efectului de personificare: „Trăiește-nfricoșatul vișor/ Al vremilor răzbunătoare“.

30. Octavian Goga — rapsod mesianic al pătimirii noastre

30.1. Universul poeziei lui Octavian Goga — monografie lirică a satului

a) Satul — loc al identității dintre poet, popor și patrie – *Așteptare*.

b) țăranul — rob al nedreptății sociale și al violențelor naționale – *Clăcașii, Plugarii, Cosașul*.

c) Casa — loc al deșțelenirii și înstrăinării — *Casa noastră*.

d) Părinții — sumă a regretelor înstrăinatului — *Bătrâni*.

e) Figuri reprezentative ale vieții satului:

– vecinul Nicolae — *Casa noastră*.

– preotul — cărturar iluminist — *Apostolul*.

– învățătoarea — confidentă a fetelor — *Dăscălița*.

– învățătorul — cărturar iluminist — *Dascălul*.

– lăutarul — depozitar al spiritului național — *Lăutarul, A murit, La groapa lui Lae, Căntece*.

f) satul — loc al luptei pentru apărarea ființei naționale.

30.2. Lupta pentru dreptate socială și independență națională — temă și coordonată a universului poetic creat de Octavian Goga

a) Lupta pentru angajarea României în războiul de desăvârșire a libertății și independenței naționale — *Căntece fără țară*.

b) Transilvania — loc al pătimirii românilor — *Noi, Oltul*.

c) Asuprirea socială și națională — izvor al durerii poporului român — *Clăcașii, Cosașul*.

30.3. Durerea — sentiment, temă și mesaj al universului poetic creat de Octavian Goga

a) Poetul — depozitar al durerii seculare — *Rugăciune*.

b) Natura — mijloc de exprimare a durerii naționale — *Noi, Oltul*.

c) Identitatea poet–popor–patrie — coordonată a universului creat de Octavian Goga — *Noi, Oltul, Rugăciune*.

d) Durerea — mesaj al sufletului poporului român — *Noi, Oltul*.

30.4. Octavian Goga — poet de specific național

a) mituri, tradiții, obiceiuri, datini — utilizate în definirea universului poetic al lui Octavian Goga.

b) elemente de prozodie populară și de grai ardelenesc: „mașteră, nost“, „fărmături“, „văleatul“, „Cosânzeana“, „frățâne“, „vost“, „împăratul“.

c) evoluția conceptului de specific național: tematic — Vasile Alecsandri, conștiința națională — Mihail Eminescu, datina — George Coșbuc, lupta — Octavian Goga.

31. Calistrat Hogaș — *Singur*

a) Calistrat Hogaș a fost un îndrăgostit de frumusețile țării noastre, pe care le surprinde cu talent și căldură sufletească în volumele sale *Pe drumuri de munte și În munții Neamțului*.

El continuă, în acest sens, o tradiție, care începe cu Dimitrie Cantemir, fiindcă acesta, în *Descriptio Moldaviae*, a surprins imaginea Ceahlăului și a munților Neamțului, tradiție ce se va continua prin Vasile Alecsandri cu *O plimbare la munți*, prin Alecu Russo cu *Cântarea României*, prin Ion Creangă, fiindcă în *Amintiri din copilărie* dădea o imagine a Moldovei, ce va constitui un model reluat și amplificat de scriitori ca Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, George Coșbuc și alții.

Calistrat Hogaș mărturisește profunzimea sa legătură cu natura: „*Nu știu cum vor fi alții, cât despre mine, știu atâta, că prin măsura timpului de îndată ce rămâne pe voia slabă a pornirilor mele de sălbatec, în necunoscutul dar al naturii.*” Această mărturisire este realizată nu doar cu vorba, ci mai ales cu fapta, fiindcă rătăcește cu Pisicuța pe cărările munților, adunând în sufletul său imagini, oameni, evenimente, pe care ni le împărtășește cu generozitate. De aceea, Tudor Vianu îl definea prin aceste trăsături: „*Acest Creangă trecut prin cultură a dat naștere impresiilor sale de călătorie, adunându-le cu truda mersului, ca apoi să le transcrie, cu iscusința mâinii și a minții în valoroasele volume: Pe drumuri de munte și În munții Neamțului.*”

Fragmentul *Singur* redă patru secvențe mai importante din capitolul omonim, în care scriitorul surprinde, cu multă măiestrie, imaginea naturii, văzută în timpul arșiței, în furtună, dar și în feerica renaștere de după această multășteptată și binecuvântată ploaie.

Scriitorul este mereu prezent și de aceea capitolul se intitulează *Singur* pentru a ne face părtași la trăirile sale, oferindu-ne un spectacol al locurilor, al oamenilor, dar mai ales al impresiilor sale, pe care ni le dezvăluie treptat, ca un mare iubitor al naturii, așa cum îl găsim și pe Geo Bogza în *Cartea Oltului*.

b) Tema, tratată de Calistrat Hogaș, este dragostea față de țară, iar *ideea*, care se desprinde ca intenție a efortului autorului, este că această dragoste față de țară se trăiește, se agonisește cunoscând-o, trăind în mijlocul naturii ei, străbătând munții și pădurile, împărțind pâinea cu oamenii ei, ascultând doina în codrii de brad și în murmurul izvoarelor, ascultând cântecul păsărilor sau privind culoarea delicată a florilor.

Subiectul îl formează, de fapt, plaiul românesc, viața în mijlocul codrului, sufletul românesc, care-și caută liniștea, echilibrul și armonia în natură. Atitudinea scriitorului este romantică, fiindcă el vrea să trăiască evaziunea în natură. Găsind o peșteră în mijlocul unei păduri, el se hotărăște să poposească spre a se odihni împreună cu Pisicuța, iapa care-l poartă cu iscusință pe aceste *drumuri de munte*.

Distingem, în derularea acestor patru fragmente, câteva motive, evenimente esențiale în viața naturii: arșița, liniștea, furtuna, înseninarea, renașterea.

„*Liniștea netulburată în cer și pretutindeni*” face ca somnul să-i pară o clipă, iar soarele, care „*fusese cu mult mai harnic, se înălțase pe ceruri, în vârful degetelor*” și „*se uita furios... tocmai în fundul peșterii*”, spionând ca să afle ce face însinguratul călător, care contempla „*deșertul înalt și plin de lumină al văilor adânci*”. Această liniște este parcă o prefigurare a luptei dintre viață și moarte, fiindcă „*Soarele își acoperise fața cu un zăbranic de aburi roșietici și stihiiile păreau că plănuiesc ceva în încremenirea lor*”.

Arșița este momentul al doilea al narațiunii, este „*miezul înflăcărat*”, care „*mușca cu dinți de foc*” și „*își ostoaia setea*”, sorbind ultimele picături ale apei și ale vieții ascunse în „*vinele adânci ale lucrurilor*”. Moartea amenința întreaga pădure, încât „*Codrii uriași, ca o mână de vreascuri netrebnice, se zvârcoleau neputincioși și țipau de usturime înădușită, sub văpaia incendiului universal*”.

Toate parcă „*se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins*” și lumea părea „*cuprinsă, parcă, de neclintirea prefăcută a morții*”. Lumea părea incendiată de împărăția focului, în timp ce autorul meditează la sentimentele „*pe care le încearcă cineva, când e aruncat de viu și fără păcate, în gurile de flăcări ale Tartarului!*”.

Umorul, ca motiv și moment al narațiunii, folosește ca pretext „*lupta uriașă*” dintre Pisicuța și o muscă mare, care năzuia să se ascundă de arșiță în nările ei umede. Pisicuța scutura din cap în toate părțile, în timp ce musca „*ochea și prindea nasul Pisicuței din zbor*”, apoi „*se înfunda cu iuțeala unei săgeți*” în una din nările ei. Pisicuța o scotea suflând puternic aerul pe nări, aruncând-o în ierburile încălcite. Musca căută apoi s-o atace în punctele sensibile, dar Pisicuța se apăra cu coada, capul, picioarele, dar mai ales cu un cutremur „*prăpăditor al spinării*”. Atitudinea ironică a scriitorului se apropie de aceea a lui Ion Budai-Deleanu din *Țiganiada*, atunci când denumește această luptă cu o muscă, „*o epopee măreață și crâncenă ca și lupta țiganilor cu turcii*”.

Momentul furtunii este parcă cel mai bine realizat artistic și comparat cu cel surprins de Geo Bogza în *Cartea Otlului*. Norii devin „*urdii de fantome uriașe*”, care asaltează „*țăriile cerești. Puterile adâncului se treziseră și își dezlănțuiră asupra pământului îngrozit furia lor prăpăditoare*”. Vântul „*șuiera, gemea și urla. Uraganele umplură jgheaburile largi ale munților, fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau, pământul înfricoșat se cutremura nemernic*”, iar „*potopul greu al apelor cerești se prăpăstuiră asupra pământului. Geamătul vijeliei... își amesteca simfonia sa de nimicire cu urletul rostogolirii clocotitoare a șuvoaielor*”.

pământului“. Stâncile se rostogolesc în „genunile adânci ale văilor“, izbesc brazii, care se frâng „cu glasuri de trăsnet“.

Momentul înseninării este marcat în mod simbolic de „o stea cu lumina tremurătoare“, care „își cumpăni sfioasă, parcă, chipul său peste adâncuri“, ieșind parcă prin acea „poartă de senin“, care se deschide prin „perdeaua neguroasă a norilor“.

Momentul renașterii este văzut în lumina dimineții, când firea întreagă îi apare ca răsărită „pentru întâiași dată, din sânul adânc al apelor creațiunii. Picăturile mari și grele de rouă curată atârnav pe frunzulițele de brad, sau pe ierburile subțiri și mlădioase. În același timp, florile galbene, albastre și roșii, ca trezite din somn, își ridicau încet, către ceruri, potirul lor strălucitor. Imnul tăcerii neturburate se înălța de pretutindeni, ca o rugă de mulțumire, către Ziditorul puternic a toată făptura...”

c) Stilul lui Calistrat Hogaș este clasic, prin echilibrul și armonia interioară, prin structura frazei, care se dezvoltă retoric, în perioade. Latura romantică a stilului este dată prin varietatea sentimentelor, pe care le trezește, prin cromatică, prin utilizarea contrastului și antitezei. Epitetele sunt profunde și nuanțate: „tunet răzleț“, „epopee măreață și crâncenă“, „valuri străvezii“, „lumina topită“ și ating calitatea de expresii unice. Metaforele sunt sugestive: „potopul greu al apelor cerești“, „glasuri de trăsnet“, „sclipirile... de lumină frântă ale fulgerelor“, „înalte trepte de haos“, „cutremurul prăpăditor al spinării“. Alteori, metaforele se împletesc cu personificări: „Soarele se înălțase pe ceruri, în vârful degetelor“, „Soarele își acoperise fața cu un zabranic de aburi roșietici, arșița... mușca cu dinți de foc“.

Personificările sugerează o umanizare a naturii, ca în creația populară: „soarele se uita furios“, „codrii adormiți“, „stihiiile păreau că plănuiesc ceva“, „vișorul șuiera“, „gema și urla“, „Puterile adâncului se treziseră“. Prin aceste imagini, scriitorul pare a ne învăța să citim marea carte a vieții. Metonimiile se împletesc în structura textului cu alte figuri de stil, metafore sau personificări: „brazii truțași ai codrilor se frângeau cu glasuri de trăsnet“.

Cromatică textului este romantică: „albastrul șters“, „discul său alb“, „săgeată neagră“, „aburi roșietici“, „grămezi vinete“, „florile galbene“, „albastre și roșii“. Textul pare aproape un poem în proză prin caracterul său liric. De aceea este comparat cu *Cartea Oltului* a lui Geo Bogza, sau *Cântarea României* a lui Alecu Russo.

Valoarea textului este dată de profunzimea sentimentului de dragoste față de natură, care se împletește cu dragostea față de țară și față de oamenii pământului românesc.

32. Gala Galaction

Viața și activitatea literară a lui Gala Galaction (Grigore Pisculescu) nu implică probleme deosebite. Se naște în 1879, într-o familie de mici proprietari agricoli, din Didești, Teleorman. Face liceul «Sfântul Sava» din București și este coleg cu Ion Theodorescu (Tudor Arghezi) și cu N.D.Cocea. Face Facultatea de Litere și Filosofie, apoi Facultatea de Teologie și își dă doctoratul în teologie. A fost defensor al episcopiei Olteniei și a Curții de Argeș. A fost membru al Academiei Române (1947).

Activitatea sa literară cuprinde nuvele și romane dintre care amintim: *Biseriçuța din Răzoare*, *Gloria Constantin*, *Clopotele Mănăstirii Neamțu*, *La țărmul mării*, *La Vulturi*, *Lângă apa Vodislavei*, *Mi-e dragă Nonora*, *De la noi la Cladova*, *Papucii lui Mahmud*, *Doctorul Taifun*.

32.1. Gala Galaction — *De la noi la Cladova*

De la noi la Cladova surprinde drama sufltească a preotului Tonea, care este căsătorit, are patru copii, dar și o concepție fermă religioasă și crede că fericirea este în cer. Incompatibilitatea este drama, care-l desparte de Borivaje, o sârboaică frumoasă, ce trăiește de cealaltă parte a Dunării, la Cladova, și-l iubește cu patimă. Respinsă, Borivaje se îmbolnăvește. Preotul Tonea are tăria de a învinge ispita demonică, care, pentru el, ia chipul tinerei femei. El se roagă pentru ea. Când aude că este pe moarte, trece Dunărea și o împărtășește. Moartea Borivajei este simbolică, ca semn că viața trebuie trăită pe pământ, deci conceptul de *carpe diem*. De aceea finalul este o concesie, pe care preotul Tonea o face, venind s-o spovedească și s-o împărtășească. Preotul rămase nemișcat, înăbușind cu eforturi de uriaș cercurile de ispită și de flacăra, care „*îi vâjâia între inimă și creier*“.

Accentul cade pe latura interioară a eroilor, ceea ce îl situează pe autor, alături de Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, între scriitorii realiști, care introduc analiza psihologică și romanul de problematică: „*Borivaje își puse capul pe pieptul sfâșiat al preotului creștin și în ceasu-i din urmă trăi fără păcat, toată fericirea, pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele și de amare, iubirea pământească! Atâta cât ținură rugăciunile, Borivaje fu fericită, atât cât ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!*“

32.2. Gala Galaction — *Papucii lui Mahmud*

Papucii lui Mahmud este un roman realist de problematică, care aprofundează analiza psihologică. **Tema** ar fi porunca Legii Iubirii: „*Iubiți pe dușmanii voștri*“ sau „*Iubește pe aproapele tău ca pe tine însuși*“. Savu Pantofaru ucide, în timp ce se afla în stare de ebrietate, un prizonier turc,

prins în timpul Războiului de Independență, Mahmud. Trezit din beție, el își aduce aminte că a ucis, că a călcat porunca „*Să nu ucizi*“. Este drama lui Raskolnikov, eroul lui Dostoievski din *Crimă și pedeapsă*: „*Era în el trezire de durere, de căință, de deznădejde, atât de grabnică și de înfricoșată, că simțirea lui întreagă se răsucea ca o pâlnie în vârtej, într-un burghiu năpraznic de vânturi întâlnite*“. Autorul caută să ne implice în trăirile celui pătruns de duhul necurat, fiindcă „*spre el vin spaime fără număr și fără nume; veneau peste el berbeci uriași ca niște maluri; Veneau cohorte întregi de nebuni scăpați din balamuc, care urlau, se călcau, se mușcau între ei, dar fugăreau pe Savu până când îl prindeau și-i înfingeau sub țeastă unghii încovoiate ca secera*“. El vede încălțăminte turcului spartă, cu degetele ieșite din pantofi și înțepenite de ger, când îl îngropase în zăpadă. Se îmbolnăvește de tifos și are coșmaruri îngrozitoare.

Savu se spovedește schivnicului Silvestru, care, după o noapte de rugăciune, îi dă canon să facă o mie de perechi de pantofi și să-i dea la săraci, iar apoi să se ducă și să ceară să fie iertat de rudele lui Mahmud. Scriitorul urmărește metamorfoza lui Savu. Salvat de doctorul Cloajă, din boala de tifos, el are o altă înfățișare: „*Săptămânile de boală au pus pe obrazul lui o pecete nouă. Din chipul aproape rotund, îmbujorat și copilăresc, pe care-l avea, a ieșit un obraz prelung brăzdat de suferință și dospit de gânduri. Acum Savu arăta ca un om duhovnicesc. Privirea lui ajunsese lăuntrică și adâncă*“. El are muștrări de conștiință, face canonul, lucrând atâția pantofi încât sărăcește. Apoi, cu ultimii pantofi, din mia cerută de canon, pleacă la Constantinopol, la rudele lui Mahmud, unde moare văzând coborârea Domnului de pe cruce. Izvorul acestor muștrări de cuget este din cauza faptului că Savu este obsedat de gândul morții și de judecata ce-l așteaptă. El înțelege ce grav este păcatul de a omorî un om. Are discuții cu părintele Năstase, asupra judecății sufletelor, și citește cărți, nu-l mai interesează atelierul, marfa, banii, ci își face zilnic canonul de rugăciune, cum remarcă mama Slamna: „*Azi se închină câte un ceas și cu ceaslovul în mână ca un popă!*”

Romanul ar trebui citit de toți cei ce fac și distribuie cărți, filme, programe de televiziune, fără conștiința faptului că distrug sufletele generațiilor tinere.

32.3. Gala Galaction — *La Vulturi!*

a) *La Vulturi!* este o nuvelă realistă, care are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale, fiindcă tratează evenimentele momentului mișcării de la 1821 a lui Tudor Vladimirescu, ca moment al Revoluției burghezo-democrate, ca moment al luptei pentru câștigarea independenței naționale și sociale.

Ideea este că libertatea socială și independența națională se dobândesc și se păstrează cu multe jertfe și suferințe. În acest sens, nuvela tratează viața unui personaj, simbol al poporului român — Dănilă, starostele ciobanilor din satul La Vulturi, de pe Valea Iablanicioarei. Viața acestuia este brăzdată, ca și viața poporului român, de multe valuri de amărăciune. De trei ori și-a făcut, în tinerețe, un rost și o stare, de trei ori totul a fost distrus de puhoiul străinilor, care au năvălit în țară. Soarta lui Dănilă este o imagine a destinului poporului român, jefuit fără milă de tătari și de turci, de unguri și de austrieci, de greci, cazaci, poloni.

Agripina, fiica lui Dănilă, se căsătorise cu Păun Ozun, unul dintre vitejii, care s-au alăturat lui Tudor Vladimirescu. El a plecat, împreună cu zece flăcăi înarmați și pregătiți de Dănilă, ca să lupte împotriva jugului otoman și a jafului fanariot, fiindcă erau „*toți copiii de munte, cu bunăștiință într-ale flintei*“.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Păun Ozun plecase la luptă îndemnat de Dănilă, ca să-l ajute pe Tudor Vladimirescu. Dănilă a aflat că Tudor Vladimirescu a pus stăpânire pe București, că boierii i s-au supus, dar n-a mai primit de mult nici o veste și toți erau îngrijorați. Viața se scurgea în sat liniștită. Agripina făcea de mâncare la copii, când a auzit pocnete de pistoale și strigăte : „*Fugiți! Fugiți! Vin turcii!*.“ Agripina își ia copiii, adică pe Vlad, Măriuca, Păunaș, și, cu un efort disperat, urcă muntele Scripetele pieptiș, până la stâna lui Dănilă, spre a-și pune copiii la adăpost.

Nuvela are un caracter realist, fiindcă Agripina și Păun Ozun sunt eroi tipici în împrejurări social-istorice tipice pentru neamul românesc de la începutul secolului al XIX-lea. Scriitorul adoptă o atitudine critică față de expansiunea imperiilor turc, rus și austro-ungar, care doreau să-și extindă puterea asupra principatelor române. Arta prozatorului constă în felul în care el redă această realitate social-istorică, prin gândurile și sentimentele trăite de eroii săi.

b) *La Vulturi!* este un nume simbolic al unei nuvele simbolice. Vulturii reprezintă cele trei imperii — turc, rus și austro-ungar — care sfâșiau poporul român, așa cum vulturii din nuvelă l-au sfâșiat pe Păunaș. În acest context simbolic, așa cum satul a fost atacat de turci, tot așa țara a fost jefuită sistematic de tâlharii organizați în hoarde: turci, tătari, unguri, austrieci, greci, cazaci, poloni, ruși, evrei, germani.

Așa cum Agripina se ascunde pe poteca de munte și-și salvează copiii, tot așa țara și-a ascuns în munți fiii, adică poporul român, și l-a ajutat să supraviețuiască. Așa cum Agripina face eforturi disperate pentru a supraviețui, tot așa Țara Românească va face un efort disperat, pentru a

scăpa de lipitorile fanariote, de tâlharii turci, de grecii conduși de Ipsilanti, de ruși, de unguri sau de austrieci.

Moș Dănilă ia buciumul și sună „*Alergați, ciobani!*“, coboară, împreună cu ceilalți păstori, în poiana unde fusese ascuns Păunaș, vede penele care arătau lupta dintre vulturi și, căzut în genunchi, se roagă lui Dumnezeu, nu pentru el, ci pentru întregul popor român, fiindcă numai Dumnezeu putea să pună un sfârșit acestui continuu martiraj al neamului românesc. Moș Dănilă este un personaj simbolic, un prototip al omului carpato-dunărean, care a supraviețuit cu greu timp de două milenii, dând dovadă de sacrificiu, de dragoste față de țară. Românii au trebuit să ducă un război permanent în toate părțile, pentru a-și păstra ființa națională.

Nuvela aduce o imagine a satului și a țaranului român de la începutul secolului trecut, silit mereu să refacă ceea ce au dărâmat năvălitorii.

Tema, eroii, conflictul și subiectul sunt construite pe o continuă corespondență între planuri, printr-o continuă sugerare a generalului prin particular, printr-o continuă exprimare a adevărului istoric, prin viața unor eroi. Roirea continuă a vulturilor deasupra satului sugerează permanenta amenințare a vulturilor imperiali, care au așteptat tot timpul ca niște păsări de pradă să sfâșie principatele române.

Curgerea apei Iablancioarei sugerează scurgerea vieții și nu întâmplător ea curge pe lângă casa lui Păun Ozun și a lui Moș Dănilă.

Faptul că turcii, dușmanii țării, au ajuns până aici în munți, arată cât de adânc era lovită țara și cât de adânc era jaful practicat asupra poporului român.

c) *La Vulturi!* este o nuvelă cu caracter romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul și subiectul au la bază sentimentul dragostei față de țară.

Păun Ozun, soțul Agripinei, care pleacă, însoțit de o ceată de voinici, să-l sprijine pe Tudor Vladimirescu, este un erou romantic și împrejurările social-istorice pot fi considerate excepționale. Chiar Dănilă, prin faptul că-și reface de trei ori gospodăria distrusă este un personaj excepțional prin tenacitatea, răbdarea, iscusința, bărbăția, cu care luptă pentru destinul său, dar și pentru destinul național.

Numele satului La Vulturi este semnificativ pentru refugiul în natură, al celor ce locuiesc aici, pentru vitejia și curajul cu care luptă, ca să-și agonisească existența. Satul este el însuși comparat de scriitor cu un cuib de vulturi.

Agripina este tipul femeii de la țară. Își iubește copiii, duce greul gospodăriei, are simțul obligațiilor și îndatoririlor ce-i revin. Știe să găsească cea mai bună soluție la venirea turcilor, pentru a-și salva copiii. Ea este și o eroină romantică, prin efortul excepțional pe care-l face și trăiește intens, cu tenacitate, întâmplarea dramatică a năvălirii turcilor în țară.

Evocarea trecutului glorios într-o formă indirectă, dar și destinul tragic al poporului român transformă nuvela într-o meditație pe tema destinului uman.

Există o profundă unitate între destinul tragic al lui Dănilă, al lui Tudor Vladimirescu, al lui Păunaș și al poporului român. Trăsăturile morale ale eroilor pun în evidență trăsăturile morale ale poporului român: vitejia și curajul — prin Păun Ozun și Tudor Vladimirescu, răbdarea și tenacitatea — prin Dănilă, dragostea și devotamentul — prin Agripina. Nădejdea și credința în Dumnezeu sunt bine exprimate prin acea rugăciune din final: „— Pune un hotar, Stăpâne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinției Tale atâta jertfă!”, rostită de Dănilă.

Cititorul trebuie parcă să-și răspundă în final la cuvintele lui Lucian Blaga: „*Oare vitregia vieții nu constituie tocmai piatra de încercare a adevăratelor caractere?*” și să învețe, de la eroii lui Gala Galaction, cum să se comporte în fața destinului tragic al poporului din care face parte.

d) Stilul lui Gala Galaction este poetic; metaforele împodobesc textul: „*acest cuib de vulturi*“, „*o cunună de securi*“, „*ochi de flacăra*“, „*aripile negre ale pădurilor de brad*“, „*fiorul nenorocirii*“, „*laptele meu e acum foc și otravă*“.

Unele metafore au o construcție mai deosebită, vădind maturitatea artistică a scriitorului: „*Gânduri-gânduri — nori și corbi — treceau prin cugetul lui Dănilă*“, „*Gurile de secure ale Scripetelui mușcând din cerul albastru*“. Metaforele, ca și metonimiile, au de multe ori rolul de a surprinde trăirile interioare ale eroilor. Astfel, când Agripina face efortul disperat de a urca muntele, ea trăiește o serie de senzații, exprimate prin metonimii de tipul substituției cauzei cu efectul: „*Munții se învărtiră cu ea și toată greutatea trupului i se răsturna în cap*“, „*Copacii din jur zvâcneau și începeau să se facă roșii*“, „*i-o plesni inima-n piept*“, „*gândurile i se topeau în cap*“, „*bătăile inimii erau bolovani încinși*“, „*În pieptul ei ardea toată pădurea*“, „*Cu pumnii își vâră ochii în cap*“. Alte metonimii au rolul de a stabili o relație între realitatea socială și trăirile lui Dănilă: „*Gospodăria lui și tot satul cu ea s-au zvârcolit în flăcări, dacă o fi să ne ceară pielea, o să le-o vindem cât vom putea mai scump*“. Năvălirea turcilor este redată tot prin mai multe metonimii: „*prăpastiile rostogoliră un ropot de pistoale*“, „*coame de cai izbucniră într-o clipă și în fiecare coamă câte un cap de turc*“. Textul are și o serie de termeni specifici satului muntean, care îi dau un anumit specific local: „*sădile*“, „*zăplan*“, „*venetic*“, „*ghenarie*“, „*smaciat*“, „*pirostrii*“, „*chisnea*“, „*schimele*“, „*țăpure*“. Epitetele au o valoare sugestivă și se împletesc cu asonanțe și aliterații: „*ploi putrede*“, „*dincolo de odorul adormit*“, „*clocotul ceaunului*“. Sunt utilizate și simboluri. Astfel, Păunaș este pentru Dănilă „*berbecelul cel mai*

drag“, iar pentru autor, când un trandafir, când un bujor frânt. Procedeele artistice, utilizate de Gala Galaction, au un rol profund funcțional în text și ele dovedesc, pe de o parte, maturitatea și măiestria artistică a scriitorului, iar, pe de altă parte, profunda sa aderență la realism.

33. Alexandru Davila

Viața și activitatea literară. Născut la Golești la 12 februarie 1862, ca fiu al generalului Carol Davila, medic militar, căsătorit cu Anica Racoviță. Face școala primară la Golești, Institutul „V. A. Urechia” și continuă studiile la Paris. Va fi secretar și șef de cabinet al ministrului D. Sturza, profesor de limba franceză la Azilul „Elena Doamna”. Se căsătorește cu Hortensia Keminger în 1885. Va fi redactor la „Indépendance Roumaine”, inspector de poliție, subprefect de Tulcea, a condus Teatrul Național din București. Se încearcă asasinarea lui în 5 aprilie 1915 și a rămas paralizic până la 19 octombrie 1929, când moare.

Unica sa dramă „Vlaicu vodă” trebuia să fie continuată de piesele „Dan-vodă”, „Mircea cel Bătrân”, care au rămas nescrise.

33.1. Alexandru Davila — *Vlaicu Vodă*

a) Drama istorică *Vlaicu Vodă* are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale. **Ideea** este că această luptă trebuie dusă cu iscusință, pentru că dușmanii sunt puternici și vicleni.

Subiectul tratează lupta dusă de primii voievozi ai Țării Românești pentru a contracara expansiunea statului feudal maghiar și a Bisericii Catolice. Românii, conduși de domnul Nicolae Alexandru, i-ar fi putut învinge pe maghiari, dacă nu ar fi fost trădați. Toată expansiunea maghiară în Transilvania s-a făcut prin viclenie și cruzime.

Eroul principal, Vlaicu Vodă, este nevoit să se retragă la Curtea de Argeș și să lase în Ardeal, ca ostatici, pe sora și pe cumnatul său. În același timp, el este nevoit să accepte pe Doamna Clara și pe baronul Kaliany, care vor să transforme Țara Românească într-un principat vasal regelui maghiar. Doamna Clara caută să profite de neîncrederea boierilor în Vlaicu Vodă și îl constrânge să-i accepte autoritatea și amestecul în treburile interne ale statului. Vlaicu Vodă are nevoie de alianțe politice puternice și de aceea vrea să o căsătorească pe sora sa, Anca, cu craiul sârb Simon Stareț. Doamna Clara, pentru a-i răpi șansa unei alianțe cu voievodul sârb, încurajează pe Mircea Basarab și chiar anunță căsătoria acestuia cu Anca. Domnul se opune și de aceea Mircea trece de partea Doamnei Clara. Boierii patrioți nu înțeleg șovăielile lui Vlaicu și faptul că n-o poate înfrunta, fără un ajutor militar puternic, pe Doamna Clara, care e susținută de regatul

maghiar. La vestea sosirii lui Simon Stareț, Vlaicu Vodă o silește pe Doamna Clara să-și dea pe față adevăratele intenții și să încerce să-lucidă. Boierii trec de partea lui Vodă și-i dau sprijin împotriva Doamnei Clara. Baronul Kaliany este izgonit de la curte. Mircea Basarab încearcă să-lucidă pe Vlaicu Vodă, pentru hotărârea lui de a o căsători pe Anca cu Simon Stareț. Rumân Gruie îl apără și este lovit de moarte de către Mircea Basarab. Când Mircea Basarab ajunge să înțeleagă că a fost o unealtă mânărită de Doamna Clara, își asumă rolul de a-l apăra cu prețul vieții pe Vlaicu Vodă, așa cum a făcut-o Rumân Gruie. Finalul piesei ni-l prezintă pe Vlaicu Vodă, într-un moment de apoteoză, ca domn al Țării Românești, al unui principat liber și independent.

b) Vlaicu Vodă este eroul principal al dramei. El este urmașul lui Alexandru Basarab, întemeietorul statului independent Țara Românească. Vlaicu reprezintă idealurile de independență și libertate ale poporului român, lupta sa pentru apărarea suveranității, integrității și demnității naționale. El este viteaz, dovedindu-se iscusit în luptele purtate în Ardeal cu nobilii maghiari, un bun conducător militar. Este răbdător și inteligent, acționează cu prudență, mânduiește cu multă abilitate masca supunerii față de Doamna Clara. El este curajos, tenace, știe să sufere bănuielile și ofensele, de aceea boierii îl socotesc laș și trădător de țară. Doar unii dintre boieri văd adevărul, iar Costea Mușat îi rostește: „*Nu se poate, se preface: tace, rabdă, dar pândește/ Și așteaptă cu credința ceasul tainic ce sosește*“.

Dragostea față de țară, devotamentul său față de popor îl îndeamnă să acționeze cu mult tact, să-i convingă pe boieri de adevăratele lui intenții, să găsească mijlocul prin care să scoată țara din impas fără jertfe: „*Sfânt se face orice mijloc pentru-a țării apărare/ Și că țara mi-am scăpat-o, jur aici păcatul mare*“. Această dragoste față de țară îi dă clarviziunea politică, iscusința de a ieși din încurcătură. El știe s-o silească pe Doamna Clara să-și dea pe față adevăratele intenții, planurile ei de trădare a țării.

Vlaicu arată un respect adânc față de datină, ca lege nescrisă a neamului și a țării: „*Datina e legătura/ Sfântă între domn și țară*“. De aceea, el vede întrupate în Rumân Gruie trăsăturile poporului român: „*Căci prin tine, biet Rumâne Gruie, fost-au întrupate/ Înșușirile de suflet în popor adânc săpate*“. Din această cauză, el a fost pentru Vlaicu Vodă: „*Singurul statornic reazem ce-am avut în țara mea*“. Poporul român este statornic, tace, suferă și crede în domnul țării: „*El ce suferă, ce tace, ce iubește și ce crede/ Fără-a cerceta, în domnul, pus de datina, Mikede*“. El, Vlaicu, vede și prezintă, „*lupta pentru neam*“. De aceea, țara este comparată cu un rug, iar poporul român, cu un lanț de mucenici: „*Și de când această țară nu e, vai! decât un rug/ Unde mucenicii noștri, muritori într-o credință/ Moștenire-și lasă vloga și nădejdea-n biruință*“.

Drama se transformă, în final, într-o meditație pe tema destinului uman, pe care o realizează Vlaicu Vodă, eroul principal.

c) Drama *Vlaicu Vodă* este romantică, pentru că Vlaicu Vodă, fiind eroul excepțional, acționează în împrejurări excepționale. În acest sens, în discursul său, el arată felul în care țara poartă rănilile făcute de dușmani: „*Despicate de cu veacuri, rănilile-i sunt încă crunte!// Sabie și foc, din vale, din deal sabie și foc!// Ani de groază și de sânge mult!... De liniște, deloc!*“. Din această cauză, țara este văzută ca o mamă, care plânge pentru fiii ei: „*Și murind săruta sânul țării mume, căci îi doare/ Plânsul ei bătrân pe-obrajii înc-a unui fiu ce-i moare!*“. Peste tot el vede acel rug, pe care se tot urcau mucenicii neamului românesc de-a lungul timpului: „*Rug pe care se tot urcă, nesătui moștenitori/ Ucenicii biruinței amânate atâtea ori!*“.

Domnul este un exponent al neamului, un reprezentant al conștiinței naționale, un purtător al crucii neamului: „*Iată chinurile noastre, și cu ele doruri, vise/ Pe moșia strămoșească-n lung și-n lat, cu sânge scrise! Iată chinurile mele, ale unui domn român!*“. Durerile domnului sunt ale destinului național.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au la bază sentimentul dragostei față de țară, pe care-l trăiesc voievodul, boierii, poporul, adică acei ce înroșesc, cu al lor sânge, cerul și ogorul: „*Roșul focului pe ceruri, roșul sângelui pe-ogor!*“.

Exaltarea trecutului glorios, ca temă romantică, avea ca scop trezirea sentimentului patriotic într-un moment critic, adică înainte de sângerosul an 1907 și de războiul mondial. În piesă, mai găsim și o serie de procedee romantice, cum ar fi alcătuirea cuplurilor de eroi pe contrast: Vlaicu Vodă – Doamna Clara, Rumân Gruie – Kaliany. Prețuirea datinii, a culturii populare este o trăsătură a esteticii romantice.

d) Drama *Vlaicu Vodă* este scrisă în versuri culte, de 14–15 silabe, într-un limbaj poetic cu multe elemente de stil ca întrebări retorice, exclamații, repetiții. Se utilizează și aluzia la textul Sfintei Evanghelii, pentru a discuta îndoiala boierilor în domn: „*Pentru toți, cândva, cocoșul lui Sân Petru a cântat.*“

Alexandru Davila știe să utilizeze termenii rari, cu care să dea culoare de epocă: „*hotnogul*“, „*pristavii*“, „*papistașa*“, „*kralul*“, „*letopiseș*“, „*pogribanie*“, „*gergul*“.

Cea mai profundă funcționalitate, în constituirea limbajului poetic, îl au metaforele, simbolurile și metonimiile. Dintre metafore, remarcăm pe cele care au o deosebită expresivitate: „*Rugul vitejilor române*“, „*rănilile de veci deschise*“, „*lanțurilor făurite pentru noi de Doamna Clara*“.

Metonimiile au rolul de a spori capacitatea de transmitere a mesajului patriotic: „*Iată zorile ce-n neguri le zăream doar tu și eu!*“. Ele au sensul de

a evidenția trăirile eroilor: „*Suntem două inimi crunte*“, „*aceleași gânduri negre ni se zugrăvesc pe frunte*“. Alte metonimii surprind înțelegerea momentului istoric: „*Văd cum dragostea lui Stareț înfășoară țara mea*“, „*Roșul focului pe ceruri, roșul sângelui pe-ogor*“.

Simbolurile creează, prin forța lor de sugestie, un câmp de sensuri, care asociază mituri, corespondențe, idei: „*Doamne, pentru neamul nostru, pregătit-a o-nviere*“. În toate aceste versuri, găsim parcă o dezvoltare a baladei strămoșilor, în care Alexandru Davila își exprima profunda sa admirație față de strămoși: „*Dormiți în morminte tăcute/ Sub dâmburi sădite cu flori/ Sub pânza curatei ninsori/ Sub umbrele liniștei mute*“.

34. George Topârceanu

Viața și activitatea literară. S-a născut la 20 martie 1886. Tatăl, Ion Topârceanu, era cojocar din Ocna Sibiului, iar mama, Paraschiva Coman, din Săliște, și a fost maestră de țesut covoare la Azilul „Elena Doamna” din Cotroceni unde se naște poetul. Face școala primară la București și liceul la „Matei Basarab” și „Sfântu Sava”. Se va căsători cu Victoria Iuga în 1912. Va colabora la „Tribuna, „România ilustrată”, „Revista noastră”. Va fi institutor, copist la administrația Casei Bisericii. Va fi chemat de Garabet Ibrăileanu la Iași ca redactor la „Viața Românească” din 1911. Va participa la războiul din Bulgaria. Din 1926 este director al Teatrului Național din Chișinău și apoi inspector teatral pentru Moldova din 1930. Se va îmbolnăvi de cancer hepatic. Va pleca la Viena în februarie 1937 și se reîntoarce la București în 15 martie. Va mai colabora la revistele: „Însemnări literare”, „Adevărul literar și artistic”, „Însemnări ieșene”. Moare în 7 mai 1937 și este îngropat la cimitirul Eternitatea din Iași.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade vesele și triste”, „Parodii originale”, „Migdale amare” și altele publicate postum. În proză a scris: „Amintiri din luptele de la Turtucaia”, „Scrisori fără adresă”, „Pirin Planina”, „Minunile Sfântului Sisoe”.

34.1. George Topârceanu — *Rapsodii de toamnă*

a) George Topârceanu aduce în literatura noastră, cu volumele sale de versuri: *Parodii originale*, *Balade vesele și triste*, *Migdale amare*, o poezie tradițională, realistă, delicată, fiind definit, de criticul Constantin Ciopraga, drept *umorist sentimental*.

În *Rapsodii de toamnă*, viața socială este prezentată printr-o alegorie. Se realizează permanente și subtile personificări, prin care tipurile umane, cuvintele, gesturile, atitudinile omenești sunt puse pe seama florilor, găzelor, păsărilor, pentru ca spiritul critic și incisiv al autorului să nu

rănească sensibilitatea socială. Astfel, la vestea venirii toamnei, salcâmul adoptă o atitudine plină de curaj: „*Un salcâm privi spre munte / Mândru ca o flamură*“, dar această atitudine este privită cu o undă de umor: „*Solzii frunzelor mărunte / S-au sbrulit pe-o ramură*“. Coțofana joacă rolul unei femei, preocupată de comentarea veștilor: „*Mai târziu, o coțofană / Fără ocupație / A adus o veste-n goană / Și-a făcut senzație*“.

Fricoșii sunt personificați prin ciulinii care „*Fug, cuprinși de panică*“, sau prin frunzele care „*au pornit-o peste luncă*“, ca și oamenii în bejanie. Tipul demagogului politic este reprezentat printr-un lăstun, care „*în frac, apare / Sus pe-un vârful de trestie / Ca să ție-o cuvântare / În această chestie*“. Eretele joacă rolul unui polițist, care vine în recunoaștere: „*Când de-odată un erete, / Polițai din naștere, / Peste baltă și boschete / Vine-n recunoaștere*“. Țânțarul reprezintă un tip uman coleric: „*Un țânțar, nervos și foarte / Slab de constituție, / În zadar vrea să ia parte / Și el la discuție*“. Procedul este generalizat, fiindcă vrăbiile „*alarmate*“ ies din șanțuri, în timp ce un pui de cioară îi aruncă unui bătlan altă „*veste stranie*“. Dalia „*Ca o doamnă din elită / Își îndreaptă talia*“. O gărgăriță își caută bărbatul plecat în costum de ginere și-l găsește „*Mort de inaniție*“. Buruienile vor să se facă schivnice, în timp ce rumenele lobode vor să trăiască slobode. O păstaie de sulcină face explozie de emoție, sugerând reacția unei fete. O libelulă, delicată ca o balerină, face grații pe un vârful de campanulă.

Toate elementele acestui univers mărunț își exagerează importanța, în raport cu omul și cu lumea; nu privesc situația reală cu luciditate; preocupările lor devin astfel ridicole, iar situația lor devine și mai tragică, fiindcă nu pot influența cu nimic venirea toamnei. De aceea poetul arată, în final, adevărata față plină de tristețe a unui suflet sensibil, care le închină „*de drag la toate / Câte-o strofă lirică*“.

Această tristețe este provocată de destinul lor tragic: „*Dar când știi c-o să vă-ngețe / Iarna mizerabilă, / Mă cuprinde o tristețe / Iremediabilă*“...

b) *Rapsodii de toamnă* este un poem epic, adică o creație de relativă întindere, care oscilează între solemnitate și parodie, între lirism și ironie. Ca specie literară, rapsodia datează din antichitate, când era o creație epică, recitată de un rapsod, acompaniat de o liră sau de o citeră. Caracterul narativ al rapsodiei, accesibilitatea, oralitatea i-au dat lui George Topârceanu posibilitatea să realizeze o creație, care i-a adus o popularitate comparabilă cu cea a lui Vasile Alecsandri sau Dimitrie Bolintineanu.

Tema naturii nu este nouă, fiindcă ea a fost dezvoltată în poezia românească de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski. Caracterul epic și ironic al poemului rezultă nu atât din succesiunea unor tablouri, cât mai ales din felul

în care utilizează alegoria, din umanizarea elementelor naturii. Aceasta face ca tema, ideea, conflictul, subiectul să aibă un caracter romantic, fiindcă sunt structurate pe sentimentul naturii, fiindcă exprimă duioșia și tristețea, dar, în același timp, ele redau aspecte din viața socială. Toamna devine și ea un personaj uman, dar, în același timp, o zână din basm, adică un personaj izvorât din mitologia națională, deci un personaj fantastic, romantic: „*S-a ivit pe culme Toamna, / Zâna melopeelor, / Spaima florilor și Doamna / Cucurbitaceelor*“. Fantasticul este cuprins pe de-o parte în imaginea subtilă a toamnei, care, „*Ca-ntr-un nimb de glorie*“ își poartă „*haina iluzorie*“. Ea stă în centrul acestei alegorii a naturii, în care florile, găzele, păsările au o deosebită capacitate de comunicare, dovedind dubla intenționalitate a autorului: una satirico-socială și una afectiv-romantică.

Imaginea libelulei este, în acest sens, un exemplu edificator. Este comparată cu un balaur: „*Mic, cu solzi ca de balaur, / Trupul fin se clatină*“. Autorul subliniază, prin contrast, o apropiere de mitul popular, dar și o intenționalitate ironică. Imaginea utilizează și elemente de tip simbolist: „*Juvaer de smalt și aur / Cu sclipiri de platină*“.

Romantică este și reacția buruienilor: „*Se vorbiră pe șoptite / Să se facă schivnice*“. Alegerea măselariței ca stareță aduce nota de ironie și umor, adică intenționalitatea critică realistă. Reacțiile găzelor „*Se re-ncep idilele*“ sugerează inconștiența socială și sunt în contrast cu cele ale florii-soarelui, care se sperie: „*C-au să-i cadă în țărână / Dinții, de mizerie*“.

Valoarea textului își trage seva din această profundă sinteză între romantism, realism și simbolism, care fac, din George Topârceanu, un poet clasic, dar și modern.

c) *Rapsodii de toamnă* ne dezvăluie dragostea față de natură a lui George Topârceanu, care-și ascunde această sensibilitate romantică sub o mască ironică: „*Gâze, flori întârziate! / Muza mea satirică / V-a-nchinat de drag la toate / Câte-o strofă lirică*“. Refugiul în natură este specific unui temperament romantic, este specific unui poet delicat, care nu poate accepta conflictele și contradicțiile vieții sociale, față de care are o profundă atitudine critică. Eroul liric al textului este poetul care notează reacțiile sale indirect, prin reacțiile elementelor naturii. Delicatețea poetului se exprimă prin descrierea libelulei, prin finalul încărcat de melancolie. La baza alegoriei se găsește, de fapt, sentimentul dragostei față de natură. Accentele sale critice și ironice ne dau semnul inteligenței sale, iar tristețea, cu care meditează la destinul tragic al găzelor și florilor, nu este comparabilă cu cea a lui Mihail Eminescu, din *Mai am un singur dor*, fiindcă nu atinge profunzimea acestuia și fiindcă sublimează melancolia în umor.

Raportul dintre poet și natura patriei se exprimă într-un mod subtil, pe baza sentimentului patriotic, ascuns cu grijă sub masca ironiei, pentru a nu părea ridicol într-o lume dominată de interese meschine și de avarii.

Sufletul romantic al lui Eminescu nu mai exista în perioada interbelică. Găsim, în *Rapsodii de toamnă*, o gradare a evenimentelor de la „*A trecut întâi o boare*“ la „*Syonul prin livezi coboară*“, la emoția „*păstăii de sulcină*“, la regretele petuniilor, la spaima florii-soarelui, la hotărârea buruienilor de a se călugări și până la alaiul de frunze moarte al toamnei. Se cuprinde, de fapt, drumul de la viață la moarte, de la vară la iarnă, ca o exprimare a maturității artistice, pe care a atins-o poetul.

El știe să îmbine tragicul cu ironia, delicatețea cu critica socială, tradiția cu modernismul, realismul cu romantismul, simplitatea cu originalitatea, trăirile proprii cu cele ale găzelor. El știe să ascundă o elegie într-o rapsodie, un pastel într-o satiră, fantezia în realitatea concretă.

d) Stilul lui George Topârceanu se caracterizează prin simplitate și echilibru clasic, prin cuvinte și expresii unice, prin folosirea alegoriei, prin oralitate, prin folosirea neologismelor sau a cuvintelor rare în rimă: „*podgorii*“ – „*contradictorii*“, „*melopecelor*“ – „*cucurbitaceelor*“, „*glorie*“ – „*iluzorie*“, „*campanulă*“ – „*libelulă*“, „*schivnice*“ – „*potrivnice*“, „*mătrăguna*“ – „*una*“, „*măselariță*“ – „*stareță*“, „*inaniție*“ – „*poliție*“, „*mizerabilă*“ – „*iremediabilă*“, „*răstoacă*“ – „*provoacă*“, „*stranie*“ – „*bejanie*“.

Alegoria, ca procedeu poetic, utilizat de George Topârceanu, reia parcă procedeul utilizat de poetul popular în *Miorița*. Personificările: „*De mirare parcă-și ține / Vântul respirația*“, „*zâna melopecelor*“, „*Un salcâm privi spre munte*“, „*Toate florile șoptiră*“, „*petuniile / Stau de vorbă între ele*“, „*Lișițele-ncep să strige*“ au la bază mitul comuniunii dintre om și natură. Metaforele au un aspect particular, fiindcă au aceeași particularitate, analogia continuă cu viața umană: „*spaima florilor*“, „*zâna melopecelor*“, „*Doamna cucurbitaceelor*“. Alte metafore vizează o expresie originală: „*Juvaer de smalț și aur / Cu sclipiri de platină*“.

Metonimiile au la bază substituția cauză-efect: „*De emoție... o păstăie de sulcină / A făcut explozie, Floarea-soarelui, bătrână, / De pe-acum se sperie / C-au să-i cadă în țărână / Dinții, de mizerie*“.

Uneori, metonimiile se împletesc cu alte figuri de stil ca, de exemplu, personificarea: „... *dalia / Ca o doamnă din elită / Își îndreaptă talia*“, petuniile se întrebă: „*Ce ne facem fetelor?*“, în timp ce autorul consemnează: „*Farmec dând regretelor*“. Efectul se împletește, în același timp, cu trăirea psihologică a eroinelor.

Aliterațiile și asonanțele sintetizează raportul dintre cuvintele care alcătuiesc un context: „*Și din papură-l provoacă / Cu prelungi aplauze*“, în

care repetiția lui *p* sugerează zgomotul palmelor. În aliterația „*C-un bătlan de baștină*“ sugerează zgomotul convorbirii — rumoarea.

Scriitorul introduce dialogul, interogația retorică, aluzia, contrastul, pentru a da viață acestui poem complex, care justifică interpretarea lui ca rapsodie sau ca meditație, ca poem sau ca pastel, ori ca satiră socială, adică situându-l pe punctul de interferență al mai multor specii literare și al mai multor programe estetice.

35. I.Al.Brătescu-Voinești — *Puiul*

I.Al.Brătescu-Voinești s-a născut la Târgoviște, în 1868, într-o familie înstărită, cu obiceiuri patriarhale. Va colabora, îndemnat de criticul Garabet Ibrăileanu, la *Viața Românească*, cu schițe, nuvele și povestiri. Ele vor forma substanța volumelor *În lumea dreptății* –1907, *Întuneric și lumină* – 1912, *Nuvele și schițe* – 1903. A mai scris drama *Sorana*.

a) Schița *Puiul* de I.Al.Brătescu-Voinești este realistă, fiindcă tema și subiectul sunt luate din realitatea naturii. O prepeliță, venită din Africa, își face în marginea unei pădurici un cuib, în care depune șapte ouă și scoate șapte pui. Ea hrănește puii cu boabele rămase pe miriște. Puiul cel mare a fost prins de un flăcău, dar acesta îi dă drumul. El nu a ascultat de mama lui și a fost muștrat.

Puilor le cresc aripile și mama lor îi învață să zboare. Sosirea unui vânător aduce o întâmplare dramatică în viața prepeliței. Ea izbutește să-l înșele pe vânător, zburând în dreptul câinelui, pentru ca acesta să nu poată trage. Puiul cel mare nu ascultă de sfatul mamei și zboară din cuib. Este rănit și cade în lăstăriș, rupându-și o aripă. Prepelița își dă seama că el este pierdut, dar își ascunde durerea. Finalul este anunțat treptat. Miriștea este arată, apoi este cules porumbul și cade bruma. Păsările (cocorii, rândunelele) încep să plece. Prepelița întârzie, fiindcă nu se îndură să se despartă de puiul schilodit și disperat. Venirea crivățului o hotărăște să plece, pentru a-i salva pe ceilalți. Puiul, rămas singur la marginea lăstărișului, stă zgribulit de frig. Scriitorul își imaginează moartea puiului asemeni celei a oamenilor. La început, din cauza frigului, are dureri mari. Apoi simte o piroteală și retrăiește crâmpie din scurta lui viață: carâmbul cizmei vânătorului, aripa caldă a mamei, miriștea. Moare cu ghearele împreunate, schițând gestul uman al rugăciunii.

Ideea este moralizatoare, deci clasică. Copiii ce nu-și ascultă părinții vor trăi dramatic experiențe triste și grave, care îi vor face să înțeleagă valoarea sfatului părintesc.

Personajele au un caracter tipic. Prepelița reprezintă tipul mamei iubitoare, puiul cel mare — tipul copilului neascultător. Vânătorul reprezintă tipul ucigașului, răul, cel care distruge și arată raportul profund greșit dintre om și viețuitoare.

b) *Puiul* este o alegorie, adică o povestire cu personaje din lumea animalelor, plantelor, păsărilor, cărora li se dau, prin personificare, calități și trăiri omenești.

Această alegorie are în vedere cultivarea unor comportamente sociale morale, determinate de ascultarea părinților. O dată cu creșterea lor, copiii trebuie să învețe normele de conduită socială. Ei trebuie să știe cum să se comporte în familie, în societate, în împrejurările grele ale vieții. Prepelița este asemeni unei mame grijulii, preocupată să le dea puilor tot ceea ce este mai bun. Ea îi ocrotește sub aripile ei de soare, ploaie, frig. Își pune viața în primejdie, când vine vânătorul, atrăgându-l spre lăstăriș pentru a-și salva puii. Îl ceartă pe puiul cel mare, când face prima greșeală, și, din neascultare, este prins de un flăcău. Cea de-a doua greșeală puiul o va plăti scump. Este rănit și nu va mai putea zbura. În inima prepeliței, ca în cea a unei mame, se dă o luptă sfâșietoare: să rămână cu puiul schilod sau să plece ca să-i salveze pe ceilalți de gerurile iernii. Scriitorul imaginează întrebări și răspunsuri umane între prepeliță și puiul rănit. El atribuie celor două personaje sentimente umane sau hotărâri ca acea luată de prepeliță, când pleacă cu puii sănătoși. Puiul cel mare este egoistul, care caută să scape el, fără să-i pese de ceilalți. Pedepsa, pe care o ia, are un caracter moralizator. Cel care nu-și pune sufletul său în primejdie, ca prepelița pentru ceilalți, și-l va pierde, va rămâne singur în gerul aspru al vieții. De aceea, personajele au un caracter general: prepelița este iubirea părintească a mamei, puiul cel mare este neascultarea specifică tinerilor, care vor să-și arate curajul, independența. Ei calcă porunca „*Să cinstești pe tatăl și pe mama ta*“ și ieșirea în afara legii are consecințe tragice.

c) Stilul utilizat de I.Al.Brătescu-Voinești este realist. El utilizează termeni expresivi ca: „*lăstăriș*“, „*cu sens de păduri*“, „*miriște*“, „*pârloagă*“, „*preajmă*“, „*piroteală*“, „*schilod*“, „*carâmb*“, „*alică*“, „*herete*“, „*a se pitula*“. Pentru a ne sensibiliza și pentru a ne sugera o analogie între viața oamenilor și cea a păsărilor, scriitorul utilizează alegoria, împrumutând, prepeliței și puilor, un comportament uman, exprimat și prin dialoguri. De exemplu, când vine vânătorul, prepelița le spune puilor:

„— *Eu o să zbor, voi să rămâneți nemișcați; care zboară e pierdut. Ați înțeles?*“

Acest comportament rațional al prepeliței este sugerat prin felul în care zboară în dreptul câinelui, pentru ca vânătorul să nu poată trage, dar și ca

să-i îndepărteze de cuib și de pui. Această îmbinare între descriere, narațiune și dialog dă textului momente de intensitate ca reproducerea cuvintelor vânătorului: „*Unde fugi? înapoi, Nero!*”

Scriitorul știe să folosească construcții expresive ca: „*sub un cort*“, „*ochișorii ca niște mărgele verzi*“, „*a rămas împietrit*“, „*aripă moartă*“, „*puii au clipit din ochi*“, „*fâșâitul unui câine*“, „*bătaia puștii*“, „*ca sticla*“, „*moartă de oboseală*“, „*au întors locul*“, „*ger aprig*“, „*zburând în rasul pământului*“, folosind comparații, metafore, metonimii, personificări, epitete etc.

Astfel, pentru a reda imaginea iernii, el utilizează termenul expresiv „*preajmă*“, epitetul și metafora „*haina albă și rece a iernii*“, comparația și aliterația „*senin ca sticla*“.

Simbolizarea sugerează intenționalitatea umană: „*pică mort cu degetele ghearei împreunate ca pentru închinăciune*“, așa cum dedicația de la începutul povestirii („*Sandi, să ascuți pe mămica!*“) arată intenția moralizatoare a autorului: „*Cine nu-și ascultă părinții, își pierde viața și sufletul*“.

36. Duiliu Zamfirescu — *Viața la țară*

Viața și activitatea literară. S-a născut la Plăinești lângă Râmnicu-Sărat la 30 octombrie 1858. Tatăl său era arendașul Lascăr Zamfirescu la Plăinești. Mama, Sultana, era sora arhitectului Mincu. Școala primară și gimnaziul le face la Focșani și liceul la București. Face Facultatea de Drept la București și audiază cursurile Facultății de Litere. În 1880 este supleant la Hârșova, în 1881 procuror la Târgoviște. Va colabora la „România liberă”, la „Literatorul”, „Convorbiri literare”. Intră în diplomatie din 1885 și este secretar de legație la Roma. Se căsătorește cu Henriette Allievi, fiica unui senator și a unei contese. Duce o viață de saloane. Va fi transferat apoi la Atena, Bruxelles, Budapesta. Va fi secretar general la Ministerul de Externe (1906) și membru în comisia europeană a Dunării. A fost deputat și ministru. Moare la Văratec în 3 iunie 1922 și este înmormântat la Focșani.

Activitatea literară este alcătuită din:

- versuri: „Imnuri păgâne”, „Poezii nouă”
- nuvele: „Inundația”, „Noapte bună”, „O muză”
- romane: „Viața la țară”, „Tănase Scatiu”, „Îndreptări”, „În război”, „Anna”, care alcătuiesc ciclul Comăneștenilor. Apoi va mai scrie „Lume nouă lume veche” și „În fața vieții”.

Din activitatea sa ca dramaturg menționăm: „Lumina nouă”, „O amică”, „Poezia despărțirii”, „Voichița”.

a) *Viața la țară* face parte din Ciclul Comăneștenilor, alcătuit dintr-o serie de cinci romane: *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Îndreptări*, *Anna*. Scriitorul este tezist, deși nu accepta teoriile lui C.D. Gherea. Regretul său după o lume, care apunea la sfârșitul secolului al XIX-lea, o lume a clasei feudale, idealizată de apartenența sa la o conștiință națională și de exilul său diplomatic în Italia, îl găsim în *Viața la țară*. În *Tănase Scatiu*, pe care-l definea prin mitocanul de Scatiu, el vrea să critice lumea burgheză, o lume aproape nouă: „*lumea arendașilor*” în ascensiune pe temeliiile unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu. Ciclul va fi, deci, expresia unui protest antiburghez, a ostilității scriitorului față de partidul liberal și o continuare a tradiției marilor clasici I.L.Caragiale, Mihail Eminescu, I.Slavici, care au avut aceeași atitudine critică. De aceea scriitorul își propune: „*am să judec pe pârlitii de arendași ajunși bogăți, factori politici, falși în întâia și a doua generație*”, fiindcă îi repugnă, ceea ce este degradant în valorile umane. De aici interferența de realism, de clasicism și de romantism în structura romanelor sale. De aceea, în romanul *În război*, el este la mare distanță de versiunea oficială, care făcea din rege și capii politici liberali câștigătorii războiului, ci laudă pe ofițerii și soldații, care făcuseră dovadă patriotismului autentic, ei reprezentând „poporul acesta”.

Caracterul moralizator, de factură clasicistă, se va accentua în *Îndreptări* și *Anna* și de aceea ele rămân mai slab realizate sub raportul valorii literare. La trecerea timpului, rămân doar valorile, alegându-se mai ales acele creații, care au un rol important în evoluția fenomenului literar. Rolul și locul romanelor lui Duiliu Zamfirescu este de a fi o verigă importantă în lanțul istoriei literare, a romanului românesc, reprezentat prin momente semnificative marcate de: Nicolae Filimon, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

b) *Viața la țară* este un roman realist, fiindcă *tema* o formează viața rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea, marcând momentul de apus al clasei feudale și apariția burgheziei rurale, reprezentată de arendași. Altfel spus, este momentul penetrării relațiilor de producție capitaliste în viața rurală românească, continuând în alte condiții social-istorice pe Ioan Slavici.

Dinu Murguleț este personajul principal al romanului și reprezintă categoria socială a boierimii tradiționale, alături de Sașa Comăneșteanu, Matei Damian și Mihai Comăneșteanu. Acțiunea romanului este simplă,

fiindcă așa este viața patriarhală, dar începe cu momentul declanșării conflictului. Tănase Scatiu și mama sa Profira vin în vizită la Dinu Murguleț, ca vecini de moșie, cu un scop bine precizat, acela de a pune la cale o mezalianță, adică căsătoria dintre grosolanul și obraznicul Tănase Scatiu și Tincuța, fiica lui Dinu Murguleț. Este un mod în care arendașul Tănase Scatiu, după ce pune mâna pe o moșie, vrea să mai obțină una, pe cea a lui Dinu Murguleț. Asocierea dintre Dinu Păturică, arivistul fanariot brutal, fără scrupule, din romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, și Tănase Scatiu este ușor de făcut.

Scena este bine realizată, conturând de la început personajele și îmbinând analiza psihologică cu creația. Obraznica Profira, mama lui Tănase Scatiu, se prefacă că leșină, pentru ca să fie invitată în casă, îi impută lui Dinu Murguleț că-i „fudul“ și nu vine să-i vadă, face gafa să-i spună lui Dinu Murguleț că ține moșia de la Eforie pe nimic. La urmă aruncă cuvintele: „*Ce zici, vecine, ne-ncuscrim?*“, ceea ce produce reacția de după plecarea lor a lui Dinu Murguleț, care nu-și poate imagina cum un mojiic ca Tănase Scatiu are impertinența să vină cu intenția de a-i cere fata în căsătorie.

În casa lui Dinu Murguleț locuiește sora sa Diamandula, care, fiind în vârstă, își trăiește ultimele zile, așteptând pe fiul ei Matei Damian să se întoarcă de la studii din Italia. Venirea acestuia este un eveniment și deplasează întreaga familie la gara Ciulnița. Moartea bătrânei este urmărită cu multă finețe de analist. Dialogul dintre Diamandula și Matei Damian este bine chibzuit, când aceasta îi spune să încerce s-o cunoască pe Sașa Comăneșteanu, să-i promită că va rămâne în țară, că nu va înstrăina moșia și să-l ajute pe Dinu Murguleț, fiindcă are probleme financiare. Apoi romanul capătă o tentă romantică prin idila dintre Matei Damian și Sașa Comăneșteanu, dublată de idila dintre Mihai Comăneșteanu și Tincuța.

Caracterul realist al romanului este accentuat atât prin discuțiile dintre Dinu Murguleț și Matei Damian, când, respectând dorința mamei sale, Matei îi dă o sumă mare de bani ca zestre pentru Tincuța și, în același timp, ca să-l scape de datoriile pe care le avea. Realist este mai ales în conflictul dintre țărani și Tănase Scatiu, dintre țărani și autorități, când, cu ajutorul acestora, Tănase Scatiu vrea să le fure pământurile.

Schingiuirea țăranilor de către subcomisarul plătit de Tănase Scatiu este o prefigurare a finalului din romanul *Tănase Scatiu*, de fapt partea a doua a romanului *Viața la țară*. Însușindu-și moșia lui Dinu Murguleț, pe care îl ține sechestrat după moartea Tincuței, Tănase Scatiu, cu obrăznicia și impertinența sa, are curajul să vie la moșia lui Dinu Murguleț să-l răpească și să-l agreseze. Țăranii prind de veste și-l vor ucide pe Tănase Scatiu. Sunt pagini, care pun în evidență vâna de scriitor realist a lui Duiliu Zamfirescu,

ca precursor al lui Liviu Rebreanu în realizarea romanului românesc modern. Masa țărănească ne apare condusă de exponenți ca Lefter, Stoica, dar, în general, este nediferențiată, iar viața satului nu este cunoscută de autor și nu apare în roman. Se urmărește în general viața clasei dominante, a boierimii rurale, ceea ce dă romanului o notă de clasicism.

c) Caracterul romantic al romanului se concentrează în jurul eroinei Sașa Comăneșteanu, comparată de criticul Garabet Ibrăileanu cu eroinele romanelor lui Turgheniev sau Tolstoi, prin delicatetea și frumusețea spirituală. Ea îl așteaptă pe Matei Damian să se întoarcă de la studii, fiindcă îl iubește și-i este credincioasă, deși între ei nu era nici o relație, care s-o îndreptățească. Ea își crește fratele și surorile (Mihai Mary, Victoria) ca o mamă, de aceea, când Dinu Murguleț îi vorbește de căsătorie, ea îi spune că are o familie. Harnică și pricepută, ea își administrează singură moșia, introduce chiar mijloacele mai moderne pentru a mări producția agricolă și se miră că Matei Damian, care este atât de neprețut, vrea să rămână la țară, să-și administreze moșia singur. Când Dinu Murguleț vine s-o pețească, fiind trimis de Matei Damian, ea la început refuză să discute problema, dar, aflând cine o cere în căsătorie, rostește cu obrazii roșii: „*Asta e altă vorbă*“, cuvinte simple, dar cu o încărcătură emoțională. Râde printre lacrimi, se uită încurcată în pământ, fiindcă a sosit clipa atât de mult visată. Când Dinu Murguleț o întreabă pe ce se întemeia, ca să-l aștepte pe Matei Damian, ea spune, în câteva cuvinte simple, adevărul:

„— *Eu nu mă întemeiam pe nimic, zise rar, eu îl iubeam*“.

Ca s-o încerce, Dinu Murguleț îi strecoară ideea că Matei Damian o cere în căsătorie, ca să împlinească dorința mamei sale, Diamandula. Sașa se uită la el cu frică, parcă soarta „*i-ar fi atârnat de vorbele lui*“. De aici tactica și strategia lui Dinu Murguleț de a amâna discuția căsătoriei după întoarcerea Sașei Comăneșteanu de la Paris. Este căutată de Matei Damian, care vine la moșia ei și o găsește așteptându-l. Scena este construită cu o mare economie de mijloace, dintr-un dialog simplu și sensibil:

„— *Tare mi-ești dragă!...dragă, ca sufletul!...Știi?*

— *Da...*

— *Cât se poate de mult și de tare!...*

— *Da...*

— *Și ești de acum a mea...toată, întreagă, cu păr, cu ochi, cu suflet și cu tot.*

— *Cu tot.*

— *Și nu mai pleci.*

— *Dacă vrei, nu mai plec.*”

Scriitorul știe că lucrurile mari, hotărârile decisive, ideile importante nu au nevoie de cuvinte multe, de fraze complicate, fiindcă ele sporesc

ambiguitatea. Procedul creației va fi reluat în dialogul dintre Matei Damian și Sașa Comăneșteanu, după întorcerea acesteia de la Paris. Sașa îi impută lui Matei, că n-a așteptat-o la gară, fiindcă era angrenat cu Dinu Murguleț în aplanarea conflictului dintre țărani și autorități. Acesta i-a luat la el pe magistrați, pe avocat și i-a scos pe țărani din mâna jandarmilor. Matei îi amintește că nici ea n-a venit să-l întâmpine la gară, când s-a întors din străinătate:

„— Într-adevăr, zise ea, dar nu puteam veni.

— Ca să nu rămână biata mamă singură?

— Ca să nu rămâie singură, da, și ca să nu afli dumneata prea curând ceea ce voiam să ascund și ceea ce totuși ai aflat foarte repede.”

Când autorul vrea să pună în gura lui Matei cuvinte cu vădită tentă literară, Sașa îl întrerupe: „Cu o frază din *Glück și două versuri din Homer, aș crede că te văd sosind din pământul fericit al Câmpiilor Elysée, unde primăvara eternă încinge trunchiul copacilor cu iederă verde...*”

Ea vrea o realitate simplă, o fericire omenească, casnică, familiară, intimă, totală, fără martori:

„Ce fericiri o să fim după...când...mă vei lua. N-o să ne ducem nicăierea nu-i așa? Am să-ți cânt câte ceva seara, aici în casa noastră, singuri la foc...”

Cuvintele lui Dinu Murguleț, luate din *Psaltire*, dau un sens adânc relației dintre Sașa Comăneșteanu și Matei Damian, fiindcă nu există fericire fără Dumnezeu, nici frumusețe spirituală: „Ca să puie întru Dumnezeu nădejdea lor și să nu uite lucrurile lui Dumnezeu și poruncile lui să le caute”.

d) Stilul lui Duiliu Zamfirescu se caracterizează prin spiritul critic, acuratețea, împletirea analizei psihologice cu creația, ca trăsături ale apartenenței la estetica realistă; prin echilibrul, armonia, simplitatea, claritatea ce caracterizează clasicismul; prin delicatețea, sensibilitatea, discreția, afectivitatea ce nuanțează romantic textul romanului.

Când Matei Damian, venit din Italia, poartă un dialog cu mama sa Diamandula, scriitorul introduce metafora epică a fulgului, încercând-o cu valorile unei meditații discrete pe tema *fortuna labilis*:

„Gândul bătrânei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpânea, rămânea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărirea pe acela al mamei-sei, ocupat de un fulg”.

„ — Așa este: „nici atât nu facem.”

Când Dinu Murguleț le comunică celorlalți hotărârea lui Matei Damian și a Sașei Comăneșteanu de a se căsători, o face simplu, clar, solemn, cu afectivitate și delicatețe:

„— Ascultați la mine: Știți că Sașa este fata mea, fiindcă tată-său, Dumnezeu să-l ierte, m-a lăsat cu limbă de moarte părintele ei sufletesc. Acuma vine dumnealui Matei Damian, nepotu-meu, și mi-o cere de legitimă soție iar eu i-o dau.

Sașa se făcuse roșie ca un măr. Conu Dinu se apropie de ea și, luându-i o mână, o pune într-a lui Matei. Toți se sculară în picioare.”

Caracterul moralizator de factură clasicistă este introdus în roman fără ostentație, simplu și poate fi rezumat de cuvintele rostite de Dinu Murguleț: *„Asta este: să umblați în poruncile Domnului și să fiți norociți voi și copiii voștri! zise bătrânul ca încheiere la cuvântarea sa.*”

Tincuța, dusă de mama ei Sofia pe la București, își însușește conceptul de *carpe diem*, participă la baluri, vrea să trăiască în petreceri, uită de cuvântul pe care l-a dat lui Mihai Comăneșteanu și, sub influența mamei sale, face greșeala de a se căsători cu Tănase Scatiu. Scriitorul își pedepsește eroina cu o viață de mizerie, încheiată cu moartea, arătând unde duce o viață trăită fără principii morale, dominată de interese meschine.

Eroii sunt bine conturați, sunt vii, trăiesc cuvintele pe care le rostesc, chiar dacă uneori sunt stângace și puțin potrivite. Scriitorul știe să mânuiască arta descrierii: *„Dar ochii ei adânci aveau o privire atât de preocupată, încât se vedea din genele lor, ce se mișcau gânditoare, că mintea e în altă parte. Gura zâmbea, umedă de fericire. Mâna stângă, cu care arunca zarul, tremura.*”

Duiliu Zamfirescu rămâne în aria literaturii române un scriitor realist de factură clasicistă, dar și romantică.

37. Garabet Ibrăileanu

Viața și activitatea literară. Născut la 23 mai 1871 la Târgu Frumos ca fiu al unui funcționar din Roman, care ia în arendă la Băcești o moșie. Face școala primară la Bacău și Roman și gimnaziul la „Roman-Vodă” și apoi liceul „Codreanu” din Bârlad. Tatăl moare în 1887 și o va duce greu. Va scoate la Roman revista „Școala nouă” cu Eugen I. Vaian. Apoi va colabora la „Evenimentul literar” din Iași și „Lumea nouă” din București. Își ia licența în 1895 și a fost profesor la Liceul Internat „C. Negruzzi” din Iași și din 1912 la Facultatea de Litere din Iași după ce își dă doctoratul cu „Opera literară a d-lui Vlahuță”.

A condus revista „Viața Românească” influențând în sens realist dezvoltarea literaturii. Cartea sa: „Spiritul critic în cultura românească” este de fapt o axiologie realistă.

Activitatea sa literară va mai fi concretizată și prin următoarele cărți: „Scriitori români și străini”, „Note și impresii”, „Scriitori și curente”, „Studii literare”, multe articole și romanul „Adela”.

37.1. Garabet Ibrăileanu — *Adela*

Romanul *Adela* - Jurnalul lui Emil Codrescu - este realizat la punctul de interferență dintre realism și romantism. Acțiunea romanului se petrece la Bălțătești o mică stațiune situată pe șoseaua ce leagă orașele Piatra Neamț de Târgu Neamț în apropierea intersecției cu un drum spre Mănăstirea Văratec. Ambianța este cea de la începutul secolului XX, când grupul de la Viața Românească obișnuia să se retragă vara la munte.

Eroul principal este un medic, Emil Codrescu, care a dus o viață de intelectual ascet, cu puține relații sociale. El are pasiunea cărților, „*înoată în probleme*” și personalitatea lui rece, cumpănită a omului de știință pune un diagnostic eului său sentimental, care o idealizează pe Adela (de fapt Adelaida), fiindcă este cuprins de o mistuitoare iubire.

Evenimentele sunt mărunte, structura epică este aproape inexistentă, eroii sunt sumar conturați cu mijloace realiste.

Domnul Dimitriu (Calistrat Hogaș) este „*original personaj*”, „*superb de sănătate și de veselie*”, „*tăiat în proporții ciclopice, cu o față de satir bătrân încadrată de o barbă gălbuie, rară și găurită de doi ochi mici, verzi, pătrunzători, care râdeau parcă neconștient singuri fără participarea feței, cu o pălărie cât o roată de trăsură, cu o manta imensă și cu ciorapii roșii...*”

Emil Codrescu spiritual, adept al moralei practice este asemănat de Adela cu prințul Andrei Bolkonsky din romanul *Război și pace* de Lew Tolstoi, fiindcă „*rece și ironic în aparență, sensibil și chiar sentimental în realitate*”, oscilează ca să se apropie de Natașa, s-o ierte, așa cum va ezita și eroul lui Ibrăileanu „*de a se apropia cu toată convingerea de formele palpabile ale vieții*”. Drama lui Emil Codrescu este a unui „*cvadragenar intempestiv și pervers de lucid*”, fiindcă hipersensibilitatea lui este aproape maladivă. Inteligența lui dornică de sensuri neprevăzute „*acționează în sensul unei dialectici proprii, în afara logicii obișnuite. De aceea însăși Adela cu toată dragostea pentru el rămâne derutată în fața ezitărilor și inconștiențelor*”. De aceea îi spune: „*Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei*”.

Emil Codrescu apare structurat pe două planuri: contemplativ - pasionat dar și critic - dizolvant.

Adela este „*un bloc de frumuseți vii și calde*”, spontană, fără reflexe și calcule. Dacă pentru Emil Codrescu „*Adela este o iluzie paradisiacă, și nu trebuie să devină o realitate*”, „*sînca pe care crește floarea reginei*”, inabordabilă „*din cauza prăpastiei care te desparte de ea*”, deși „*E cu*

neputință să fi existat cândva pe planetă o apariție mai încântătoare". Ea este pentru el **donna angelicata** adică femeia înger; "*cuvântul înger nu s-a potrivit unei trecătoare apariții umane, ca acestei ființe în adevăr angelice*".

Caracterizarea eroinei se face din linii succesive. Ea refuză ideea formulată de Turgheniev că se apropie de femeie ca de un sanctuar: "*Nu suntem sanctuare*". Umorul cu care își apropie natura și lucrurile este duios și simplu. Florile au personalitate. Unele sunt "*sentimentale*", altele "*impertinente*", "*copii*" sau "*cucoane mici*".

Modelul pentru Adela este "*Fata pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața*". În *Amintiri* G. Ibrăileanu mărturisește că la Roman la optsprezece ani "*o afacere mai mult de imaginație decât de romantism*" i-a lăsat o amintire cu rezonanțe de voluptate spirituală.

Limbajul arhaizant utilizat este realist: până (pt. până), saltarele (pt. sertarele), evantaliu (pt. evantai), adinioarea (pt. adineaori). Realist este și procedeul analizei. De aceea G. Călinescu remarca la apariția romanului (1933 - ed.I): "*Cel mai bun roman de analiză pe care îl avem*". Sobrietatea stilului face ca bogăția de nuanțe, de idei, să fie condensată, a unui scriitor psiholog, de formație științifică. De aceea cuvintele lui G. Călinescu sunt pe deplin justificate: "*Nu găsești în acest roman nici un cuvânt de prisos, nici o descripțiune pentru ea însăși, nici o alunecare pe neaua purei străluciri*". (Adevărul literar și artistic 1933, 652, p. 1).

Remarca lui Emil Codrescu din finalul romanului: "*A trecut fericirea pe lângă mine și nu i-am pus mâna în piept?*" este un prilej de meditație, fiindcă în cele mai importante momente ale vieții nu realizăm importanța lor, nu știm să le trăim, nu știm să acționăm. De aceea o greșeală făcută la tinerețe ne poate costa până la bătrânețe.

38. Mihail Sadoveanu

Viața și activitatea literară. S-a născut la Pașcani la 5 noiembrie 1880 ca fiu al avocatului Alexandru Sadoveanu și al Profirei Ursachi. Face gimnaziul la Fălticeni, apoi Liceul Național din Iași. Din 1904 pleacă la București, colaborează la Sămănătorul. Se retrage apoi la Fălticeni și după apariția revistei „Viața românească” în 1906 la Iași vine al Iași, unde va realiza partea cea mai importantă a creației sale. A fost director al Teatrului Național din Iași. În 1921 devine membru al Academiei Române. A primit distincții numeroase ca doctor honoris causa al Universității din Iași și Premiul de stat. Moare în 1961.

Activitatea literară va fi foarte bogată, fiind alcătuită din romane: Șoimii (1904), Neamul Șoimăreștilor (1915), Nunta domniței Ruxanda (1932), Zodia Cancerului (1929), Baltagul (1930), Frații Jderi (1935-42), Creanga de aur (1933), Nicoară Potcoavă (1952), din povestiri: Dureri înăbușite (1904), Crâșma lui moș Precu (1904) La noi în Viișoara (1907), Bordeienii (1912), Hanu Ancuței (1928), Dumbrava minunată (1922), Țara de dincolo de negură (1926), Împărăția apelor (1928), Măria sa Puiul Pădurii (1931), Noaptea de Sânziene (1934), Valea Frumoasei (1938), Ochi de urs (1938), Ostrovul lupilor (1941), Nada Florilor (1951), Floare ofilită (1905), Însemnările lui Nicolae Manea (1907), Apa morților (1911), Locul unde nu s-a întâmplat nimic (1933), Cănele (1904), Balta liniștită (1908), Haia Sanis (1908).

38.1. Mihail Sadoveanu — *Hanu Ancuței*

a) *Hanu Ancuței* este o sinteză a universului sadovenian, fiindcă aici găsim toate temele și motivele, programul său estetic, conceptele și modelele narative, prototipurile umane, simbolurile și timbrul sadovenian.

Hanul este un nucleu, un model de viață românească, are „*ziduri înalte ca de cetate*“, sugerând cetatea ideală a lui Platon în varianta moldavă, „*porțile îi stau deschise ca la domnie și chiar Vodă Mihalache Sturza vine să vadă ochii Ancuței. C-așa-i datina*“. Aici, din vremurile de demult, se păstrează obiceiul de a întemeia sfaturi, un fel de divan popular, sugerând *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* de Dimitrie Cantemir, dar și *Banchetul* lui Platon, într-o variantă rustică. Eroi vin să-și depună comoara lor de înțelepciune aici, la Hanul Ancuței.

Ancuța ascultă și reține toate povestirile, știe tot ce se petrece în țara Moldovei, este o carte vie. Scriitorul insistă asupra ochilor ei spre a sugera rolul de simbol al conștiinței naționale și sociale, pe care-l are eroina.

Ancuța este viața într-o continuă trecere, este frumoasă și „*clipește domol ca o mătă dezmiertată*“, când o apucă de mână căpitanul Nicolae Isac. Hanul este o insulă a unui Eden pierdut în negura timpului, „*în neagra fântână a trecutului*“. Este universul național, dar și o imagine a unui univers, creat de Mihail Sadoveanu. De aceea găsim în el firele narative, motivele și temele, care vor fi dezvoltate în romanele lui Sadoveanu.

Firul **satul și țăranul**, pe care-l găsim în povestirea comisului Ioniță de la Drăgănești și în *Județul sârmanilor*, va fi dezvoltat în *Nicoară Potcoavă*, *Bordeienii*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Zodia Cancerului*. El își are originea în politica înțeleaptă a lui Ștefan cel Mare și Sfânt de a construi puternice așezări răzeșești la hotarele Moldovei, spre a o apăra. De aceea glorioasa sa domnie, sintetizată în *Frații Jderi*, se găsește în centrul universului sadovenian, topind într-un tot firele narative, ca și în *Hanu Ancuței*. Asemeni Împăratului Alb, Ștefan cel Mare și Sfânt, călare pe albul armăsar

Catalan, are un destin de învingător. Eroii tind să devină arhetipuri, având trăsăturile sugerate de cartea de zodii, pe care o poartă la șold moș Leonte Zodierul. Realitatea se împletește cu legenda, iar mitul cu simbolul. Toate firele narrative ale universului sadovenian își au punctul de început în *Hanu Ancuței* și se încheie în *Frații Jderi*.

b) Structura narativă este o continuă reluare a motivelor și temelor universului sadovenian: iubirea și natura, divanul și judecata, istoria și războiul, destinul și adevărul, negoțul și călătoria, satul și biserica, viața și moartea.

Ele își găsesc exprimarea printr-un erou-simbol, așa cum cântecul își ia ființa printr-un glas sau instrument, așa cum cântecele bătrânești și doinele s-au ridicat din inimile lor „*ca flori pe morminte*“. Mihail Sadoveanu mărturisea, în discursul său de recepție la Academia Română, că: „*panteonul meu literar, simplu și rustic, fără podoabe ca natura, însă mareț ca și dânsa*“ este alcătuit din „*păstorul necărturar*“, din „*Ion Neculce, din Ion Creangă, și din marii săi înaintași*“, care exprimă „*sufletul cel veșnic al neamului*“. Acest „*suflet al neamului*“ este motivația și scopul scrisului pentru Mihail Sadoveanu. Din el se generează universul sadovenian, este „*cântecul amintirii*“ care transformă viața și moartea într-un motiv esențializat.

Eroii săi simbolici sunt surprinși într-un moment din Marea Trecere spre împlinirea destinului lor. Numărul zece sugerează perfecțiunea, punctul pe i, trecerea spre o altă lume, momentul unic al mărturisirii, ca în estetica expresionistă. Țipătul lui Munch devine divan moldav.

Restructurarea este procedeul specific sadovenian, prin care o snoavă devine povestirea comisului Ioniță din *Iapa lui Vodă*, un element de mit popular devine povestirea lui Moș Leonte Zodierul din *Balaurul*. Călugărul Gherman, de la Durău, transformă o legendă într-o povestire, *Haralambie*. În același mod o baladă, *Miorița*, devine nucleul povestirii *Orb sărac*. Ea este „*o bătaie de inimă a oamenilor, care au fost și nu mai sunt pe acest pământ*“. Cântecul este „*o amintire esențializată*“, de aceea și căpitanul Nicolae Isac îngână *Cântecul cucului*, o meditație pe tema *fortuna labilis* în manieră populară, iar Constantin Moțoc își începe povestirea, cântând o doină de haiducie. Specificul național caracterizează textul sadovenian, dându-i o aură emanată de această conștiință națională, sintetizată în cântec.

c) Motivele și temele sadoveniene sunt centre, linii din care emană și în care se concentrează toate povestirile și romanele lui Mihail Sadoveanu.

Motivul **negoțul și călătoria** se întrupează prin jupân Damian Criștor, care realizează un roman de călătorie, concentrat într-o povestire despre nemți, despre o altă lume cu trenuri, orașe, care au case cu etaj, ceasuri, alte obiceiuri, alt mod de viață. Constantin Moțoc și Vasile cel Mare pornesc în

călătorie ca „doi negustori de treabă“, căpitanul Neculai Isac „trece cu cărăușii și cu antalele“, ca să ducă „vinuri la ținutul Sucevei“. În povestirea *Haralambie*, meșterul Ianache Coropcarul, adică negustor ambulant, își va asuma rolul de povestitor în *Cealaltă Ancuță*. Comisul Ioniță de la Drăgănești povestește, în *Iapa lui Vodă*, „călătoria sa la târgul Ieșului“. Cucoana Irinuța, din *Balaurul*, călătorește mereu la târgul Romanului. Chiar Constandin, din povestirea *Orb sărac*, vine „de la târgul cel mare al Chiului“ și este dus „de baba Salomeia la cetatea Domniei“, ca „să se roage la Sfânta Cuvioasa Paraschiva“.

Motivul **satul** și **biserica** este întrupat prin călugărul Gherman de la Durău, care se duce la Iași, ca să se închine la biserica Sfântul Haralambie, ridicată pentru pomenirea tatălui său, haiducul Haralambie, ucis de fratele acestuia Gheorghe Leonardari. În *Județ al sârmanilor*, motivul are rolul de a defini momentul județului la „Sfânta sărbătoare a Înălțării“, când „ieșea norodul de la leturghie“. Motivul este prezent în aproape toate povestirile. Căpitanul Nicolae Isac ascultă „clopotele de la Tupilați“, Năstase Balomir s-a cununat chiar la Sfânta Mitropolie, comisul Ioniță trage la han lângă biserica lui Lozonski, Toderiță Catană este închis în turn la Golia, jupân Damian are „un dar pentru Sfânta noastră maică Paraschiva“, Ienachi Coropcarul vorbește despre „un schit pe un colț de stâncă, pe care l-a văzut la Sfântul Munte“.

Cel mai amplu tratat este motivul **dragostea** și **natura**, întrupat de Toderiță Catană, care, în povestirea *Cealaltă Ancuță*, o fură pe duduca Varvara. În *Istoria Zahariei Fântânarul*, duduca Aglăița și Ilieș Ursachi izbutesc să-și împlinească iubirea datorită unui concurs de împrejurări și să fie căsătoriți de Vodă Calimach, cu toată opoziția boierului Dimachi Mârza. Idila dintre căpitanul Nicolae Isac și Marga se termină tragic cu moartea eroinei și rănirea căpitanului. Tragică este și relația dintre mama părintelui Gherman și haiducul Haralambie, ca și căsnicia distrusă dintre Constantin Moțoc și Ilinca. Chiar jupân Damian o sărută pe Ancuța, după ce-i dă mărgelile și-i admiră frumusețea. Natura dă cadrul unic al întâmplării. Idila dintre Marga și căpitanul Isac se petrece la fântâna dintre plopi. În *Istoria Zahariei Fântânarul*, este poiana lui Vlădica Sas, în *Cealaltă Ancuță*, la podul umblător de la Tupilați, în *Județ al sârmanilor* Constantin Moțoc se retrage în munte, „sub cetină“. Cadrul unic este o coordonată a stilului sadovenian.

Divanul și **judecata** se definesc ca fiind tema celei de a zecea povestiri, care le încorporează pe celelalte nouă, adică evenimentele de la hanul Ancuței. Este un model de viață gentilică, păstrat din vremurile de demult, este sfatul bătrânilor și rămâne ca o componentă a datinii, a tradiției. Motivul este prezent în *Județ al sârmanilor*, unde judecata în fața

obștei este un străvechi obicei. În povestirea *Haralambie*, avem divanul domnesc în care se hotărăște pedepsirea haiducului Haralambie. În *Negustor lipscan*, cei prezenți află, de la jupân Damian, că, în Lipska, un morar a câștigat procesul său împotriva împăratului.

Motivul **istoria și războiul** devine, în povestirea *Haralambie*, lupta dintre haiducii conduși de Haralambie și soldații conduși de Gheorghe Leondari. În povestirea *Cealaltă Ancuță* avem lupta dintre Toderiță Catană și arnăuții căpitanului Coste, în *Orb sărac* se vorbește despre războiul dintre Duca Vodă și popor, în *Județ al sărmanilor* este uciderea boierului Răducanu Chioru.

Motivul **vânătoarea și pescuitul** este prezent în viața de la hanul Ancuței, unde „*oameni încercați și meșteri frigeau hartane de berbeci și de viței ori pârâleau clean și mreană din Moldova*“. În povestirea *Istoria Zahariei Fântânarul*, boierul Dimachi Mârza organizează o vânătoare în cinstea domnului Calimach.

Adevărul este esența destinului uman, trăit de eroii sadovenieni, de aceea motivul **adevărul și destinul** îl găsim întrupat parcă prin Moș Leonte Zoderul, care spune destinul fiecăruia din cartea ce-o poartă la șold. Adevărul pentru Platon este un principiu, pentru moș Leonte este zodia, pentru comisul Ioniță este „*tot veninul cât l-am adunat în inima mea și cât l-am moștenit de la morții mei*“, pentru părintele Gherman de la Durău este „*inima mea râvnea către oameni*“, pentru Constantin Moțoc este setea de răzbunare, pentru orbul Constandin este sfânta maică Paraschiva.

d) Eroii sadovenieni formează serii ale unor prototipuri și se diferențiază prin nuanțe și conexiuni. Este o artă subtilă și rafinată de generalizare clasicistă, spre a-i proiecta în condiția de arhetip.

Prototipul voievodul îl găsim în primele rânduri, proiectat arhetipal sub forma Împăratul Alb. El este continuat de Mihalache Sturza, care respectă datina și vine să vadă ochii Ancuței. Vodă Calimach devine naș pentru jupânița Aglaia și Ilieș. Scriitorul se pregătește, prin aceste variante, să construiască imaginea lui Ștefan cel Mare și Sfânt, actant al conștiinței naționale, în romanul *Frații Jderi*.

Prototipul boierul, conturat prin Dimachi Mârza, credincios al lui Vodă Calimach, va deveni, în *Frații Jderi*, comisul Manole Păr Negru, care cu fiii îl însoțește pe domnul Ștefan la vânătoarea de la Izvorul Alb. Figura lui Alexandrel Vuza, boiernașul care umblă după duduca Irinuța a boierului Bolomir, va fi reluată prin imaginea lui Niculăeș Albu, care o fură pe jupânița Marușca. Tot astfel se poate face o analogie între boierul Răducanu Chioru și Stroie Orheianu, din *Neamul Șoimăreștilor*, sau cu Năstase Bolomir, având semnele zodiei Scorpionului.

Prototipul negustorul pare a fi întrupat prin jupân Damian Cristișor, care va deveni poate Damian fiul, negustor în Polonia, al lui Manole Păr Negru din *Frații Jderi*. Seria este continuată de Ienachi Coropcarul, mărunțul negustor, care a fost la Ierusalim și la Sfântul Munte. Căpitanul Neculai Isac reprezintă seria voinicului, dar aduce antale de vin din Țara de Jos. Ei sunt cei care realizează motivul negoțul și călătoria.

Jupânițele sadoveniene sunt delicate ca duduca Varvara din *Cealaltă Ancuță*, cucoana Irinuța din *Balaurul*, duduca Aglaița din *Istorisirea Zahariei Fântânarul*. Ele își pun în primejdie viața pentru dragostea lor ca Marga din *Fântâna dintre plopi*.

În *Hanu Ancuței*, prototipul **haiducul-voinicului** este reprezentat printr-o serie de eroi: Haralambie, Gheorghe Leondari, Toderiță Catană, Vasile cel Mare. În universul sadovenian seria va fi continuată de: Cozma Răcoare, Tudor Șoimaru, Nicoară Potcoavă, Ionuț și Simion Jder, din *Frații Jderi*.

Comisul Ioniță de la Drăgănești reprezintă seria **răzeșul**, pe care se înscriu Constantin Moțoc, Zaharia Fântânarul și va fi amplificată prin Nichifor Lipan și Vitoria Lipan din *Baltagul*, prin Tudor Șoimaru din *Neamul Șoimăreștilor*.

e) Programul estetic sadovenian este bine conturat în *Hanu Ancuței* și deplin exprimat în *Frații Jderi*. El este o sinteză de realism și romantism, cu elemente de clasicism, simbolism și expresionism.

Realismul este o structură fundamentală a universului sadovenian prin faptul că temele, subiectele, conflictele, eroii sunt luați din realitatea social-istorică. Atitudinea critică a autorului este prezentă în *Județ al sârmanilor*, în *Iapa lui Vodă*, în *Cealaltă Ancuță*, în *Balaurul*. Ea va fi amplificată în *Nicoară Potcoavă*, în *Neamul Șoimăreștilor*, în *Zodia Cancerului*. Recrearea devine, în cazul lui Sadoveanu, o metodă de investigare a trecutului istoric, un mod particular al scientismului ca trăsătură a realismului. Eroii sunt, în creația lui Mihail Sadoveanu, mai mult decât tipuri umane reprezentative pentru spațiul carpato-dunărean; ei sunt ridicați la nivel de prototipuri și chiar de arhetipuri. Astfel, comisul Ioniță ca prototip este răzeșul, ca tip uman este țaranul perseverent, ca arhetip este structurat pe principiul Adevărul. Moș Leonte Zoderul este țaranul sfătos, ca prototip este cititorul de zodii, ca arhetip reprezintă Armonia. Toderiță Catană este tipul oșteanului viteaz, ca prototip — voinicului, ca arhetip este structurat pe principiul Frumosul. Ancuța este tipul hangitei inteligente, ca prototip este negustorul, ca arhetip reprezintă datina, fiindcă aceasta este principiul autohton al Legii. Zaharia Fântânarul este tipul țaranului cuminte, ca prototip este fântânarul, ca arhetip sugerează principiul armonia (și echilibrul), fiindcă poartă cumpăna. Această proiecție spre generalizare a

eroilor arată interferența realismului cu clasicismul, când e vorba de prototipuri, și cu expresionismul, când e vorba de arhetipuri.

Romantismul este o dimensiune a programului estetic al lui Mihail Sadoveanu și derivă din faptul că eroii, temele, subiectele, conflictele povestirilor au o structură afectivă: Toderiță Cătană, duduca Varvara, duduca Aglăiță, Marga, căpitanul Neculai Isac trăiesc întâmplări de dragoste. Unii eroi sunt excepționali ca haiducii Haralambie și Vasile cel Mare. Întâmplările au un caracter excepțional ca în *Fântâna dintre plopi*, *Negustor lipscan*, *Balaurul*, *Orb sărac*. Avem și elemente de fantastic ca în *Balaurul* și în *Orb sărac* (minunea Sfintei Paraschiva).

Elementele simboliste sunt prezente prin mulțimea simbolurilor, care sugerează: fântâna, luna, cumpăna, sabia (Haralambie), calul (*Iapa lui Vodă*). Avem o profundă conexiune între om și univers, ca o prezență a motivului comuniunii dintre om și natură, dar și a conceptului de corespondență. Eroii au nuanțe simbolice, precum sunt întâmplările pe care le trăiesc. Când au nuanțe de arhetipuri, ei arată influența esteticii expresioniste. Esențializarea, sinteza, cosmicizarea, mitizarea, spectacolul de întuneric și lumină sunt prezente în text. Astfel, când în povestirea *Negustor lipscan*, Ancuța cu „*fânarul cel mare*“ iese să-și întâmpine oaspetele, „*lumina îi lumina obrazul*“, „*lunecând pe trupu-i de umbră*“. Se sugerează, ca în simbolism, că eroina este o imagine a conștiinței naționale, dar, în același timp, că ea este construită pe conceptul expresionist de cunoaștere, de aceea ea știe tot ce se petrece în Țara Moldovei și de aceea este o proiecție în lumină.

Mitizarea este folosită încă din primele rânduri, pentru a situa planul narativ între realitate și poveste. Avem imaginea lui Alb Împărat, dar și a balaurului, fiindcă „*atuncea a fost la Hanu Ancuței vremea petrecerilor și a poveștilor*“. Mitizarea o avem și în final, când prin han își face prezența duhul necurat. Ea devine mai subtilă prin numele eroilor. Astfel, comișul Ioniță este mereu gata de drum (Ioan înseamnă, în textul *Evangeliei*, înainte-mergătorul sau cel ce merge), de aceea cu el încep poveștile. Isac este un nume biblic și amintește de un Eden, fie el și moldav, iar Zaharia, care înseamnă sfârșitul, încheie seria povestirilor cu *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, sugerând sintagma „*de la Cain la Zaharia*“.

Simbolizarea este un mod de a nuanța eroii și întâmplările. Astfel, simbolul **fântâna** devine „*neagra fântână a trecutului*“, locul denumit „*Fântâna dintre plopi*“ sau fântâna din poiana lui Vlădica Sas. Se stabilește, astfel, o corelație subtilă a drumului prin fântâna conștiinței de sine a eroilor sadovenieni de la Neculai Isac sau Cozma Răcoare la Zaharia Fântânarul și Kesarion Breb din *Creanga de aur*. Fiecărui erou îi este alăturat un simbol ca în literatura encomiastică: Moș Leonte Zoderul —

cartea, Ancuța — ochii dar și felinarul, călugărul Gherman — biserica, Constandin — cimpoiul, comisul Ioniță — calul, Năstase Bolomir — balaurul, mătușa Salomea — mărăgăritarul, Zaharia Fântânarul — cumpăna, căpitanul Neculai Isac — fântâna.

Nuanțarea, expresivizarea se realizează prin cultivarea termenilor rari și dialectali: „*oploși*“, „*ogrinji*“, „*ocină*“, „*osândă*“, „*botfori*“, „*seleaful*“, „*hamgerul*“, „*șleah*“, „*tufecce-bașa*“, „*neferii*“, „*nagaică*“, „*sorcovăț*“, „*suvac*“, „*coropcă*“, „*șaică*“, „*testemel*“, care caracterizează o situație, un erou. Astfel, cuvântul „*testemel*“, în *Județ al sărmanilor*, devine o dovadă a vinovăției Ilincăi, cuvântul „*baider*“ înseamnă prevederea lui jupân Damian.

Expresivizarea se realizează prin folosirea unor construcții ca: „*a prins a råde*“, „*ochii subțiați a zâmbet*“, „*să-și facă o samă*“, „*la 15 a lunii lui august s-a rânduie divan*“ și vădesc influența textelor vechi. Sadoveanu știe să creeze expresii poetice: „*am lăsat-o arzând în lacrimi*“, „*lunecând pe trupu-i de umbră*“, folosind chiar aliterații: „*s-a învălit întru întristarea sa*“, „*cununia cu cucoana*“, „*lumina lumii*“, „*goneau gomănind*“.

38.2. Mihail Sadoveanu — *Baltagul*

a) *Baltagul* are ca punct de plecare balada *Miorița* și modelul ei compozițional este mereu expus ca un laitmotiv. Rolul măicuței bătrâne îl joacă Vitoria Lipan, însoțită de Gheorghită, continuator al seriei păstorul moldovean.

Imaginea din balada *Miorița*: „*Mustăcioara lui / Spicul grâului / Perșorul lui / Pana corbului / Ochișorii lui / Mura câmpului*“ este reluată cu alte cuvinte în textul lui Mihail Sadoveanu: „*La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire*“. Cuvintele „*ascuțit*“ și „*cu îndârjire*“ arată atitudinea eroinei, în a cărei minte imaginea lui Nichifor Lipan „*stăruie vie*“.

Prevestirea morții se realizează, pentru Vitoria, sub forma visului: „*Se făcea că vede pe Nichifor Lipan călare cu spatele întors către ea trecând spre asfințit o revărsare de ape*“. Este un mod de a parafraza versul: „*Că l-apus de soare*“. În același sens, ea înțelege mesajul cocoșului ca pe un eres tradițional: „*Dar cocoșul se întoarce cu secera cozii spre focul din horn și cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung și se miră el singur*“. Acest „*se miră*“ sugerează motivul comuniunii dintre om și natură. Când Vitoria pornește de la Dorna pe urmele lui Nichifor Lipan, i se pare că brazii sunt mai negri decât de obicei, ceea ce sugerează versurile: „*Brazi și păltinași / I-am avut nuntași*“. Simbolic este și locul omorului, la Crucea Talienilor, unde se oprește Vitoria ca să vadă dacă Lipan „*s-a înălțat la soare ori a curs pe o apă*“, ca mod de a reda epic versurile: „*Soarele și luna / Mi-au ținut cununa*“. Limbajul naturii este înțeles de Vitoria: „*Acum vedea*

adevărat și bine că vântul a conținut. Căzuse jos în vale și amuțise și el. Semnul era vădit“. Este sugerat versul: „Vântul când o bate“, în care vântul substituie răsuflarea păstorului și, trecând prin cele trei fluiere, va cânta cântecul cunoscut de oi. De aceea: „Oile s-or strânge / Pe mine m-or plânge / Cu lacrimi de sânge“. Vântul echivalează cu suflarea păstorului, deci oprirea lui înseamnă oprirea răsuflării. Măicuța bătrână, în baladă, merge: „Pe toți întrebând / Și la toți zicând“. Tot așa Vitoria Lipan merge, întrebând pe toți, și-i spune lui Gheorghiiță: „— Iar. Ce vrei să fac, dacă asta-i slujba pe care o am?“.

Versul din baladă „Și-are oi mai multe“, care cuprinde motivarea omorului, capătă, în roman, forma cuvintelor rostite de cărciumarul Macovei: „Acela avea două părți din oi și ceilalți doi numai a treia parte“. Versul „Că-i mai ortoman“, adică om drept, se traduce în textul romanului: „Cel din căciula brumărie a scos din chimir și-a plătit, rămânând părintele Vasile mulțămīt“.

Locul morții păstorului, în baladă, este descris prin versurile: „Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai“. El devine, în textul romanului, piscul Crucea Talienilor, acolo unde Vitoria se oprește, ca să compare visul cu realitatea: „În spre soarele acela, care lucește pe apa Moldovei, s-a dus Nichifor Lipan“.

Câinele lui Nichifor Lipan, Lupu, devine un factor important în desfășurarea acțiunii, fiindcă el le arată locul din râpă, unde a căzut Nichifor Lipan și îi ajută să-i pedepsească pe ucigași. Versurile: „Stăpâne, stăpâne / Îți cheamă și-un câine / Pe cel mai bărbătesc / Și cel mai frățesc“ devin, în textul romanului, cuvintele domnului Macovei: „Mi-a mai cerut o bucată de pâine și a hrănit el cu mâna lui un câine, pe care-l avea“.

b) Romanul *Baltagul* nu este, deci, decât o dezvoltare sadoveniană a baladei *Miorița*. Dacă în baladă acțiunea era prezentată la modul prezumtiv („Și de-o fi să mor“), în roman moartea păstorului a devenit reală și imaginea lui a rămas în conștiința celor care l-au cunoscut. Este un procedeu subtil de a esențializa, preluând aceste imagini din conștiințele celor din jur, de a le suprapune spre a reconstitui o imagine a lui Nichifor Lipan nu reală, ci ca o sumă a proiecțiilor în conștiința socială. Amintirea este preluată de Mihail Sadoveanu de la Ion Creangă și folosită ca procedeu de construcție epică. El se va împleti cu legenda preluată de la Ion Neculce, așa cum o mărturisește autorul. De aceea cartea începe cu o legendă, pe care o spunea Nichifor Lipan. Această legendă prezintă trăsăturile tipurilor umane, vecine spațiului carpato-dunărean.

Structura textului este alcătuită dintr-un nucleu al motivelor baladei *Miorița*, care sunt dezvoltate și împletite cu elemente din viața unui sat de munte. Vitoria Lipan înțelege că întârzierea lui Nichifor Lipan este

determinată de o întâmplare tragică și că este datoare să-l caute. Ea se pregătește de drum, îl cheamă pe Gheorghiuță, feciorul ei, vinde o parte din produsele gospodăriei unui negustor David, ca să aibă bani, se sfătuiește cu preotul Milieș, o duce pe Minodora la Văratec, sesizează autoritățile. Ea va reface drumul lui Nichifor Lipan până la Dorna, va afla că a cumpărat o turmă de oi, că a plecat împreună cu Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. Ea găsește câinele, pe Lupu, care o duce la Nichifor, organizează înmormântarea și-i demască pe ucigași. Romanul este impregnat de specific național, credințe, proverbe, zicători, mituri, eresuri, exprimând mediul în care a apărut prototipul uman carpato-dunărean, reprezentat de Nichifor Lipan. Structura narativă este unică, dar și realist tipică, este subtilă și specifică, definind o lume arhaică, aflată în crepuscul și-i dau o notă de romantism.

c) Datina este sămânța generatoare a textului, nucleul din care apare conștiința națională. Ea este legea cea veche, păstrată din moși-strămoși. Pentru Vitoria Lipan, nerespectarea ei înseamnă moartea spirituală. Ea o ceartă pe Minodora, fiindcă vrea „*valț*“ în loc de „*horă și bluză*“, în loc de catrință neagră vrăstată roș: „*Îți arăt eu coc, valț și bluză ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de asta și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău*“.

Datina este o înțelegere mitică a lumii, care se exprimă prin norme de conduită: „*și să nu te mai prind că dai gunoiul afară în fața soarelui*“; prin participarea naturii la viața eroinei: „*Cum a făcut nevasta lui Lipan calea întoarsă vremea s-a zbârlit*“; prin semnele pe care Vitoria le interpretează în mod semnificativ: „*Vitoria privi cu uimire la cocoșul cel porumbac, cum vine fără nici o frică și se așează în prag. Inima îi bătu cu nădejde, așteptând semnul cel bun. Dar cocoșul se întoarce cu secera cozii spre focul din horn și cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung și se miră el singur*“. Acest limbaj al naturii este o coordonată a textului. Mitru argatul coboară oile, fiindcă citește semnele: „*Am văzut eu dumbrăvencile zburând în cârduri spre soare. Se duc de unde-s ele. Dar mai ales m-am uitat la un nour către Ceahlău. Norul acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna*“.

Datina impune un comportament tradițional în momentele fundamentale ale vieții. Invitată la o cumătrie, Vitoria pune rodin sub perna mamei și bani pe fruntea copilului. Când întâlnește o nuntă, închină cu olăcarii, după cuviință, și discută despre calendarul cel nou, în care rânduiala sărbătorilor se schimbă. La înmormântarea lui Nichifor Lipan pune un pumn de țărână, dă o găină peste groapă, aduce pomeni, se poartă prapurii și crucea, face praznic și precizează parastasele rânduite după datină. Chiar și Calistrat Bogza are acest comportament după datină. El îi

cere Vitoriei să-l ierte, iar preotului să-l dezlege, după ce își mărturisește vina.

Datina este respectată de Nichifor Lipan, atunci când plătește cinstit, ca și Vitoria. El pune preotul să-i sfințească turma, întocmește treburile stânelor, își arată dibăcia în făcutul brânzei.

Nichifor Lipan nu se teme de hoți, de moarte, de aceea pleacă la drum noaptea, risipește cu baltagul pe hoții care-l atacă, fiindcă, asemeni păstorului din *Miorița*, el crede în nemurirea sufletului, ca și vechii daci.

Datina este un model de viață arhaică, morală, legică, de specific național format prin mituri, credințe, obiceiuri, prin conceptul de armonie și echilibru specifice poporului român.

d) Nichifor Lipan este eroul principal al romanului, deși el nu mai există. Imaginea lui este reconstituită din fragmentele păstrate în amintirea celor care l-au cunoscut. Elementele portretului din *Miorița* se fac simțite: „*la musteața aceea neagră și la ochii aceia cu sprincene aplecate Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire*“. Imaginea lui Nichifor Lipan este aceea a lui Gheorghită, așa cum remarcă nevasta negustorului David: „*zice că flăcăul seamănă cu tat-său*“. De aici dragostea Vitoriei pentru Gheorghită. Numele lui este cel pe care trebuia să-l poarte Nichifor. Fiind bolnav, mama l-a dat peste o fereastră și i-a schimbat numele, ca să trăiască. Eresul n-o împiedică pe Vitoria să-i spună lui Nichifor Lipan, Gheorghită, când erau singuri.

Imaginea din vis a lui Nichifor Lipan „*trecând spre asfințit o revărsare de ape*“ sugerează trecerea în neființă.

Mihail Sadoveanu știe să construiască și trăsăturile general-umane ale eroului său: „*Locuitorii aceștia, de sub brad, sunt niște făpturi de mirare: iuți și nestatornici ca pele, ca vremea răbdători în suferință ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii, ca și-n arșițele lor de cuptor, plăcându-le dragostea și beția și datinile lor de la începuturile lumii...*“, ca să dea povestirii și o dimensiune clasicistă.

Nichifor Lipan are un comportament de haiduc, de voinic și, când este atacat, nu se sperie, ci îi alungă pe hoți: „*Nichifor avea baltag, numai și-a lepădat din cap căciula, și-a scuturat pletele și-a înălțat baltagul*“. El îi vorbește Vitoriei și după moarte prin imaginile ce le-a lăsat în mintea celor care l-au cunoscut, ca moș Pricop sau domnul Macovei.

Datina este nucleul eroului și de aceea Nichifor Lipan are o proiecție de actant, fiindcă actantul este construit pe o lege, nu face voia lui și are mai multe ipostaze. Datina este legea nescrisă, voința lui este destinul, iar imaginile lăsate în conștiința diferiților oameni sunt ipostazele sugerate ale eroului.

38.3. Mihail Sadoveanu — *Frații Jderi*

a) Romanul *Frații Jderi* are ca **temă** lupta pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale. **Ideea** este că lupta pentru țară și neam se duce cu sacrificii.

Subiectul îl formează Moldova în timpul domniei lui Ștefan cel Mare și Sfânt. Structura narativă a romanului este arborescentă, fiind construită pe două nuclee, unul în jurul domnului Ștefan, dezvoltând tema luptei pentru destinul național și realizând cadrul social-istoric, iar celălalt, având drept centru pe Ionuț Jder, împreună cu familia lui Manole Păr Negru, și urmărește problema formării eroului, a luptătorului pentru apărarea ființei naționale. Ștefan devine un erou simbol al conștiinței naționale, iar Ionuț Jder este încorporarea ei într-un luptător pentru destinul național.

În primul volum, *Ucenicia lui Ionuț*, accentul cade la început pe imaginea lui Ionuț Jder. El asistă la hramul Mănăstirii Neamțului, este prezentat domnului Ștefan cel Mare și Sfânt, care-l rânduieste în suita fiului său Alexandrel Vodă. Între cei doi tineri se leagă o strânsă prietenie și de aceea Alexandrel îl ia la Ionășeni, când îi face vizite jupâniței Nasta. Vizitele ajung să fie cunoscute de dușmanii lui Ștefan, ca boierul Mihu din Polonia. Acesta trimite un grup de luptători cu Gogolea, un căpitan, ca să-i răpească pe Alexandrel și pe Catalan, armăsarul alb al lui Ștefan, care se găsea la Timiș în îngrijirea comisului Manole Păr Negru și a fiului său Simion Jder.

Ionuț află, în drum spre Suceava, de la un hangiu faptul că Alexandrel este plecat la Ionășeni. Știrea i se pare suspectă. Îl arestează după o luptă pe hangiu și, însoțit de Gheorghe Botezatu, fuge la Ionășeni, ca să-l prevină pe Alexandrel. Jderii, înștiințați de Damian, fiul lui Manole din Polonia, că se pune la cale răpirea sau uciderea armăsarului Catalan, îi prind pe căpitanul Gogolea și pe oamenii lui. De la acesta Jderii află de cursa întinsă lui Alexandrel și acceptă de a-i da drumul căpitanului Gogolea în schimbul lui Alexandrel. Între timp, ajuns la Ionășeni, Ionuț îl trezește din somn pe Alexandrel și-l pornește la drum împreună cu ostașii, care îl însoțeau. Pe drum sunt ajunși de un alt grup din oamenii căpitanului Gogolea și se bat până dimineața, când sosesc Manole Păr Negru cu Simion, căpitanul Gogolea și ceilalți. Alexandrel este salvat, dar pe dealuri apar fumuri, care dau „șfară în țară“, adică dau de știre că țara este în război și se iau măsurile de apărare. De aici accentul epic se mută în jurul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, fiindcă urmează episodul bătăliei de la Lipiști. Ștefan pregătise războiul cu tătarii, având în vedere tactica lor de luptă. Tătarii atacau în grupuri de luptători independente — tabunuri. Treceau Nistrul prin vaduri, prădau, dădeau foc, luau robi, ucideau și apoi se retrăgeau.

Scopul lor era să prade; considerau că acesta este un drept al lor, așa cum îi și spun lui Ștefan solii trimiși de Mamac Han, să-i ceară eliberarea lui Emin Mamac Han.

Ștefan închide, în cetățile de la Nistru, oșteni încercați, care păzesc toate drumurile spre vaduri, împiedicându-i pe tătari să se retragă și-i silește să se adune către Lipiști. Aici trecea un drum printre două dealuri înalte, spre vadul de la Nistru. Tabunurile tătare sunt prinse între cele două dealuri și măcelărite. Simion Jder și Ionuț Jder au un rol important, fiindcă ei îl prind pe Emin Mamac Han și-l aduc la Ștefan. Ionuț află că jupânița Nasta, mama ei și cei ce-i însoțeau, fugiți în Polonia, de frica pedepsei lui Ștefan, au fost prinși de tătari. Pentru a o elibera pe jupânița Nasta, care era dusă cu o corabie spre Chilia, Ionuț fuge însoțit de Gheorghe Botezatu la cetatea Chilia. Firul narativ se mută pe nucleul Jderilor. Ei cer ajutor de la Ștefan, care le dă o scrisoare către pârcălabul cetății Crăciuna. Cuceresc cetatea Chilia, dar n-o găsesc pe jupânița Nasta, fiindcă aceasta se aruncase în mare, preferând să moară decât să fie vândută ca sclavă la turci. Jderii se întorc, iar Nicodim (Nicoară) consemnează pe-o carte episodul.

În cel de al doilea volum, intitulat *Izvorul Alb*, avem aceeași împletire a celor două fire narrative. Ionuț Jder este oștean la Cetatea Neamțului cu Samoilă și Onofrei, cei doi fii ai starostelui Nichifor Căliman. El așteaptă prilejul de a-și dovedi iscusința și devotamentul față de domn. Ștefan organizează o vânatoare la Izvorul Alb, la Ceahlău. El caută un răspuns la problema națională majoră, dacă să angajeze principatul Moldovei într-un război cu Imperiul Otoman. Sihastrul căutat murise și nu-l poate sfătui, dar domnul Ștefan îl visează, binecuvântând un pojar uriaș. Se sugerează, prin interpretarea Apocalipsei Sfântului Ioan, de către Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuț Jder, că un călăreț pe cal alb va învinge fiara. Apoi firul narativ se mută la Suceava, unde are loc primirea prințesei Maria de Mangop. Se surprinde fastul de la curtea domnească, cu prilejul nunții domnului Ștefan. Ionuț Jder face parte din suita domnului. Jderii primesc o misiune delicată: să le ducă la Cetatea Neamț pe soția lui Radu Vodă și pe fiica acestuia Maria Voichița. Pe drum sunt atacați, dar Jderii dau dovadă că sunt oșteni pricepuți. Firul narativ este concentrat în jurul lui Simion Jder, care o iubește pe jupânița Marușca a lui Jațko Hudici. Jderii merg în peștit, dar ea va fi răpită mai târziu de Niculăeș Albu, nepotul boierului Mihiu, și dusă în Polonia. Jderii primesc de la Ștefan misiunea de a o readuce. Ei trec granița deghizați în negustori, dar au armele în căruțe. Grupul de oșteni atacă castelul, unde se găsea jupânița Marușca, apărat de oamenii căpitanului Gogolea. Aceștia nu opun rezistență atunci când află că cei ce atacă sunt Jderii. Are loc o luptă între Simion și Niculăeș Albu. Niculăeș va fi ucis, iar Jderii se întorc cu jupânița Marușca.

În volumul al treilea, care are titlul *Oamenii Măriei Sale*, alternanța celor două fire narrative se menține. Ionuț Jder, devenit jupân Onu, prinde pe căpitanul Gogolea și-l determină să-l sprijine în prinderea boierului Mihiu. El primește, grație sprijinului arhimandritului Amfilohie Șendrea, o misiune importantă. Deghizat în pelerin la muntele Athos, el trebuie să stabilească ce efective de armată pregătesc turcii, pentru a ataca Moldova, cum duc tunurile cele mari, cu care au cucerit cetatea Constantinopolului. Jupân Onu se achită cu bine de misiunea încredințată, iar la întoarcere, cu sprijinul căpitanului Gogolea și a fratelui său Simion, prinde pe boierul Mihiu. Acesta venise în cetatea Brăilei, care era raia turcească, ca să-i ajute pe turci să-l lovească pe Ștefan.

Punctul culminant al romanului îl constituie bătălia de la Vaslui, cu toate consecințele ei. Ștefan atrage cavaleria turcă și artileria în noroaiele și bălțile făcute de apa Bârladului, apoi cu două corpuri de cavalerie, conduse de Jderi, taie armata turcă. O parte este împinsă în mlaștini și o parte este alungată de gloatele de țărani înarmați. Moartea comișilor Manole și Simeon și a starostelui Nichifor Căliman, ritualurile și obiceiurile de înmormântare sunt prilej de a introduce specificul național. Ștefan atinge apogeul gloriei și adresează principilor europeni o scrisoare, chemându-i să se unească împotriva dușmanului comun, Imperiul Otoman.

b) Imaginea lui Ștefan cel Mare și Sfânt este construită pe elemente din cronica lui Grigore Ureche, de unde Sadoveanu preia interferența dintre realitatea social-istorică și elementele de mit sau legendă. Aceste elemente de legendă dau dimensiunea romantică a portretului domnului Ștefan. Scos din țară după uciderea tatălui său, tânărul prinț a poposit la Athos, unde este blagoslovit de un sihastru. De aceea are destin de învingător și călărește pe cal alb, ca să arate misiunea ce-o are de îndeplinit pentru Domnul Iisus Hristos. Sensul acțiunii căpitanului Gogolea de a ucide armăsarul alb, Catalan, al lui Ștefan, era pierderea condiției arhetipale de învingător al domnului. Vânătoarea de la Izvorul Alb are o aură de legendă, fiindcă bourul alb al sihastrului, pe care Ionuț îl întâlnește, sugerează vânătoarea ritualică a lui Dragoș Vodă și întemeierea Moldovei.

Ștefan cel Mare și Sfânt duce o politică de supunere a boierilor față de domn: „*Am găsit în țara asta, staroste Căliman, și mulți stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul*“. El este un bun organizator al vieții sociale, pune străji la drumuri, stârpește hoții, cetățile sunt întărite și face un cordon de cetăți în jurul Moldovei. Aduce meșteri de la Dantzig, ca să-i toarne tunuri. Face convenții cu negustorii din alte părți și conduce toate procesele sociale. Se poartă ca un părinte, are grijă de toți. Ionuț Jder este muștrat, când tănuiește drumurile lui Alexandrel; este lăudat, când prinde pe Emin Mamac Han, dar

pentru faptul că a părăsit câmpul de luptă fără știrea domnului Ștefan, este trimis la Cetatea Neamțului ca simplu ostaș.

Portretul domnului Ștefan este construit din linii sigure: „*Se purta ras cu mustața ușor încărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași păreau că se uită la el de jos în sus*“. Accentul este pus pe puterea sa lăuntrică: „*un om nu prea mare de stat însă groaznic când își încrunta sprânceana*“.

Ștefan cel Mare și Sfânt este prototipul principelui. El îi dă lui Alexandrel normele de conduită, principiile după care trebuie să se călăuzească unsul lui Dumnezeu, când primește crucea de a conduce o țară: „*Noi nu trebuie să ne bucurăm și să ne întristăm pentru noi, căci am pus jertfă ființa noastră*“.

Ștefan cel Mare și Sfânt este un foarte bun strateg. La Lipiști îi adună pe tătari în plasa întinsă spre pieirea lor, iar la Vaslui îi atrage pe turci în mlaștini, unde sunt răpuși de arcași.

Ștefan cel Mare și Sfânt este un bun pedagog, fiindcă știe să formeze oameni de nădejde, care la momentele decisive să-i conducă pe răzeși, așa cum Ionuț Jder pregătește cavaleria răzeșilor moldoveni. Instrucția făcută este atât de bună, încât oaspeții venețieni cred că sunt ostași în leafă, adică mercenari, soldați de profesie, și nu răzeși luați de la coarnele plugului.

Ștefan cel Mare și Sfânt este un bun diplomat. Caută să realizeze o coaliție a principilor europeni împotriva dușmanului comun. Înțelege comandamentele epocii și de aceea se căsătorește cu Maria de Mangop, înrudindu-se cu familia Paleologilor, fiindcă era considerat singurul principe din Europa în stare să conducă cu succes un război împotriva turcilor.

Ștefan cel Mare și Sfânt este un mare ctitor. El zidește mănăstiri și biserici după fiecare bătălie, tocmai pentru a sublinia că lupta s-a dat în numele domnului Iisus Hristos. Este un reprezentant al conștiinței naționale, dar și al conștiinței europene. El pare a ține echilibrul stihilor și Mihail Sadoveanu accentuează această latură a personalității domnului.

Ștefan cel Mare și Sfânt este drept și face dreptate răzeșilor deposedați de pământuri de către boieri: „*S-a făcut lumină și dreptate în țara Moldovei și boierii cei făloși și pântecoși și-au plecat grumazul și s-au supus*“. El știe să realizeze o armată de răzeși, cu care ține la respect oligarhia boierilor. Domnul Ștefan are trăsăturile actantului, fiindcă reprezintă conștiința națională. El este centrul lumii create de Mihail Sadoveanu și nu face voia lui. Are condiția de deținător al puterii de a domina natura și oamenii.

Romanul tratează cu subtilitate argumentele canonizării domnului Ștefan cel Mare și Sfânt. Împiedică, timp de o jumătate de secol, unirea

infanteriei turcești cu agresiva cavalerie tătară, care ar fi ajuns o forță militară, ce ar fi zdrobit Europa și creștinismul. Este un mare ctitor de biserici și mănăstiri, dar și de conștiințe. Întreține o relație cu eremiții de la Athos și ține în apropiere, ca sfetnic, pe arhimandritul Amfilohie Șendrea. Este ajutat în luptele sale atât de sfinți, cât și de elementele naturii. Nu sunt neglijate puterile sale spirituale, care par a ține echilibrul lumii.

c) Ionuț Jder este unul dintre **Oamenii Măriei Sale** și domnul Ștefan îi urmărește cu atenție evoluția, fiindcă pe astfel de tineri curajoși și credincioși se sprijină domnia lui. Când în primul volum, intitulat *Ucenicia lui Ionuț*, primește porunca să-l însoțească pe Alexandrel Vodă, el o vede pe jupânița Nasta și are un moment de idilă cu aceasta, pe care-l va plăti cu îndepărtarea de Alexandrel Vodă. El îl va apăra pe Alexandrel de oamenii căpitanului Gogolea, până când le vin în ajutor Jderii, de la Timiș, cu oamenii lor. Își va dovedi abilitatea și îndrăzneala, când, împreună cu fratele său mai mare, Simion, va prinde pe Emin Mamac Han. Temperamentul său vulcanic de erou romantic îl determină să părăsească tabăra de la Lipiți și să fugă la Chilia, ca s-o elibereze pe jupânița Nasta. Călcarea regulilor de comportament, fiindcă era dator să stea lângă domnul Ștefan până la ordinul acestuia, îi aduce o perioadă de izolare la Cetatea Neamțului, unde domnul îi lasă răgazul necesar, ca să reflecteze la fapta lui și să se maturizeze. Domnul îl cheamă să-l însoțească, împreună cu Samoilă și Onofrei, la vânătoarea simbolică de la Izvorul Alb. Proiecțiile către legendă sunt date de faptul că el îi numește pe cei doi flăcăi voinici Strâmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră, ceea ce sugerează că el însuși ar vrea să fie Făt-Frumos. La venirea prințesei Maria de Mangop, domnul îl ia în suita de viteji, care-l însoțesc la alaiul nunții, fiindcă face parte din garda personală a domnului. Bogdan, tatăl domnului Ștefan, a fost ucis la o nuntă și domnul știe să-și ia toate măsurile de precauție. Încrederea, pe care i-o acordă domnul Ștefan, începe să-și arate roadele, când primește misiunea importantă de a evalua efectivele armatei turcești. El va pătrunde în tabăra turcă, va participa chiar la o luptă cu un turc foarte mare și puternic, pe care-l răpune datorită iscusinței sale. Este o luptă simbolică, romantică, care sugerează că armata mai mică a moldovenilor va învinge prin iscusință armata masivă a turcilor. Împreună cu fratele Simion, cu oșteni din cetatea Crăciuna, el îl va pândi, la întoarcere, pe boierul Mihu scos la vânătoare în jurul Brăilei de căpitanul Gogolea, potrivit înțelegerii. Prezența boierului Mihu în tabăra turcă ar fi făcut ca turcii să fie preveniți și să nu cadă în cursa întinsă de Ștefan. El află că turcii își turnau tunurile după ce trec Dunărea, fiindcă nu puteau trece cu așa tunuri mari podul de pontoane. De aceea Ștefan îi va atrage pe turci în mlaștini pentru ca puterea lor, artileria și cavaleria, să fie imobilizată. Ionuț este răsplătit de Vodă, pentru serviciile aduse, cu o moșie. El va primi

porunca să instruiască mai multe steaguri de tineri răzeși, astfel încât manevrele de cavalerie, pe care le face în fața oaspeților venețieni, dovedesc iscusința unor mercenari. Aceste elemente explică cauza victoriei lui Ștefan în bătălia de la Vaslui. Elementele de supranatural, precum ceața căzută pe neașteptate, sau vremea neobișnuit de caldă pentru luna ianuarie, sugerează motivul participării naturii la viața eroilor, ca în poezia populară.

Jupân Onu cu răzeșii lui va ataca dintr-o parte armata turcă, iar Manole Păr Negru și Simion Jder, cu alte steaguri de cavalerie, din cealaltă parte, vor secționa armata turcă. El îl va lovi și-l va hărțui pe hadâmb, adică pe conducătorul armatei turcești, spre a nu-i da posibilitatea să-și reorganizeze armata și să reia atacul. Retragerea armatei turcești se transformă în panică, atunci când năvălesc gloatele de țărani înarmați. Moartea tatălui său Manole și a fratelui său Simion îl umplu de durere și-i stă alături mamei sale adoptive, jupâneasa Ilisafra, mângâind-o de pierderea suferită, ca semn că dragostea față de cei dragi îi dau tăria și curajul în luptă.

d) Romanul *Frații Jderi* sintetizează principalele motive ale universului sadovenian, dându-i unitate, coerență, cauzalitate și coordonare.

Motivul **istoria și războiul** intră în prim-plan în timpul bătăliei de la Lipiști, din finalul volumului întâi, *Ucenicia lui Ionuț*, unde Ștefan îl nimicește pe unul din cei mai periculoși dușmani ai Moldovei și ai Europei. Aceste cuvinte au aceeași valoare în finalul volumului trei, *Oamenii Măriei Sale*, când Ștefan cel Mare și Sfânt distruge armata turcă în bătălia de la Vaslui.

Motivul **vânătoarea și pescuitul** îl găsim în volumul al treilea, *Izvorul Alb*, unde Ștefan cel Mare și Sfânt participă la o vânătoare, pretext pentru a se întâlni cu sihaștrii de pe muntele Ceahlău, reluând parcă legenda întemeierii Moldovei cu vânătoarea bourului, dar și legenda cu Daniil Sihastrul.

Datina și destinul alcătuiesc motivul prezent în deciziile domnului Ștefan sub forma cutumelor, precum și în comportamentul Jderilor. Ei primesc cu bucurie oaspeții, fac după datină pețirea jupâniței Marușca, sunt îngropați după datină în urma bătăliei de la Vaslui. El se împletește cu motivul **negotul și călătoria** prin faptul că Damian, fiul lui Manole, negustor în Polonia, îi înștiințează pe Jderi de uneltirile boierului Mișu. Deghizați în negustori, Jderii pătrund în Polonia și atacă castelul, unde Niculăeș Albu a dus-o pe jupânița Marușca. Călătoria lui Ionuț la Sfântul Munte, ca să ducă niște scrisori, se înscrie pe coordonatele acestui motiv.

Motivul **dragostea și natura** este tratat cu discreție, când este vorba de domnul Ștefan, care îndepărtează de la curte pe soția lui Radu Vodă și pe Maria Voichița în momentul sosirii Mariei de Mangop. Nunta domnească este punctul culminant al acțiunii în volumul doi. Vizitele lui Alexandrel

Vodă la Ionășeni, ca s-o vadă pe jupânița Nasta, felul în care Ionuț Jder începe o idilă cu această jupâniță și aleargă s-o scape din cetatea Chilia sunt o exprimare a aceluiași motiv. Chiar Simion Jder este afectat de răpirea jupâniței Marușca și este ajutat de Jderi s-o elibereze. Natura este prezentă în viața eroilor și avem o participare a ei la evenimentele istorice. Ea oferă cadrul unic al unor evenimente importante. Fără cele două dealuri de la Lipiți, armata tătară n-ar fi putut fi prinsă și zdrobită. Fără negura și mlaștinile de la Vaslui, victoria lui Ștefan n-ar fi fost posibilă.

Motivul **satul și biserica** este prezent chiar la începutul romanului, când domnul Ștefan participă la hramul Mănăstirii Neamț. El se împletește cu motivul vânătoarea, când domnul caută pe sihaștri la Ceahlău, muntele sfânt al românilor. În volumul trei, când arhimandritul Amfilohie Șendrea este prezent lângă voievod, avem parcă o întrupare a motivului biserica, ca în *Hanu Ancuței* prin părintele Gherman. Același motiv apare și prin Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuț Jder.

Motivul **divanul și judecata** este întrupat prin domnul Ștefan, care face dreptate starostelui Nichifor Căliman, restituindu-i pământurile răpite de un boier lacom. Domnul este născut în zodia Cumpenei, adică a judecății, ca și Amfilohie Șendrea.

Împletirea acestor motive creează, ca și în *Hanu Ancuței*, imaginea unui univers viu, în plină mișcare, complex, în care se cultivă elementele de specific național.

e) **Stilul** sadovenian este cel mai bine decantat în romanul *Frații Jderi*, fiindcă autorul folosește recrearea, nuanțarea, mitizarea, simbolizarea, analiza psihologică, contrastul, antiteza, tipizarea, sugerarea, metaforizarea, ca o modalitate de a realiza sinteza estetică.

Mitizarea este subtil contextualizată pentru a sugera valențele legendare ale lui Ștefan cel Mare, proiecția lui pe teritoriul sacralului. Chiar Ionuț Jder între Samoilă și Onofrei — numiți simbolic Strâmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră — s-ar vrea un Făt-Frumos eroic, care sfărâmă balaurul, simbol al răului.

Simbolizarea susține proiecția lui Ștefan cel Mare și Sfânt într-un erou ideal. În finalul bătăliei de la Vaslui, domnul apare pe vârful unui deal, luminat de raza de soare a victoriei, într-un context istoric încărcat de negura năvălirilor dușmanilor. Simbolică este și ruperea în bucăți a lui Emin Mamac Han, în fața mârzacilor trimiși de Mamac Han, fiindcă este o întrupare a legii talionului (ochi pentru ochi și dinte pentru dinte). Tătarii, turcii, ungurii și polonii rupeau din patru părți ființa națională, iar Ștefan le dă pedeapsa meritată.

Contrastul, antiteza, tipizarea și analiza psihologică se împletesc, când este vorba de construirea imaginii unor eroi ca Amfilohie Șendrea. El are

ființa uscată, dar poartă o „*lumină duhovnicească*“, care-i înfrumuseța mai ales „*ochii și fruntea înaltă*“. Simbolizarea sugerează, prin simbolul cumpenei, „*izbânda mare în ale spiritului*“, pe când la Ștefan cel Mare, născut în aceeași zodie, dar cu șapte ani mai târziu, „*puterea stăpânirii prin sabie*“. De aici rezultă consonanța, dar și antiteza dintre cei doi eroi.

Poetizarea textului se face prin expresii figurative de tip metaforic: „*să-l ospătez cu vești*“, „*Cel care-i cumpăna lumii*“, „*ca un tunet lăuntric*“, „*sloiuri de ceară*“; de tip metonimic: „*are venin la rădăcina limbii*“, „*i se prevedeau ciolanele prin piele*“, „*numără stelele grăind singuri*“, „*ar fi sunat un clopot în adâncul pământului*“; cu expresii ale limbii vorbite ca la Creangă: „*păru a-și face socoteli*“, „*îi cetește și-i despică*“, „*să asculte cu luare aminte*“; prin simboluri: „*peștele cel mare pe care stă așezat pământul*“.

Expresivitatea rezultă și din utilizarea termenilor rari ca: „*arhimandrit*“, „*lipani*“, „*chitului*“, „*pârcălabul*“, „*starostelui*“, „*schivnicilor*“, „*lotrilor*“, „*nohăii*“, „*rodin*“, „*malorosieni*“, „*condur*“, „*cneaghină*“, „*objiduri*“; prin folosirea termenilor dialectali ca: „*brumării*“, „*baștină*“, „*capaucă*“, „*chindie*“, „*jold*“, „*podvezi*“, „*ocniță*“, „*megieși*“, „*samă*“, „*pâne*“, „*bielșug*“, „*șfară*“, „*covrul*“, „*hodină*“, „*pristav*“, „*cergi*“.

Stilul sadovenian arată maturitatea artistică atinsă de Mihail Sadoveanu, apartenența sa la linia realismului liric, continuându-l pe Ion Creangă (așa cum el însuși o mărturisește). El recrează un climat social-istoric, nu-l reconstituie, ci îi dă aspectul popular al tradiției povestitorilor populari, dar avându-i ca model pe Ion Neculce și pe Ion Creangă.

38.4. Mihail Sadoveanu — *Țara de dincolo de negură*

Țara de dincolo de negură se înscrie pe tema **vânătoarea și pescuitul**, dar, de fapt, **natura** este **tema** principală a povestirilor. Natura este, în universul lui Mihail Sadoveanu, un personaj urmărit cu multă atenție și curiozitate. Natura este locul unde omul se întâlnește cu lumea mitului, a poveștilor, a fantasticului, adică „*Țara de dincolo de negură*“. În povestirea *Maica mea era mare farmazoană*, moș Ilie povestește cum s-a întâlnit în codru cu „o licornă“. Iar în *Mirajul*, scriitorul găsește în deltă un peisaj de țară tropicală. În povestirea *Dihania singurătății*, o pasăre răcnește omenește când este împușcată.

Natura este locul unde viața și moartea se împletesc. Scriitorul surprinde imaginea unică, în care o lișiță se bate cu o cioară: „*Deodată, într-o roată de scânteii cioara mâniată se năpusti asupra pasărei de apă. Dar în aceeași clipă văzurăm un lucru minunat: lișița se întoarce ca mișcată de un resort pe spate și primi pe cioară cu ghiarele. O cuprinse pasărea cenușie și se pregătea să o amețească cu pliscul; dar și lișița se*

aninase de dansa cu putere și într-o bătaie iute din aripi săpă undele și-și duse vrăjmașa de moarte la fund...“.

Natura participă la viața eroilor și este un mijloc de apărare împotriva dușmanilor. În povestirea *Kiki dă examen în fața onoratei comisii*, găsim ideea care a stat la baza romanului *Frații Jderi*, sub forma cuvintelor rostite de Iancu Iorga: „și i-a răzbit Ștefan Vodă pe păgâni numai din pricina glodurilor, a smârcurilor și a negurei“.

Tema destinului o găsim în povestirea *Lupii din Cucoara urmează un război neistovit*, când un vânător meditează pe tema *fortuna labilis*, după ce împușcă o lupoaică foarte vicleană: „Soarta noastră ne-a hotărât din veci această întâlnire“. Aceeași temă o găsim când moș Calistru prinde în brațe ursul și-l înjunghie sau când Moș Pleșuv și Micu izbutesc să răpună lupul care vine la oi.

Ideea cărții este dată scriitorului de albumul de fotografii, publicat de Bădăuță, pe tema semănătoristă a specificului național, înțeles ca pitoresc, și realizată de Alexandru Vlahuță în cartea *România pitorească*. Mihail Sadoveanu vrea să surprindă în povestirile sale „*felii de viață*“, „*imagini pitorești*“, adică natura, munții, codrii, râpele, satele, Dunărea, marea, oamenii în costume populare, adică o imagine a țării, ca să-și exprime sentimentul patriotic.

Realismul liric, ca mod de a scrie al lui Mihail Sadoveanu, aici, în această carte, ia ființă, precum și o parte din motivele universului pe care îl creează.

Avem o împletire a realului cu fantasticul, pentru că *Țara de dincolo de negură* este țara poveștilor. Imaginea „licornei“ este în acest sens semnificativă, amintind de Alexandru Macedon și de romanul popular *Alexandria*: „Avea un corn drept în frunte, lung de-un cot, cum am auzit despre Ducipal harmăsarul lui Alexandru-Împărat Machedon. Dar aceasta n-arăta nici înfățișare încordată, nici în acțiune, nici strășnicie de Ducipal. Numai ochii mari și boldiți parcă vărsau văpaie“.

Tainele pădurii trebuie păstrate și de aceea Ghiță Topor ia grămada de pene sau de păr a dihaniei singurătății și o ascunde într-o scorbură.

Mirajul unui peisaj de țară tropicală, trăit de autor, este un alt mod de a cultiva fantasticul: „*O mare lină apăruse în depărtări și la țărmul ei un șirag de arbori de țară tropicală cu trunchiuri înalte și vârfuri stufoase și revărsate ca o resfrângere a realităților*“, este ca o evaziune romantică într-un decor oriental.

În povestirea *Pasaj de rațe seara*, elementul romantic este pus în antiteză cu cel realist: „*Nici eu nici indianul nu știam că rățoiul cel mare din marginea de către noi a luciului e o pasăre sfântă în țara de la miază-*

zi“, de aceea ei îl vânează: „zeul de la Eghiptet căzu cu zgomot în baltă, îmbrățișându-și cu aripile imaginea sângerată“.

Eroii sunt schițați printr-o atitudine, o idee, o concluzie esențială asupra lumii, care le dă substanță, sensul de a fi. Astfel, Alexandru Ghenciu este tipul vânătorului fără noroc la vânat, dar plin de idei. El își pune un șorț albastru, ca să nu fie zărit de rațe, element ce dă titlul povestirii *Șorțul albastru*.

Întâmplările excepționale se împletesc cu cele reale, cotidiene. Astfel, un câine, Comedierul, din povestirea *Vânt dinspre Călimani*, stârnește un grup de zimbri, care se arată înfricoșători, suflând foc pe nări.

Dimensiunea romantică a stilului sadovenian se face simțită prin fragmente de poeme în proză: „*Un soare de aur măreț și deformat de aburii bălții. Pluteam abia simțit și văsla avea un șopot moale în latura luntrii. Marmura bălții tresărea înfiorându-se până la trestii*“.

Realitatea, mitul, poezia, temele sunt încercate pe rând, ca și procedeele stilistice. *Țara de dincolo de negură* ocupă în universul sadovenian momentul când scriitorul își caută stilul, coordonatele universului, specificul național.

38.5. Mihail Sadoveanu — Zodia Cancerului

a) Dimensiunea realistă a romanului *Zodia Cancerului* constă în faptul că tema, ideea, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul „s-a documentat“, cercetând cronicile, locurile, tipurile umane, obiceiurile pe care le descrie. Elementul de intrigă îl constituie trecerea prin Moldova, în drum spre Istanbul, a abatelui Paul de Marenne, însoțit de Alexandru Ruset, fiul domnului Antonie Ruset. Venit cu o scrisoare de la Vladimir Kaminski, castelan de Katowice, Paul de Marenne, însoțit de căpitanul Turculeț și de câțiva monahi, trece spre Iași, întâmpinat fiind de Alecu Ruset, care-i povestește idila sa cu fiica domnului Gheorghe Duca, Catrina. Între cele două familii există un conflict social-istoric, în sensul că George Duca Vodă, cum îi spune Mihail Sadoveanu, îl îndepărtase din scaun pe Antonie Ruset, dând mult aur turcilor și determinându-i pe turci să-l chinuiască. Țara Moldovei este „*un paradis devastat*“ de lăcomia turcilor, de lupta pentru putere a pretendenților la tron și de invaziile străine.

Duca Vodă și Doamna Anastasia sunt prezentați ca un cuplu de ariviști, care sacrifică interesele țării pentru interesele personale. Doamna ține o evidență foarte strictă a bunurilor aduse la curte, făcând imposibilă prezența unor cămărași de tipul lui Dinu Păturică sau Andronache Tuzluc, din romanul *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon. Domnul este un ciocoi ajuns autocrat, conducând după principiul „*legea sunt eu*“: „*Dar acum-i învăț pe toți minte, ca să se supuie legii mele*“. Este de o lăcomie fără limită: „*Poruncă dau să se plece toți visteriei, plătind rânduielele până la o*

para și până la un bob de linte“. De aceea este fără milă față de boierul Grigori Ursachi, pe care-l „scot în fiecare zi din butuc slujitorii și-l bat la tălpi ca să-și plătească datoriile, fie către negustorul liovean, fie către domnul său“. Necruțător este cu Lupul sulgerul, cu vel jtnicerul Bogdan și vel vistiernicul Ghenca, pe care-i va executa călăul curții, Buga. Sub acest aspect, înrudirea cu Alexandru Lăpușneanu al lui Costache Negruzzi se stabilește cu ușurință. Blestemul rostit de Tudor Șoimaru, orb și bătrân, înainte de a-și da sufletul la Mănăstirea Golia, numindu-l Anticrist pe Duca Vodă, ne apare puțin justificat, fiindcă adevăratul Anticrist era la Istanbul, așa cum îi vedem imaginea în roman.

b) Caracterul romantic al romanului este dat nu numai de idila dintre Alecu Ruset și domnița Catrina a lui Duca Vodă, ci și de evaziunea romantică în trecutul istoric, de mutarea acțiunii la Constantinopol, într-un decor mirific oriental, specific romantismului, de prezența eroilor în cadrul unor biserici și mănăstiri, de implicarea unor elemente de specific național, dar mai ales prin structura eroilor.

Caracterul excepțional al eroilor și al întâmplărilor, care este o trăsătură a programului estetic al romantismului, rezultă din faptul că cei doi eroi principali, Alecu Ruset și domnița Catrina, sunt prinț și prințesă, angajați într-o relație de dragoste, trăită în ascuns. Pentru a se putea întâlni, ei sunt ajutați de doica Catrinei, Măgdălina, de domnița Ruxanda la Neamț, de abatele Paul de Marenne, de cuviosul Teofan.

Întâmplările excepționale sunt expuse sub forma celor șase semne. În primul rând faptul că pe icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamț s-au ivit lacrimi, apoi a urmat un cutremur de pământ, apoi a venit o ninsoare amestecată cu gheață, pe care mitropolitul Dosoftei a tălmăcit-o ca fiind semnul mâniei lui Dumnezeu asupra turcilor. Atunci veniseră trimișii Porții să ia birul, cametele și darurile promise de Duca Vodă. Al patrulea semn a fost o cometă. Scriitorul o asociază cu uciderea starostelui Donie Hâncu din porunca lui Vodă. Atunci s-a arătat și o pasăre ciudată cu pene albastre, cu ochi de rubin, care reproducea întocmai răcnetul de moarte al starostelui. Este modul sadovenian de a trata mitul Pasărea Măiastră. El va fi reluat de Nicolae Labiș în *Moartea Căprioarei*.

Romantic este și episodul în care Tudor Șoimaru, acum bătrân fiind, vine în fața lui Vodă și cere îndurare pentru răzeșii orheieni, care au fost aduși prinși la judecată, fiindcă s-au răsculat din cauza birurilor nemiloase puse de domn. Domnul se face că îi iartă, însă dă ordine să fie închiși până vor plăti îndoite datoriile. Tudor moare în Mănăstirea Golia, după ce se spovedește și se împărtășește strigând: „*Mă duc la morți; căci în această viață și-n această lume s-a arătat Anticrist!*“, numindu-l pe Duca Vodă.

Clopotul cel mare al Mănăstirii Golia a bătut singur și Tudor Șoimaru are parte, astfel, de o moarte romantică.

Romantică este și atitudinea, comportamentul unor boieri, care, plini de milă și de dragoste față de țară, nu pot accepta jaful făcut de Duca Vodă. Vistiernicul Vasile Ghenca arată, ca și jitnicerul George Bogdan, acest lucru în fața Sfatului domnesc. Întrebat fiind de mitropolitul Dosoftei, jitnicerul va mărturisi că este preocupat de soarta țării și a oamenilor: „— *Înalt preasfinte, iartă-mă dacă-ți întorc vorba și-ți spun că n-a fost rătăcire. Căci fapta mi-am cugetat-o. Acest tovarăș de osândă al meu mi-a arătat în mai multe rânduri, care sunt rânduielele pe care le scoate Domnia pentru pieirea acestei sărace țări. Tablele vistieriei se lungesc și se umplu; zloțașii se pregătesc să cuprindă lumea și s-o strângă, câtă a mai rămas, mai rău decât păgânii. După ciumele care au fost, asta-i una nouă. Și ne-am gândit la această nebulie, să sculăm pe acei pământeni, care au mai rămas cu inimă și cu rușine. Cei fără inimă și fără rușine pleacă nasul și ne judecă acum. Dar eu nu cunosc alt județ decât al lui Dumnezeu, și la El mă înfățișez cu inima dreaptă*”.

Sentimentul religios formează nucleul argumentului vistiernicului Vasile Ghenca: „*M-am spăriat de o pedeapsă mai cumplită, când va fi să mă înfățișez la judele meu cel mare, care este și al înalt prea sfinției tale, și al lui Vodă și al tuturor. Văzând că mi se pune în mână un cuțit ca să belesc țara, l-am lepădat*”. Privi pe toți „*cu umilință, dar fără frică*”. Fraza ar trebui citită de miniștrii contemporani.

Evlavia eroilor este urmărită, când avem, la hramul Sfintei Paraschiva de la Mănăstirea Trei Ierarhi, prezentată slujba, la care iau parte Duca Vodă cu doamna Anastasia și cu domnița Catrina, sau când Alecu Ruset îl caută pe unchiul său Teofan la Mănăstirea Cașin.

Romantică este deghizarea lui Alecu Ruset și a slujitorului său Bârlădeanu în călugări, mergând la Athos, care va fi reluată în *Frații Jderi*, când Ionuț Jder și Botezatu procedează la fel, spre a trece nestingheriți prin teritoriile aflate sub stăpânirea turcă.

Răpirea mirelui Ștefan beizade, din casa boierului Ilie Țifescu, este romantică, la vreme de noapte. Se relatează apoi o urmărire a lui Alecu Ruset de către oștenii conduși de hatmanul Buhuș și Cantemir serdar. Părăsit de oamenii căpitanului Turculeț, Alecu Ruset îi întâmpină pe oșteni singur, rămânând până la final un erou romantic, aflat într-o permanentă confruntare cu o realitate social-istorică dură. Prinderea și moartea lui exprimă deplin raportul dintre realism și romantism în structura romanului istoric sadovenian.

c) *Zodia Cancerului* este o meditație sadoveniană pe tema *fortuna labilis*, un roman de problematică, asociind o influență a romanelor de

factură expresionistă asupra unui mediu patriarhal moldav, pe care autorul îl cunoaște și-l cultivă. De aceea Alecu Ruset îi spune abatelui Paul de Marenne că Moldova este un loc „unde nasc și trec vârtejurile lui Dumnezeu ș-ale oamenilor“, unde calamitățile „stau în lucruri ca mierea în flori. Aici ne veselim și în altă parte pier oamenii de ciură și de sabie. Dumnezeu a îngăduit împăraților, foametei și molimelor să-și aducă aici cortegiul. Aici, pe acest colț de pământ, care a fost cândva paradis, nu mai este nimic statornic. Și domniile îndeosebi sunt mai schimbătoare decât toate“.

Această meditație însoțește imaginea domniței Ruxanda, retrasă la Mănăstirea Neamțu, după moartea lui Timuș Hmelnițki, care „dintr-o minune a lui Dumnezeu“ a ajuns „o biată ființă întristată“. Ea îi vorbește domniței Catrina de Alecu Ruset, când acesta o vizitează împreună cu mama ei Anastasia – Doamna.

Imaginea Moldovei devastată de năvăliri, de luptele pentru putere dintre partidele boierești, de calamitățile naturale, este a unei țări bogate, care a fost jefuită: „Rămăseseră însă, în domnia lui Duca Vodă, puține așezări de creștini pe acea vale bogată, căci, cu pușini ani înainte, iernaseră tătarii fărâmiând și spârцуind, urmând după dânșii răutățile prădăciunilor leșești, foametea neașezării și ciurma lui Dumitrașcu Vodă. Iazurile Bahluului se potmoliseră, morile stătuseră, hanurile se cumpăneau în trei pereți cu acoperișurile arse — locurile satelor pustii se cunoșteau abia, în dudaie înalte; fântâni spurcate de leșuri, cruci însemnând morți năprasnice, toată privescerea fericitelor așezări de odinioară arăta mila domnilor și-a împăraților, precum și binefacerile năvălirilor și războaielor care nu mai aveau conținere“.

Domniile aduc când binefaceri, când sunt o calamitate: „Antonie Vodă, părintele meu, n-a înțeles să adune comori după moda tiranilor orientali; a zâmbit bielșugului public și a fost mazilit sărac. Duca Vodă însă a organizat hoșia domnească“. De aceea „Toate în Moldova sunt scurte, trecătoare și vișoroase și cele bune și cele rele. Acum doi ani aceste locuri erau înflorite și populate“. Fiindcă atunci când „Dumnezeu se milostivește asupra ei, înflorește de azi pe mâine, ca o grădină în primăvară după urgia iernii“. Este modul sadovenian de a exprima conceptul de lume-grădină.

Conceptul *fortuna labilis* îl vedem, acționând și asupra domnilor. Astfel, Antonie Vodă este chemat la Istanbul, pentru că Duca Vodă le-a spus că are bani mulți: „Stăpânii de la Stambul l-au schingiuit, l-au împuns cu ace de foc, i-au bătut pene de trestie sub unghii, l-au pus să înghită tulpane de mătase și i-au tras intestinele pe gură“.

Chiar și asupra lui Duca Vodă atârână această amenințare, pe care Alecu Ruset i-o aruncă în dialogul din palatul domnesc. Domnul George Duca

scrisese mai multe cărți către poloni, ca să-l ajute contra turcilor. Ele se găseau în mâna unor prieteni ai lui Antonie Vodă. Dacă aceste scrisori ar fi ajuns la Constantinopol, Duca Vodă ar fi fost mazilit și poate ucis. De aceea Alecu Ruset îi spune lui Duca Vodă că nu se teme de el: „*Făcând altfel, cărțile de care am vorbit se mișcă și purced la Țarigrad. Asta poate fi primejdie, nu însă pentru acest cap al meu*“. Ipocrit, Duca Vodă îl invită la masa ce-o dă în cinstea abatelui Paul de Marenne, dar îl pune pe Milescu să falsifice niște scrisori cu semnătura lui Alecu Ruset, scrisori care, însoțite de galbeni, vor hotărî moartea beizadelei în finalul romanului: „— *Aduceți-l aici! porunci Domnul încet, cu liniște. Voi l-ați cruțat și bine ați făcut. Eu însă l-am cumpărat. L-am plătit bani mulți.*“ De aceea Duca Vodă are satisfacția de a-l omorî cu mâna lui pe Alecu Ruset: „*În aceeași clipă înălță de la spate în sus buzduganul și păli în frunte, între ochi pe Ruset*“. Episodul amintește de felul în care a fost ucis tatăl lui Tudor Șoimaru, de către Stroie Orheianu, cu buzduganul domnului.

Influența stilului cronicilor moldovene asupra lui Mihail Sadoveanu este evidentă din felul în care, la începutul fiecărui capitol, se enunță printr-un titlu cuprinsul.

Romanul exprimă maturitatea artei scriitorului și capacitatea de a realiza *Frații Jderi*, această culme a romanului istoric în literatura română.

38.6. Mihail Sadoveanu — Domnu Trandafir

a) Amintirea *Domnu Trandafir* de Mihail Sadoveanu are ca temă copilul și copilăria. Autorul își reamintește felul în care se scâldea cu ceilalți copii în apa Siretului, asemeni cu Nică al lui Ion Creangă în „*Ozana cea frumos curgătoare...*”

Târgul vechi, cu șurele dărăpănate pline de poloboace, în care se juca de-a ascunselea, zăvoaiele cu sălcii cenușii, taifasurile din tușișurile de mure, goana prin poieni readuc cu nostalgie scriitorului în amintire anii copilăriei.

Cele mai duioase amintiri sunt legate însă de școală și de învățătorul său, domnul Busuioc, care devine în această povestire domnul Trandafir. Imaginea acestuia este reconstituită din ochii blajini, capul puțin chel, dinții lungi cu o strungă la mijloc, dar mai ales din gesturile lui. Când îi învăța să spună poezii patriotice, ridica brațul drept; când îi învăța să cânte, lovea diapazonul de colțul mesei, iar când citea poveștile lui Ion Creangă, îi privea blând, ținând cartea la piept. Trăsătura cea mai importantă a domnului Trandafir este sufletul pe care îl punea, ca un apostol, în cuvintele ce le rostea, era credința în valorile semănate în ogorul minții copiilor.

Când școala este vizitată de domnul ministru, însoțit de un inspector, domnul Trandafir face lecția, așa cum îi plăcea lui, cu copiii și aceștia rămân foarte mulțumiți. Modest, domnul Trandafir nici nu cutează să creadă că

școala lui, atât de neînsemnată, putea să primească o astfel de inspecție. Domnul Trandafir nu se mânia, ci doar se încrunta, rostind două cuvinte de reproș: „*Măi domnule!*“. El a fost credincios școlii și turmei de suflete, ce i s-a încredințat, păstorindu-le ca un părinte, modelând cu blândețe sufletele gingașe ale copiilor. Duișia este sentimentul ce-l stăpânește, când își amintește de omul care l-a învățat să scrie, să citească, să cânte, să înțeleagă lumea din jur și să fie om. Această sensibilitate arată cât de profundă au fost arătura și semănătura acestui apostol modest al sufletului românesc. Prin imaginea domnului Trandafir, scriitorul Mihail Sadoveanu ne prezintă o luminoasă personalitate a învățătorului de vocație pentru această nobilă misiune.

b) Mihail Sadoveanu realizează această amintire sub forma unei scrisori, adresate unui prieten. El îmbină descrierea locurilor copilăriei cu imaginea învățătorului, pe care l-a îndrăgit, cu povestirea vizitei ministrului, introducând, în momentele cele mai importante, dialogul.

Mihail Sadoveanu folosește cu multă abilitate în text elementele caracteristice artei sale de povestitor. El știe să introducă termeni specifici ai graiului din Moldova: „*ista*“, „*mulțămim*“, „*oleacă*“, „*domol*“, „*brava*“, „*să beie*“, „*sară*“, „*samă*“, „*să cetească*“, „*întâi*“, „*șagă*“, „*ogradă*“, „*zarvă*“.

Ca și la Ion Creangă, pe care îl consideră maestrul său în arta narațiunii, Mihail Sadoveanu folosește expresii ale limbii vorbite ca: „*nu fără șagă*“, „*cât ai bate din palme*“, „*cu cine am onoarea?*“, „*Să știi că ai haz!*“, „*tu bagi de seamă*“, „*îmi aduc aminte*“ cu scopul de a da, prin caracterul oral al limbii folosite, mai multă viață textului.

Mihail Sadoveanu știe să folosească termeni cu valoare expresivă: „*bufnele*“, „*poloboace*“, „*taifas*“, „*apostol*“, „*monitori*“, „*iscodi*“, „*dăscălie*“. La aceștia putem adăuga o serie de epitețe ca: „*sălcii cenușii*“, „*șurile dărăpănate*“, „*zâmbet liniștit*“, „*tăcere adâncă*“, „*ochi încălziți*“, „*odae scundă*“.

Expresivitatea textului crește prin folosirea de comparații ca aceea când „*sala de clasă devine ca într-o biserică*“ un loc al sufletului; prin folosirea unor metafore „*curcubee de stropi*“, „*uriași de zăpadă*“, spre a accentua imaginea din jocul copiilor; sau metonimii ce consemnează efectul, care substituie cauza: „*și-l ajung la inimă*“, „*ne venea să intrăm în pământ*“.

38.7. Mihail Sadoveanu — *Neamul Șoimăreștilor*

a) *Neamul Șoimăreștilor* este un roman istoric, care urmărește un proces istoric, acela al deposedării răzeșilor de pământ, proces cu adânci implicații în viața Moldovei. El face parte dintr-o serie de romane ca: *Frații Jderi*, *Nicoară Potcoavă*, *Zodia cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, în care

se surprind momente ale acestei lupte sociale dintre țăranii liberi și boierimea lacomă.

În *Frații Jderi* este surprins momentul în care Ștefan cel Mare a realizat nu numai o serie de cetăți de apărare în jurul Moldovei, ci și un zid viu din obștile răzeșești, conduse de căpitani de plai. Ele alcătuiau nucleul armatei moldovene.

Lipsită de acest zid de apărare, Moldova nu putea rezista atacurilor turcilor, tătarilor, ungarilor sau polonilor. Răzeșii, deveniți iobagi, nu mai aveau pentru ce să lupte, nu mai aveau puterea economică, organizarea socială pentru a alcătui părți din oaste, steagurile de cavalerie, care au făcut gloria Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare.

Felul în care Stroie Orheianu îl ucide în Divanul domnesc, cu buzduganul domnului Ieremia Movilă, pe Ionașcu, tatăl lui Tudor Șoimaru, fiindcă îndrăznise să se plângă de abuzurile lui, este semnificativ pentru politica ostilă față de răzeși, dusă de marea boierime în timpul unor domni proveniți dintre boieri, ca cei din familia Movilă.

Tudor Șoimaru va sprijini pe Tomșa Vodă, tocmai pentru că acesta va face dreptate neamului său, adică îi va reda pământurile luate prin violență, cruzime și asasinat de către Stroie Orheianu. Din această cauză, boierii vor încerca o răzmeriță înăbușită de Tomșa Vodă cu ajutorul răzeșilor, ceea ce va determina alăturarea mării boierimi doamnei lui Ieremia Movilă, care va pregăti o armată cu ajutorul ginerilor săi din Polonia, va pătrunde în Moldova și-l va înlătura pe Tomșa Vodă de la domnie. Această luptă pentru putere dintre diferitele grupuri de boieri va determina decăderea Moldovei după moartea lui Ștefan cel Mare.

b) *Neamul Șoimăreștilor* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. *Tema* romanului o formează Moldova în perioada de decădere de după moartea lui Ștefan cel Mare, când oligarhia boierească lacomă îi deposează, prin violență, pe răzeși de pământuri.

Ideea este că lupta pentru dreptate socială este strâns împletită cu cea pentru libertate națională.

Subiectul urmărește evoluția lui Tudor Șoimaru, căpitan în oastea lui Tomșa Vodă. Acesta dobândește doi buni prieteni — Simion Bârnoavă și Cantemir Bei — în timpul luptelor pentru domnie. Împreună cu acești doi prieteni, el se întoarce în satul natal, unde află de la unchiul său, Mihu, felul în care a fost ucis tatăl său, fiindcă s-a ridicat ca să apere drepturile răzeșilor. Din această cauză, tema, eroii, conflictul, subiectul au un profund caracter social. Eroii sunt reprezentativi, tipici și sintetizează categorii sociale. Stroie Orheianu este tipul boierului lacom și brutal. El reprezintă marea boierime. Tudor Șoimaru este tipul răzeșului viteaz. Vodă Tomșa

este tipul domnului care vrea să facă dreptate țăranilor, adică să îndrepte nedreptățile făcute de Ieremia Movilă și de boierii din jurul lui, care i-au deposedat pe țărani de pământ. Deposedarea de pământ a răzeșilor caracterizează pe deplin o perioadă de abuzuri din timpul societății feudale. Lupta pentru domnie este, de asemenea, o împrejurare tipică, pentru că ea pune în evidență trăsăturile de caracter ale eroilor.

Mesajul critic al romanului rezultă din alegerea subiectului, a conflictului, pentru că evidențiază aspecte negative ale societății feudale. Felul în care scriitorul se va documenta tot mai profund pentru scrierea romanelor sale istorice justifică ideea lui Garabet Ibrăileanu că scrierea unui roman a devenit o știință. Scientismul este, deci, o trăsătură implicată în realizarea romanelor lui Mihail Sadoveanu. În realizarea romanului *Frații Jderi*, avem cea mai semnificativă etapă, în care măiestria artistică a autorului ajunge la cel mai înalt punct. În *Neamul Șoimăreștilor*, avem momentul în care el începe acest drum și, din această cauză, elementele realiste se împletesc cu cele romantice, coordonatele istorice se interferează cu cele sociale.

c) *Neamul Șoimăreștilor* poate fi interpretat și ca un roman de dragoste, deci ca un roman în esență romantic, care ar reda istoria unei iubiri sau faptele de vitejie ale unor eroi. Tudor Șoimaru devine, în acest context, un erou excepțional, fiindcă el este răzbunătorul, adus parcă de justiția divină la un moment dinainte stabilit, spre a-l pedepsi pe ucigaș, adică pe Stroie Orheianu. El acționează în împrejurările excepționale ale luptei pentru domnie. De aceea tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Tudor Șoimaru nutrește față de Magda Orheianu un puternic sentiment de iubire. Din această cauză, el pleacă în Polonia să o regăsească. Când Stroie Orheianu îl dă pe mâna nobililor poloni, ca spion al lui Tomșa Vodă, iar Magda, orgolioasă, se prefăce că nu-l cunoaște, Tudor Șoimaru se trezește din visul său romantic de iubire și revine în realitatea socială. El va fi salvat din mâna nobililor poloni de cei doi prieteni, Simion Bârnoavă și Cantemir Bei. Îl va sprijini pe Vodă Tomșa împotriva boierilor, îl va lovi cu ură pe Stroie Orheianu și va duce o viață de luptă pentru apărarea intereselor răzeșimii. Această ură îi deformează trăsăturile feței, încât devine „*turbat ca fiara, cu ochi crunți și cu obrazul de var*“.

Episodul erotic de la începutul romanului, când Tudor Șoimaru o salvează pe Magda Orheianu, care fusese răpită de un cazac, este momentul în care cei doi petrec ceasuri de tandrețe și este cel mai semnificativ pentru a argumenta dimensiunea romantică a romanului. În același timp, când, la sfârșitul romanului, Tudor Șoimaru o salvează pentru a doua oară pe Magda, aceasta înțelege profunzimea iubirii lui. De aceea „*gemea cu mâinile la tâmplă*“ și „*îl privea cu groază*“, în timp ce „*se lăsa purtată de*

feciorii răzeșilor“. Ca adevărat erou romantic, Tudor Șoimaru îi va da un grup de flăcăi s-o însoțească, împreună cu soțul ei, până la Soroca, deci va veghea asupra vieții ei atâta cât îi va fi în putință, ceea ce arată cât de mare sunt delicatetea, generozitatea și iubirea eroului.

Incendierea conacului de la Murgeni, după uciderea lui Stroie Orheianu, precum și felul în care șterge urma ucigașului de pe pământ, punând să fie arat locul cu plugurile, arată cât de profund este sentimentul de ură față de ucigașul tatălui său, dar în același timp, cum traduce în realitate un verset biblic: „*Și urma lor de pe pământ o va șterge.*“ De aceea, răzbunarea lui Tudor Șoimaru pare inspirată de o voință divină, în esența ei, dar în formă este o dorință aprigă de a îndepărta, din amintirea lui, imaginea Magdei Orheianu pentru totdeauna.

d) *Neamul Șoimăreștilor* poartă un nume sugestiv, fiindcă așa cum un pom își arată felul său de a fi, tot astfel și oamenii se cunosc după roada lor, adică după faptele lor. Tudor Șoimaru este un rod al copacului neamului său, fiindcă el este eroul, este luptătorul pentru dreptate socială și libertate națională. De aceea calitățile lui ca: iscusința, inteligența, cinstea, curajul, curățenia sufletească, răbdarea, credința, mila, iubirea, ascultarea comandamentelor majore ale epocii, fac din Tudor Șoimaru un erou simbol, care sintetizează parcă poporul român, răzeșul ca prototip. Ura față de ucigașul tatălui său este atât de puternică, încât îi înspăimântă și pe dușmanii săi: „*Răcni așa de cumplit, încât mazurii înfricoșați smuciră frâiele și se năpustiră pe poartă.*“ Deși pribegește mult, prigonit fără să știe de Stroie Orheianu, el se întoarce, fiindcă simte acea legătură adâncă cu neamul său. Revenit în sat, atunci când neamurile îl recunosc, el simte o bucurie: „*își simți pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută*“. În același timp, „*clopotele bisericii cântau,*“ fiindcă este ca o sărbătoare a neamului momentul când Șoimaru era cuprins de mâini, îmbrățișat „*de veri și de mătușe*“, încât și cei doi prieteni ai săi, Cantemir și Bârnoavă, „*se simțeau mișcați*“.

Când unchiul său Mihu îl „*apucă de mână și-l trase între mormintele țintirimului*“, „*ca să-i arate mormântul tatălui său clopotele bisericii tăcură*“, iar printr-o concordanță „*se alinară și vocile oamenilor*“, fiindcă este un moment solemn de durere colectivă a neamului.

Mihail Sadoveanu sugerează cu subtilitate, prin analogie, raportul dintre om și neamul său, ca fiind cel dintre rădăcinile și ramurile unui pom: „*sub cireșii sălbatici care-și coborau rădăcinile între oasele morților se făcu în lumina dimineții tăcere*“. Sosirea lui Tudor Șoimaru devine, astfel, un moment ales (arhetipal), pe care și elementele naturii îl simt și-l trăiesc prin tăcere, fiindcă îi înțeleg valoarea. În mintea lui Tudor Șoimaru, „*icoanele înnegurate de uitare*“ ale amintirilor îi readuc imaginea tatălui

său: „*chipul palid, stropit de sânge, al unui oștean mort*“. Această imagine îl face ca la auzul numelui ucigașului să rămână „*ca fulgerat, cu ochii rotunzi înfricoșați de groaza lăuntrică*“. Pe această imagine se va clădi ura cu care-l va lovi pe Stroie Orheianu, această imagine va determina distrugerea conacului de la Murgeni, această imagine o va elimina pe cea a Magdei Orheianu după o luptă lăuntrică, pe care prietenii săi o înțeleg și de aceea vor sta alături de el în timpul plecării în Polonia.

e) Stilul lui Mihail Sadoveanu este poetic și multe din paginile sale au fost considerate poeme în proză. El știe să dea iz arhaic povestirilor sale, utilizând cuvinte rare. În *Neamul Șoimăreștilor* găsim: „*șintirimul*“, „*cațaveici*“, „*vataman*“, „*siac*“, „*ilic*“, „*contașul*“, „*ghizunia*“, „*mazuri*“, dar și expresii ca: „*a bătut cu umilită mulțămire metanie domnului său*“, „*ne-am milostivit și-am pus cuvânt*“, „*s-a strămutat la veșnicele locașuri*“, „*bătrânii ajung o vreme rea*“, „*căpitan de steaguri*“, care dau culoare de epocă.

Textul este inundat de metafore, metonimii, comparații, epitete și simboluri. Dintre cele mai expresive metonimii amintim: „*îi ardeau ochii*“, „*a hotărât să vie pluguri*“, „*oșteanul își simți pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută*“, „*taina o ascunse în fundul sufletului*“, „*acoperi pe Magda cu sabia*“, „*Domnița Magda și-a purtat lumina ochilor prin țări străine*“, „*având în inimă răsunetul durerii lor*“, „*toaca începu să sune... c-o duruire melodioasă*“, care, toate, sunt construite pe raportul sau din substituția dintre cauză și efect. Unele metonimii sugerează o meditație pe tema destinului: „*Și vremea neconținut i-a lovit, până ce le-a aplecat frunțile adânc spre pământ*“.

Dintre metaforele utilizate în text, unele devin simbolice: „*cu icoana fetei Orheianului în fața ochilor*“, „*clopotele bisericii cântau*“, „*icoane înnegurate de uitare*“. Alte metafore surprind trăiri lăuntrice: „*parscă i se lua un vâl de pe frunte*“, „*se prăpăstui pe poartă*“, sau au valoarea unor meditații pe tema destinului uman: „*unde se amestecau cerul și pământul într-o brumă alburie*“, „*privind cum trec spre lăcașurile veșnice*“, „*fire lungi și argintii de mătasea morților*“, „*îi năruiră în iazul Răutului*“.

Epitetele sunt împletite cu aliterații și asonanțe ca într-o poezie: „*Își descoperi capul cu plete scurte, crețe, și-și făcu încet cruce*“, „*fetele erau cu capetele goale, gătite, cu flori de grădină*“. Alte epitete au o expresivitate deosebită: „*cu ochii ascuțiți și aspri*“, „*călărimea întărită*“, „*glas îndesat*“, sau deschid tabloul prin cromatică: „*cu ochi verzi și cu umerii obrajilor roșcovani*“, „*cu fuste de lână dungate cu vrăste galbene și roșe pe fond negru*“, „*ciubote cu piele roșă... siac cafeniu și ilice negre cu nasturi rotunzi de argint*“, care evidențiază specificul portului național.

Comparațiile au și ele o deosebită forță expresivă: „*turbat ca fiara*“, „*ca scăpat dintr-un arc*“, „*ca mireasma unei flori*“.

Stilul lui Mihail Sadoveanu este deci expresiv, cromatic, echilibrat, poetic, cu elemente de specific național bogat, cu iz arhaic și impregnat cu elemente dialectale moldovenești.

39. Mihail Sadoveanu — structura universului

39.1. Temele universului sadovenian

a) istoria și războiul — temă fundamentală a universului sadovenian:

– lupta pentru salvarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale – *Frații Jderi, Nicoară Potcoavă*.

– recrearea istoriei – mod de pătrundere sadoveniană în trecutul istoric – *Frații Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă, Nunta domniței Ruxanda*.

– lupta pentru dreptate socială – proces istoric – *Neamul Șoimăreștilor, Hanu Ancuței – Județ al sărmanilor*.

– vremurile de demult – loc de evaziune romantică – *Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi, Zodia Cancerului*.

– legenda – model epic istoric – *Frații Jderi* – vânătoarea bourului, căutarea sihastrului.

– mitizarea — procedeu romantic sadovenian de construcție a textului – *Frații Jderi*.

b) natura – coordonată a universului sadovenian:

– trăirea eroilor în concordanță cu manifestările naturii – *Baltagul, Țara de dincolo de negură, Nada Florilor*.

– sentimentele de bucurie, nădejde, tristețe, durere sunt redată prin referire la reacțiile naturii — *În pădurea Petrișorului, Baltagul, Nada Florilor, Bordeienii, Țara de dincolo de negură*.

– caracterul secret al naturii – viețuitoarele, păsările se ascund de oameni, se retrag în păduri, în deltă – *Țara de dincolo de negură, În împărăția apelor, Nada Florilor*.

– natura – locul unde viața se împletește cu moartea – *Păcat boieresc, Bulboana lui Vălinaș, Bordeienii, Țara de dincolo de negură*.

– natura vorbește prin mijloace specifice: vântul, norii, soarele, atitudinea animalelor aduc semnele unor fapte ce se vor petrece – *Baltagul, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor*.

– limbajul și semnele naturii sunt cunoscute de cei ce trăiesc în mijlocul ei: Vitoria Lipan – *Baltagul*, Moș Hau, țața Ileana – *Nada Florilor*.

Lucian Blaga: „*Sadoveanu este duhul întrupat al naturii românești*“.

c) iubirea — temă a universului sadovenian:

iubirea — trăsătură a eroului sadovenian: Vitoria Lipan – *Baltagul*.

– iubirea — motivație a actelor eroilor: Tudor Șoimaru pleacă în Polonia după Magda Orheianu; Alexandru — după Ilinca în *Nicoară Potcoavă*; Ionuț Jder pleacă după Nasta; Simion Jder — după Marușca în Polonia; Alecu Russet încearcă să o câștige pe Catrina.

– iubirea – motiv de conflict și răzbunare: Vitoria Lipan – *Baltagul*, Constandin Moțoc – *Județ al sărmanilor*,

– iubirea — eveniment fundamental în destinul eroilor.

Hanu Ancuței – Cealaltă Ancuță – Toderiță Cătană o răpește pe duduca Varvara.

Bulboana lui Vălinaș – Ilie Bădișor o iubește pe Mădălina.

– iubirea — cauză a deznădejdii și prăbușirii.

Cazul Eugeniței Costea – Eugenița Costea se sinucide pentru Lai Cantacuzin.

Frații Jderi – Nicodim – se retrage în monahism.

Zodia Cancerului – Alecu Ruset își dă viața.

d) datina și destinul — coordonate ale vieții eroilor:

Hanu Ancuței – Moș Leonte Zoderul le traduce eroilor destinul.

Frații Jderi – Ștefan cel Mare, Amfilohie Șendrea – zodia Cumpenei, datini la îngroparea Jderilor.

Baltagul – datinile la botez, nuntă, înmormântare.

e) vânătoarea și pescuitul – caracterul unic al întâmplărilor:

Țara de dincolo de negură – „*licorna*“, pasărea cu glas de om, bourii.

Nada Florilor – Moș Hau, țața Ileana duc o viață în afara societății.

Păcat boieresc – împletită cu tema dragostei.

f) satul și biserica – motive ale universului sadovenian:

Frații Jderi – Ștefan cel Mare la hramul Mănăstirii Neamț.

Hanu Ancuței, Haralambie – legenda bisericii Sf. Haralambie.

Zodia Cancerului – hram la Trei Ierarhi.

g) divanul și judecata – motiv epic sadovenian:

Hanu Ancuței – loc al unui divan popular, în *Haralambie* – divanul domnesc.

Frații Jderi–divanul domnesc și judecata făcută de domn.

Zodia Cancerului – divanul domnesc.

h) viața târgurilor de provincie – temă specific sadoveniană:

– târgul — un oraș în care se moare – *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*.

– târgul — orașel în care speranțele și idealurile se prăbușesc: *Cazul Eugeniței Costea, Haia Sanis*.

– târgul — loc în care se pierd virtuțile morale – *Nada Florilor, Cazul Eugeniței Costea*.

– târgul — loc în care se consumă dramele mărunte – *Zodia Cancerului, Hanu Ancuței*.

39.2. Eroul sadovenian — centru al universului

a) Valori arhetipale ale eroilor sadovenieni – Hanu Ancuței.

– Comisul Ioniță – principiul Adevărul – seria răzeșul – perseverent.

– Moș Leonte Zoderul – Armonia – cititorul de zodii – sfătos.

– Toderiță Cătană – Frumosul – oșteanul – voinic și îndrăzneț.

– Damian Cristișor – Armonia – negustorul – diplomat.

– Ancuța – Datina – știe tot – negustorul – inteligentă.

– Părintele Gherman – Binele – seria monahul – răbdarea și renunțarea.

– Constandin – Armonia – seria cerșetorul, umilința.

– Zaharia – Legea – seria fântânarul – blândețea, ține cumpăna ca simbol al echilibrului și armoniei.

b) Eroul sadovenian – centru al universului

– Ștefan cel Mare și Sfânt – actant al conștiinței naționale și creștine – strategul – organizatorul – părintele – judecătorul – luptătorul – evlaviosul.

– Ionuț Jder – jupân Onu – rol central în bătălia de la Vaslui – eroul – luptătorul.

– Vitoria Lipan – natura participă la trăirile eroinei – imagine a prototipului carpato-dunărean.

– Nicoară Potcoavă – pedepsirea trădătorilor lui Ion Vodă cel Cumplit – răzbnătorul.

c) Eroul sadovenian — prototip carpato-dunărean:

– pescarul – Moș Hau, țața Ileana – *Nada florilor*.

– vânătorul – autorul – *Țara de dincolo de negură*.

– plutașul – Ilie Bădișor – *Bulboana lui Vălișaș*.

– haiducul – Cozma Răcoare – *Cozma Răcoare – Haralambie* – Vasile cel Mare.

– răzeșul – Tudor Șoimar – *Neamul Șoimăreștilor* – comisul Ioniță – *Hanu Ancuței*.

– negustorul – jupân Damian, Ienachi Coropcarul.

– boierul – Năstase Bolomir, Mârza Dimache.

– voievodul – domnul – Ștefan cel Mare și Sfânt – *Frații Jderi* – Vodă Mihalache Sturza, Vodă Calimah – *Hanu Ancuței*.

– Duca Vodă – *Zodia Cancerului*.

39.3. Timbrul sadovenian — trăsătură a universului

– mitizarea – Ștefan cel Mare și Sfânt – proiectat pe teritoriul legendei sacre – Ionuț Jder – cu Samoilă și Onofrei – proiecții ca Făt-Frumos, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne.

- simbolizarea – Ștefan cel Mare și Sfânt – simbol al conștiinței naționale.
- metaforizarea – *Frații Jderi, Hanu Ancuței, Zodia Cancerului*.
- expresivizarea alcătuieste textul cu expresii ale limbii vorbite.
- recrearea nu reconstituie, ci creează un climat social sadovenian, luându-i ca model pe Ion Neculce și pe Ion Creangă.

40. George Bacovia

Viața și activitatea literară. George Vasiliu s-a născut în 17 septembrie 1881 la Bacău ca fiu al unui comerciant. Face liceul în Bacău și Facultatea de Drept din Iași. A fost contabil, referent, bibliotecar. Debutează în Literatorul lui Alexandru Macedonski. În 1916 apare volumul *Plumb* premiat de Ministerul Artelor. Vor urma volumele „Scânteii galbene“ (1926), „Bucăți de noapte“ (1926), „Cu voi“ (1930), „Comedii în fond“ (1936), „Ștanțe burgheze“ (1946), „Plumb. Versuri și proză“ (1965), „Ștanțe târzii“ (1972).

Va fi Laureat al Premiului Societății Scriitorilor Români în 1925 și primește în 1934 Premiul Național. Moare la București în 22 mai 1957.

40.1. George Bacovia — *Plumb*

Poezia *Plumb* este un pastel simbolist, o meditație pe tema *fortuna labilis*, o *ars poetica*, care exprimă programul estetic al autorului, aderența sa la simbolism.

Eul poetic, prefigurat prin dimensiunea afectivă „*amorul meu de plumb*“, prin dimensiunea volitivă, sugerată prin aspirații: „*aripele de plumb*“, prin dimensiunea biologică „*mort*“, este exprimat, de fapt, prin: „*stam singur*“, adică intelectul. Acesta transmite un mesaj esențial la momentul simbolic al Marii Treceri. De aceea țipătul lui Munch, în esență expresionist, devine „*și-am început să-l strig*“. Este momentul înstrăinării de sine a poetului, pe care poezia ni-l comunică.

Tema, subiectul și eroul sunt structurate pe conceptele de cunoaștere, de univers al intuiției, dar și de corespondență, angajând o dezvoltare spre expresionism a programului simbolist, dar și către suprarealism.

Cosmicizarea, trăsătură a programului estetic al simbolismului, preluată și de expresionism, este de a exprima trecerea eului biologic într-o altă dimensiune a universului: „*Dormeau adânc sicriile de plumb*“. Moartea în creștinism este adormirea până la venirea Domnului.

Conceptul de poezie pură este sugerat prin simbolul **plumb**, reluat de șase ori exact în același loc, în cele două catrene, ca efect al cristalizării

textului, ca mod de a sugera dimensiunea eternului printr-un absolut senzorial.

Cultivarea intuiției și sugestiei prin simbol se realizează prin simbolul **plumb**, care este cuvântul cheie al textului așezat în titlu. Plumbul prefigurează moartea materiei, este rezultatul unui proces de dezintegrare a elementelor radioactive, este o metonimie, dar și o metaforă a absolutului într-o lume relativă. Expresia „*sicriele de plumb*“ este o metaforă construită pe două simboluri, care vrea să sugereze moartea absolută, reluată ca un laitmotiv pe mai multe planuri. „*Dormea întors amorul meu de plumb*“ reia, prin valorile conotative ale verbului „*a adormi*“, sensul de a trece în altă lume, ca în *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu: „*Să-mi fie somnul lin*“. Termenul „*întors*“, pe care-l găsim la Mihail Eminescu în *Luceafărul*: „*Pe fața ei întoarsă*“, exprimă, de fapt, drumul în sine, spre interior, element al esteticii expresioniste.

Gândirea analogică, în locul celei logice, se realizează prin contextul simbolist, sugerat de simbolurile: **sicriele** (care sugerează moartea), **florile** (viața), **aripile** (aspirațiile), **coroanele** (virtuțile), **veșmântul** (faptele), **cavou** (lumea), **vântul** (stihiiile), **frigul** (psihe, psihon — spiritul), alăturat de **singur** (intelectul). În cadrul acestui context, cuvântul **plumb** joacă rolul de simbol central.

Laitmotivul, reluarea cuvântului *plumb* într-un context mereu schimbat, este un procedeu simbolist, utilizat cu multă măiestrie de poet spre a da textului densitate, profunzime și muzicalitate. Avem un grup de sintagme-modul: „*sicriele de plumb*“, „*flori de plumb*“, „*amorul meu de plumb*“, „*aripile de plumb*“, care toate sugerează mitul Marea Trecere.

Sunt prezente și câteva elemente impresioniste, sugerate prin verbul „*scârțâiau*“, prin simbolul „*frig*“, prin expresia „*Și-i atârnav aripele*“, care vor fi mai evidente prin cromatica din poezii ca: *Nervi de primăvară*, *Amurg violet*, *Decor*.

Meditația pe tema destinului are o nuanță romantică, fiindcă motivul mormintelor este reluat cu accente simboliste și cu un mesaj expresionist, vădind o evoluție firească a unui romantic, întârziat spre neoromantismul simbolist.

Înstrăinat de sine, poetul contemplă de pe poziția spiritului detașat de trup, de dimensiunea biologică-materială, o lume purtată prin timp de vânt, „*și era vânt*“, ca simbol al mitului Marea Trecere, a vântului cosmic, așa cum îl găsim și la Mihail Eminescu în *Luceafărul*: „*Ei numai doar durează-n vânt / Deșerte idealuri*“.

Sentimentul de melancolie, de factură romantică, dă acestei poezii un caracter de elegie. De aceea structura textului este complexă. Din unghiul romantic este o elegie, din cel simbolist — o meditație, din cel estetic — o

ars poetica, din cel expresionist — un pastel structurat pe conceptul de cunoaștere.

40.2. George Bacovia — *Lacustră*

Poezia are ca temă mitul reintegrării, cum îl denumea Mircea Eliade, sau Marea Trecere și sugerează universul bacovian cu trăsăturile lui. Este, în același timp, o meditație pe tema *poetul și poezia*. Poetul este sugerat ca în estetica simbolistă și trăiește un vis simbolic. Lacustra este o locuință primitivă din paleolitic, când oamenii trăiau în colibe suspendate pe piloni, în mijlocul unor ape, spre a se apăra de marile animale. Locuința era legată de țârm cu o punte de lemn, care noaptea se trăgea și o izola. Tot astfel universul bacovian este izolat, suspendat într-un punct între pământ, apă și aer.

Tema, eroii și subiectul sugerează conceptul de corespondență, dar și de autonomie a esteticului, preluat din clasicism. Podul este un simbol al conceptului de corespondență: „*Că n-am tras podul de la mal*“, dar avem și conceptul romantic de lume ca vis: „*Tresar prin somn, și mi se pare*“. Această izolare a locuinței lacustre exprimă și conceptul de poezie pură, specific simbolismului.

Analogia, ca trăsătură a esteticii simboliste, se împletește cu o nuanță de cosmicizare, fiindcă așa cum locuințele lacustre stau între pământ, apă și cer, tot așa universul poetic stă între realitatea fizică, socială și realitatea spirituală.

Simbolul **lacustră** sugerează, în același timp, o întoarcere la origine *ab origo*, o evaziune romantică într-o altă lume. Sintagma „*mă duce-un gând*“ ne amintește versul eminescian: „*El zboară, gând purtat de dor*“. Așa cum Hyperion se întoarce la locul unde se naște universul: „*Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște*“, tot astfel eul bacovian caută să ajungă la punctul de corespondență dintre creat și increat: „*Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleași vremuri mă găsesc... / Și simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbușesc*“.

Simbolul **lacustră** se constituie într-o imagine a eului poetic bacovian, fiindcă așa cum locuința lacustră stă izolată în mijlocul apei, tot astfel eul bacovian stă ca un „*ecou sonor în mijlocul universului*“, cum se autodefinia Victor Hugo.

Sentimentul de melancolie, în esență romantic, prefigurează tristețea cu care poetul se înstrăinează, ca și Hyperion, ipostază a eului eminescian, de lume. Starea de trezire, de conștiință, este nuanțată de gerunziile „*tresărind*“, „*așteptând*“, dar și prin sintagma „*Tresar prin somn*“. Este o pătrundere în lumea interioară a eului, un moment în drumul spre conștiința de sine, tratată de Lucian Blaga în poezia *Munte vrăjit*.

Poezia poate fi interpretată și ca o meditație pe tema destinului, determinată de o disoluție universală, de un potop, de declanșarea stihilor: „*Și simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbușesc*“. Cuvântul „*singur*“ preia încărcătura semnificațiilor din poezia *Plumb*, exprimând, ca și în finalul poemului *Luceafărul* de Mihail Eminescu, retragerea în sine.

Trăsăturile definitorii ale stilului bacovian apar, ca și în poezia *Plumb*, ca fiind: concizia, simbolizarea, cristalizarea, vizionarismul, sugerarea, analogia, nuanțarea, cromatica.

Contextul simbolic, creat de cuvântul *lacustră*: val, podul, piloții, ploaia, exprimă aceeași tehnică de simbol central, care cristalizează textul. Aici rolul de cuvânt cheie și simbol central îl joacă cuvântul *lacustră*, care sugerează universul poetic. Apa este un simbol al lumii spirituale, prefigurând cunoașterea, care, prin valorile ei, determină disoluția valorilor lumii materiale, ducând, ca și la Eminescu, la închiderea poetului într-un univers propriu. Imaginarul oniric este încărcat de sugestii și analogii. Poetul dă densitate simbolului într-un context de maximă claritate și conștientizare.

40.3. George Bacovia — Note de primăvară

Poezia *Note de primăvară* are ca temă conceptul de poezie pură, definitoriu pentru estetica simbolistă: „*Vis de-albastru și azur / Te mai văd, te mai aud*“, dar este evident și conceptul de corespondență, din care se generează programul estetic al simbolismului.

Tema, eroii, subiectul sunt structurate pe această corespondență. Simbolurile au densitate, ca și în poeziile *Plumb* și *Lacustră*, alcătuind un context simbolic prin fântână, fluier, mugur, câmpie. Este, de fapt, un pastel romantic, impregnat de elemente cromatice impresioniste: „*Verde crud, verde crud / Mugur alb, și roz și pur / Vis de-albastru și azur*“, asupra cărora poetul, aderent la simbolism, realizează o translație în spațiul esteticii simboliste prin conceptul de sinestezie: „*Te mai văd, te mai aud*“.

Analogia dintre primăvara naturii și renașterea sugerată prin cuvântul „*mugur*“ de factură romantică, ca un refugiu în natură, este raportată la viața interioară a poetului. Poezia devine în acest context „*O copilă poposită la fântână*“ care „*îngână*“ frumusețea naturii, viața, care inundă lumea exterioară „*câmpia clară*“. Eul poetic poate fi asociat prin simbolul „*mugur*“, generează universul interior, care este un vis al lumii exterioare, o transfigurare a realității, prefigurând drumul spre conștiința de sine.

Dacă în poeziile *Plumb*, *Negru*, *Decor* se prefigurează un moment de sfârșit, așa cum în mitul păsării Phönix avem incinerarea („*Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie arse, negre, de metal / Veșminte funerare de mangal / Negru profund, noian de negru*“), aici, în *Note de primăvară*, avem momentul de renaștere. Moartea exterioară, exprimată prin durere:

„*Corpul ce întreg mă doare*“, este îndepărtată de prezența soarelui, simbol al conștiinței: „*Oh! Puntează cu-al tău foc, / Soare, soare*“, ca o purificare a spiritului de elementele jocului vieții: „*Sub al vremurilor joc*“. Este o renaștere, așa cum o găsim la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ceflorește*.

Conceptul de poezie pură găsește cea mai frumoasă exprimare poetică: „*Mugur alb și roz și pur / Vis de-albastru și azur*“. El se asociază cu sinestezia din versurile: „*Te mai văd, te mai aud*“.

Stilul bacovian păstrează și aici aceleași trăsături: concizie, claritate, nuanțare, densitate, simbolizare, expresivitate, sintetizând, într-un context simbolist, și elemente de romantism, expresionism, impresionism.

Aceste calități ale universului său poetic și ale timbrului său unic i-au adus înscrierea, pe lista UNESCO, ca poet simbolist reprezentativ în literatura universală.

40.4. George Bacovia — *Decembre*

a) Elegia *Decembre* este definitorie pentru universul bacovian, caracterizat printr-un orizont închis („*E ziuă și ce întuneric...*“), printr-o disoluție de proporții cosmice („*Potop e-napoi și-nainte*“), printr-o tristețe, melancolie, care prevestesc sfârșitul („*Și ningă... zăpada ne-ngroape*“). Iubirea, ca lege generatoare a universului, este doar un moment de lumină („*Mai spune s-aducă și lampa*“) în acest dezastru universal, dominat de moarte. De aceea titlul este un simbol al destinului implacabil, tragic al omului, un prilej de meditație pe teme clasice (*panta rhei, fortuna labilis*): „*Și mână fotoliul spre sobă, /La geam să ascult vijelia, /Sau zilele mele totuna — /Aș vrea să le-nvăț simfonia*“, dar, în același timp, pe profunda unitate dintre om și univers, pe valorile legii armoniei și echilibrului, sugerate prin simbolul „*simfonia*“, fiindcă poetul are o predilecție pentru cromatică și muzică.

Iubirea este focul care menține viața, de aceea poetul contemplă sfârșitul vieții, sugerat prin simbolul „*decembre*“, în timp ce fulgii de nea, clipele timpului se scurg neîncetat ca o ninsoare: „*Te uită cum ninge decembre, /Spre geamuri, iubito, privește/ Mai spune s-aducă jăratec /Și focul s-aud cum trosnește*“. Aceste subtile corespondențe sunt o trăsătură a stilului simbolist și ele exprimă sentimentele de durere, iubire, singurătate, melancolie, speranță, tristețe, fiindcă universul este dominat de spectrul morții, sugerat de simbolul central al poeziei *Decembre* („*Te uită cum ninge decembre*“).

Motivul tristeții, al *spleen*-ului prezent în *Poemă finală*, în *Piano*, se împletește cu motivul corespondenței dintre simboluri, sentimente, culori, semne, sugestii: „*Ce cald e aicea la tine./ Și toate din casă mi-s sfinte,/ Te uită cum ninge decembre/ Nu râde... citește-nainte*“. Cartea vieții trebuie

citită cu grijă, cu atenție, cu gravitate, cu înțelepciune: „*Citește-mi ceva de la poluri*“, fiindcă ea este momentul când se face discriminarea, separația, unii la polul plus, adică la cer, alții la polul minus, adică la iad. Viața nu e un joc, de aceea nu e nimic de râs, ci este un examen al sufletului, fiindcă literatura implică sufletul cititorului și al autorului, ca în estetica suprarealistă.

Motivul dominant al corespondențelor dintre stările sufletești ale poetului și natură dă tonul de elegie al textului, ca și în poeziile *Miezul nopții*, *Vânt*, *Marș funebru*.

Decembre este o meditație simbolistă, fiindcă eroii sunt sugerați, sunt doar niște simboluri în împrejurări simbolice. Așa cum luna decembrie este sfârșitul anului, al timpului, tot astfel timpul vieții se apropie de sfârșit. De aceea tema, eroii, subiectul, sugerate prin motivul corespondențelor dintre stările sufletești și natură, au o proiecție comună, în sensul că întregul univers pare a se destrăma, a se sfârși o dată cu omul: „*Potop e-napoi și-nainte*“, ca în poezia *Lacustră*. Acest raport dintre om și univers, cultivat de romantici, este preluat de estetica simbolistă și apoi de cea expresionistă, fiindcă omul este centru al universului în cultura europeană, influențată de umanism.

Cultivarea intuiției și sugestiei prin simbolurile: *decembre* (timp, bătrânețea, iarna vieții), *vijelia* (*fortuna labilis, panta rhei*), *simfonia* (conceptul de armonie, echilibru), *focul* (iubirea, viața) duce la o meditație asupra sensului vieții. Viața, trăită în iubire, face ca toate să fie pline de sens, să fie sfinte („*Ce cald e aicea la tine, /Și toate din casă mi-s sfinte*“), de aceea lipsa iubirii aduce întunericul din afară, decăderea vieții sociale, dezagregarea universului, curgerea fără sens a timpului („*Te uită cum ninge decembre*“).

Conceptul de poezie pură este sugerat de simbolul *zăpada* („*Te uită zăpada-i cât gardul*“), altfel decât în poezia *Note de primăvară*, unde era sugerat prin: „*Mugur alb, și roz și pur*“.

Gândirea analogică este prezentă prin analogia dintre viața omului și univers, dintre sentimentele de tristețe, melancolie, durere, iubire ale poetului și *vijelia*, furtuna, viscolul, care dezlanțuiesc stihiiile. Sunt sugerate principiul *aerul* prin simbolul „*vijelia*“, principiul *apa* prin simbolul „*potop*“, principiul *focul* prin „*jăratec*“, principiul *timpul* prin simbolul „*decembre*“, principiul *pământul* prin simbolul „*poluri*“, care poate sugera și principiul *spațiul*.

De aceea, privită din unghiul nivelurilor creatologiei, poezia poate fi situată la nivelul inovativ.

40.5. George Bacovia — *Seară tristă*

Seară tristă este o elegie, aflată într-un contrast romantic cu elegia *Decembre*, în sensul că sentimentul de tristețe nu este generat de destinul tragic, luminat de iubire, ci de durere („*Și-am plâns cu frunțile pe masă*“). Universul domestic din *Decembre* este substituit de cel al unei taverna, pe care poetul, printr-o licență poetică, o numește „*cafenea*“. În *cafenea* nu se cântă („*Barbar, cânta femeia-aceea, / Târziu, în cafenea goală,*“) și dacă *cafenea* era goală, atunci unde este logica versurilor: „*Și noi eram o ceată tristă*“, sau „*Și-n jur era așa răscoală... / Și-n zgomot monstru de țimbale*“. Logica poeziei este ilogică, afirma Al. Macedonski. Este posibil ca acel cântec, sugerat prin versul reluat de șase ori la începutul și sfârșitul celor trei strofe, să exprime doar o stare de spirit („*Barbar cânta, dar plin de jale*“), o lume imaginată („*Gândeam la lumi ce nu există...*“), o lume sugerată de simbolul „*norii*“ („*Prin fumul de țigări, ca-n nouri,*“), o lume a ecurilor din amintire („*Și-n lungi, satanice ecouri*“). Avem aici altfel tratat motivul sugestiilor muzicale, decât în *Marș funebru* („*Plângea clavirul, trist și violina*“) sau în *Nevroză* („*În dezacord clavirul moare, / Și ninge cantr-un cimitir.*“), fiindcă aici el doar este o prevestire a finalului și mai ales să arate cauza, pentru care se prefigurează acest final tragic al omului. Lipsa credinței în Dumnezeu pustiește sufletul, lumea, determină răzvrătirea („*Și-n jur era așa răscoală...*“), determină perfectarea influențelor duhurilor malefice („*Și-n lungi, satanice ecouri / Barbar, cânta femeia-aceea*“). Dacă în *Decembre* avem o împăcare a omului cu destinul, o armonie și un echilibru, generate de iubire, aici avem o răzvrătire a omului împotriva destinului, ca un zgomot „*monstru de țimbale*“, determinată de durere („*Și-am plâns cu frunțile pe masă*“). Viața fără iubire este moarte.

41. George Bacovia — universul poetic

41.1. Trăsăturile universului bacovian

a) Orizont închis, cenușiu, cer de plumb, străbătut de corbi negri ca în poeziile: *Tablou de iarnă, Plumb, Amurg de iarnă*.

b) Societatea este o lume absurdă, halucinantă, deznădăjduită, alcătuită din ospicii, cazărmi, spitale, abatoare, acoperite de zăpezi, ploii, nori, ca într-un infern dantesc:

– „*Afară târgul stă pustiu / Și ninge ca-ntr-un cimitir.*“ – *Nevroză*.

c) disoluția, destrămarea, putrezirea, procese definitorii ale lumii burgheze:

– „*Și simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbușesc.*“ – *Lacustră*.

d) tristețea, nevrozele, funebru, boala, moartea, trăsături ale universului:

– „*Dormeau adânc sicriile de plumb*“ – *Plumb*.

– „*Decor de doliu, funerar...*“ – *Decor*.

– „*Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;*“ – *Pălind*.

e) iubirea, ca lege generatoare a vieții, este străbătută de moarte, de aceea iubitele, care ar trebui să genereze viața, cântă marșuri funebre, iar peste tot apar semne care prevestesc moartea:

– „*Iubita cântă-un marș funebru*“ – *Nevroză*.

– „*Și ningă...zăpada ne-ngroape.*“ – *Decembre*.

– „*Spre abator vin lupii licărind.*“ – *Tablou de iarnă*.

f) atitudine critică față de lumea burgheză:

– „*Pe drum e-o lume leneșă, cochetă;*“ – *Amurg violet*.

– „*Ofțând, palate de-ți lucrez, / Eu știu și bine-a dărâma.*“ – *Serenada muncitorului*.

g) predilecție pentru cromatică, muzică, sugerând corespondențe subtile:

– „*Verde crud, verde crud... / Mugur alb, și roz și pur, / Vis de-albastru și azur, / Te mai văd, te mai aud!*“ – *Note de primăvară*.

h) sentimentele de clausturare, singurătate, durere, iubire, speranță pendulează în jurul sentimentului de tristețe:

– „*Acum cad foi de sânge-n parcul gol*“ – *În parc*.

– „*E vânt și-orice speranță e pierdută*“. – *Plumb de toamnă*.

41.2. Motivele universului bacovian

a) motivul revoltei este exprimat direct sau refutat:

– „*Dar am să dau curând la cap.*“ – *Serenada muncitorului*.

– „*Măhnit de crimele burgheze, / fără a spune un cuvânt*“ – *Poemă finală*.

b) motivul orașului deprimant – formă autohtonă a motivului orașelor tentaculare, pus în circulație de Emil Verhaeren:

– „*Ascuns în pivnița adâncă, / fără a spune un cuvânt*“ – *Poemă finală*.

– „*Un oraș de piatră doarme...toate dor*“. – *Nocturnă*.

c) motivul singurătății, al tristeții, al spleen-ului:

– „*Singur să mă pierd în lume / neștiut de nimeni*“ – *Poemă finală*.

– „*Și iar toate-s triste*“ – *Piano*.

d) motivul corespondenței dintre simboluri, culori, sentimente:

– plumb – gri – tristețe – *Gri*.

– moarte – violet – presimțire – *Amurg violet*.

– mugur – verde, roz, albastru, azur – bucurie – *Nervi de primăvară*.

e) motivul corespondențelor dintre stările sufletești și natură:

– „*Toamna a țipat cu un trist accent*“ – *Vânt*.

– „Și plâng, și cu plânsul în noapte / Răchita de-afară mi-e soră.“ – *Miezul nopții*.

f) motivul sugestiilor muzicale:

– „Plângea clavirul trist, și violina“ – *Marș funebru*.

– „În dezacord clavirul moare, / Și ninge ca-ntr-un cimitir.“ – *Nevroză*.

g) motivul fecioarei în alb:

– „O copilă poposită la fântână“ – *Note de primăvară*.

– „În alb, domnița blondă, în noaptea ideală“ – *Baladă*.

41.3. Caracterul simbolist al universului poetic

a) eroi-simbol în împrejurări simbolice:

– „Dormea întors amorul meu de plumb“ – *Plumb*.

– „Și corbii se plimbă prin sânge... și sug;“ – *Tablou de iarnă*.

– „În racle de sticlă — princese“ – *Panoramă*.

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență, fiindcă „*fiecărui sentiment îi corespunde o culoare*“, spune poetul:

– „*Copacii albi, copacii negri; / Și pene albe, pene negre*“ – *Decor*.

c) cosmicizarea – raportul omului cu universul:

– „Iar creierul ardea ca flacăra de soare“ – *Altfel*.

– „Și stam împietrit...și de veacuri / Cetatea părea blestemată“. – *Panoramă*.

d) cultivarea intuiției și sugestiei prin simbol:

– „Se uită în zări catedrala, / Cu turnu-i, sever și trufaș;“ – *Toamnă*.

– „Dormeau adânc sicriile de plumb“ – *Plumb*.

e) conceptul de poezie pură:

– „Mugur alb, și roz și pur, / Vis de-albastru și azur“ – *Note de primăvară*.

f) gândirea analogică în locul celei logice:

– „O femeie în doliu pe stradă, / O frunză galbenă tremura după ea“ – *Scânteii galbene*.

41.4. Universul bacovian în contextul poeziei românești și universale

a) influența lui Mihail Eminescu – continuarea lui în alt context social-istoric: paralelă între *Împărat și proletar* și *Serenada muncitorului*, între *Luceafărul* și *Lacustră*.

b) critica socială are note de virulență ca la Alexandru Macedonski: *Regret*, *Serenada muncitorului*, *Ecou de romanță*.

c) opoziție față de lumea și mentalitatea burgheză ca la Ștefan Petică și Traian Demetrescu: *Amurg de toamnă*.

d) atmosferă suprasaturată de nevroze, gust pentru oribil, pentru satanic ca la Rollinat, Baudelaire: *Strigoii*, *Marș funebru*.

e) sinteza estetică de simbolism, impresionism, expresionism, realism – influența pictorilor impresionisti: (Renoir – negrul – „regina culorilor“; Tintoretto – „negrul cea mai frumoasă culoare“; Bacovia – Negru profund – „noian de negru“. *Negru*):

- elemente de critică socială realistă: *Serenada muncitorului*.
- elemente de romantism: sentimente de melancolie, tristețe, bucurie.
- elemente de clasicism: claritatea stilului, meditația pe teme clasice *fortuna labilis și panta rhei*.

- caracterul expresionist prin sinteza estetică, prin cosmicizare, prin conceptul de cunoaștere, prin drumul spre interior.

42. Lucian Blaga

Viața și activitatea literară. S-a născut la 9 mai 1895 la Lancrăm (lângă Alba Iulia). Primele clase le face la Sebeș, apoi Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Face studii de teologie la Sibiu și Universitatea din Viena. Va fi redactor la revistele „Cultura” din Cluj și la „Banatul” din Lugoj. În 1926 intră în diplomație făcând diferite funcții în legațiile din Varșovia, Praga, Viena, Berna, Lisabona. A fost membru al Academiei Române, profesor de filosofie la Universitatea din Cluj și la Institutul de Istorie al Academiei din Cluj. Moare în 6 mai 1961 și este înmormântat la Lancrăm.

Activitatea sa literară este alcătuită din volume de poezii, teatru, filosofie, eseuri.

Poezii: „Poemele luminii” (1919), „Pașii profetului” (1921), „În marea trecere” (1924), „Lauda somnului” (1924), „Mirabila sămânță”, „Vară de noiembrie”, „Stihuitorul”, „La cumpăna apelor” (1933), „La curțile dorului” (1938), „Poezii” (1942), „Nebănuitele trepte” (1943), „Poezii” (1962, „Vârsta de fier” (1944), „Cântecul focului”, „Corăbii cu cenușă”, „Ce aude unicornul”.

Teatru: „Zamolxe” (1921), „Tulburarea apelor” (1923), „Daria” (1925), „Fapta” (1925), „Învieirea” (1925), „Meșterul Manole” (1927), „Cruciada copiilor” (1930), „Avram Iancu” (1934), „Arca lui Noe” (1944), „Anton Pann” (1965).

Filosofie, Eseuri, Aforisme: „Cultură și cunoștință” (1922), „Filosofia stilului” (1924), „Fețele unui veac” (1925), „Eonul dogmatic” (1931), „Cunoașterea luciferică” (1933), „Orizont și stil” (1936), „Spațiul mioritic” (1936), „Geneza metaforei și sensul culturii” (1937), „Artă și valoare” (1939), „Despre gândirea magică” (1941), „Religie și spirit” (1942), „Știință și creație” (1942), „Trilogia cunoașterii” (1943), „Trilogia culturii” (1944), „Trilogia valorilor” (1946), „Ființa istorică” (1977), „Pietre pentru templul

meu” (1919), „Ferestre colorate” (1926), „Hronicul și cântecul vârstelor” (1945, „Discobolul”, „Elanul insulei”.

42.1. Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

a) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o meditație pe tema **poetul și poezia**, adică o *ars poetica*, o poezie programatică, în care Lucian Blaga își expune programul estetic. *Poetul* este o conștiință a universului, iar *poezia* o emanație a acestei conștiințe.

Cuvântul cheie al poeziei îl constituie pronumele personal „eu”, reluat de cinci ori, spre a sublinia de fiecare dată o altă ipostază a eului poetic, care generează o altă coordonată a universului poetic.

Prima ipostază este a căii apofatice (negative) de apropiere și de unire prin cunoaștere: „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-nvălnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte*”. Cunoașterea prin negație este considerată superioară căii catafactice prin afirmație: „*eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*”. De aceea chiar cunoașterea prin afirmație posedă în ea taina. Coordonata a treia este cunoașterea care generează, creează, a Marelui Anonim, a Nepătrunsului („...și dat-a / un semn Nepătrunsul: / «Să fie lumină!»”, *Lumina*), iar coordonata a patra este a cunoașterii prin legea iubirii, „*căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte*”. La acestea se adaugă „*cunoașterea luciferică*”, adică discriminativă, care separă obiectul cunoașterii în două: „*într-o parte care se arată și într-o parte care se ascunde*”. Obiectul cunoașterii luciferice este un mister, care „*pe de o parte se arată prin semnele sale și pe de altă parte se ascunde după semnele sale*”. Pomul cunoașterii binelui și răului, care a determinat căderea lui Adam, este legea discriminării, sugerată de ramurile copacului. Ea l-a separat pe om de Dumnezeu. Anihilarea ei s-a făcut prin legea identității, prin împărtășirea cu trupul și sângele Domnului, ca efect al Legii Iubirii, care generează legea armoniei și echilibrului. Conceptul de cunoaștere paradisiacă este eronat: „*Prin cunoașterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate vegetativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseși, ale spiritului cunoscător.*”

Sunt sugerate aici ideile, care vor genera trilogia cunoașterii (*Eonul dogmatic, Cenzura transcendentă, Marele Anonim*). Influențat de ideile lui Oswald Spengler din cartea *Declinul occidentului*, de gândirea upanișadică, de expresionismul german, Blaga consideră conceptul de cunoaștere esențial pentru înțelegerea omului, a lumii, pentru mântuire, pentru trăirea prin implicare a destinului.

Cunoașterea are o dimensiune a ceea ce este cunoscut, „*zona fanicului*” în terminologia lui Lucian Blaga, iar ceea ce este necunoscut formează „*zona crypticului*”. Între ele se găsește „*cenzura transcendentă*”. Aceasta

se deplasează în timpul procesului de cunoaștere, dar mărimdu-se „zona fanicului“, „zona crypticului“ nu scade, ci crește: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“. În partea cea mai adâncă a „zonei crypticului“ se găsește „Marele Anonim“, numit așa pentru că Dumnezeu nu are, de fapt, un nume, fiindcă el nu poate fi cuprins în limitele unui cuvânt. El este fără limite. Cuvântul este o formă a creației, Dumnezeu este Creatorul și nu poate fi cuprins în dimensiunea creației: „și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari“. El primește, în poezia următoare din ciclul, denumirea „Nepătrunsul“, fiindcă nu poate fi nici înțeles, nici cunoscut. Se discută, deci, de patru modele ale cunoașterii: catafatică, apofatică, discriminativă și generativă, simbolizate prin flori, ochi, buze, morminte.

Poetul respinge cunoașterea obiectivă, rațională, exprimată poetic prin „lumina altora“, adică prin categorii noetice: legi, principii, concepte, simboluri, mituri, imagini, raporturi. Limitele unei astfel de cunoașteri au fost exprimate de Immanuel Kant în *Critica rațiunii pure* și derivă din felul sau calitatea categoriilor folosite. Lucian Blaga depășește, prin cunoașterea discriminativă și prin cunoașterea generativă, aceste limite și sugerează, prin simbolurile „flori“, „ochi“, „buzes“, „morminte“, un spațiu infinit al cunoașterii. Ele sunt situate la punctul de interferență dintre zona cripticului și zona fanicului, adică pe rolul cenzurii transcendente. Cele patru modele de cunoaștere, sugerate prin simbolurile „flori“, „ochi“, „buzes“, „morminte“, deschid, prin sugestii, valori ale conceptului de cunoaștere: prin sensibilitate în planul estetic al Frumosului, ca prin simbolul „flori“; prin logică sugerate prin „ochi“; „prin valoarea cuvântului rostit de buzes“; „prin valorile destinului sugerate de simbolul morminte“.

Poziția agnostică a lui Lucian Blaga, adică în esență lumea nu poate fi cunoscută, este sugerată prin sintagme ca „adâncimi de întuneric“, „sfânt mister“, „întunecata zare“. Acest proces nu este static, ci dinamic, fiindcă pe măsură ce cunoaștem, ne dăm seama de limitele cunoașterii: „și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari“. „Nepătrunsul“, adică Dumnezeu, prin legea iubirii, a generat lumea rostind: „Să fie lumină!“, așa cum o spune Lucian Blaga în poezia *Lumina*. De aceea și poetul, pentru a genera universul poetic, trebuie să procedeze arhetipal: „câci eu iubesc / și flori și ochi și buzes și morminte“. O astfel de poziție este o situație pe planul esteticii expresioniste. Poetul este un arhetip, poezia este un act arhetipal. Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere. Este realizată o cosmicizare prin asemănarea cu luna: „șintocmai cum cu razele ei albe luna“, o împletire a realului cu fantasticul, un spectacol de întuneric și lumină. Apoi mitul, simbolul, metafora devin instrumente de cunoaștere. Avem un drum în interior spre esența lumii și a universului, sintetizată prin Marele Anonim. Se generează un conflict

ideologic între cunoașterea obiectivă (lumea altora) și cunoașterea subiectivă (lumea mea). Sensul artei și al cunoașterii este misterul universal. La acest succint program expresionist se adaugă elemente simboliste, clasiciste, realiste și romantice. Sinteza blagiană este expresionistă.

Poezia este nucleul din care s-a generat trilogia cunoașterii, ca semn că intuiția poetului a dus la apariția filosofului Blaga, iar filosoful Blaga a adâncit înțelegerea poetului Blaga. Așa s-a născut poetul filosof, care a devenit filosoful poet.

b) *Corola de minuni a lumii* este lumea mitului. Lucian Blaga afirmă că, fără mit, nu există poezie. Mitul devine o categorie noetică, un instrument de cunoaștere, un mod de a regenera cultura, spiritualitatea românească. Ca replică la cartea lui Oswald Spengler *Declinul occidentului*, în care acesta arată că decăderea mitului a dus la criza spirituală și culturală a lumii occidentale, el caută să reconstituie vatra mitică românească, preluând elemente de la **romani** ca: Marea Trecere (*În Marea Trecere*), arborele mirific (*Gorunul*); de la **traci**: Zamolxis (*Zamolxis*), Pan (*Pașii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*); de la **arieni**: Sfânta Lună („*Cu razele ei albe luna*“), Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi și pământul*), bradul (*Cântecul bradului*), floarea (*Bunăvestire pentru floarea mărilor*), mitul Morții (*Gândurile unui mort*); din Biblie preia motivele genezei (*Lumina*), a lui Adam și a Evei (*Eva, Legendă*), Dumnezeu Tatăl (*Psalm*), Domnul Iisus Hristos (*Flori de mac*), Fecioara Maria (*Biblică, În amintirea țaranului zugrav*); din tradiția creștină: Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), arhangheli (*Către cititori*). El creează, sau mai exact recreează, mitul Marele Orb (*De mână cu Marele Orb*).

Asistăm în poezia lui Lucian Blaga la o metamorfoză a mitului: călărețul trac devine *căutătorul*, Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), calul devine capricornul (*Unicornul și oceanul*), măiastra devine *Pasărea Sfântă*, magii devin voievozii traci (*Oaspeți nepoftiți*), floarea mărilor devine un simbol al Fecioarei Maria (*Bunăvestire pentru floarea mărilor*), ursul păstrează valori magice (*Ursul cu crin*), îngerul arde ca o lumânare (*Colindă*).

Lucian Blaga cultivă o interferență între motivul creștin și realitate, ca în poezia *Biblică*, unde Maica Domnului are un comportament firesc de mamă româncă de la țară. Asistăm la o criză a lumii mitului, ca în poezia *Paradis în destrămare*, care generează o *Tristețe metafizică*. Poetul, sfâșiat de contradicții, este asemănat cu Ioan Botezătorul (*Ioan se sfâșie în pustie*).

Mitul își afirmă forța generatoare de imagini, sensuri, simboluri și teme, restructurând și restructurându-se mereu. Lucian Blaga se definește ca poet filosof de factură mitică, spre deosebire de Mihail Eminescu,

caracterizat ca poet filosof de factură romantică, și de Ion Barbu, poet filosof de factură geometrică.

c) *Corola de minuni a lumii* sugerează eul poetic, de aceea cuvântul „eu“ este reluat de cinci ori, fiindcă este centrul generator al universului poetic. El reia arhetipal modelul de geneză al lumii și al omului. Astfel, în poezia *Pământul*, este sugerată geneza eului biologic, iar în poezia *Eva* — geneza vieții: „și pe sub glee și-am auzit / a inimii bătaie zgomotoasă“. Acest nivel trăiește o restructurare, o sublimare: „în zori de zi aș vrea să fiu și eu cenușă“ (*Noi și pământul*). Această evoluție a eului cunoaște o renaștere sub forma eului afectiv: „Pe buzele ei calde mi se naște sufletul“, ca în poezia *În lan*. Acest „eu“ afectiv trăiește, la rândul său, o sublimare în poezia *Tămâie și fulgi*: „Fulgi moi și grași îmi troienesc / în pace lumea ca de scrum“, sugerând o purificare, o trăire în interior a valorilor conceptului de *catharsis*: „au clipe de tămâie și de in / curat“.

Acest drum spre interior, ca o metamorfoză continuă a mitului Pasarea Phönix, se continuă sub forme tot mai subtile de geneză și sublimare ca etape în Marea Trecere. Astfel, în poezia *Către cititori*, cuvintele devin lacrimi: „cuvintele sunt lacrimile“, se deschide un drum în interiorul eului: „Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel“. Simbolul inelului, preluat cu valori din poezia *Miorița* („tras ca prin inel“), sugerează un fel de nuntă în sine arhetipală.

Drumul acesta în sine se continuă în poezia *Un om s-upleacă peste margine*, unde asistăm la depășirea unei limite interioare, ca o ieșire din limitele sinelui individual: „M-aplec peste margine: / nu știu — e-a mării / ori a bietului gând?“. Limita eului noetic se cere depășită, fiindcă intelectul însuși este o etapă în drumul interior, așa cum o redă în poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare*, poetul Ion Barbu.

În poezia *Înviere de toate zilele*, Lucian Blaga ne sugerează o nouă renaștere, de data aceasta pe planul conștiinței de sine: „Ochii mi se deschid umezi și sunt împăcat / ca fântânile din imperiul lutului“.

Această evoluție simbolico-expresionistă, ca un drum în interior, duce spre „*Eutopia — mândra grădină*“, adică așa cum o sugerează poetic Lucian Blaga, în *Mirabila sămânță*, spre constituirea și descoperirea universului interior, eul fiind „...sămânța mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri“. Spre a sugera simbolic acest lucru, poetul, în ipostaza de copil, intră, ca o sămânță între semințe, în cada cu grâu. Semințele sunt simbolice și au culori, deci cunoașteri diferite: „boabele să și le-nchipui: gălbii, sau roșii, verzi, sinilii, aurii, / când pure, când peștrițe“. Eul se încarcă cu „o povară de râu“, ducând valorile spirituale ale unui „neam cântăreț“, ale destinului național.

d) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* comportă o discuție despre modelele creative blagiene, ca esență a stilului, a actului de creație.

Modelul metaforic blagian este structurat pe conceptul de cunoaștere. Astfel, metafora „*corola de minuni a lumii*” sugerează mitul, universul poetic, eul poetic, dar oferă și o imagine a modelului metaforic. Este un model sintetic, expresionist, diferit de modelul popular din *Miorița*, alcătuit pe raportul om–natură: „*picior de plai*”, „*gură de rai*”. El va fi reluat sub forme tot mai variate: „*vifor nebun de lumină*” (*Lumina*), „*săni grele de tăceri*”, „*fulgi de-aramă*”, „*clipe de tămâie*” (*Tămâie și fulgi*), propunând metafore unice, care exprimă etape, nuanțe ale cunoașterii.

Modelul simbolic este tot expresionist, fiindcă este construit pe conceptul de cunoaștere. Astfel, simbolurile: „*flori*”, „*ochi*”, „*buze*”, „*morminte*”, „*lumina*”, „*luna*” sugerează diferite moduri de existență, de cunoaștere, dar și modelul din care s-a generat trilogia cunoașterii. Simbolul „*Eutopia*”, din poezia *Mirabila sămânță*, sugerează acest drum în interiorul lumii eului, spre a descoperi „*mândra grădină*” a universului poetic. În interiorul modelului există o evoluție de la simbolul „*corola*” la simbolul „*sămânța*”, din *Mirabila sămânță*, care exprimă un drum de la exterior la interior, de la formă la conținut, la esență.

Modelul metonimic este expresionist, fiindcă este structurat pe etapele cunoașterii de sine, el sugerând penetrarea: „*și tot ce-i nențeles / se schimbă-n nențelesuri și mai mari*”. El poate fi împletit cu modelul mitic ca în *Moartea lui Pan* din volumul *Pașii profetului*: „*Bătrânul zeu încreneni fără de grai / în noaptea cu căderi de stele / și tresări îndurerat / păianjenul s-a-ncreștinat*”. El dă densitate și originalitate textului poetic: „*Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud / Cum se izbesc de geamuri razele de lună*”.

Modelul mitic este generator și sintetic, având rolul de a transfigura și a da o nouă dimensiune cunoașterii: „*...așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister*”. Mitul, devenit instrument de cunoaștere, este redimensionat expresionist: „*Duh vechi îi cântă / mulcom subt tâmplă, / și-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntâmplă*” (*Drumul Sfântului*). Mitizarea devine un procedeu de construire a imaginarului, ca structură a actului de creație poetică: „*Cocoși apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate românești. / Fântânile nopții / deschid ochii și-ascultă / întunecatele vești.*” (*Peisaj transcendent*). El are uneori rolul generator pentru celelalte modele. Astfel, în poezia *Bunăvestire pentru floarea mărunii*, găsim, în structura metaforei „*floarea mărunii*”, motivul Fecioarei Preacurate, care transformă banala expresie într-o metaforă subtilă. Modelele creative blagiene sunt o componentă a amprentei psihice. Ele ating nivelurile inventiv, inovativ, emergent.

42.2. Lucian Blaga — *Gorunul*

Meditația *Gorunul* are ca **temă** conceptul de *fortuna labilis*, iar **ideea** este a deplinei identități dintre poet, popor și patrie, prezentă la toți marii poeți de specific național: Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, pe care Lucian Blaga îi continuă.

Poezia este construită pe analogia om–pom, ca și *Revedere* a lui Mihail Eminescu. Omul este un pom care se cunoaște după roadele sale. Mihail Eminescu se simțea identic cu teiul și salcâmul, al căror rod este mierea și parfumul, așa cum sunt poezia și universul create de el. Lucian Blaga se simte ca un gorun, ca un stejar așezat la margine de codru, adică reprezentând neamul — codrul, tăria cu care a înfruntat secolele de sălbatică oprinare, sub viclenia asuprire a imperiilor turc, austro-ungar, rus. În același timp, gorunul este, în tradiția populară, o creație complementară nukului, creat de Fârtat, și reprezintă Binele, cunoașterea apolinică, paradisiacă, așa cum o numește Lucian Blaga. În termenii lui, gorunul este cunoașterea luciferică discriminativă, este trupul, moartea, devenirea, efemerul, teluricul, eul său biologic. Poezia lui Lucian Blaga contextualizează subtil această gândire mitică autohtonă, așa cum o prezintă Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. În același timp, avem o subtilă contextualizare simbolică prin simbolurile: „*inimă*“, „*turn*“, „*clopot*“, „*frunza*“, „*sicriul*“, „*aripi*“, „*sânge*“, care stau la baza unor sintagme poetice ca: „*pieptul unui turn*“, „*ca o inimă un clopot*“, „*stropi de liniște*“, „*mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă*“, „*cum frunza ta mi-o picură în suflet*“, „*crește-n trupul tău sicriul*“, concentrate în jurul conceptului de *fortuna labilis*, ca sens fundamental al simbolului „*frunza*“. Motivul comuniunii dintre om și natură este mereu prezent prin analogii ca: „*trunchiul tău*“ — „*sicriul meu*“, „*frunză*“ — „*suflet*“: „*o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet*“. Lumea liniștii se face simțită: „*o simt pesemne de acum*“ încât „*stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge*“. Conceptul de *panta rhei* capătă sensul unei curgeri expresioniste spre interior. Moartea este un proces, care începe de la momentul nașterii. Trecerea, Marea Trecere este doar finalul acestui proces de devenire: „*cu fiecare clipă care trece*“.

Sentimentul de tristețe, care însoțește această meditație pe motive clasice *panta rhei*, *fortuna labilis*, dă poeziei un caracter de elegie, comparabil cu cel din poezia lui Mihail Eminescu *Mai am un singur dor*, construită tot pe mitul Marea Trecere. Este o tristețe nuanțată de cauzalitate transcendentă, care-i dă un anume fior metafizic. De aceea se discută în legătură cu poezia lui Lucian Blaga ca emanând „*o tristețe metafizică*“.

42.3. Lucian Blaga — *Cântecul spicelor*

Cântecul spicelor este o meditație pe **tema** *fortuna labilis*, iar **ideea** este generată de analogia cu textul parabolei din textul Sfintei Evanghelii,

unde oamenii vor fi secerăți ca spicele la sfârșitul veacurilor, sau în parabola semănătorului, în care unele boabe aduc rod de treizeci, altele de șaiszeci și altele de o sută de boabe. Chiar Domnul Iisus Hristos se aseamănă pe sine cu un bob de grâu, care trebuie introdus în pământ, pentru a aduce roadă. De aceea Domnul Iisus Hristos le dă ucenicilor porunca să se roage ca Domnul Secerișului să trimită mulți secerători, adică preoți, îngeri, episcopi, învățători, ucenici, fiindcă holdele neamurilor s-au copt. Misiunea Domnului Iisus Hristos era să ridice acești secerători, dar și semănători, care să facă sufletele pline de rod și să umple jitnițele, cămărilor cerului. În acest context simbolic, trebuie să introducem și elementele conotative ale mitologiei românești: Sfântul Soare, Sfânta Lună, raportul om-natură, sentimentul de dor: „*Spicele-n lanuri — de dor se-nfloară, de moarte, / când secerea lunii pe boltă apare. / Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare*“. Se sugerează parabola celor zece fecioare, care-și așteaptă Mirele cel ceresc. Ele au „*părul de aur*“, atribut al mitului Sfânta Lună — Ileana Cosânzeana. În strofa a doua, spicele devin „*fete-n văpaie*“, care se-ntreabă, dacă semnul secerii lunii le prevestește sfârșitul, așa cum în tradiția populară se citește destinul. Constatarea că „*secerea lunii e numai lumină*“ le dă un sentiment de tristețe: „*Aceasta-i tristețea cea mare — a spicelor / că nu sunt tăiate de lună*“.

Meditația sugerează incompatibilitatea dintre lumea mitului și realitatea fenomenală, care este mai aspră: „*că numai de fierul pământului / li s-a menit să apună*“. Destinul este menit, adică stabilit, și nu poate fi schimbat.

Poezia are un vădit caracter expresionist, spicele au valoare de personaje-simboluri arhetipale în împrejurări arhetipale. Tema, subiectul, ideea au în vedere o cunoaștere esențială. Se stabilește o profundă analogie între viața omului și viața naturii: „*O vorbă-și trec spicele — fete-n văpaie*“. Avem o subtilă tratare a motivului *fortuna labilis*, a destinului în sensul textelor sacre. Viața este un talant, un dar, care trebuie înmulțit printr-un efort permanent de desăvârșire, spre a dobândi viața cea veșnică. Sunt sugerate sinteza estetică, spectacolul de întuneric și lumină, sensul drumului spre interior pentru a descoperi misterul vieții, specificul național prin cuvântul „dor“. În concepția populară, destinul este dat de ursitoare și nu poate fi schimbat; în concepția creștină destinul se dă ca un dar dumnezeiesc la momentul botezului, când se pune numele. Ideea destinului va fi reluată și în alte poezii de Lucian Blaga.

42.4. Lucian Blaga — *Paradis în destrămare*

Poezia *Paradis în destrămare* poate fi interpretată ca o meditație pe tema **poetul și poezia**, sau o elegie pe tema *fortuna labilis*.

Motivul îl constituie decăderea lumii mitului, așa cum o discuta Oswald Spengler în *Declinul occidentului*. Decăderea poeziei, a culturii se datorește

faptului că mitul generator al culturii decade, devine steril, neproductiv. Este consecința pragmatismului burghez, a civilizației, împotriva cărora militează expresionismul.

Universul poeziei lui Lucian Blaga este generat de mit, fiindcă avea convingerea că, fără mit, nu există poezie. Dacă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* avem punctul de generare a lumii, ca univers al mitului, în *Paradis în destrămare* asistăm la momentul de sublimare a lumii mitului, spre a genera o altă dimensiune a universului poetic, exprimată deplin în *Mirabila sămânță*. Poezia aduce un moment al evoluției eului poetic, dar și a universului poetic, creat de Lucian Blaga. Criza interioară este provocată de lipsa credinței, cauză a generării mitului. Fără credință, actul, persoana sacră devine mit, iar mitul devine un act de cultură, o pagină de literatură, o poveste. De aici decurg consecințele, care privesc nu numai eul poetic blagian, nu doar universul poetic, nici doar destinul fiecărui om, ci destinul național: „*Portarul înaripat mai ține întins / un cotor de spadă fără de flăcări*“, adică arhanghelii nu mai apără lumea sacrului, nu mai pot să se implice în destinul creștinilor. Sufletul, fără credință, este ca un cuvânt fără conținut, ca un „*cotor de spadă fără flăcări*“. Puterea o dă credința și, fără flacăra ei, cuvântul, sufletul, îngerul „*se simte învins*“. Miturile sunt „*serafimi cu părul nins*“, care „*însetează după adevăr*“, iar „*apele din fântâni / refuză gălețile lor*“. În mod simbolic, sufletele, ca niște fântâni ale oamenilor, refuză această spiritualitate închisă în mituri. Expresia „*arhangheli se plâng / de greutatea aripelor*“, fiindcă gândurile sfinte ale oamenilor, care ar trebui să păzească poarta sufletului ca niște arhangheli, cu sabia Duhului Sfânt, din cuvintele rugăciunii, nu mai au aspirații — aripi, ci au senzuri de „*pluguri de lemn*“, fiindcă stau în realitatea socială, senzorială. Duhul Sfânt, care a generat conceptele, textele sacre, nu mai dă lumină, ci le stinge și pe cele existente: „*Trece printre sori vecini / porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini*“. Decadența omului, a societății este determinată de pierderea credinței, ceea ce aduce demitizarea: „*vor putezi și îngerii sub glie*“, universul interior al omului este umplut de duhurile rele: „*vai mie, vai ție, / păianjeni mulți au umplut apa vie*“. Criza interioară a omului contemporan va avea consecințe dezastruoase, exprimate prin războaie, depravare, omucideri, sinucideri, tâlhării, distrugerii. Fără Dumnezeu, omul și lumea își pierd sensul de a fi.

42.5. Lucian Blaga — *La curțile dorului*

La curțile dorului este o meditație pe tema destinului. Destinul este sugerat de cuvântul „dor“, cu sensul de aspirație spre cer: „*Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini*“. Sensul este părăsirea cunoașterii dionisiace, luciferice, telurice, lumești, pragmatice, științifice, senzoriale și dobândirea cunoașterii apolinice, paradisiace, ca o

împodobire a omului cu „*frumusețea cea dintâi*“, ca sens al credinței creștine: „*Așteptăm / o singură oră să ne-mpărtășim / din verde imperiu, din raiul sorin.*”

Se poate face analogie la poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare* a lui Ion Barbu, unde avem această a treia dimensiune a evoluției eului: „*Că intrăm să ospătăm / În cămara soarelui / Marelui nun și stea / Abur verde să ne dea*“. Intrarea este condiționată de primirea cheii a treia: „*Uite ia a treia cheie / Văr-o-n broasca Astartee*“. Este o etapă a drumului în interior, care depășește o limită interioară: „*Prin vegherile noastre — site de in — / vremea se cerne, și-o pulbere albă / pe tâmpile s-așază*“, ceea ce determină o înstrăinare în lumea materială, socială, senzorială: „*Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide / lungi zile pierduți și străini*“.

Este dorul de cer trăit ca o așteptare, ca o renaștere spirituală, ca o apoteoză, ca o restaurare a ființei lui Adam cel de demult, ca o renaștere a întregului Univers: „*Așteptăm să vedem prin colonne de aur / Evul de foc cu steaguri pășind, / și fiucele noastre ieșind / să pună pe frunțile porților laur*“.

Identitatea poetului cu destinul național este sugerată de folosirea pluralului la toate timpurile verbului: „*hrănim*“, „*așteptăm*“, de prezența adjectivului posesiv „*fiucele noastre*“ sau a expresiei „*oaspeți suntem*“. Acest destin de aleși aduce o bucurie în sufletul poetului, pe care o mărturisește lacrima: „*Din când în când câte-o lacrim-apare / și fără durere se-ngroașă pe geană. / Hrănim cu ea / nu știm ce firavă stea*“.

Simbolul stelei sugerează destinul, conceptul de *fortuna labilis* într-o nuanță nouă de apartenență „*la lumea cerului, la curțile dorului*“, ca o metonimie a unei expresii din Psaltire: „*La curțile Domnului*“.

Sentimentul de tristețe metafizică se estompează; nu mai avem o elegie ca în poezia *Paradis în destrămare*, ci avem o așteptare plină de credință într-un destin celest binecuvântat. Ca și la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ce-nfloreste*, citim în sufletul poetului o liniște interioară, așa cum era prefigurată în poezia *Gorunul*.

42.6. Lucian Blaga — *Mirabila sămânță*

Poezia *Mirabila sămânță* este o meditație pe tema **poetul și poezia**, este deci o *ars poetica* pentru o a doua etapă a construirii universului poetic. Dacă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se definea un program estetic expresionist, de factură mitică, în *Mirabila sămânță* se păstrează caracterul expresionist, dar de o factură simbolică, obținută prin sublimarea și concentrarea mitului. Arta poetică se adâncește, se redefinește, se restructurează, renaște dintr-o altă dimensiune, ca la Alexandru Macedonski în *Noaptea de decembrie*. Sublimarea mitului, exprimată în poezia *Paradis în destrămare*, este urmată de o renaștere spirituală în *Mirabila sămânță*.

Sămânța „*Cuvântului*“, care conține în sine „*supreme puteri*“, adică legile creației, generează Eutopia — mândra grădină a unui nou univers, alcătuit din flori ale spiritului, adică universul poetic.

Șiruri de redimensionări și restructurări interioare însoțesc volumele de poezii: *Poemele luminii, Pașii profetului, În Marea Trecere, La cumpăna apelor, Nebănuitele trepte, La curțile dorului*.

Modelele de cunoaștere, precum și valorile ascunse în structura interioară a cuvintelor, sunt sugerate prin simboluri cromatice ca: „*roșii*“, „*verzii*“, „*sinilii*“, „*aurii*“, „*gălbii*“. Aceste culori pot sugera, prin însumarea conceptelor, categoriilor, legilor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, miturilor, prototipurilor, valoarea de conștiință de sine a poetului, iar categoriile și ideile estetice dau calitatea de conștiință estetică a poetului. Poezia nu este decât o emanație a acestei conștiințe. Aceste categorii-semințe fac să apară grădina spiritului, universul poetic.

Ipostaza „*copil*“ a eului poetic sugerează, prin cufundarea în cada cu grâu, asimilarea acestor categorii-semințe-boabe de aur. Dorița sa de a se apropia de aceste semințe exprimă prima etapă a procesului sinectic, identificarea, care ar declanșa zeei ascunși în cuvinte: „*visătorii de visuri tenace, cuminți*“. Oamenii înșiși devin doar semințe: „*Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor!*“. Aceste semințe sugerează, ca și codrul, un „*neam cântăreț*“. De aceea: „*Semințele-n palme / de le ridici, răcoroase, / un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un țarmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri*“. În ele stau „*popoare de frunze*“, adică destinele umane, culorile „*din stemele țărilor*“, adică destinele naționale. Credința dă acest destin. De ea depinde soarta omului și a neamului. Sensul poetului și al poeziei este să cultive această credință a străbunilor. Este a doua etapă a procesului sinectic, obiectivarea.

42.7. Lucian Blaga — *Tristețe metafizică*

a) Tema așteptării străbate universul poetic blagian și generează un sentiment de tristețe, pe care-l trăiește sufletul, când nu este unit cu Dumnezeu. Ea este deplin exprimată în poezia *Psalm*: „*și fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh și pe ape*“. Poetul vrea ca, asemeni lui Moise, care a văzut flacăra într-un rug, când Dumnezeu l-a chemat aducându-și aminte de poporul evreu la vremea hotărâtă, să asculte glasul lui Dumnezeu: „*În spinii de-aci arată-te, Doamne, / să știi ce-aștepți de la mine*“. Poetul are o înțelegere legică a lumii, exprimată prin *legea identității*: „*Ești muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a), / nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea*“, pe care însă nu știe să o folosească în sensul ortodox creștin, deși, ca fiu de preot, ar fi trebuit să știe că, prin Sfânta Taină a Euharistiei, se realizează identificarea ortodoxului cu trupul și sângele Domnului Iisus

Hristos. Mântuirea nu se realizează prin cunoaștere, cum cred sectanții și filosofii, ci prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea lui i se pare că întregul univers este alcătuit din întrebătoare tristeți: „Dumnezeule, de-acum ce mă fac?/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum“. Este evident că Lucian Blaga este un poet filosof, care trăiește limitele filosofiei, dar modelul său de gândire ortodox este prezent în meditațiile sale, el n-a fost substituit de modelele filosofice, așa cum o spune: „Lângă fântâni fără fund / mi-am deschis ochiul cunoașterii./ M-am rugat cu muncitorii în zdrențe./ Am visat lângă oi cu ciobanii/ și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții“.

Sensul așteptării este prezența minunilor, care s-au făcut și de care vorbesc textele sfinte, dar poetul vrea certitudinea trăirii lor, pe care o primesc doar aleșii lui Dumnezeu: „Cu toată creatura/ mi-am ridicat în vânturi rănilor/ și-am așteptat: oh, nici o minune nu se-mplinește“. Ca și Tudor Arghezi, poetul s-ar dori un ales al lui Dumnezeu, ar dori să devină poetul profet, ca David, să realizeze psalmi.

El crede că lumea s-a creat prin puterea Cuvântului lui Dumnezeu, dar această forță, aceste cuvinte arhetipale, această limbă arhetipală, prin care s-a creat lumea, este mirajul, care-l atrage pe poet spre a da valoare universului creat de el: „Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre/ s-au făcut lumea, stihurile, ziua și focul./ Cu picioare ca ale noastre/ Isus a umblat peste ape“.

Poetul vrea să înțeleagă tainele adânci ale cunoașterii, spre care să pornească ca Ion Minulescu în *Romanța celor trei corăbii*: „În porturi deschise spre taina marilor ape/ am cântat cu pescarii umbre înalte pe maluri,/ visând corăbii încărcate/ de miracol străin“.

Lucian Blaga, ca toți filosofii, crede că poate dobândi, prin cunoaștere, drumul spre eternitate, spre Dumnezeu. El tratează, în *Poemele luminii*, miturile lui Adam și Eva, al șarpelui, dar nu înțelege că Domnul Iisus Hristos, când a certat smochinul — simbol al cunoașterii, a închis drumul, prin care au venit păcatul, moartea și îndepărtarea de Dumnezeu, și a deschis drumul prin măslin, prin iubire, prin Legea Iubirii, al cărei simbol este Sfânta Cruce. Când în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* Lucian Blaga afirmă: „câci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte“, el exprimă acest model de gândire creștină, pe care-l va relua în toată activitatea sa poetică.

Afirmația părintelui Dumitru Stăniloae, cu privire la caracterul neortodox al filosofiei lui Lucian Blaga, nu se susține când este vorba de poezia sa. De aceea credem că nucleul gândirii lui Lucian Blaga este poezia, și nu filosofia, fiindcă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* apar germeii, din care se va dezvolta *Trilogia cunoașterii*, și nu invers.

Lucian Blaga, ca poet, rămâne apropiat de credința creștină ortodoxă, de specificul național, dar, ca filosof, a fost distanțat, fiindcă a pus cunoașterea, ca sens al vieții, pe prim-plan după modelul filosofiei indiene. Dihotomia credință–cunoaștere separă poetul de filosoful Lucian Blaga. Fără credință, n-ar fi fost posibilă tema așteptării. Tristețea metafizică izvorăște din neputința filosofiei de a deveni teologie a cunoașterii, de a deveni credință.

b) Tristețea metafizică exprimă un proces adânc din ființa poetului. Lucian Blaga înțelege că filosofia, arta, poezia, care nu reprezintă un drum spre Dumnezeu, spre sfințirea sufletului și cugetului, care nu exprimă conștiința creștină, nu au valoare. Ele devin o risipă inutilă a vieții, ca o împlinire a versetului din Sfânta Evanghelie: „*Cine nu adună cu mine risipește*“.

Mintea este ochiul sufletului, iar cunoașterea înseamnă a vedea lumea prin acest ochi. Credința înseamnă a vedea lumea prin cuget, care este ochiul inimii. Lucian Blaga a scris *Conștiința filosofică*, carte care încheie sistemul său filosofic, ca semn că filosoful a văzut doar cu ochiul minții. Poetul însă mărturisește: „*căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte*“, ceea ce înseamnă că poetul a văzut mai adânc cu ochiul inimii.

Această ruptură, această neputință, această limită interioară, această contradicție este „*izvorul nopții*“, care generează tristețea metafizică: „*O lacrimă ce-atârnă-n genele lui Dumnezeu/ Și stă să cadă/ Îți zic: stă să cadă./ Nu e nimeni s-o culeagă*“ (Munca, Opere, vol.1, p.424). În mistica ortodoxă, momentul apropierei de Dumnezeu este marcat printr-o negură.

Dacă Lucian Blaga ar fi știut să culeagă lacrimile evlaviei, ale credinței, ale smereniei, ar fi realizat o poezie religioasă, și nu una filosofică, fiindcă *Călătoria spre centrul inimii* (vezi Vasile Voiculescu) se face pe **Calea** credinței, prin **Adevărul** nădejdi în Dumnezeu, spre a dobândi **Viața** cea veșnică a Legii Iubirii.

Sensul cel mai adânc al tristeții lui Lucian Blaga îl găsim în poezia *Lot*, când eul poetic pare a retrăi drama lui Lot în mijlocul cetăților, unde „*fii ai cetăților*“ cred: „*că nimenea niciodată, n-a văzut soarele/ și că lumina curată e numai poveste*“, fiindcă „*în orișice faptă/ voi tăgăduiți pământului obârșia cerească*“. De aceea ei au greșit, fiindcă: „*Îngerii soșiți cu prescuri nu i-ați ospătat,/ aripile lor de praful nu le-ați șters./ ci i-ați certat — din sânge smulgându-le penele,/ și împodobiți cu ele jucați, jucați/ în preajma galbenă a viștelor blestemați*“. Tristețea metafizică este deci determinată de dominarea lumii de către duhul cel rău, care reia destinul satanic al cetăților Sodoma și Gomora. De aceea Lucian Blaga este poetul, care nu poate fi profet: „*Vai mie, Doamne, că trebuie să tac/ când mă despoi./ Femeia mea se va face stâlp de sare/ privind înapoi*“. El ar trebui să rostească, ca un înger al Apocalipsei, sentința pedepsei eterne. De aceea Lucian Blaga e

„mut ca o lebedă“, dar „tristețea metafizică“ este cântecul său de lebedă, este trăirea sentimentului sfârșitului tragic.

42.8. Lucian Blaga — *Munte vrăjit*

Tema o formează drumul spre conștiința de sine, obiectiv al esteticii expresioniste și este sugerat ca un drum în interiorul unui munte, ca ipostază a eului poetului. Penetrarea este posibilă pentru cel ce are cheia cunoașterii. Este un moment decisiv pentru poetul, conștiință a universului, când drumul cunoașterii își schimbă sensul de la exterior spre interior. Este o opțiune decisivă, care este marcată de expresia: „*O poartă / de piatră încet s-achis*“.

Poarta de fier separă binele de rău, *poarta de piatră* separă viața de moarte, *poarta de lemn* separă eul de lumea patimilor, sunt etape decisive ale drumului spre conștiința de sine. Vor urma *poarta de ape*, care simbolizează dobândirea darului deosebirii duhurilor, *poarta țarinei* care aduce separarea spiritului de trup, *poarta iubirii* care separă spiritul de legăturile spirituale cu lumea imaginilor, a iluziei, maya, *poarta luminii*, pe care Ion Barbu o numește, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, „*poarta soarelui*“ sau penetrarea conștiinței universale. La Mihail Eminescu, în *Luceafărul*, avem versurile: „*Vedea ca-n ziua cea dintâi/Cum izvorau lumine.*“ Lucian Blaga nu are însă această depășire a limitelor oniricului și această penetrare a extazului mistic. El trăiește separarea de „*lacurile vinete*“ ale spiritelor malefice și deschiderea spre lumea infinită „*Ce vreme înaltă!*“. Acest drum este pândit de spiritul rău, definit prin „*vulpea de aur*“, de vicleana ispitire a sectelor, a filosofiilor, care caută să stingherească opțiunea decisivă spre eliberarea sufletului. Este o poezie echivalentă sub raportul evoluției eului cu „*Tat twam asi*“ a lui Mihail Eminescu. Simbolul „*feriga*“ sugerează viața inconștientă, vegetativă, de care poetul se desparte, ca moment al încheierii războiului cu trupul prin renunțare, când toate vicleniile, patimile nu mai pot opri eliberarea spiritului. Este momentul când începe războiul cu demonii definiți prin „*jivine*“, care sunt „*stranii, vrăjite, cu ochii întorși*“, adică văzând totul pe dos, nu adevărul, ci minciuna, ca sectanții.

Metafora „*somnul cristalelor*“ sugerează modelul noetic, conceptele cristalizate, sublimate sub formă de legi, principii, categorii, simboluri, prototipuri, modele, imagini, ca forme concentrate ale gândului.

Conceptele cercetate de gândurile — albine ale morții — pot ieși din viața psihică, pot trece în neființă, fiindcă ele, conceptele, ca niște ființe, se nasc, trăiesc și mor.

Viața este un drum marcat de această trecere de la un concept la altul, străbătut de „*albinele morții*“, de ispitele gândului, care vor să împiedice drumul spre cunoașterea de sine, ca sens esențial al vieții, fiindcă înseamnă

dobândirea vieții veșnice. Este de făcut aici o paralelă la basmul *Harap Alb* al lui Ion Creangă, la basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Odată atins sacrul, toate elementele exterioare își pierd valoarea, fiindcă timpul, spațiul, care le generează, devin inutile, sunt depășite.

Anii marchează această limită, în care trebuie parcurs drumul prin labirintul lumii, pentru a obține cheile, pentru a dobândi „*mirabila sămânță*” a eului, eternă.

Cunoscătorul este privit, în *Bhagavad-Gita*, ca cel mai iubit de cel ce se definește pe sine drept Sinele Suprem. În creștinism, dragostea creștină este aceea, care rupe aceste limite marcate prin simbolurile „*ochi*”, „*flori*”, „*buze*”, „*morminte*” din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, când eul poetic interior intuiește acest drum prin cunoaștere și mărturisește că are cheia iubirii.

Sub crusta cristalelor, adică a conceptelor, principiilor, categoriilor, simbolurilor, legilor filosofice, ochiul atent al cercetătorului descoperă modelul creștin ortodox al gândirii lui Lucian Blaga în poezia lui, acolo unde cunoașterea se face cu ochiul inimii.

42.9. Lucian Blaga — *Scrisoare*

Elegia *Scrisoare* este expresionistă, fiindcă tema, ideea, problematica au în vedere conceptul de cunoaștere, sintetizat prin simbolul „*lumină*” („*Nu știi nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină*”). Poetul este obsedat, ca toți filosofii, de ideea că sensul vieții este cunoașterea, aflarea adevărului. De aceea el se adresează mamei sale (fiindcă Eva — viața este femeia, iar Adam — pământul), care i-a dat viață, să-i spună sensul ei, valoarea, menirea, destinul: „*Numai ca să umblu printre lucruri/ și să le fac dreptate spunându-le/ care-i mai adevărat și care-i mai frumos?/ Mâna mi se oprește: e prea puțin./ Glasul se stinge: e prea puțin./ De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,/ de ce m-ai trimis?*”.

Este tratată, de fapt, limita filosofiei, fiindcă poetul filosof se simte „*aplecăt peste întrebările lumii*”. Cel ce pune întrebarea trebuie să știe să o pună. Când Domnul Iisus Hristos se găsește în fața lui Pilat, acesta pune întrebarea: „*Ce este adevărul?*”, considerând, ca Platon, că Adevărul este un principiu, un concept abstract. Adevărul este o ființă, este Domnul Iisus Hristos și era în fața lui, dar el nu-l vedea (Eu sunt Calea, Adevărul și Viața). De aceea ar fi trebuit să întrebe. „*Cine este Adevărul?*”

Răspunsul căutat de Lucian Blaga este în textul Sfintei Evanghelii și el, ca fiu de preot, ca teolog, care a stat pe băncile Facultății de Teologie din Sibiu, ar fi trebuit să-l cunoască. Dar poetul trăiește lepădările Sfântului apostol Petru, asemeni întregii lumi occidentale. Sfânta Evanghelie o trăiesc toți oamenii de la venirea Domnului Iisus Hristos, doar că cei aleși trăiesc pe versetele fericiților, cei blestemați — pe vaiuri. Lucian Blaga trăiește

dramatic această lepădare: „Nu ți-aș scrie poate nici acum acest rând,/ dar cocoși au cântat de trei ori în noapte — / și-a trebuit să strig:/ Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?”

Problema, ridicată de această poezie, este foarte amplă și foarte gravă, fiindcă toți cei ce s-au îndepărtat de Biserica Creștină Ortodoxă s-au lepădat de Domnul Iisus Hristos, s-au lepădat de Dumnezeu, de Duhul Sfânt și au comis păcatul împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă, de aceea nu se mântuiesc.

Sfântul apostol Petru era unul din cei mai apropiați apostoli și voia să moară cu Domnul Iisus Hristos, dar rânduiala lui Dumnezeu era alta. Destinul său sintetiza cele trei lepădări de Dumnezeu ale poporului evreu și cele trei lepădări ale bisericii din Occident.

Evreii s-au lepădat de Dumnezeu, când i-au cerut, prin Sfântul proroc Samoil, să-l pună rege, deși erau conduși direct de Dumnezeu și acesta era sensul de popor ales. De aceea au călcat prima poruncă: „Să nu ai alți dumnezei în afară de mine” și „Să iubești pe Domnul Dumnezeul tău”, adică Legea Iubirii. A doua lepădare evreii au făcut-o când s-au închinat la idoli, adică la demonii din idoli și i-au ucis, i-au prigunit pe proroci. Atunci au călcat porunca a doua: „Să nu-ți faci chip cioplit...” A treia lepădare au făcut-o când au cerut răstignirea Domnului Iisus Hristos, Mesia cel de ei așteptat și s-au blestemat: „Sângele Lui asupra noastră și asupra copiilor noștri!”.

Lucian Blaga trăiește aici ideea esteticii suprarealiste că literatura și arta angajează sufletul, pasărea măiastră, care devine „o pasăre moartă”.

Drama eului poetic blagian este drama întregii lumi occidentale contemporane, a celor ce părăsesc marea religie, care dă șansa mântuirii, este drama care face să apară Apocalipsa ca o realitate de prim ordin acum, când simbolicul număr 666 este în sigla băncilor sataniste.

Viața depășește literatura. Adevărata dramă a intelectualului este aceea a unor adevărați intelectuali ca Lucian Blaga, Mircea Eliade, care trăiesc mirajul, fascinația ideilor sau „jocul ielelor”, cum spune Camil Petrescu, și nu pseudointelectualii ca Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, fascinați de fițele unor fâțe. Fiorul morții din sinuciderea spirituală este mult mai subtil și-l aduc azi mia de secte, păgânismul, comunismul, satanismul, ateismul, declanșând un proces ireversibil, o tragedie globală a lumii contemporane, pe care Lucian Blaga nici n-o putea bănuși, de aceea acest fior al morții spirituale nu apare în piesele sale de teatru ca: *Meșterul Manole*, *Zamolxe*, *Daria*, *Fapta*, *Avram Iancu*, *Anton Pann*.

42.10. Lucian Blaga — *Liniște*

Liniște este o meditație pe tema *fortuna labilis*, fiindcă problema destinului uman l-a preocupat pe filosoful Lucian Blaga. În filosofia

indiană, pe care Lucian Blaga a studiat-o, luna este locul către care merg sufletele după moarte, este locul strămoșilor care trăiesc în cei vii, ca un fir al continuității unui neam, ca un mod al renașterilor (Samsara): „*Se spune că strămoși cari au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită.*”

Acest mod de înțelegere a vieții, ca un ciclu al renașterilor, revine permanent în gândirea poetului Lucian Blaga, ca o obsesie a prezenței subtile, spirituale, a celor care au fost și a căror prezență ne este comunicată de mesajul transmis prin razele de lună: „*Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună*“. Este o subtilă metonimie, care declanșează o percepție stranie: „*În piept/ mi s-a trezit un glas străin/ și-în cântec cântă-n mine-un dor ce nu-i al meu*“, a unei comunicări cu cealaltă lume.

Efectul determină o meditație a poetului asupra propriului său destin: „*O, cine știe — suflete,-n ce piept îți vei cânta/ și tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de liniște,/ pe harfă de-ntunerice — dorul sugrumat/ și frânta bucurie de viață? Cine știe? Cine știe?*“. Este îndoiala ca motiv al temei conștiința, fiindcă ea poate fi eternă într-o lume dominată de spectrul morții, care în poezie primește prin imagini ca: „*harfă de-ntunerice*“, „*coarde dulci de liniște*“, o blajină prezență contemplată cu resemnare. Lucian Blaga caută, ca și Mihail Eminescu în gândirea indiană, în tradiția populară, filioanele cele mai adânci ale specificului național din stratul arian.

42.11. Lucian Blaga — *Noi și pământul*

Poezia *Noi și pământul* are ca temă *iubirea*, ca lege a universului. *Ideea* este că evoluția eului poetic determină o alternanță permanentă între euforia trăirii sentimentului de iubire și tristețea ce însoțește fiecare sfârșit.

Dacă în estetica romantică sentimentul de iubire constituia, alături de sentimentul naturii, substanța inefabilă a lirismului, în estetica expresionistă iubirea devine o problemă, o etapă în evoluția eului, o permanentă restructurare a înțelegerii ei, ca urmare a penetrării în interior spre conștiința de sine.

Eul poetic este centrul generator al universului poetic, care trebuie să reia procesul firesc al generării omului și a lumii create de Dumnezeu. Poetul este un imitator al actului divin, spre a cunoaște esența procesului de creație cu fapta. În estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, problematica sunt structurate pe conceptul de cunoaștere, pentru că toate filosofiele au considerat că sensul fundamental al existenței este cunoașterea. Aceasta este eroarea. Sensul vieții este dobândirea mântuirii și sfințirii sufletului, a desăvârșirii spirituale, a înfierii spre a deveni fiu al Împărăției lui Dumnezeu, fiu al Luminei. De aceea Lucian Blaga nu înțelege

valoarea simbolului Lumină din Lumină din crezul creștin și crede că iubirea luminează este un strop din lumina cerească: „*Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?*“ (Lumina).

De aceea momentul de geneză al lumii, dar și al universului poetic blagian este în versul: „*Să fie lumină!*“. Această geneză este văzută ca „*o sete de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi/ o sete de lume și soare*“, și nu ca o geneză a spiritului uman, ca o iradiere a Duhului Sfânt. De aceea Poetul, asemeni lui Adam, este *pământul*, așa cum o sugerează în poezia cu acest nume. Acesta generează viața, adică pe Eva: „*Ca să-l aud mai bine mi-am lipit/ de glii urechea — îndoielnic și supus —/ și pe sub glii ți-am auzit/ a inimei bătaie zgomotoasă./ Pământul răspundea*“. De aceea, în poezia *Pământul*, avem o geneză a eului poetic la nivelul arhetipal al principiului primordial *pământul*. În poezia *Noi și pământul* avem o sublimare la acest nivel, determinată de focul iubirii biologice. Semnificative sunt în acest sens versurile: „*În noaptea asta-n care cad/ atâtea stele, tânărul tău trup/ de vrăjitoare-mi arde-n brațe/ ca-n flăcările unui rug*“.

Sublimarea iubirii la acest nivel determină o incinerare a întregului univers, pe baza profundelor corespondențe dintre om și univers: „*În zori când ziua va aprinde noaptea, când scrumul nopții o să piară dus/ de-un vânt spre-apus,/ în zori de zi aș vrea să fim și noi/ cenușă/ noi și — pământul*“.

Ca pasărea Phönix, care-și dă foc și renaște din propria cenușă, eul poetului renaște, la nivelul afectiv, în poezia *În lan*, spre a trăi o nouă sublimare în poezia *Tămâie și fulgi*, ca etapă *În Marea Trecere*. Succesiunea acestor renașteri și sublimări se reia mereu. În ciclul în *Marea Trecere* avem o renaștere în poezia *Înviere de toate zilele*: „*O înviere e pretutindeni, pe drum și-n lumina deșteaptă./ Ochii mi se deschid limpezi, și sunt împăcat/ ca fântânile din imperiul lutului*“, care începe cu un ciclu de elegii ce consemnează această sublimare mai subtilă a eului. Astfel, în *Către cititori*, eul poetic ia forma cuvintelor ce se transformă în lacrimi: „*Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit/ așa de mult să plângă și n-au putut*“. În poezia *Psalm* avem versurile „... *Mă dezbrac de trup ca de o haină pe care-o lași în drum*“. Limita trecerii spre interior o găsim consemnată în elegia *Un om s-apeacă peste margine* („*Sufletul/ îmi cade în adânc/ alunecând ca un inel/ dintr-un deget slăbit de boală*”). Este un alt moment de sfârșit al unei etape: „*Vino sfârșit, așterne cenușă pe lucruri*“.

Penetrarea în interiorul eului formează substanța, problematica volumelor *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*. Semnificative sunt poeziile: *Munte vrăjit*, *La cumpăna apelor*, *Naștere*, *La curțile dorului*, ca

mod de a intra într-o altă lume, a dorului: „*Oaspeți suntem în tinda noii lumini/ la curțile dorului. Cu cerul vecini.*”

42.12. Lucian Blaga — Zamolxe

Reconstituirea vetrei mitice autohtone stă la baza realizării acestei drame de factură expresionistă. Lucian Blaga caută să reia firul creării mitului lui Zamolxe.

Drama *Zamolxe* este realizată în spiritul esteticii expresioniste, fiindcă eroul principal este Zamolxe, cel care a fost considerat zeu, deci un erou arhetipal în împrejurări arhetipale. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o realitate a mitului, pe care autorul caută să brodeze o realitate abstractă, pornind de la modul în care erau realizate în Evul Mediu misterele ca formă de artă dramatică creștină. Aici autorul ține să precizeze că piesa sa este un mister păgân, fiindcă această întoarcere spre lumea misterelelor ancestrale, a mitului, această raportare la etern era un mod de a salva valorile sufletești, spiritul, spre a da omului o nouă valoare, spre a stabili un nou raport între om și Dumnezeu, între om și univers. De aceea, în mod simbolic, poetul Madura pleacă în mod misterios la cer și doar calul său „*se întoarce în colb de lună*”, în noaptea în care s-au auzit „*copite ca de argint*”, „*în noaptea când doar roibul său se întoarce biciuit sălbatec de roiuri de stele*” și „*târâște în urma lui o harfă ca un mort*”.

Zemora cântă în mod simbolic un cântec, care vrea să cuprindă mesajul piesei: „*Hoinăresc spre soare;/ Din frunziș răsfrânt,/ el îmi cade-n harfă./ Nu mai știu să cânt!.../ Coarde prind să cânte/ serei în urechi/ Picuri cad într-una/ peste taine vechi*”. În spiritul ideilor lui Platon și al poezilor antici, poetul este un mesager al zeilor, vorbele, cântecul nu-i aparțin, ci sunt un mesaj al cerului.

El, poetul, este omul pur, curat, iar arta este „*același mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii*”. De aceea arta trebuie să-l învețe pe om să privească spre Dumnezeu, spre cer ca spre un pisc al sentimentului și să-l îndepărteze de tehnocratism, birocratie, lumesc-ludic, să construiască o altă imagine a lumii, un alt mod de a gândi.

Aceste idei ar vrea să le sugereze cele trei apariții simbolice în peștera unde s-a retras Zamolxe. Moșneagul care-l îndeamnă să nu se oprească, fiindcă „*atunci când ții ospăț cu soarta,/ Cuvine-se să dai și zeilor din orice băutură*”. Ar fi un mod de a reprezenta zeul Moș, adică stratul mitic ancestral anterior creștinismului și dacilor. Prin tânărul cu plete lungi și coroană de spini este reprezentat stratul creștin, iar prin Zamolxe stratul dac. Cuvintele tânărului ce poartă o coroană de spini, adică Domnul Iisus Hristos: „*Seamăn ghimpi pe Calea laptelui/ și-aștept să răsară dureri, multe dureri!*” nu sunt edificatoare pentru a sintetiza creștinismul așa cum nici cuvintele zeului Moș nu sunt edificatoare pentru mitul Fâțașilor, pentru

stratul arian, pelsag sau al rohmanilor. Sunt multe asemănări însă între Zamolxe și imaginea lui Pann din *Pașii profetului*. Mitul Marele Orb prezent și-n poezia *De mână cu Marele Orb* sugerează nu atât creatorul, demiurgul, cum ar vrea Lucian Blaga, ci mai ales creația care este inconștientă. Pare mai degrabă o reprezentare a dilemei lui Parmenides din filosofia greacă, din dialogul Parmenides al lui Platon. Creaturile ce par conștiente ca omul au un comportament esențial inconștient, iar creaturile inconștiente par a fi conștiente.

Cel de al treilea personaj simbolic *Cel de pe rug*, poate sugera martirii, care au venit să continue sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea mesajul, rostit de el într-o formă simbolică: „*De câte ori te cauți pe tine/ mă găsești pe mine*“, ar fi „*Cumpătul veșnic treaz*“ sau conștiința de sine: „*Și iată Cumpătul vine să-ți aprindă rugul*“.

Lui Lucian Blaga i-a lipsit înțelegerea, pe care o are Horia Vintilă în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, și anume că toate credințele vechi ale dacilor erau o prefigurare a creștinismului. De aceea la noi creștinismul a venit în mod firesc, fără acele confruntări, martiriuri și violențe din Imperiul Roman, de la evrei, egipteni, din Orient sau din Occident. De aceea greșește când introduce mitul Marele Orb, care nu aparține spațiului nostru spiritual: „*Vino, orbule, vino/ să-ți durez un vad/ spre viața noroadelor*“.

Celelalte personaje ca Magul care transformă învățătura lui Zamolxe într-un mit, într-un chip cioplit și Cioplitorul, sunt nereale, fiindcă dacii nu i-au făcut lui Zamolxe un chip cioplit și nici n-au cioplit în piatră, n-au turnat în metale chipuri de zei. Dacii au respectat fără să știe porunca: „*Să nu-ți faci chip cioplit*“, deoarece n-au avut cultul zeilor ascunși în statui.

42.13. Lucian Blaga — Meșterul Manole

a) *Meșterul Manole* este o drama expresionistă, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Meșterul Manole reprezintă arhetipul omului, principiul masculin, spiritul activ, creator, generator al universului. Faptele lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal, o reconstruire a universului, acolo unde forțele ostile creației au ieșit învingătoare. Sensul fundamental al creștinismului este această restaurație a omului și a universului. Mănăstirea este locul arhetipal, unde se face această restaurație prin sacrificiul Domnului Iisus Hristos. De aceea în altar este locul unde sacralul coboară sub forma Duhului Sfânt. Este locul unde transcendentul coboară și imanentul urcă.

Construind mănăstirea, Meșterul Manole restaurează universul, dar se construiește și pe sine, devine în interiorul inimii lăcaș al Duhului Sfânt. Aceasta se petrece cu orice ctitor. Este, din punctul de vedere al esteticii expresioniste, un drum în interior, iar din punctul de vedere al gândirii ortodoxe, un drum în cunoașterea cu fapta. Meșterul Manole este cel care

știe și face. El este arhetipul omului care caută sfințirea și desăvârșirea. El știe că, pentru a realiza acest edificiu, acest vis estetic în exterior și, în același timp, acest templu sacru în eul său, trebuie să se jertfească pe sine. Lumea s-a realizat printr-un sacrificiu și orice se creează urmează această lege.

Legea armoniei și echilibrului, ca lege fundamentală a creației, înseamnă cât sacrificii atâta crezi. Domnul Iisus Hristos a cunoscut această lege și de aceea, pentru a o împlini, s-a sacrificat pe sine și a creat lumea creștină. Meșterul Manole își sacrifică ce-i era mai drag, adică soția, care în balada populară poartă numele Ana, ceea ce înseamnă început, iar în piesa lui Lucian Blaga, Mira, sugerând valorile cuvântului slav *mir*, care înseamnă *lume* dar și *pace*. Ea sugerează sacrificarea dragostei lumești a lui Manole pentru a obține iubirea eternă, sacră, a îngerilor, așa cum fac cei ce se călugăresc.

Sacrificiul uman pentru construirea unui edificiu este un motiv prezent în toate literaturile. În cazul lui Lucian Blaga, se asociază motivul preotului păgân, care oficia astfel de jertfe în perioada anterioară creștinismului. Faptul că Lucian Blaga introduce un stareț Bogomil, care încuviințează jertfa, face o asociere între preotul creștin și cel păgân, dar este un punct de vedere personal și simbolic. În creștinism, orice jertfe de acest fel sunt interzise, dar la construirea catedralei catolice din Iași s-au sacrificat doi preoți catolici (s-a introdus măsura umbrei lor în zid).

Stihiile, care se răzvrătesc ca niște demoni, sunt percepute de Găman, un fel de uriaș, care sugerează titanul. Cultivarea intuiției și sugestiei prin eroi-simbol în împrejurări simbolice este o trăsătură a esteticii simboliste, pe care teatrul expresionist o preia. Este un drum în înțelegere, un drum spre interior, dar mijloacele folosite de Lucian Blaga, spre a da o imagine asupra acestui drum, sunt insuficiente. Se sugerează o împletire a realului cu fantasticul, este cultivat mitul ca o realitate de tranziție între realitatea socială și cea spirituală, este cultivat misterul ca sens al existenței, al artei, al cunoașterii. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o găsim în lupta lui Manole cu stihiiile, care-i dărâmă zidurile.

b) *Meșterul Manole* este o meditație dramatizată pe tema *fortuna labilis*, dar și pe *tema creatorului și a creației*, prin urmare o dramă de idei, deci expresionistă. În același timp, metamorfoza Mirei în mănăstire este o sacralizare arhetipală a iubirii într-o lume relativă, care, prin sublimare, intră în teritoriul sacralului, al eternului. Este o unire veșnică a lui Manole cu Mira prin actul zidirii mănăstirii, act arhetipal, care sugerează unirea spiritului cu lumea, cu natura ca în textele filosofiei indiene, care au influențat adânc gândirea lui Lucian Blaga. Metamorfoza lui Manole într-un

izvor pare însă mai curând o împlinire a unui verset din Sfânta Evanghelie: „și voi face din pântecul lui un izvor de apă vie“.

Piesa arată și limitele de înțelegere ale lui Lucian Blaga, fiindcă ar fi putut găsi o asociere între sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos și sacrificiul Mirei. Există unele diferențe între modul epic al baladei populare și modul dramatic al piesei lui Lucian Blaga. În baladă avem un timp etern, legendar; în dramă avem un timp mitic. În baladă accentul cade pe caracterul arhetipal, alegerea locului, imaginea voievodului (Negru-Vodă); în dramă accentul se pune spre redimensionarea expresionistă a temei, subiectului, eroilor și structurarea lor pe conceptul de cunoaștere. În baladă avem un conflict estetic, meșterii pot construi o mănăstire mult mai frumoasă; în piesă avem un conflict dogmatic între motivul jertfei pentru zidire, păgân, și porunca din decalog „Să nu ucizi“. În baladă conflictul Meșterului Manole cu stihiiile are un caracter personal, el pornește furtuna s-o oprească pe Ana; în dramă este un conflict cognitiv. În baladă construirea mănăstirii aduce un model al Frumosului și Negru Vodă ucide meșterii din pizmă, ca să nu mai aibă nimeni o altă mănăstire mai frumoasă; în piesă drumul cunoașterii nu este limitat, fiindcă mitul devine un instrument de cunoaștere. Lucian Blaga nu știe să pună problemele drumului în interior ale zidirii spirituale, ca să satisfacă programul estetic expresionist în textul dramatic, așa cum a făcut-o în textul poetic.

Limitele lui Lucian Blaga sunt limitele filosofiei. Ele nu pot fi depășite decât de profunzimile cunoașterii teologiei și apoi de cunoașterea contemplativă mistică.

Meșterul Manole trebuia dimensionat pe coordonatele misticii ortodoxe.

42.14. Lucian Blaga — *Nu-mi presimți?, Lumina raiului, Izvorul nopții*

a) *Izvorul nopții* este un moment de continuitate în poezia de iubire a lui Lucian Blaga reprezentată de poezii ca: *În lan, Tămâie și fulgi, Noi și pământul, Nu-mi presimți, Lumina raiului*.

Poezia aduce firul de geneză al gândirii legice, ca dimensiune emergentă a gândirii creative a lui Lucian Blaga, în care iubirea ca lege a universului generează armonia și echilibrul ca lege a creației. Iubita este Eva, este viața, viața se generează prin acțiunea acestei legi a armoniei și echilibrului sugerată de simbolul „lumina“. (*„Așa-s de negri ochii tăi lumina mea“*).

Lumina este în același timp cunoașterea generativă, emergentă, creatoare, prin care se trece dincolo de cenzura transcendentă reprezentată de ochii iubitei, ca în simbolul „ochi“ din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* adică depășirea cunoașterii apofatice (*„Frumoaso, ți-s ochii-așa de*

negri încât seara/ când stau culcat cu capu-n poala ta/ îmi pare/ că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul/ din care tainic curge noaptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri". Deci cunoașterea tainică a corespondentelor dintre om și univers caută să o pătrundă poetul. Iubita și natura sunt ipostaze ale principiului feminin, sunt coordonata orizontală. Poetul ca ipostază a principiului masculin trebuie să treacă dincolo de această limită prin cunoașterea generativă ("*lumina mea*"), fiindcă această cunoaștere apofatică prin negație sugerată de cuvintele "*noaptea*", "*negri*", "*întuneric*" (este ceea ce caracterizează universul iubitei: "*acoperind pământul/ c-o mare de-ntuneric*", ca în *Luceafărul* de M. Eminescu). În această poezie, ca în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poetul caută să descopere cunoașterea paradisiacă: "Prin cunoașterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate vegetativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele însăși, ale spiritului cunoscător".

O paralelă la poemul *Luceafărul* de M. Eminescu ne ajută să înțelegem că lumina caracterizează lumea poetului (lumina mea), iar întunericul lumea iubitei (c-o mare de-ntuneric). Ea iubita poate fi Eva care "*ascunde sub pleoape-o taină/ și-și mișcă geana, parc-ar zice/ că ea știe ceva./ ce noi nu știm/ ce nimenea nu știe*". Acel ceva este ispita pe care șarpele i-a șoptit-o Evei la ureche ("*Dar s-a-ntîmplat că-i mai șopti apoi/ și ceva la ureche/ încet, nespuse de încet/ ceva ce nu se spune în scripturi*").

b) Poezia *Nu-mi presimți?* aduce această împlinire a ispitei, pe care o aduce iubita în viața poetului. Lucian Blaga vrea să sugereze valoarea arhetipală a gesturilor poetului și a iubitei. Ispita a devenit viața (Eva) care a pătruns în universul eului poetului. Ea nu mai este o realitate exterioară ci una interioară: "*Nu-mi presimți nebunia când auzi/ cum murmură viața-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peșteră răsunătoare?*". Ispita este nebunia de a crede că omul trebuie să trăiască pentru această lume materială care se sfârșește odată cu moartea. Nebunia este de a crede că într-o lume dominată de rău poate fi bine, că într-o lume a minciunilor, aparențelor înșelătoare (maya făcută de demonul Mara) poate exista adevărul, că într-o lume a durerii poate exista fericire. De aceea ispita devine în interiorul eului poetic patimă: "*Nu-mi presimți văpaia când în brațe/ îmi tremuri ca un picur/ de rouă-mbrățișat/ de raze de lumină?*" Ea iubita este roua pe focul patimii care devine în exterior "*raze de lumină*".

În cea de a treia secvență a textului poetul devine mai explicit utilizând cuvântul "*patimă*": "*Nu-mi presimți iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ și-ți zic*". Prăpastia arhetipală este aceea a căderii lui Adam din rai când și-a pierdut inocența. Copiii sunt puri, curați, cât timp sunt fără păcat. Poetul simte că va intra ca și Adam în păcat, că va fi

răscumpărat din iad prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos: “O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!?” pentru că el, poetul, ca fiu de preot știa că omul nu se mântuiește decât prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos și să-i fie recunoscător întreaga veșnicie. Aceasta este rațiunea dumnezeiască care contracarează păcatul nerecunoștinței, care i-a prăbușit pe îngerii conduși de Satanail.

c) Poezia *Lumina raiului* continuă acest context al gândirii lui Lucian Blaga, care căzut în ispită devine eretic și se întreabă: “Ca un eretic stau pe gânduri și mă-ntreb: De unde-și are raiul/ lumina?”. Eroarea este evidentă, când pune pe seama acțiunii legii sublimării, ca pedeapsă eternă pentru cei păcătoși, ateii, lepădați de la Dumnezeu și de la Biserica Ortodoxă, lumina, care în rai va veni din Dumnezeu, din Sfânta Cruce, din Sfinți.

Vraja ispitei o găsește pe buzele iubitei: “Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?”.

Această beție a ispitei concentrată în conceptul “*Carpe diem*” devenit în *Faust* de Goethe “*Clipă stai ești atât de frumoasă!*” o trăiește poetul a cărui gândire este cotropită de gânduri lumești: “*Spre soare râd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ nici cruci n-am în inimă*”. Versurile sugerează detașarea eului poetic de asceza de tip indian exprimată de asanele yoga care ar aduce totul în cap (inima în cap) sau de asceza de tip anahoretic. Asceza și practica isihastă coboară mintea în inimă spre a rosti permanent rugăciunea inimii: “*Doamne, Iisuse Hristoase, miluește-mă*”. Rostită permanent ea realizează efectul *vrittis* și dizlocuiește gândul lumesc înlocuindu-l cu cel ceresc. Se produce o profundă restructurare a sufletului care devine nu numai după chipul ci și după “*asemănarea*” cu Dumnezeu prin Domnul Iisus Hristos. Cel ce practică rugăciunea isihastă devine lumină, devine un adevărat fiu al Împărăției, al Luminii și al Învierii, cum trebuie să fie un adevărat creștin. Poetul însă exprimă o realitate opusă: “*Sunt beat de lume și-s păgân!*”.

43. Lucian Blaga — universul poetic

43.1. Mitul ca temă de influență expresionistă

a) Reconstituirea vetrei mitice autohtone:

- replică la concluziile lui Spengler.
- mitul – instrument de regenerare a culturii românești – element esențial al specificului național.
- stratul de la rohmani: Marea Trecere (*În marea trecere*), arborele sacru (*Gorunul*).

- stratul de la traci: Zamolxis – Pan (*Pașii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*).
- stratul arian: bradul (*Cântecul bradului*), Sfânta Lună (*Liniște*), Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi și pământul*), mitul Moartea (*Gândurile unui mort*).

b) Redimensionarea expresionistă a mitului

- metamorfoza: calul devine „licornă“ (*Unicornul și oceanul*);
- călărețul trac se transformă în Sfântul Gheorghe (*Drumul sfântului*);
- magii devin voievozii daci (*Oaspeții nepoftiți*);
- floarea devine fecioară (*Bunăvestire pentru floarea mărului*);
- măiastra devine suflet (*Pasărea U, Pasărea Sfântă*);
- îngerul devine lumânare (*Colindă*);
- interferența mitului cu realitatea socială:
Biblică – Maica Domnului are comportamentul unei mame.
Ioan se sfâșie în pustie – poetul trăiește drama lui Ioan Botezătorul.
- criza lumii mitului
- demitizarea – procedeu expresionist – *Paradis în destrămare*.
- tristețea – *Tristețe metafizică*.

43.2. Sinteza estetică — dimensiune a universului poetic

a) structura expresionistă a universului creat de Lucian Blaga:

- eroi-arhetip în împrejurări arhetipale: *Zamolxis, Meșterul Manole*, poetul în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*.
- tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sămânță*.
- misterul universal — sens al existenței, artei, poeziei.
- împletirea realului cu fantasticul – *Meșterul Manole*.
- cosmicizarea – *Dați-mi un trup, voi munților*.
- conflictul ideologic: cunoașterea obiectivă – cunoașterea subiectivă.
- lumea — un spectacol de întuneric și lumină.
- mitul, metafora, simbolul — instrumente de cunoaștere.
- sinteza – mod de asimilare blagiană a expresionismului.
- drumul spre interior – *Munte vrăjit* – esență a esteticii expresioniste.

b) elemente simboliste în universul blagian:

- eroi-simbol în împrejurări simbolice – *Gorunul, Mirabila sămânță* – copilul — o ipostază simbolică a poetului într-o cadă cu grâu sugerând asimilarea spirituală.
- tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență – *Gorunul, Mirabila sămânță*.
- simbolul — centru de sugestie: flori, ochi, buze, morminte.

c) elemente realiste în universul creat de Lucian Blaga:

– tema, eroii, conflictul, subiectul — luată din realitatea socială – *Lucrătorul, Timp fără patrie, Vârsta de fier, Anton Pann.*

– caracterul filosofic — un mod de gândire științifică.

d) elemente romantice în universul blagian:

– tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă – *În lan, Tămâie și fulgi, Izvorul nopții, Noi și pământul.*

– evaziunea în mit, în cosmos – *Dați-mi un trup, voi munților.*

– cultivă misterul, fantasticul – *Meșterul Manole.*

– specificul național prin tradiții, obiceiuri, mituri, practici magice – *Meșterul Manole, Drumul sfântului.*

e) elemente clasiciste prezente în universul blagian:

– armonia și echilibrul – *În lan, Cântecele spicelor.*

– mituri antice – *Pan (Pașii profetului).*

– raționalismul – concepte clasice (*fortuna labilis, panta rhei*).

43.3. Temele universului blagian

a) Iubirea — lege a universului — punct de geneză a lumii și a omului – *Lumina, Izvorul nopții, Noi și pământul, Tămâie și fulgi.*

b) Natura — reprezentare a simbolurilor fundamentale – *Munte vrăjtit, Dați-mi un trup, voi munților.*

c) Istoria — proces de evoluție a eului poetic – *Inima mea în anul 1940, Cântece pentru anul 2000, Timp fără patrie.*

d) Mitul — temă generatoare a universului poetic – *Lumina, Drumul sfântului, De mână cu Marele Orb, Zamolxe, Biblică.*

e) Poetul și poezia – motiv și temă ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Noi, cântăreții leproși, Tămâie și fulgi, Din cer s-a auzit cântec de lebădă.*

f) Conștiința — temă și nucleu ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sămânță.*

43.4. Eul poetic — centru generator al universului poetic

a) etapele evoluției eului poetic – problematică și temă ale poeziei lui Blaga:

– constituirea arhetipală a eului biologic – *Pământul, Dați-mi un trup, voi munților, Eva.*

– sublimarea eului biologic – *Noi și pământul: „în zori de zi aș vrea să fim și noi cenușă“.*

– geneza eului afectiv – *În lan: „pe buzele ei calde mi se naște sufletul“.*

– sublimarea eului afectiv – *Tămâie și fulgi: „Fulgi moi și grași îmi troienesc/ În pace lumea ca de scrum“.*

– geneza eului noetic – *Peisaj transcendent.*

– sublimarea eului noetic – *Către cititori: „cuvintele sunt lacrimile“.*

- deschiderea drumului în sine – *Un om s-apeleacă peste margine.*
- b)** poetul – o conștiință a lumii:
 - conștientizarea eului poetic – *Înviere de toate zilele.*
 - eul poetic – sămânța mirabilă, generatoare a universului – *Mirabila sămânță.*
 - evoluția eului — sens al destinului uman – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*
 - schimbarea ipostazelor eului poetic – mod de a exprima evoluția – *Gorunul, Munte vrăjit, Din cer s-a auzit un cântec de lebădă, Drumul sfântului.*

44. Ion Barbu

Viața și activitatea literară. Dan Barbilian s-a născut la 19 martie 1895 la Câmpulug Muscel ca fiu al unui magistrat. Face liceul la Giurgiu și București și apoi Facultatea de Științe din București și-și ia licența în 1921. În 1918 debutează la revista „Literatorul” a lui Alexandru Macedonski cu poezia Ființa semnând Ion Barbu. Apoi va colabora la „Sburătorul”, revistă scoasă de Lovinescu. Face studii în Germania și își ia doctoratul în matematică în 1929 la București cu profesorul Țițeica. Va colabora la „Viața românească”, „Viața literară”, „Idea europeană”, „Contimporanul”. Va tipări în 1921 După melci și în 1930 Joc secund cu ajutorul lui Al. Rosetti. Se va dedica matematicilor și va fi profesor la Universitatea din București publicând peste 80 de studii și participând la congrese internaționale de matematică. Va ține prelegeri la universități din Europa și va avea o contribuție importantă în geometrie, creând „spațiile Barbilian”. Moare în 11 august 1961 la București. Va fi recunoscut ca aparținând literaturi universale. Pe clădirea Universității din Tübingen unde a studiat este o placă comemorativă. Activitatea literară este alcătuită din volumele: „După melci” (1921), „Joc secund” (1930), „Ocean” (1966), „Poezii” (1970), „Pagini de proză”. Traduce „Viața și moartea regelui Richard al III-lea”, articole și versuri de circumstanță.

44.1. Ion Barbu — *Din ceas, dedus...*

a) *Din ceas, dedus...* este o *ars poetica*, adică o poezie care definește programul estetic al lui Ion Barbu, mai exact sinteza estetică, sugerând momentul când arta, care a început de la geometrie, se reîntoarce la geometrie. De aceea Ion Barbu, alături de Mihail Eminescu, Lucian Blaga și George Bacovia, este recunoscut ca aparținând literaturii universale. Sinteza este o trăsătură a programului estetic expresionist. Poetul recunoaște, în interviul dat lui Felix Aderca, patru etape în evoluția celor „zece ani de

poezie“: parnasion, antonpanesc, expresionist și șaradist. Influența parnasionă era înțeleasă de autor ca fiind: „*imagine placată*“, „*insolubilitatea în aer*“, „*distribuția naiv simetrică a materialelor*“, „*cer platonician*“, „*elanul cutreierând dinamic ființele*“. Această influență constă mai ales în „*obiectivarea lirismului*“, cum o spune poetul sau „*sublimarea afectului*“, cum ar formula această evoluție psihanaliza. Tensiunea afectivă sublimată este o trăsătură a stilului barbian și-i dă densitatea neobișnuită.

Contactul cu poezia expresionistă germană îi dă o altă înțelegere a poeziei și un alt concept despre poet: „*Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*“, adică devine un arhetip, care face gestul arhetipal. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o cunoaștere fundamentală a lumii, pe care o putem vedea prin analogia la univers: „*Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*“. În același interviu Ion Barbu recunoaște influența poeziei clasice, a odei lui Pindar, prin armonia și echilibrul compozițiilor, dar și prin asocierea simbolurilor: „*harfe*“, „*clopote*“, „*cântec*“, prin conceptele de *mimesis* (joc secund) și *catharsis* (mântuit azur), preluate din *Poetica* lui Aristotel.

Caracterul realist al poeziei lui Barbu constă în dimensiunea filosofică a universului poetic, care-i dă scientismul sau modelul de gândire științifică. De aceea, ca într-o teoremă sau demonstrație de geometrie, Ion Barbu trasează de la primele versuri axele de coordonate prin principiile kantiene: **timpul** („*ceas*“) și **spațiul** („*adâncul acestei calme creste*“). Modelele geometrice de imaginar, simbolurile și mai ales notele critice din ciclul balcanic dau acest aspect al universului barbian. Etapa balcanică presupune o apropiere de specificul național, nu așa cum l-au înțeles Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, ci ca apartenență la un anumit specific oriental. Avem în acest sens poeziile: *Selim*, *Isarlâk*, *Nastratin Hoge* la *Isarlâk*, *Domnișoara Hus*, *Înceiere*.

Elementele simboliste sunt nucleele universului poetic barbian. Influențele din Mallarmé, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Valéry sunt recunoscute de autor și acesta le dedică unora chiar scurte articole. Temele, motivele, eroii din universul poetic al lui Ion Barbu sunt structurate pe conceptul de corespondență (poetul – marea). Poetul este un personaj simbol în împrejurări simbolice, cosmice.

Sinteza estetică barbiană este realizată într-un punct situat deasupra programelor estetice, de aceea poezia lui pare abstractă, deși are un imaginar extrem de variat și funcțional poetic.

b) Imaginarul barbian are o structură *mandala*. Mandala este o imagine simbolică asupra lumii, alcătuită dintr-un grup de simboluri subtil contextualizate, pentru a exprima un mod de a fi, o filosofie, un concept despre lume și viață, o amprentă psihică. În poezia lui Ion Barbu, imaginea se construiește treptat, vers cu vers, din elemente spațializate, care, privite din unghiuri diferite, dau o metamorfoză a sensurilor textului, așa cum o sugerează Edgar Allan Poe în *Principiul poetic*, când compară poezia cu un briliant, care, privit din diferite unghiuri, are o altă strălucire.

Într-o mandala **vidul** și **plinul** sunt definitorii și la Ion Barbu expresia „*adâncul acestei calme creste*“ sugerează imaginea unei unde. Simbolul „*creastă*“ este o metonimie a **muntelui**, simbolul „*adâncul*“ este o metonimie a **văii**. Volutele undeii se amplifică, **creasta** devine **mântuit azur**, iar **adâncul** devine **marea** și apoi **nadirul**. În interiorul imaginarii simbolice găsim un imaginariu geometric.

Poetul este centrul universului, către el converg toate elementele, fiind situat în **nadir** și din el emană, ca dintr-o conștiință a universului, toate elementele universului: „*Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*“. El este **oglindea** — conștiința de sine — a conștiinței universale, în care se reflectă realitatea senzorială: „*cirezile agreste*“.

Primul catren este deci construit pe imaginea unui lac, în care se reflectă dealurile comparate cu niște imense animale, „*cirezile agreste*“. Această imagine a realității nu este percepută direct, ci indirect, așa cum se reflectă ea în oglinda apei lacului. Este un model de gândire platonician. În gândirea lui Platon avem trei realități: lumea eidosurilor, a ideilor, a modelelor, arhetipurilor, care dau în lumea senzorială, materială, a creației pe care o percepem cu simțurile, serii. Copacul dă codrul, floarea dă grădina, animalul dă turma, cireada. Această realitate materială, trecută prin oglinda conștiinței, devine subtilă, spirituală, așa cum este imaginea reflectată în apa unui lac. Ea este imaginea artistică, a treia realitate. Deci arta, poezia este o copie a realității, care, la rândul ei, este o copie a arhetipului. Modelul platonician îl găsim aidoma la Eminescu, în *Sărmanul Dionis*.

Arta, poezia trebuie să reflecte realitatea senzorială, dar în adâncul imaginii realității trebuie să găsim modelul geometric, cristalizat, ideal. De aceea poetul mărturisea că poezia este o „*ocolire temătoare în jurul câtorva cupole, restrânsele perfecțiunii poliedrale*“.

Realitatea are niveluri diferite (minerală, vegetală, animală, umană) și poetul trebuie să perceapă această sensibilitate diferențiată, aceste niveluri diferite de conștiință: „*Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*“. Cântecul său este sinteza unui univers cvadridimensional. Ochiul atent al cititorului va descoperi viața spiritului,

ascunsă în formele conceptului de lume moluscă, preluat din geometria diferențială și sintetizat în simbolul „meduzele”: „*Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*“. Simbolul „*clopotele*“, ca și simbolul „*harfe*“, sugerează conceptul de armonie și echilibru, cântecul universului, ascuns în niveluri tot mai subtile ale vieții: „*clopotele verzi*“. Ca într-o pictură expresionistă, simbolurile barbiene se organizează într-o *mandala*, o imagine simbolică totalizatoare, sugerând imaginea spiritului barbian „*figura spiritului nostru*“, așa cum spune el în *Poetica d-lui Arghezi*.

Imaginarul barbian este alcătuit în straturi. La primul strat avem reprezentări figurative ale realității, la al doilea strat avem simboluri care generează imagini complexe prin metafore, mituri, metonimii, la al treilea strat avem imaginarul geometric, cristalizat, iar la al patrulea strat este modelul arhetipal „*figura spiritului nostru*“.

c) Tema poetul și poezia o regăsim de-a lungul întregii creații a lui Ion Barbu, fiindcă asemeni lui Mihail Eminescu, Lucian Blaga sau Nichita Stănescu, poetul caută să-și redefinească mereu locul și rolul său, ca și valorile mereu nuanțate ale conceptului de poezie.

În poezia *Din ceas, dedus...* poetul este înțeles ca o ipostază a conștiinței universale, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe universale: „*Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*“.

În *Timbru*, poetul, în ipostaza de conștiință universală, se întreabă cum poate fi realizată o poezie, care să exprime cântecul universului: „*Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?*“. Această poezie ar trebui să fie un cântec al întregii firi, a creației: „*Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare*“, dar, în același timp, ar trebui să fie un imn îngeresc: „*Ori lauda grădinii de îngeri*“. Sunt sugerate subtil ipostaze ale poetului: de rapsod cum a fost G. Coșbuc („*cimpoiul*“), de păstor cum e poetul popular („*fluiorul*“), de cântăreț al neamului ca Octavian Goga în *Rugăciune* („*durerea divizată*“), de poet mitic ca Lucian Blaga sau ca Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri* („*lauda grădinii de îngeri*“), de poet romantic ca Mihail Eminescu în *Mai am un singur dor* („*a humei despuiare*“), dar și limitele poeziei scrise de ei.

Ion Barbu ar vrea ca poezia să fie „*Sfânt jocul în speranță, de pe sund*“, ca în poezia *Increat*: „*Râu încuiat în cerul omogen*“ (*Steaua imnului*), „*Un saturat de semn, poros înfoliu*“ (*Dioptrie*), „*tremuratul plai de vis*“ (*Desen pentru cort*), un simbol al eternității: „*Eptagon cu vârfuli stelelor la fel, / Șapte semne, puse ciclic*“, ca în poezia *Încheiere*. În felul acesta, ciclul este încheiat, adică poezia ar ajunge în „*mântuit azur*“.

d) Modelul spiritului barbian este noetic, adică alcătuit din legi, principii, concepte, categorii, încorporate în simboluri, mituri, reprezentări, prototipuri sau arhetipuri. Nucleul logic cuprinde: legea armoniei și echilibrului („*cântec istovește*“, „*harfe resfirate*“), legea sublimării („*înecarea cirezilor agreste*“), legea conexiunii („*Intrată prin oglindă în mântuit azur*“), legea emergenței („*cântec istovește*“), legea discriminării („*harfe resfirate*“), legea înțelegerii („*În grupurile apei, un joc secund, mai pur*“). În jurul nucleului logic avem stratul principiilor, care este alcătuit din principiile kantiene: spațiul și timpul („*Din ceas dedus adâncul acestei calme creste*”); principiile primordiale: apa („*grupurile apei*“), pământul („*creste*“), aerul („*zbor invers*“), eterul („*mântuit azur*“), focul („*oglină*“); principiile generatoare: masculin („*coasta bărbătească*“), feminin („*al Evei trunchi de fum, Timbru*“); principiile platonice: Totul („*harfe resfirate*“), Unul („*Nadir latent*“), Frumosul („*joc secund, mai pur*“ — poezia pură), Armonia („*cântec istovește*“).

Stratul conceptual ramifică acest nucleu noetic și este alcătuit din conceptele lui Aristotel: mimesis și catharsis („*un joc secund, mai pur*“), conceptul de conștiință de sine („*oglină*“), conceptul de poezie pură („*mai pur*“), conceptul de corespondență („*Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea*“), panta rhei („*Din ceas, dedus*“), grup („*grupurile apei*“), de lume ca univers geometric („*Nadir latent*“), conceptul de lume moluscă („*Meduzele când plimbă*“), de lume ca univers natural („*cirezilor agreste*“).

e) Modelul geometric este afirmat de Ion Barbu în interviul luat de Felix Aderca: „*Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite*”: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole — „*restrânsele perfecțiuni poliedrale*“.

Modelul geometric este prezent în întregul univers barbian de la primul la ultimul vers al volumului *Joc secund*. În primul vers, se pot distinge cele două axe de coordonate, timpul și spațiul, dar și sinusoida („*Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste*“), în care valoarea -1 este *adâncul*, valoarea $+1$ este *creste*, iar valoarea 0 este *calme*. În același timp, simbolul „*nadir*“, care înseamnă un punct invers față de zenit, sugerează un centru al conștiinței, adică spiritul care generează universul. Prin translație, punctul generează dreapta : „*Vis al Dreptei Simple!*“, *Încheiere*; apoi triunghiul („*ochi în virgin triunghi*“, *Grup*), apoi pătratul („*Suflete-n patratul zilei se conjugă*“, *Poartă*), prisma („*Înalt în orga prismei cântăresc*“, *Dioptrie*), cubul („*Stângi cuburi șubrede intrate*“, *Paralel romantic*), spirala („*Ordonată spiră*“, *Uvedenrode*), heptagonul („*Eptagon cu vârfuri stelelor la fel*“, *Încheiere*). Aceste simboluri au unele rolul de a sugera

„*perfectiunile poliedrale*”: cubul (reprezentare a principiului pământul), tetraedrul (reprezentare a principiului focul), octaedrul (reprezentare a principiului aerul), icosaedrul (reprezentare a principiului apa), dodecaedrul (reprezentare a principiului eterul sau apeiron). Toate aceste poliedre perfecte sunt modele care exprimă constanta sau numărul de aur, forma legii armoniei și echilibrului.

Influențat de Paul Valéry și de Matila Ghyka, Ion Barbu consideră că arta de valoare a lumii, de la piramide, temple, statui, muzică, s-a construit pe această constantă, de aceea și poezia trebuie construită pe funcții ale acestei constante. În acest sens, Ion Barbu afirma în interviul cu I. Valerian: „...*pentru mine poezia este o prelungire a geometriei*”, adică o înțelegere adâncă, exactă și poetică, pentru că poezia trebuie să fie o inițiere în misterele lumii.

De aceea unii cercetători au discutat despre caracterul geometric al poeziei lui Ion Barbu, ca fiind punctul sau axa de legătură dintre poetul Ion Barbu și geometrul Dan Barbilian. Aceasta nu înseamnă o aplicare a dictonului lui Platon: „*Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru*”. Alfabetul prismatic, sugerat de șirul lui Fibonacci, este destul de evident pentru orice critic: Nadir=1, Poetul=1, în poezia *Din ceas, dedus...*; Coasta și Eva=2 în poezia *Timbru*; „*ochi în virgin triumphi*”=3 în poezia *Grup*; „*Steaua-n tremurare*”=5 în poezia *Poartă*; Orbite=8; Lemn sfânt=13.

Prin acest caracter simbolico-geometric, poezia și universul, create de Ion Barbu, se diferențiază de poezia și universul romantic, filosofic al lui Eminescu, de poezia și universul mitic, filosofic al lui Lucian Blaga. În aria literaturii universale, Ion Barbu reprezintă momentul când arta, care a început de la geometric, se întoarce la geometric. (În poezie prin Ion Barbu și André Breton, în sculptură prin Brâncuși și Moore, în pictură prin cubiști.)

44.2. Ion Barbu — *Riga Crypto și lapona Enigel*

a) Balada *Riga Crypto și lapona Enigel* are ca temă drama incompatibilității într-o altă modalitate estetică. Ideea este cea din *Luceafărul* lui Mihail Eminescu și anume că separația, discriminarea dintre lumi este atât de adâncă, încât de cele mai multe ori puntea iubirii nu este suficientă.

Subiectul este o alegorie după modelul baladelor germane. Prin *Riga Crypto* — „*regele ciupearcă*” se exprimă, de fapt, conceptul de *carpe diem* al omului, care vegetează, fără să aibă o viață spirituală, fiindcă trăiește pentru valorile materiale. Prin *lapona Enigel* avem o reprezentare a conștiinței umane în aspirația ei spre lumină, spre cunoașterea apolinică, spre desăvârșire, spre Dumnezeu. De aceea este utilizată metafora simbol „*sufletul – fântână*”: „*Căci sufletul nu e fântână / Decât la om fără*

bătrână“. Lapona Enigel caută drumul spre soare, ca și eroina din *Luceafărul*. Rolul pajului Cătălin este luat de riga Crypto, care are aceeași valoare în esență dată de conceptul de *carpe diem*. Este o influență a lui Eminescu în gândirea poetică a lui Ion Barbu.

Primele patru catrene alcătuiesc un fel de protocol, un fel de introducere în textul propriu-zis, după modelul baladelor rostite de menestrel, trubaduri, scalzi, care cântau la ospetele castelanilor, a marilor feudali.

Balada este rostită de un menestrel la rugămintea unui nuntaș, la o nuntă simbolică a spiritului cu lumea — natura, a principiului masculin, poetul, cu principiul feminin — poezia. Numele de Crypto vine de la „*cryptos*“ — ascuns, sugerând criptogamele vasculare, din care face parte ciuperca. Eroina are un nume simbolic, construit din rădăcina „*enig*“, de la enigmă și „*gel*“, substanță organică amorfă, sugerând principiul feminin.

Principiul activ este spiritul, care organizează lumea, universul. Riga Crypto încearcă să joace acest rol, fiind definit prin metafora „*mirele poienii*“. El o îmбие în mod simbolic pe eroină să ia fragi, adică să guste bucuriile lumii senzoriale, concentrate în conceptul de *carpe diem*, sau duhul lumesc. Eroina refuză: „*Eu mă duc să culeg / Fragii fragezi, mai la vale*“. Ea nu vrea să-l culeagă pe riga Crypto, ci îl îndeamnă să aștepte „*să se coacă*“. În spatele acestui dialog, se ascunde o opțiune fundamentală. Cei trei eroi simbolici — Crypto, Enigel, soarele, — ar reprezenta în gândirea indiană cele trei tendințe: *tamas, rajas, sattva*. Riga Crypto reprezintă teluricul și-i cere laponi Enigel să renunțe la lumină, la conștiința pe care o reprezintă soarele: „*Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged și răcoare*“. Lapona Enigel caută lumina: „*Din umbra deasă, desfăcută, / Mă-nchin la soarele-înțelept*“.

Această incompatibilitate realizează separarea prin cunoașterea discriminativă a eroilor. Lumea umbrei, căreia îi aparține și eroina din *Luceafărul*, înseamnă lipsa conștiinței: „*La umbră, numai carnea crește / Și somn e carnea, se dezumflă*“. Lapona Enigel se ferește de ea: „*Eu de umbră mult mă tem*“. Riga Crypto va fi silit de „*soarele aprins inel*“ să caute această umbră: „*De partea umbrei moi să treacă*“. Lumea luminii are o acțiune distructivă pentru lumea umbrei: „*Dar soarele aprins inel / Se oglindi adânc în el / De zece ori fără șfială / Se oglindi în pielea-i cheală / Și suc dulc înăcrește / Ascunsa-i inimă plesnește*“.

Se sugerează, în mod simbolic, conștientizarea pe care lumea umbrei nu o poate suporta, fiindcă: „*...sufletul nu e fântână / Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gândul, cu otravă*“.

Incompatibilitatea are o structură de gândire platoniciană tridimensională. Lumea ideală, a eidosurilor, arhetipală este reprezentată

prin simbolul arhetipal soarele; lumea senzorială, a creației este reprezentată de Enigel, iar riga Crypto este o sugerare simbolică a lumii artei. Artă îl poate atrage pe om, cu proiecțiile ei, dar esența rămâne conștiința. Această căutare este rostită simbolic de lapona Enigel: „*La lămpi de gheață, supt zăpezi, / Tot polul meu un vis visează. / Greu taler scump cu margini verzi. / De aur, visu-i cercetează*“.

Aspirația laponiei Enigel este mai puternică și se transformă într-o opțiune fermă, spre deosebire de eroina din *Luceafărul*.

b) Sinteza estetică este bine exprimată în balada *Riga Crypto și lapona Enigel*. În primele patru catrene preponderente sunt elementele romantice. Menestrelul este un personaj romantic, dar și baroc prin „*pungi, panglici, beteli cu fundă*“. Este sugerată o evaziune romantică într-un timp al castelelor feudale, ca și în *Luceafărul*. Apoi dialogul dintre o laponă și o ciupercă este fantastic, excepțional și, deci, romantic, ca și intervenția soarelui.

Elementele de baroc sunt sugerate prin îmbrăcămintea menestrelului, prin conceptul de lume ca joc, pe care-l simțim în comportamentul eroilor, fiindcă fiecare are de realizat un rol. Crypto vrea să joace rolul de „*mirele poienii*“, dar este refuzat și ajunge „*nebunul*“, personaj de factură barocă, făcând o parodie de nuntă cu mășlarița: „*Cu mășlarița-mireasă, / Să-i ție de împărăteasă*“.

Elementele clasiciste le găsim în caracterul general-uman al eroilor. Riga Crypto trăiește drama fricii și neputinței, lapona Enigel — mila, hotărârea și aspirația; soarele pare a juca rolul justiției imanente. Finalul este moralizator în sensul că fiecare trebuie să-și cunoască destinul, lumea și locul ce i se cuvine. Balada este „*cântecul*“, deci un simbol al armoniei.

Structura estetică fundamentală a textului este dată de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență, că eroii sunt simbolici în împrejurări simbolice. Simbolurile au funcția de a sugera conștiința: „*Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală*“. Avem o corespondență între planul vegetal (Crypto), uman (Enigel), cosmic (soarele) și, în același timp, o cosmicizare a idilei prin intervenția soarelui.

Expresionismul propune ca tema, eroii, conflictul, subiectul să aibă o structură bazată pe conceptul de cunoaștere. El este implicat în opțiunea laponiei Enigel pentru soare, lumină, cunoaștere apolinică, paradisiacă, cum i-ar spune Lucian Blaga. Riga Crypto îi propune cunoașterea dionisiacă, luciferică, dacă am folosi termenul lui Blaga. Soarele, simbol al conștiinței universale, încearcă o ridicare a regelui Crypto la alt nivel de conștiință, dar: „*Ascunsa-i inimă plesnește*“, fiindcă îi este greu „*mult soare să îndure*“.

Cei trei eroi au un evident caracter arhetipal. Soarele este structurat pe principiul *focul*, lăpona Enigel — pe principiul *apa*: „*Că sufletu-i fântână-n piept*“, iar riga Crypto — pe principiul *pământul*, fiindcă este „*mirele poienii*“. Între cei trei eroi există o adâncă incompatibilitate, izvorâtă din faptul că au niveluri diferite de conștiință, întrupări diferite, aparțin unor lumi disjuncte.

Stilul barbian se caracterizează prin concentrare, concizie, geometrizarea imaginarului, prin straturile simultane ale contextului simbolic, prin alegorii, metafore și metonimii structurate pe conceptul de cunoaștere. Prin claritate, precizie și acuratețe, stilul lui Ion Barbu este clasic. Prin versul liber, aliterații simboliste, asonanțe, muzicalitate, ritmuri interioare, laitmotive, preia experiența simbolistă. Stilul lui Ion Barbu este de o densitate neobișnuită, este expresiv, are multe sintagme unice, rime rare, are o mare capacitate de a utiliza poetic termenii științifici abstracți ca: „*nadir*“, „*grup*“, „*conjugă*“, „*patratul*“, „*dreapta*“, „*triunghi*“, ceea ce îi dă un plus de originalitate.

44.3. Ion Barbu — *Ritmuri pentru nunțile necesare*

1. Balada *Ritmuri pentru nunțile necesare* este, de fapt, o meditație pe tema dobândirii conștiinței de sine. *Ideea* este că penetrarea în interior presupune o inițiere în parcurgerea unor etape și este posibilă doar pentru cine posedă cele trei chei: iubirea, cunoașterea și voința.

Textul are, de fapt, patru părți. În prima parte se enunță *ideea poetică*: „*Capăt al osiei lumii! / Ceas alb concis al minunii, / Sună-mi trei / Clare chei / Certe, sub lucid eter / Pentru cercuri de mister!*“ și cele trei cicluri de inițiere: „*Roata Venerii / Inimii / Roata capului / Mercur / În topire în azur, / Roata Soarelui / Marelui.*”

Cheia iubirii este înțeleasă elementar de poet prin prisma patimii: „*Înspre tronul moalei Vineri / Brusc, ca toți amanții tineri, / Am vibrat / Înlăcărat*“ ca un joc erotic ale cărui reguli trebuie cunoscute: „*Vaporoasă / Rituală / O frumoasă / Massă / Scoală! / În brățara ta fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc, / Danțul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadente*“. Influențat de modelele poeziei antice: Sapho, Pindar și de practicile preoteselor zeiței Astartea, care constau în distrugerea patimii prin epuizarea fizică, poetul scrie: „*Ah, ingrătă / Energie degradată / Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită / Veneră / Inimă / În undire minimă*“. Ciclul erotic are patru etape consemnate lapidar: „*Aphelic (a) / Perihelic (b) / Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio!)*“, adică apropierea, formarea cuplului și apoi desfacerea lui.

Ciclul al doilea se desfășoară pentru cel ce are cheia cunoașterii, ca o trecere dincolo de bine și de rău: „*Paj al Venerii / Oral / Papagal! / În cristalul tău negat, / Spre acel fumegat / Fra Mercur / De pur augur, / Peste*

îngerii, șerpi și rai/ Sună vechi:/ I-ro-la-hai“, ca o cunoaștere prin intelect, care însă se dovedește insuficientă pentru a dobândi conștiința de sine: „*O, select/ Intelect,/ Nuntă n-am sărbătorit...*”

Al treilea ciclu este dominat de mitul Soarelui, ca simbol al Spiritului Suprem, al Sinelui la care se ajunge după eliberarea lui de principiul feminin, simbolizat prin zeița Astartea, a lunii: „*Uite, ia a treia cheie,/ Vâr-o-în broasca/Astartee!*“. El, Spiritul Universal, este stăpânul lunii: „*Că intrăm/ Să ospătăm/ În cămara Soarelui/ Marelui/ Nun și stea,/ Abur verde să ne dea*“, este generatorul vieții eterne, al luminii cunoașterii esențiale, al nunții, al unirii desăvârșite, pe care sinele individual trebuie s-o realizeze cu Sinele Universal: „*Din căldări de mări lactee,/ La surpări de curcubeie,/ – În Firida ce scântee/ eteree.*”

Valoarea expresionistă a textului este dată de faptul că tema, ideea, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere, simbolizat de Mercur, astru, dar și zeu. Valoarea romantică este dată de structurarea fragmentului al doilea pe sensurile mitului Venerei, zeița dragostei, dar sugerând și planeta Venus. Valoarea suprarealistă o găsim sugerată de mitul Soarelui, dar și de astrul central al sistemului în care trăim, ca un drum în interiorul eului, care echivalează cu un drum cosmic spre cunoașterea adevărului absolut, ca o integrare cosmică. Poezia este emanată, dictată din acest nucleu al eului poetic (Nadir latent!).

Limitele de gândire ale poetului, în planul înțelegerii, constau în faptul că el concepe iubirea ca afect, ca joc, ca instinct și nu ca atribut al divinității; prin faptul că înțelege limitele rațiunii, ale intelectului prezentate de Immanuel Kant în *Critica rațiunii pure* („*Frate pur*”), dar nu poate depăși împietrirea, cristalizarea, mortificarea, închistarea spiritului, care este prezentă în gândirea filosofică; prin faptul că nu înțelege că depășirea limitelor umane nu o poate face singur, ci prin intervenția directă, salvatoare, mântuitoare, a Harului, a Duhului Sfânt, care-l sfințește, îl desăvârșește, îl îndumnezeiește pe om pe măsură ce se apropie de Dumnezeu.

De aceea acuzația adusă poetului, că ar fi un mistic, nu se susține, el rămâne, de fapt, un poet filosof de factură geometrică, tributar lui Platon și Pitagora, așa cum el însuși se considera.

44.4. Ion Barbu — Copacul

1. Poezia *Copacul* este o *ars poetica* pentru perioada parnasiană a evoluției sale, care cuprinde poezii ca: *Elan, Lava, Munții, Banchizele*. De aici imaginile construite pe metonimii, pe care el le definește ca „*placate*“, prin care „*copacul*“, simbol central al eului poetic, își definește treptat valorile.

Dacă la Eminescu avem teiul și salcâmul ca imagini simbolice ale poetului, la Alecsandri avem bradul ca și la Bogdan Petriceicu Hasdeu, la Blaga avem gorunul, Ion Barbu nu întâmplător se definește printr-un simbol abstract, fiindcă ceea ce aduce nou poezia lui Ion Barbu este poetizarea termenului abstract, considerat până la el ca fiind antipoetic.

În textul Sfintei Evanghelii copacul, în analogie cu omul, este cel care arată calitățile omului după roadele lui. De aceea, deși imaginile caută să se conformeze esteticii parnasiene în sensul obiectivării lirismului, avem o evidentă influență a expresionismului prin drumul spre interior, pe care îl sugerează prin faptul că totul este structurat pe conceptul de cunoaștere: „*Hipnotizat de-adâncă și limpedea lumină/ A bolșilor destinsă deasupra lui, ar vrea/ Să sfărâme zenitul și-nnebunit să bea,/ Prin mii de crengi crisplate, licoarea opalină*“.

Versurile sunt semnificative și pentru conceptul de corespondență dintre microcosmos (eul politic – copacul) și macrocosmos (universul) specific simbolismului, pe care Ion Barbu l-a cunoscut și l-a studiat prin Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe. Acest „*cer platonician*“ al poeziei pure, de esență simbolistă, îl găsim consemnat în versurile: „*Nici vălurile nopții, nici umeda perdea/ De noui, nu-i gonește imagine senină:/ De-un strălucit albastru viziunea lui e plină/ Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea*“... .

Dacă imaginile primelor două catrene sunt simboliste, cele din terțiene, prin problematica lor, înclină spre expresionism, spre cea de a doua etapă, fiindcă ea, cunoașterea, „*licoarea opalină*“, sorbită în această etapă, aduce „*un rod îmbelșugat*“: „*Dar, când augusta toamnă din nou îl înfășoară/ În tonuri de crepuscul, când toamna prinde iară, / sub casca lui de frunze un rod îmbelșugat. / Atunci, intrând în simpla, obșteasca armonie,/ Cu tot ce-l limitează și-l leagă, împăcat,/ În toamna lui copacul se-înclină către glie*“. Asemeni unui copac plin de rod, în toamna vieții sale, omul, poetul își aduce roada sa, care-l caracterizează și arată valoarea lui, sensul vieții sale. Este o meditație pe tema *fortuna labilis*, dar în același timp o meditație pe tema poetul și poezia, care va continua prin poeziile: *Panteism. Când va veni declinul, Pentru Marile Eleusinii*, unde sensul expresionist al evoluției programului său estetic este mai evident.

45. Ion Barbu — universul poetic

45.1. Etapele formării universului poetic

a) parnasiană – imagine placată, obiectivarea lirismului:
Elan, Banchizele, Lava, Munții, Copacul.

b) expresionistă – drumul spre interior, eroi-arhetip, sinteză estetică:

Panteism, Când va veni declinul, Pentru Marile Eleusinii.

c) balcanică – spiritul elen în haină turcă, specificul național balcanic:

Selim, Isarlâk, Nastratin Hogeia la Isarlâk, Domnișoara Hus.

d) geometrică: cristalizarea imaginarului până la geometrizare, universul — o proiecție a eului poetic, timbrul unic abstract, prezența simbolurilor geometrice:

Din ceas, dedus..., Timbru, Grup, Poartă, Dioptrie, Încheiere.

45.2. Coordonata imaginarului

a) Structura *mandala* a imaginarului barbian – *Oul dogmatic, Grup.*

b) Metamorfoza imaginarului – *Din ceas, dedus..., Încreat.*

c) poetul — imagine a conștiinței universului – *Din ceas, dedus..., Timbru.*

d) modelul platonician al lumii – *Din ceas, dedus..., Timbru.*

e) simbolurile conceptului de lume moluscă: meduzele, scoicile, melcul – *Poartă.*

f) simbolurile conceptului de armonie și echilibru: cântecul, harfa, clopotele – *Din ceas, dedus...*

g) simbolurile de factură mitică: Soarele, Mercur, Vineri, Eva, Adam – *Izbăvită ardere.*

h) imaginarul balcanic: Isarlâk, Selim, Nastratin Hogeia, raia, candel, pașă, simigii, Domnișoara Hus – *Isarlâk, Nastratin Hogeia la Isarlâk, Domnișoara Hus.*

i) imaginarul geometric: *punctul* („*Nadir latent*“), *triunghiul* („*ochi în virgin triunghi*“), *dreapta* („*Vis al Dreptei Simple*“), *heptagonul* („*Eptagon cu vârfuri*“), *pătratul* („*patratul zilei*“), *cubul* („*stângi cuburi*“), *prisma* („*orga prisme*“)

j) simboluri arhetipale: riga Crypto, Enigel, Poetul, Soarele, Unul, Oul, roata, păunul – Riga Crypto și lapona Enigel, Păunul, Oul dogmatic.

45.3. Modelul noetic barbian

a) nucleul legilor:

– legea armoniei și echilibrului: „*cântec istovește*“, „*harfe resfirate*“ – *Din ceas, dedus..., Timbru.*

– legea sublimării: „*tăind pe înecarea cirezilor agreste*“.

– legea conexiunii: „*Poetul ridică însumarea*“, „*ascuns, cum numai marea*“.

– legea emergenței: „*cântec istovește*“.

– legea discriminării: „*harfe resfirate*“.

– legea înțelegerii: „*În grupurile apei, un joc secund, mai pur*“.

b) sistemul principiilor:

– kantiene:

spațiul: „adâncul acestor calme creste“.

timpul: „Din ceas, dedus...„

– primordiale:

Din ceas, dedus... apa: „grupurile apei“.

focul: „oglindea“, „soarele aprins înel“.

pământul: „creste“.

aerul: „zbor invers“.

eterul: „mântuit azur“.

– creative:

masculin: „coasta bărbătească“.

feminin: „al Evei trunchi de fum“.

– platonice:

Din ceas, dedus..., Lemn Sfânt.

Unul: „Nadir latent“, „În văile Ierusalimului la Unul“.

Totul: „harfe respirate“, „clăile de fire stângi“.

Frumosul: „mai pur“.

Adevărul: „mântuit azur“.

c) concepte: *Din ceas, dedus...*

– *mimesis* – „Joc secund“.

– *catharsis* – „mântuit azur“.

– poezia pură – „un joc secund, mai pur“.

– corespondență – „ascuns cum numai marea“, „poetul ridică însumarea“.

– *fortuna labilis* – Încheiere.

– *pantha rhei* – *Din ceas, dedus...*

– lume moluscă: meduzele, melcul, hidra, scoicile.

– specific național – *Isarlâk, Nastratin Hoge, Selim.*

– lumea ca univers mitic – „coasta bărbătească“, „al Evei“ – *Timbru.*

46. Tudor Arghezi

Viața și activitatea literară. S-a născut în 1880 la București în 23 mai. Numele său este Ion N. Theodorescu. Pseudonimul literar îl ia de la vechiul nume al râului Argeș, Argesis. Debutează la Liga Ortodoxă a lui Alexandru Macedonski cu pseudonimul Ion Theo. Va conduce el însuși reviste ca: Bilete de papagal, Cronica, Națiunea, Cuget românesc și va colabora la: Revista modernă, Viața nouă, Facla, Viața românească.

În 1927 publică volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, apoi „Flori de mucigai” (1931), „Versuri de seară” (1935), „Nora” (1939), „Una sută una poeme” (1947), „1907 peizaje” (1955), „Cântare omului” (1956), „Stihuri

pestrițe” (1957), „Frunze” (1961), „Poeme noi” (1963), „Cadente” (1964), „Silabe” (1965), „Ritmuri” (1966), „Noaptea” (1967).

În proză va publica: „Icoane de lemn” (1924), „Poarta neagră” (1930), „Cartea cu jucării” (1931).

romane: „Ochii Maicii Domnului” (1934), „Cimitirul Buna Vestire” (1936), „Ce-ai cu mine vântule?” (1937), „Lina” (1942), „Bilete de papagal” (1946), „Imagini din trecut” (1955), „Tablete de cronicar” (1960), „Lume veche, lume nouă” (1958), „Cu bastonul prin București” (1962), „Răzlețe” (1967).

A fost membru al Academiei Române, a primit premiul Herder (1965) și premiul Național de poezie (1946).

Moare în 1967.

46.1. Tudor Arghezi — Testament

a) *Testament* este o *ars poetica*, fiindcă în ea sunt concentrate principalele idei estetice, mesajul, conceptele de poet și poezie.

Titlul vrea să sugereze mesajul, tradiția, moștenirea spirituală, pe care o generație o lasă altei generații. Literar, această idee a fost pusă în circulație de Ienăchiță Văcărescu și exprimă sentimentul patriotic al unei generații. Această tradiție de literatură encomiastică era reprezentată în Muntenia de scriitori ca: Dimitrie Bolintineanu (*Muma lui Ștefan cel Mare*), Nicolae Bălcescu (*Istoria românilor sub Mihai-voievod Viteazul*), Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*). Acest filon encomiastic al literaturii de specific național va fi continuat de Tudor Arghezi în: *Prințul, Vodă Țepeș, Iosif al Ungro-Vlahiei, Mănăstire, Psalmi*.

Preluând sensul didactic al literaturii pe linia lui Neagoe Basarab, care, în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, dădea fiului său regulile de comportament ale unui principe, Tudor Arghezi vrea să facă același lucru și de aici sensul versului: „*Cartea mea-i, fiule, o treaptă*”. Cum sensul fundamental al literaturii este să construiască modele și să ofere aceste modele spirituale, prototipuri umane, Arghezi oferă, în *Cântare omului*, o imagine a prototipului *homo faber*, în *Născocitorul* și *homo sapiens*, în *Cel ce gândește singur*. Acest sens al căutărilor sale îl găsim în versurile: „*Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră*”, adică substituție realizată de umanism, omul ca centru al universului în locul lui Dumnezeu. El împletește astfel problema prototipului uman cu mitul morții, cu ritualul de incinerare, pe care-l practicau arienii și uneori romanii, spre a sugera unele elemente ale specificului național, dar și împietrirea sa lăuntrică.

b) **Tema** poetul și poezia este dezvoltată de Tudor Arghezi printr-o continuă căutare a unei definiții poetice a conceptelor de poet și poezie.

Poetul este un căutător, un deschizător de drumuri, un lampadofor, iar poezia este o cale, un drum, o treaptă: „*Prin râpi și gropi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci*“.

Poetul este o abstracție care prinde viață, poezia este viața care se abstractizează, devenind ideal național: „*Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră*“.

Poetul este un militant al ideii, un ideolog, poezia este o armă ideologică: „*Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat*“.

Poetul este o conștiință socială, poezia are un mesaj social-uman: „*Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite*“.

Poetul este un romantic, iar poezia are un mesaj romantic, nonconformist: „*Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi*“, deci o estetică a urâtului, pe care au adus-o romanticii prin Victor Hugo.

Poetul este un centru al universului, poezia este o sinteză între conținut și formă: „*Slova de foc și slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită*“.

Poetul are un rol mesianic, iar poezia este o restaurare a omului și a universului: „*Le-am prefăcut în visuri și-n icoane. / Făcui din zdrențe muguri și coroane*“.

Poetul este un depozitar al datinii, iar poezia — un testament spiritual al unui popor: „*Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte*“.

Poetul este un tribun al poporului, poezia este mesajul său: „*Durerea noastră surdă și amară / O grămadă pe-o singură vioară*“.

Poetul este o conștiință a epocii, poezia — o emanație a conflictului dintre poet și conștiința socială: „*Întinsă leneșă pe canapea / Domnița suferă în cartea mea*“.

c) Programul estetic al lui Tudor Arghezi este alcătuit din elemente realiste, romantice, simboliste și expresioniste.

Elementele realiste constau în prezența unor eroi tipici în împrejurări tipice. Astfel, tipul **stăpânul**, sugerat prin versul: „*Stăpânul, ca un țap înjunghiat*“ este dezvoltat în ciclul *1907 – peizaje*, sub forma personajului Coconu Alecu, arivist brutal: „*Pe-Alecu Iliescu partidul liberal / L-a pus pe Olt mai mare și, uns pe cinci județe*“, sau prin personajul din poezia cu același titlu, *Duduia*. Conflictul social, sugerat prin versul: „*Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte*“, este apoi motiv pentru tot ciclul *1907 – peizaje*, dar și în *Flori de mucigai*. Aderența la realism a lui Tudor Arghezi este exprimată deplin prin translația de la o concepție vag religioasă despre lume din *Psalmi, Duhovnicească*, la o concepție materialist dialectică în *Cântare omului*, unde nu Dumnezeu, ci omul devine centru al universului, așa cum o prefigurează în Testament.

Elementele romantice le găsim în refugiul, evaziunea în trecutul istoric sugerate prin cuvântul „hrisov“, prin evaziunea în natură sugerată prin expresii ca: „*Ieșită la lumină din pădure*“, apoi prin prezența structurilor afective: „*Durerea noastră surdă și amară*“, „*rodul durerii*“, „*zace mânia*“; prin folosirea contrastului ca procedeu romantic: „*Slova de foc și slova făurită*“; prin atitudinea contestatară și nonconformistă: „*Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat*“; prin estetica urâtului: „*Din bube, mucegaiuri și noroi*“.

Elementele clasiciste sunt sugerate prin caracterul moralizator: „*piscul datoriei tale*“, prin caracterul didactic: „*Cartea mea-i, fiule, o treaptă*“, prin simbolurile muzicale, care conțin armonia și echilibrul: „*O grămădii pe-o singură vioară*“.

Elementele simboliste se fac simțite printr-o prezență a conceptului de corespondență dintre microcosmos și macrocosmos: „*Robul a scris-o, Domnul o citește*“; prin utilizarea simbolurilor sugestive: „*Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră*“; prin cosmicizarea sugerată: „*Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi*“.

Elementele expresioniste constau în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere un proces de cunoaștere: „*Făr-a cunoaște...*“, „*Cartea mea-i, fiule, o treaptă*“, „*Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte*“; precum și în căutarea unor valori de arhetip: „*Robul a scris-o, Domnul o citește*“, „*Domnița suferă în cartea mea*“.

Unitatea acestor elemente este dată de dorința lui Tudor Arghezi de a implica poetul și poezia într-un proces de restaurare a omului și a universului degradat, ceea ce constituie influența gândirii dogmatice ortodoxe asupra creației sale. El caută să descopere valoarea în faptul, obiectul, omul degradat, blamat, comun. De aici cultivarea urâtului și grotescului, pe care le preia de la Victor Hugo și Baudelaire.

d) Temele și motivele universului arghezian sunt sugerate prin expresii caracteristice pentru stilul lui Tudor Arghezi.

Motivul **mitic** din expresia „*Dumnezeu de piatră*“ devine temă în *Psalm*: „*Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger*“; în *Belșug*: „*Căci Dumnezeu, pășind apropiat*“; În *tre două nopți*: „*și-n pisc plângea Iisus*“ și primește mereu alte valori.

Motivul **statuia** din expresia „*Dumnezeu de piatră*“ îl regăsim în *Înviere*: „*Tiparele statuii s-au pierdut*“, în *Arheologie*: „*În care dorm statui lângă statui*“, în *Belșug*: „*Par, el de bronz și vitele-i de piatră*“, fiindcă statuia reflectă împietrirea eului arghezian.

Motivul **oseminte** din „*osemintele vărsate-n mine*“, cu sens de cruce a neamului purtată de poet, devine: „*cenușa morților din vatră*“ cu sens de

idealuri naționale; apoi „*În sufletul, bolnav de oseminte*“ din *Întoarcere în țărână* are sens de datini, tradiții, iar în *Dor dur* avem: „*Fiecare os mă doare*“, adică esența ființei.

Motivul **timpul**, afirmat în versul: „*Și frământate mii de săptămâni*“ este dezvoltat permanent în forme variate: „*La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caier*“ ca în *Beșug* sau „*Viața veciei*“ ca în *Heruvim bolnav*.

Motivul **prototipul uman** este expus sub forma unei căutări în: *Prințul, Portret, Beșug, Vodă Tepeș*, pentru ca să părăsească apoi această căutare în trecut și să vină în viața socială, unde găsește eroi ca Pătru al Catrincii din 1907 – *peizaje*, sau să se transforme în voci ideologice ca în scenariile *Dalila, Focul și lumina*.

În *Testament* sunt prezente câteva prototipuri: Părintele (poetul), Fiul (citorul), Străbunul, Dumnezeu, Stăpânul, Domnița, realizați printr-o tipizare simbolică. Mai apoi vom găsi prototipul *homo faber* în *Născocitorul* și *homo sapiens* în *Cel ce gândește singur*. Motivul *homo sapiens* este punctul de generare al motivelor: steaua (*La stele*), fecioara (*Mizura*), durerii („*durerea noastră*“), vioara („*pe-o singură vioară*“), pasărea, cheia.

Motivul **fecioara** nu apare ca la Ștefan Petică („*Fecioara în alb*“) sau ca la Dimitrie Anghel doar sugerată („*O mână albă de fantasmă*“), ci printr-o tipizare simbolică de la *Cântec de adormit, Mizura* până la *Dalila*. În *Testament* devine: „*Domnița suferă în cartea mea*“.

Motivul **popului** asociază corespondența: „*Copacu-ntreg tresare și sendoai* / *Cu toate rădăcinile deodată*“ ca în *Pia*. În *Testament*, motivul îl găsim în versurile: „*E-ndreptățirea ramurei obscure / Ieșită la lumină din pădure*“. În *Niciodată toamna...* devine un element de peisaj: „*Norilor copacii le urzesc brocarte*“, iar în *Descântec* are o proiecție cosmică: „*Și muguri și ciorchini de stele*“.

Motivul **steaua** sugerează destinul, aspirația, cosmicizarea, corespondența: „*Știu că steaua noastră, așeză-n Târie, / Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor*“. Steaua se împletește cu alte simboluri, creând un context: „*Nalt candelabru, strajă la hotare / Stele vin și se aprind pe rând / În ramurile-ntinse pe altare*“, ca în *Psalm*, iar în *Heruvim bolnav* motivul își pierde puterea: „*Stelele lui nu și le mai trimite / Ca niște steaguri sfinte zgrăvite*“.

Motivul **durerii** este cel mai important motiv liric al lui Arghezi. De aceea este singurul sentiment prezent în *Testament*: „*Durerea noastră surdă și amară*“, „*Rodul durerii de vecii întregi*“. El este o esență a lumii ca în poezia *Dor dur*: „*Lumea plânge de necazuri*“, este forma care exprimă iubirea: „*Ce sufăr mi se pare că-ți este de durere*“, este esența vieții și de aceea se sfârșește o dată cu ea ca în poezia *Poartă cernită*: „*Trupul ei vădov de durere*“, sau în *Doliu*: „*Gândirea mi se pierde-n fum*“.

Esența acestui sentiment, fiind adâncă și subtilă, nu poate fi exprimată, ci sugerată sau transmisă indirect prin vioară: „*Durerea noastră surdă și amară / O grămadă pe-o singură vioară*“. Este modul arghezian de a medita pe motivul *fortuna labilis*, fiindcă „*Orișicum lăuta știe să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde*“ ca în *Psalmi*.

e) Stilul arghezian este prefigurat în trăsăturile lui esențiale în *Testament*. Textul arghezian este construit secvențial ca o expresie a ideii lui Alexandru Macedonski din *Logica poeziei*, unde el afirmă că poezia este ilocică. De aceea versurile lui Arghezi nu au o convergență logică, ci sunt o însumare de motive, care au o interferență a lor prin motivul durerii, prin cultivarea esteticii urâtului și grotescului preluată de la Baudelaire.

Simbolurile argheziene creează un context pe baza esteticii urâtului: „*Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi*“ sau „*Făcui din zdrențe muguri și coroane*“. Alteori, simbolurile au o altă convergență contextuală mitică: „*Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră*“.

Modelul metaforic arghezian este expresiv și nonconformist: „*ciorchin de negi*“, „*șap înjunghiat*“, „*Slova de foc și slova făurită*“. El se împletește cu simbolurile și metonimiile spre a crea o imagine sugestivă: „*E pardosită lumea cu lumină, / Ca o biserică de fum și de rășină*“ (*Vânt de toamnă*). În *Muntele Măslinilor*, metaforele alcătuiesc un laitmotiv al transfigurării muntelui: „*visul de azur*“, „*sălaş de sori*“, „*spițele de aur*“, „*bici de lanțuri*“, „*cădelniți de izvoare*“, „*Împresuratule de astre!*“, „*altar de șoimi*“, spre a sugera o metamorfoză a muntelui în măslin, adică a sufletului împietrit, al eului poetic devenit statuie, într-un pom roditor.

Epitetul arghezian se caracterizează prin vigoare: „*șap înjunghiat*“; prin cromatică: „*plopi cărămizii*“; prin contrast: „*veseli asasini*“; prin capacitatea de a sugera: „*întinsă leneșă pe canapea*“.

Vocile ideologice, jocul cu limbajele, plurilingvismul, ca procedee definitorii ale textului în proză, se împletesc cu cele poetice, situând stilul arghezian undeva la punctul de interferență dintre stilul poetic și stilul în proză. Este un mod arghezian de a căuta originalitatea expresiei, cultivând ambiguitatea.

Renunțarea la ritm, rimă și regulile de versificație clasice îi dă textului arghezian aspectul elaborat cu migală de artizan, nu are acea muzicalitate, acel ritm, acea fluentă a ideii poetice, cu care ne-am obișnuit de la Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Vasile Alecsandri. Textul arghezian are un aspect de proză versificată, de meșteșug. De aici atacul lui Ion Barbu, care, în articolul *Poetica D-lui Arghezi*, îl definește drept un prozator care se exprimă în versuri.

46.2. Tudor Arghezi — Psalm

a) Tudor Arghezi îl continuă pe Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, scriind psalmi, însă drama interioară a eului arghezian este împietrirea. Intrat în monahism și depunând voturile de sărăcie, curăție și ascultare, el le calcă, părăsește viața monahală, pleacă în Elveția, revine și se căsătorește, își cumpără un teren la Mărțișor, se angajează în viața politică.

De aici pierderea curajului de a se mai ruga: „*Ruga mea e fără cuvinte / Și cântul, Doamne, mi-e fără glas*“. El capătă conștiința nimicniciei: „*Din vecinicia Ta nu sunt măcar un ceas*“, dar o gândește teosofic.

Adorația mistică, extazul, atingerea sacrului, prezente în poezia lui Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Vasile Militaru, sunt înlocuite la Tudor Arghezi de o prăbușire în teluric, în patimi: „*Iar când plecăm călare, cu trofee, / Furasem și câte-o femeie*“. Este ușor de făcut o asociere la Cozma Răcoare a lui Sadoveanu, și nu la călugărul Gherman de la Durău din *Hanu Ancuței* sau la Chesariu Breb din *Creanga de aur*. Patimile pun stăpânire pe eul poetului și el le mărturisește: „*Ispitele ușoare și blajine / N-au fost și nu sunt pentru mine*“. Duhul rău pune asupra gândirii lui o amprentă, pe care el o constată, dar nu o poate elimina: „*În blidul meu, ca și în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit și tare*“. El trăiește nu ascultarea și smerenia blândă monahală, ci răzvrătirea, ca semn al duhului satanic: „*Unde-i tăcere scutur cătușa, / Dobor cu lanțurile ușa*“.

Psalmul, care începe cu versul: „*Pentru că n-a putut să Te-nțealgă*“, arată o cădere mai adâncă în puterea duhului satanic, ajungând la o blasfemie, acuzându-L pe Dumnezeu de căderea lui: „*Gura Ta sfântă, toți Părinții știu, / Nu s-a deschis decât ca să ne-njure*“. Dumnezeu este atât de bun, încât nu numai că nu înjură, dar îi iartă pe păcătoșii care se pocăiesc. Pe cei trufași îi judecă după cuvintele lor: „*După cuvintele tale te voi judeca*“. În locul dragostei față de Dumnezeu, în locul smereniei, care ar trebui să însoțească sentimentul de evlavie, găsim la Arghezi îndoiala, hula, blasfemia, răzvrătirea: „*Ești ca un gând, și ești și nici nu ești, / Între puțință și-ntre amintire*“. În mult discutatul *Psalmul de taină* nu numai că nu avem o laudă a lui Dumnezeu, un imn, cum trebuie să fie un psalm, dar avem o ură așa de demonică, încât nu numai că nu-și iartă iubita pentru greșelile ei nici după moarte, dar o și blestemă: „*Ca să auzi, o! neuitată/, neiertătorul meu blestem*“. Ura satanică a dezlocuit iubirea creștină.

b) Îndoiala, care este în esență demonică, înlocuiește, după călcarea jurămintelor monahale, credința și dragostea față de Dumnezeu. În cazul lui Ion Theodorescu, devenit ierodiaconul Iosif, avem o încălcare a canoanelor, care specifică răspicat că toți cei ce au depus votul monahal, trebuie să fie aduși în mănăstire. El nu mai avea dreptul la căsătorie. Lipsa credinței este

arătată poetic în versuri ca: „*Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi îngheț o boabă de mărgea*“.

Căderea din credință duce la tonul ironic, cu care își bate joc de cele sfinte: „*Pavel din Tars e-acum zaraț sărac / Și Chrisostom băiat de prăvălie, / Iar Sfântul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac*“, ca în poezia *Evoluții*. Este o moarte lăuntrică, spirituală, pe care el o comunică clar: „*Și cântă moartea-n trâmbițele mele*“.

Îndoiala face ca rugăciunea să-i fie fără valoare: „*Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune*“, fiindcă el ar dori ca Dumnezeu să fie vizibil, să-L poată cunoaște: „*Te caut mut, Te-nchipui, Te gândesc*“. El crede că Dumnezeu este încorporat în creația sa, ca panteistii: „*În care-anume floare și tulpină / Dospește sucul fructului Său cald?*“.

Îndoiala ar fi risipită, dacă, asemeni apostolului Toma, poetul ar putea pipăi rănile lui Dumnezeu Fiul: „*Vreau să Te pipăi și să urlu: <<Este!>>*“ sau dacă ar trimite un înger ca semn: „*Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger*“. De aceea Arghezi scrie pseudopsalmi.

Răzvrătirea, ca mod al duhului demonic, este deplin exprimată în versurile: „*Cercasem eu, cu arcul meu, / Să Te răstorn pe Tine, Dumnezeu!*“. În același timp, motivul călcării poruncilor lui Dumnezeu este și el prezent în versurile: „*Dar eu râvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvântul, zicând că nu se poate*“, fiindcă porunca a zecea din Decalog spune să nu dorești și să nu iei nimic ce nu-i al tău.

Dragostea față de Dumnezeu, față de aproapele, mila, iertarea, pocăința, adorația mistică nu numai că nu sunt prezente în Psalmii lui Arghezi, dar sunt înlocuite cu elemente opuse, demonice. De aceea nu putem avea decât imaginea unui poet damnat ca Baudelaire, pe care l-a imitat, și a unui rătăcit, care Satanei versuri i-a închinat.

Poezia *Incertitudine*, care încheie volumul *Cuvinte potrivite*, face ca motivul îndoielii să poată fi considerat tema întregului volum. Ea va deveni o concepție materialistă, darwinistă, deplin exprimată în volumul *Cântare omului*, cu care spera să ia premiul Nobel. Îndoiala este semnul duhului rău.

46.3. Tudor Arghezi — *Psalmul de taină*

Psalmul de taină nu este un psalm, adică un imn de laudă, de iubire a lui Dumnezeu, rostit în taină de cel ce și-a închinat viața lui Dumnezeu, așa cum a făcut ierodiaconul Iosif. Nu este nici o idilă, așa cum ne-am fi așteptat: „*O, tu aceea de-altădată, / ce te-ai pierdut din drumul lumii! / Care mi-ai pus pe suflet fruntea / și-ai luat în-tr-însul locul mumii, / Femeie răspândită-n mine / ca o mireasmă-ntr-o pădure, / Scrisă-n visare ca o slovă, / înfiptă-n trunchiul meu: săcure. / Tu ce mi-ai prins de cântec viața / cu brațe*

strânse de grumaji/ Și m-ai pornit ca să mi-o caut /la tine-n palme și-n obraji“.

Iubirea este pentru Tudor Arghezi o mistificare, pe care el însuși o face în mintea lui, idealizând femeia prin metafore și simboluri: „*Pe care te-am purtat brățară /la mâna casnică-a gândirii./ Cu care-am năzuit alături /să leagăn pruncul omenirii./ Pur trandafir, bătut în cuie /de diamant, pe crucea mea/ Și care-n fiecă mișcare /pierzi cu-o petală câte-o stea./ Cămin al dorurilor mele, /fântâna setii-nvierșunate./ Pământ făgăduit de ceruri /cu turme, umbră și bucate.“*

Poetul confundă iubirea cu ispita, care-i schimbă destinul din ierodiaconul Iosif în apostatul Ion Teodorescu și apoi în damnatul Tudor Arghezi: „*Tu care mi-ai schimbat cărarea /și mi-ai făcut-o val de mare,/ De-mi duce bolta-nsingurată dintr-o vâltoare-ntr-o vâltoare/ Și țărmi-mi cresc în jur cât noaptea, /pe cât talazul mi se-ntinde,/ Și ai lăsat să rătăcească /undele mele suferinde.“*

Această ispită, această mincinoasă iubire e probabil a Constanței Zissu, care l-a scos, din condiția de ierodiacon și secretar la Mitropolia Ungro-Vlahiei, a fost pierdută în neagra veșnicie: „*Tu te-ai pierdut din drumul lumii /ca o săgeată fără țintă/ Și frumusețea ta făcută /pare-a fi fost ca să mă mintă./ Dar fiindcă n-ai putut răpune destinul ce-ți pândi făptura/ Și n-ai știut a-i scoate-n cale/ și-a-l prăvăli de moarte, ura;/ Ridică-ți din pământ urechea, la ora nopții, când te chem,/ Ca să auzi, o! neuitată, neiertătorul meu blestem“.* Un ierodiacon nu rostește blesteme, nu închină versuri la desfrânate, ci sensul psalmului trebuie să fie o profundă trăire a iubirii lui Dumnezeu.

Blestemul din final dublează păcatul lui Ion Teodorescu, fiindcă în loc să se smerească, să-și recunoască greșeala și neputința, dă vina pe femeie. Cel ce blestemă pe sine se blestemă, fiindcă ceea ce faci pentru Dumnezeu, pentru semenii tăi, pentru lumea din jur, ca legea reacției să acționeze în binele tău, trebuie să faci numai bine, căci, făcând răul, el se întoarce asupra ta. De aceea blestemul este inutil, o ură fără sens, stupidă. Ierodiaconul Iosif trebuia nu numai s-o ierte, nu numai să-și plângă într-o chilie păcatul până la moarte, ci trebuia să se roage pentru ea, fiindcă în creștinism rugăciunea pentru dușmani este decisivă.

Poezia, care urmează după *Psalmul de taină*, îndreptățește toate afirmațiile noastre, fiindcă în textul *Triumful* avem același *frottage* de imagini, care consemnează distrugerea universului interior al poetului, fiindcă în estetica suprarealistă literatura implică sufletul. De aceea în el iau naștere „*două puteri adânci de ură“*, care fac din Ion Teodorescu poetul Tudor Arghezi („*tu ești asasinul/ Viteazului din munte, întins, învins și mort.*”), care l-a ucis pe ierodiaconul Iosif.

46.4. Tudor Arghezi — *De-abia plecaseși*

De-abia plecaseși nu este o idilă, adică o poezie care să aibă tema, eroii, mesajul structurate pe sentimentul de iubire. Acesta ne apare înlocuit, ca și sentimentul de iubire față de Dumnezeu, de îndoială.

Este o analogie fundamentală, fiindcă iubirea cea lumească sublimată poate genera iubirea cea eternă față de Dumnezeu, așa cum o definește Sfântul apostol Pavel în *Epistola I*, către corinteni: „*Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește. Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul, nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Dragostea nu cade niciodată.*“

Călcând cele trei jurăminte, al castității, al sărăciei și al ascultării, ierodiaconul Iosif nu se mulțumește să rămână Ion Teodorescu, ci așa cum înlocuiește curăția cu femeile, sărăcia cu averea, ascultarea cu răzvrătirea, tot așa împietrește launtric Tudor Arghezi, ca femeia lui Lot din Biblie.

Sufletul lui Ion Teodorescu ratează drumul către cer al monahului Iosif și de aceea trăiește sub numele de Tudor Arghezi, într-un univers de bube, mucegaiuri, noroi, fiindcă ierodiaconul Iosif, care trebuia să fie un înger, a devenit un „*heruvim bolnav*“ și apoi un apostat.

De aceea îi este imposibil să trăiască iubirea și viața de om. Ion Teodorescu, căzut din ierodiaconul Iosif, o îndeamnă pe cea, care-l ispitise și-l îndepărtase de Dumnezeu, să plece: „*Te-am rugat să pleci*“. Totuși, ispita rămâne în sufletul său: „*Te urmăream de-a lungul molatecei poteci*“. Ion Teodorescu ar fi putut avea reacția de a-i face semn să se întoarcă: „*Ți-aș fi făcut un semn după plecare*“. Îndoiala și nehotărârea din viața religioasă se transferă și-n viața laică: „*Voiam să pleci, voiam și să rămâi*“. Tudor Arghezi ar fi dorit ca idila să nu se sfârșească, așa cum a trăit-o Ion Teodorescu, dar ierodiaconul Iosif îi cere despărțirea: „*Ai ascultat de gândul cel dintâi*“. Cel de-al doilea gând nemărturisit, fără glas, care i-ar fi spus să rămână, este de fapt, cel adevărat: „*Nu te oprise gândul fără glas*“. Acest glas interior pune întrebarea: „*De ce-ai plecat?*“, iar răspunsul este dat de glasul exterior: „*De ce-ai mai fi rămas?*“.

Iubirea nu admite îndoieli, șovăiri, alunecări, umbre, ceață, neguri, trădări, împietriri. Ea este o magmă incandescentă în stare să topească totul, fiindcă e lumină, căldură, dăruire, sacrificiu.

Tudor Arghezi a uitat definiția dragostei, pe care ar fi trebuit s-o știe ierodiaconul Iosif și s-o aplice. Dragostea este binevoitoare și nu caută ale sale, ea rabdă, nu se trufește. Tudor Arghezi ar fi putut să câștige dragostea iubitei și sufletul ei pentru Dumnezeu. El însă nu are de dăruit nimic, fiindcă sufletul său este devastat de îndoială, de egoism, de ipocrizie. Iubita

pleacă fără să întoarcă capul, fiindcă nu regretă despărțirea. Un ipocrit nu poate fi iubit.

46.5. Tudor Arghezi — *Flori de mucigai*

Flori de mucigai este o *ars poetica*, fiindcă stă ca un text de deschidere și dă titlul volumului. Ea exprimă aderarea lui Tudor Arghezi la estetica realistă. Tema este pentru el, în acest volum, viața socială și problemele ei.

Volumul *Flori de mucigai* exprimă o experiență trăită de autor, care este închis la Văcărești după primul război mondial, fiindcă în timpul războiului, când eroii mureau apărând țara pe front, el și alți pseudointelectuali scoteau *Gazeta Bucureștilor*, ziarul celor care colaborau cu autoritățile germane. Căzut din condiția de ierodiacon și secretar la Mitropolia din București, el are un copil cu Constanța Zissu, pe care-l numește Eliazar-Lotar. El pleacă să studieze la Freiburg, la Universitatea catolică, unde se pare că s-a convertit la catolicism, dar ajunge în Elveția, unde se ocupă de ceasuri și bijuterii. Se va căsători, la reîntoarcerea în țară, cu Paraschiva Burda, deși nu avea voie. Cumpără la ieșirea din închisoare un teren, pe care-și va construi o casă, trăind ca toți cei din jurul Bucureștiului, vânzând legume în obor. Este o lume degradată, pe care o surprinde, dar și o reflectare a universului său interior. El este părăsit de har, de aceea scrie: „*Cu puterile neajutate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan*“. Este o moarte lăuntrică spirituală, consemnată lapidar: „*Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Și de foame de scrum*“. Este pierderea condiției de înger, pe care o trăiește Tudor Arghezi, fiindcă nu-și împlinește jurămintele făcute, când s-a călugărit: „*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*“. Lumina l-a părăsit: „*Era întuneric*“. Aripa îngerească devine o gheară de demon: „*Și mă durea mâna ca o ghiară*“. Neputința spirituală îl copleșește pe autor și-l silește să scrie cu „*unghiile de la mâna stângă*“, ca semn că a intrat în condiția celui damnat, aflat la stânga Domnului Iisus Hristos.

46.6. Tudor Arghezi — *Nehotărâre*

Nehotărâre este o meditație cu imagini argheziene pe tema *fortuna labilis*, iar *ideea* este că momentul opțiunii, când se formează în ambiguitatea sistemului decizional o hotărâre, este foarte important pentru viața omului.

Această opțiune este ori să rămână monah, ducând o viață smerită („*Înveșmântat domnește, să trec cu giulgiul rupt*”), de sărăcie, ascultare și curăție („*Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur*”), înveșmântat cu haine strălucitoare în timpul liturghiei, dar sărăcăcios în rest, având conștiința că

are veșmântul îngeresc al harului Duhului Sfânt („Și tatuat cu fulger, să nu-ving? să nu lupt?”), ori să aibă o atitudine activă, militantă în timpul vieții.

Ca monah, el trebuie să se considere pe sine mort pentru lumea aceasta („Îmi voi ucide timpul și visurile, deci”), să privegheze noaptea la rugăciuni („Cârpi-voi pe-ntunerice mantaua vieții mele.”) spre a dobândi destinul ceresc („Drept mulțumire ști-voi că cerurile reci/ Vor strecura prin găuri lumina unei stele.”) și viața spirituală eternă („Să las s-o umple cerul cu vastul lui tezaur?”).

Credința în viața veșnică, în mântuire, îi va fi suficientă pentru a închide ochii sufletului, ca să nu-l ispitească valorile lumii materiale („Să bat noroiul vremii cu ochii-nchiși.”); să suporte batjocura fără limită a lumii, a celor căzuți în mâna demonilor („Hlamida/ Să-mi scoată-n drum nerozii, rânjiți, din cârciumi, beți”.); și, știindu-se sortit unui destin îngeresc, va suporta o viață de vierme pe pământ („Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praful omida,/ Să rabd și eu în mine, povară, două vieți?”).

Întrebările tânărului monah, transfigurate poetic, formează conținutul primelor trei catrene. Ele îndeamnă la o meditație asupra sensului vieții. Să trăiești pentru această lume, deci să ai conceptul de *carpe diem* de realizat ca obiectiv, ca sens al tuturor actelor de gândire și faptelor sau să trăiești pentru lumea viitoare, având credința că din crisalida trupului va ieși la momentul morții un înger, așa cum din Sfântul Mormânt a înviat Domnul Iisus Hristos; deși pentru ceilalți va fi o înmormântare obișnuită, când pentru sufletul său se vor face parastase:

„Un om, trudit și-acela, îmi va deschide mâine
Mormântul pomenirii cu mâna-i preacurată,
Ca să mă frângă-n soare, schimbat prin moarte-n pâine,
Și fraților din urmă, șoptind să mă împartă.”

Umilita viață zilnică este o rană pentru sufletul orgolios al poetului, care are ceva de spus și vrea să se afirme:

„Dar ziua care trece și mă rănește-n treacăt,
Îmi umilește cârja și-mi încovoie crinii”.

De aceea eul poetului ar trebui să trăiască într-un egoism întunecat și să nu dăruiască nimic, ceea ce ar putea să-l lipsească de mântuire:

„Și inima urmează s-atârne ca un lacăt
Cu cheile pierdute, la porțile luminii.”

El, ca monah, știe că trebuie ca fiecare clipă a vieții s-o trăiască pentru Domnul Iisus Hristos, într-o rugăciune a inimii continuă, fiindcă va da socoteală de fiecare clipă irosită:

„De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud
În ce stă rostul zilei și prețul de-a țî-o trece?”

Sensul vieții este dobândirea conștiinței creștine, ca formă supremă a cunoașterii de sine, marcată pentru monah de prezența Duhului Sfânt în biserica inimii, unde Duhul Sfânt, cu nespuse suspine, se roagă în rugăciunea inimii, în rugăciunea isihastă:

„*Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut,
Și cântecul și viața și moartea să le-nece.*”

Este armonia interioară a cântecului sufletului, pe care ar vrea să o dobândească. Este zbaterea sufletească, în care Ion Theodorescu, devenit poetul Tudor Arghezi, ar dori să participe la viața exterioară, socială, sensibilă, ca o tendință spre lumesc (în filosofia indiană *rajas*) și ierodiaconul Iosif, care exprimă o tendință spre cer, lumină, puritate (în filosofia indiană tendința *sattva*). Finalul poeziei sugerează o opțiune către poet și poezie, ca loc de întâlnire între cele două tendințe.

46.7. Tudor Arghezi — Creion

a) Conceptul de literatură ca joc este tema celor cinci catrene cu acest titlu sugerând o idilă reală sau imaginară conturată din câteva tușe de creion. “*Vino joc de vorbe goale./ Suntem singuri. Ce să-i spun?/ Numai gura dumitale/ Se aude sub un prun*”. Prezența naturii este sugerată de roua care picură din crengile unui prun: “*Plouă crengile lui rouă/ cade câte-o picătură/ Una-n păr, găteală nouă./ Una-n gene, alta-n gură.*” fiindcă între natură și iubită trebuiesc sugerate corespondențe: “*Floarea mică, iarba toată/ Subt dantela albei rochii./ Spre genunche ridicată/ Plină-i de pândiri de ochi*”. Între floare și fată, între aerul încins de dogoare și cerul care cu unde ce par să o sărute, poetul se simte apropiat ca de o țară a căldurii emanată de prezența vie a iubitei: “*Aerul o strănge. Cerul/ O dogoare și-o sărută/ Unde trece-n câmp, ca fierul./ Țara caldă face-o cută.*” Toate elementele naturii par a-i sugera ceea ce el nu îndrăznește să facă: “*Și din toate singur eu/ Nu-ndrăznesc s-o prind de mână*”, să depășească stadiul contemplativ al idilei și să ajungă la cel activ, participativ: “*Să o sprijin la fântână*”. De aceea totul rămâne un joc.

b) Reluată în cele patru catrene care încep cu versul: “*Obrajii tăi mi-s dragi cu ochii lor ca lacul*” idila are mai multă consistență împletind sentimentul naturii cu cel de iubire care transfigurează realitatea: “*Surâsul tău mi-i drag/ Căci e ca piatra-n fund./ Spre care-nnoată albi/ Pești lungi cu ochi rotund*”. Se sugerează prin pești ideile, gândurile, care adâncesc sentimentul. De aceea cel de al treilea catren începe cu versul: “*Și capul tău mi-i drag/ Căci e ca malu-n stufl/ Unde paianjeni dorm./ Pe zori făcute puf*”.

Dualitatea sentimentului de iubire și a celui de tristețe determinate de prezența iubitei dar și de absența ei: “*Făptura ta întregă/ De chin și bucurie/ Nu trebuie să-mi fie/ De ce să-mi fii dragă?*”.

c) Cele șapte strofe din cea de a treia schiță sau crochiu de idilă purtând același titlu *Creion* sugerează prin imagini scânteia patimii: “*Genunchii copti ca grâul,/ Duc somnului prinos./ Fără-ndoială, râul/ Își lasă pleoapă-n jos*”. Împletirea imaginii iubitei cu gândul său atribuit printr-o personificare vântului: “*Zburdalnică pe glezne/ Se-ntoarce către casă/ O! vântule, ți-e lezne/ Să-i spui că e frumoasă*”. Asemeni punții care o poartă spre casă și poetul o poartă cu sufletul: “*Cu sufletul, și eu/ O duc din mal de mâini/ Și-o simt în dorul meu/ Ca miezul unei pâini*” și sugerează prin gestul unui sărut transmis cu mâna tandrețea: “*Și-acum, când își ridică/ O mână peste zare,/ O vede-o rândunică/ Umplând c-o sărutare*”.

Aceste catrene sunt într-o continuă și febrilă zbatere consemnată în *Psalmi* fiindcă idila va aduce drama argheziană consemnată în versul: “*Și cântă moartea-n trâmbițele mele*” (*Psalm*).

46.8. Tudor Arghezi — *Morgenstimmung*

Termenul german înseamnă **Impresii de duminică** sau poate **glasul, cântecul dimineții** în concepția autorului, spre a sugera trezirea la viața cea lumească a ierodiaconului Iosif, care în momentul depunerii voturilor monahale intrase în rândul celor morți. De aici versul aparent ciudat că iubita, ca Eva, este viața, iar el era între cei morți (“*Tu soseai din viață eu veneam din morți*”). Cum în limba germană **stimmen** poate însemna **a acorda** sau prin **Stimme** poate însemna **voce**, ceea ce îi sugerează pătrunderea iubitei ca un cântec în el: “*Tu ți-ai strecurat cântecul în mine/ Intr-o dup-amiază, când/ fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt,/ Fără să știi că te aud cântând*”.

Consecințele sunt surprinzătoare, fiindcă întregul univers interior al poetului este străbătut de cântec: “*Cântecul tău a umplut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o lavandă sonoră. Iată,/ Au sărit zăvoarele/ Și mănăstirea mi-a rămas descuiată*”.

Cântecul ar fi rămas poate fără efect, dacă el nu s-ar fi asociat cu prezența iubitei și cu probabil sunetul pianului: “*Și poate nu ar fi fost nimic/ Dacă nu intra să sape,/ Cu cântecul, și degetul tău cel mic,/ Care pipăia mierlele pe clape/ Și-ntreaga ta făptură, aproape*”.

Efectul este profund în universul lăuntric ca o furtună: “*Cu tunetul se prăbușiră și norii/ În încăperea universului închis,/ Vijelia aduse cocorii,/ Albinele, frunzele. Mi-s/ Șubrede bârnela, ca foile florii*”.

Idila are rezonanțe adânci, fiindcă-l prăbușește pe monahul Iosif, între apostafi, între păcătoși, îl va împietri lăuntric: “*De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?/ Tu te-ai duminat cu mine vaporos/ Nedespărțit - în bolți/ Eu veneam de sus, tu veneai de jos*”. Cel ce cade din condiția de monah pierde șansa de a fi înger și ajunge prin ispită în iad. Ghicim aici un episod din viața lui Ion Theodorescu, care, după ce s-a călugărit la Cernica, a devenit

ierodiacon și secretar la Patriarhie, cade în ispitele și cursele Constanței Zissu, îi face un copil, va părăsi viața călugărească, va rătăci prin Elveția, Germania, va reveni în timpul primului război mondial în țară. Celelalte evenimente l-au împietrit lăuntric și în *Psalmi* vom găsi această dramă a monahului devenit apostat și apoi ateu, ca în *Cântare omului*. „*Morgenstimmung*” este cântecul sirenei, este cântecul morții: „*Și cântă moartea-n trâmbițele mele*” (*Psalm*).

47. Tudor Arghezi — poet sau prozator

47.1. Dialog critic

Critic 1: Premiza întâi pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi este poet. Fiind vorba de un adevăr incontestabil, nu consider necesară demonstrația, fiindcă axiomele nu se demonstrează. Întreaga critică îl consideră poet. El însuși s-a considerat poet. A scris și proză, dar în romanele și tabletele sale nu găsim tangențe cu textele în versuri.

Critic 2: Premiza a doua pentru Tudor Arghezi ca prozator

Tudor Arghezi este prozator chiar și când se exprimă în versuri. Acest lucru este evident mai ales în volumele: *1907-peizaje*, *Cântare omului*. Textul arghezian este un discurs rostit de un locutor, trăsătură specifică pentru proză, are personaje, voci ideologice ca în *Dalila*, *Focul și lumina*, *1907-peizaje*; are fir narativ, ca orice text în proză.

Critic 1: Primele argumente pentru Tudor Arghezi ca poet:

Poezia argheziană este realizată pe baza modelului encomiastic, al poeziei vechi, ca în psalmi. Acest model se caracterizează prin:

– poezia este văzută ca un meșteșug, adică prin conceptul de *tehne*, care înseamnă artă și meșteșug.

– poezia are un rol ornant.

– istoria este subordonată encomiastice (adică laudei adusă domnului lumesc sau Domnului Ceres).

– semnificatul este de ordin encomiastic (de aici în *Testament* versul: „*Domnul o citește*“).

– folosește mijloace specifice: alegoria laudativă, aluzia mitologică, decodarea etimologică (adică explicarea sensurilor cuvântului simbol), decodarea simbolurilor, construirea de versuri emblematice.

Tudor Arghezi este un scriitor realist și de aceea găsim la el modele de gândire carteziană de tipul *Dubito cogito, cogito ergo sum* ca în *Nehotărâre*. De aceea nu găsim în *Psalm*, în *Duhovnicească* sau în *Muntele Măslinilor* sentimentalismul religios sau intenționalitatea de modelare a credinței în

Dumnezeu, ci doar elemente formale ale modelului encomiastic. Chiar *Cântare omului* are la bază materialismul dialectic, darwinismul și de aceea are aspectul unui text retoric, în care versul are un sens ornant; se utilizează alegoria laudativă, aluzia mitologică sau genealogică, avem semnificatul de tip encomiastic.

Critic 2: Argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Intenționalitatea dă viață cuvântului și implică textul arghegian în viața social-istorică. Conflictul social determină atitudinea, mesajul, reacțiile, opțiunile, motivațiile, modul de înțelegere a lumii, așa cum este exprimat în *1907-peizaje*, în *Cântare omului*. Acest discurs contestatar, contestat și contestabil, deci care are trăsăturile textului în proză, începe din *Testament* și se caracterizează prin:

– plurilingvismul concretizat prin personaje (Coconu Alecu, Pătru al Catrinicii etc.);

– limbajul social stratificat, utilizat de scriitor;

– contradicțiile dintre voințele și caracterele care se confruntă;

– dialogul interior al cuvântului viu în devenire este diversificat;

– parodia prezentă în *Psalm*, în *1907-peizaje*, în *Cântare omului*;

– prezența accentelor străine sau a discursului străin.

Acestea toate argumentează neterminarea procesului de creație poetică, caracterizată prin unitatea limbajului, ca la Mihail Eminescu în *Luceafărul*. Limbajul arghegian nu este poetic, unic, extraistoric, ci o sumă de limbaje concret istorice, fiindcă eroii săi (Coconu Alecu, Pătru al Catrinicii etc.) sunt cronotopi.

Planul poetic este distrus de accentele străine, de includerea altor puncte de vedere, de vocile străine și de deplasarea simbolului în planul prozei. Această deplasare este determinată de faptul că între discurs și obiect se interpune un discurs străin, un accent străin, care determină obiectivarea simbolului. De aceea simbolurile argheziene nu conving, fiindcă au un caracter formal retoric.

Critic 1: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Încă din *Testament*, Tudor Arghezi își exprimă adevărată dezamăgire la cuvântul strămoșilor („*De osemintele vărsate-n mine*”), la cuvântul hieratic (cuvântul hieratic nu contextualizează, de aici aspectul de formal retoric). El utilizează cuvântul autoritar în *Psalm* („*Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate*”), ca în textul sacru sau ca în textul științific din *Cântare omului*.

Cuvântul autoritar este într-un raport antinomic cu cel convingător, care are rezonanță în conștiință tocmai, fiindcă nu este retoric, ci încărcat cu valori conotative.

Tudor Arghezi este receptat de reprezentanții cuvântului autoritar (ideologi, juriști, personalități structurate pe sistemul volitiv, care cuprinde

opțiuni, intenționalități, reacții, aspirații, motivații, credințe etc.), dar nu și de personalitățile structurate pe sistemele creativ, noetic, afectiv, adică de cei ce folosesc cuvântul convingător, fiindcă textul arghezian este încărcat de conotații volitive, intenționale, opționale, motivaționale, de aspirații, de credințe, care alcătuiesc un context poetic de o anumită factură psihică. Amprenta psihică argheziană este retorică, expresivă, encomiastică, volitivă, intențională.

Critic 2: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Dacă admitem că Tudor Arghezi are un model de conotații volitive, motivaționale, intenționale, pătrundem pe un alt pachet de probleme, fiindcă acestea caracterizează o personalitate minoră sub raport creativ, căreia îi lipsesc modelele noetice, fiindcă nu are formație filosofică.

Tudor Arghezi are o utilizare particulară a limbii la nivelul expresiv al gândirii creative și de elemente ale nivelului productiv al gândirii creative. Îi lipsesc elementele inovative, inventive și emergente, pe care le găsim din plin la Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia. De aceea contribuția lui Tudor Arghezi la evoluția poeziei de specific național, dar mai ales la modelele creative fundamentale, este ne semnificativă.

Simbolurile argheziene nu au forța, originalitatea, bogăția semantică a celor eminesciene, barbiene, blagiene, bacoviene, fiindcă nu au densitatea, profunzimea, originalitatea semantică dată de conotațiile planurilor noetic, creativ, afectiv, de nivel emergent, inventiv sau inovativ. Cuvântul autoritar este pietrificat, inert, compact, neinfluențat de context, nu are capacitatea de a reflecta conștiința lingvistică, pe care trebuie să o reprezinte orice poet ca reprezentant al conștiinței naționale, nu poate încorpora amprenta psihică, nu permite valențe semantice stratificate și alcătuirea de texte cu niveluri diferite de comunicare cu cititorul. Eminescu este receptat și de omul fără pregătire filosofico-estetică, dar și de cititorul avizat, rafinat sau extrem de pretențios.

Metafora argheziană „*Dumnezeu de piatră*“ este extrem de semnificativă, fiindcă pentru el Dumnezeu – Cuvântul a devenit statuie, chip cioplit, așa cum autorul și-a făcut din sine însuși din cauza orgoliului.

Cuvântul autoritar este greu de stilizat, de reprezentat artistic, iar când pierde conotațiile autoritarist-volitive, devine un obiect, o relicvă („*osemintele vărsate-n mine*”). Cuvintele trec în conștiința publică fără rezonanța dorită, fiindcă nu sunt vii, nu au viața lăuntrică, pe care le-o dă arderea sentimentului sau a ideii. El intră în contextul versificat ca un corp străin, determinând osificarea, uscarea, transformarea textului în oseminte de idei și sentimente, care nu comunică nimic, de aceea cuvântul arghezian este antipoetic, noncreativ, nu oferă modele, de aceea nu modelează.

Critic 1: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi are meritul de a contextualiza, fie și în planul volitiv-intențional-motivațional, cuvântul autoritar, ceea ce este o performanță. Îndoiala din *Psalmi*, câmpul de intenționalități, de tendințe, elementele afective chiar mai vag exprimate sunt mijloacele prin care Tudor Arghezi caută să macine opoziția dintre cuvântul autoritar și cel convingător. Discuția se poate ramifica în sensul contradicției dintre tradiție și inovație. Cultivarea tradiției prin cuvântul autoritar, exprimată programatic în poezia *Testament*, intră într-un dialog contextual cu opinia formată în jurul conceptului de „poet modernist“, atribuit lui Tudor Arghezi și argumentat prin asimilarea experienței simboliste în cenaclul lui Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, prin forma versului liber, prin estetica urâtului preluată de la Baudelaire.

Critic 2: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Poezia este un mod de a exprima un univers interior, spiritual, care trebuie să fie echivalent cu „*modelul sau figura spiritului nostru*“, cum spunea Ion Barbu. Acest model poate fi romantic afectiv, constelat ca la Mihail Eminescu, abstract-simbolic-geometric ca la Ion Barbu, mitic-filosofic-simbolic ca la Lucian Blaga, afectiv-simbolic-cromatic ca la George Bacovia. La Tudor Arghezi este greu de descifrat conturul unui univers din cauza gândirii dispersate, divergente, fără logică, fără conexiuni între versuri, între texte. Volumele nu au o structură, o arhitectură, ci au aspectul anarhic al unui mușuroi. Ceea ce caracterizează originalitatea unui poet este acest univers propriu și timbrul unic, așa cum bine arăta Garabet Ibrăileanu.

Utilizarea voit stridentă a unor cuvinte, atribuirea de sensuri noi nu dau acea muzicalitate, acel timbru unic, pe care-l au marii poeți, cei ce ne reprezintă în aria literaturii universale, adică Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu și George Bacovia, incluși pe lista UNESCO și recunoscuți de conștiința estetică universală. Încercările lui Tudor Arghezi de a construi expresii, care să șocheze, să scandalizeze, așa cum au făcut-o dadaistii, nu salvează textul său de retorism formal, de meșteșug, de versificare. Versurile lui nu au muzicalitate, har, idee poetică, afect, nu sunt un cântec al sufletului, un drum spre cer, nu înnobilează, nu au trăirea autentică a sufletului, ci au un aspect de contrafăcut. Este în ele un întuneric, cum el însuși o mărturisește în *Flori de mucigai*. Arghezi este poetul celor căzuți în acest întuneric, în această orbire lăuntrică.

Patetismul aparent sentimental are în textul arghezian rezonanțe parodice, fiindcă vine din jos în sus, angajând un lexic plurilingvistic grosolan, bolovănos, căruia caută să-i dea expresivitate căutată („*veseli asasini*“, „*plopî cărămizii*“, „*i-a țesut brocarte*“) de tip baroc, artificială. Didacticismul moralizator sau patosul polemico-apologetic, ca și patetismul

de cameră („*Vorbești cu largul lumii la tine din odaie*“, *Cântare omului*), pătrunde în relațiile intime dintre oameni. Arghezi devine un fel de *picaro*, care-și schimbă măștile pentru a construi o minciună justificată pentru mincinoși. Stilul prozei se caracterizează prin această neînțelegere a convențiilor artistice, a lucrurilor înalte, prin simularea vocilor ideologice ale epocii.

47.2. Tudor Arghezi — scriitor realist

47.2.1. Teme și motive în creația lui Tudor Arghezi

a) Omul și societatea – temă realistă, motiv de critică socială:

– societatea — un ghem de contradicții: *1907 – peizaje*, romanele: *Lina*, *Cimitirul Buna-Vestire*, pamfletul *Baroane*, ciclurile: *Spital*, *Letopiseși*.

– evoluția societății și a omului – pretext pentru a afirma concepția evoluționistă, darwinistă, scientiștă a autorului – *Cântare omului*.

– societatea – cauză și mediu ale declasării omului: *Flori de mucigai*.

b) Mitul – motiv de creație literară:

– mitul, o lume inaccesibilă: *Psalm*, *Nehotărâre*.

– mitul, o parabolă a adevărului: *Focul și lumina*, *Dalila*.

– mitul, un motiv care transfigurează realitatea: *Între două nopți*.

– mitul, un mod de a transmite mesajul poetic: *Prometeu*, *La stele*.

c) Natura – motiv romantic:

– natura, dimensiune complementară a omului: *Belșug*.

– florile, găzele, păsările, animalele, reprezentări ale ideilor argheziene: *Fabule*.

– natura, vatră a ființei naționale: *Testament*.

d) Istoria – temă realistă, pretext pentru mesajul social:

– istoria, nucleu al ideilor sociale: *1907 – peizaje*.

– istoria, coordonată a evoluției omului: *Cântare omului*.

– istoria, cauză a actului de creație: *Testament*.

47.2.2. Omul – centru al problematicii creației lui Tudor Arghezi

a) prototipurile umane – sens major al actului de creație:

– homo faber: *Născocitorul*.

– homo sapiens: *Cel ce gândește singur*.

– homo ludens: *Flori de mucigai* (Lache, Fătălăul, Ion, Tecla, Rada).

b) tipuri livrești: *Caligula*, *Hamlet*.

c) simboluri umanizate: *Belșug*, *Testament*, *Focul și lumina*.

d) mituri: *Între două nopți* (Iisus), *Satan*, *La stele* (Prometeu).

e) cronotopi: *Pătru al Catrincii*, *Conu Iliescu*.

f) poetul, purtător al destinului neamului: *Testament*.

g) omul, creator al universului artificial: *Cel ce gândește singur*.

h) lupta pentru restaurarea omului și a societății — sens al artei: *Cuvinte potrivite, Testament, Cântare omului.*

i) omul, centru de corespondență între microcosmos și macrocosmos: *Cântare omului.*

j) societatea, o sumă de modele umane degradate.

47.2.3. Tudor Arghezi – reprezentant al realismului de factură simbolistă

a) caracterul realist al creației lui Tudor Arghezi:

– eroi tipici: Conu Alecu, Pătru al Catrinicii, Lina.

– împrejurări tipice: răscoala, războiul, viața din închisori.

– tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din viața socială: *Cimitirul Buna-Vestire, Lina, Ochii Maicii Domnului, Tablete din țara de Kutu, Cântare omului, 1907–peizaje, Letopiseși.*

– atitudinea critică: *pamfletul Baroane, 1907 – peizaje.*

– scientismul, concepția materialist-istorică: *Cântare omului.*

b) elemente simboliste, moderniste, suprarealiste în creația lui Tudor Arghezi:

– eroi-simbol în împrejurări simbolice: *Focul și lumina, Dalila, Belșug, Duhovnicească, Muntele Măslinilor.*

– tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o corespondență între om și univers: *Nehotărâre, La stele, Între două nopți.*

– cosmicizarea: *Cuvinte potrivite, De-a v-ați ascuns..., Nehotărâre.*

– crearea universului artificial: *Născocitorul, Cel ce gândește singur.*

– *frottoge-ul: Psalmul de taină.*

48. Ion Pillat

Viața și activitatea literară. S-a născut în București la 31 martie 1891 ca descendent dintr-o familie de boieri. Mama era fiică a lui Ion C. Brătianu. Face liceul „Sfântul Sava” din București. Își ia licența în Litere și în Drept la Paris. Începe să publice la „Convorbiri literare” și debutează în 1912 cu volumul „Visări păgâne”, apoi publică „Eternități de-o clipă” (1914), „Amăgiri” (1917). În 1919 participă la conferința de pace de la Paris. Va călători în Grecia, Italia, Spania. Devine membru corespondent al Academiei Române. Va traduce din poeziile unor scriitori din Franța, Anglia, Germania, Spania, America. În 1944 publică în trei volume ediția „Poezii”. Moare în 17 aprilie 1945.

Activitatea literară este alcătuită din volume de versuri: „Visări păgâne” (1912), „Eternități de-o clipă” (1914), „Jubita de zăpadă” (1915), „Grădina între ziduri” (1919), „Pe Argeș în sus” (1923), „Satul meu”

(1925), „Biserică de altădată“ (1926), „Întoarcere“ (1927), „Limpezimi“ (1928), „Caietul verde“ (1932), „Scutul Minervei“ (1933), „Poeme într-un vers“ (1935), „Țărm pierdută“ (1937), „Balcic“ (1940), „Umbra timpului“ (1940), „Împlinire“ (1942), „Poezii“ (1944), „Cumpăna dreaptă“ (1965).

Eseuri: „Poezia lui Panait Cerna“ (1916), „Portrete lirice“ (1936), „Mărturisiri“ (1942), „Tradiție și literatură“ (1943).

Teatru: „Dinu Păturică“ (1925), „Tinerete fără bătrânețe“ (1926).

Va publica antologii: „Antologia toamnei“ (1921), „Antologia poezilor de azi“ (1925), „Cântece din popor“ (1928), „Cartea dorului“ (1936) și va ajuta pe Macedonski să publice „Flori sacre“ și pe Bacovia să publice „Plumb“.

48.1. Ion Pillat — *Aci sosi pe vremuri*

Aci sosi pe vremuri este o meditație pe **tema fortuna labilis**, iar **ideea** este că viața reconstituie arhetipal un mecanism care se repetă.

Universul îl formează viața personală, de familie, așa cum și-o rememorează. Ca și Mihail Sadoveanu în *Hanu Ancuței*, poetul caută să deslușească acele gesturi arhetipale fundamentale ale vieții: imaginea bunicii Calyopi, care vine într-o berlină, îmbrăcată într-o largă crinolină, exprimă o veche imagine de idilă, urmată ca într-un contrapunct de motivul *fortuna labilis*, sugerat de simbolul clopotului: „*Și cum ședeau... departe un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*“. Sunetul clopotului însoțește, vestește începutul ciclului vieții, adică nunta și sfârșitul, adică moartea: „*De mult e mort bunicul, bunica e bătrână*“. Timpul devine, astfel, un motiv de meditație romantică: „*Ce straniu lucru: vremea!*“. Meditația este aceea care declanșează sentimentul de nostalgie și tristețe, ca urmare a trecerii inexorabile a timpului: „*Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ștersele portrete*“. Poezia devine și o meditație pe motivul *panta rhei*.

În această curgere a timpului, în această lume cu un destin tragic, iubirea este un element de optimism, de afirmare a vieții: „*Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână*“.

Idila este tratată cu elemente livrești. Bunicul îi spunea bunicii versuri din *Zburătorul* de I.H. Rădulescu și din *Le lac*, iar poetul îi spune iubitei cu ochi de ametist *Balada lunei* de Horia Furtună și versuri din Francis James. Repetarea aceluiași gesturi sugerează tendința de a descoperi modele de viață, tiparele umane fundamentale, arhetipurile. Elementele romantice ale idilei, care are ca temă și mesaj iubirea, se împletesc cu elementele clasiciste sugerate de conceptele de *fortuna labilis*, *panta rhei*, dar mai ales de trăsăturile general-umane ale eroilor, de modelele de viață. Sentimentul de tristețe dă poeziei o nuanță de elegie. Timpul a șters imaginea acestei lumi romantice, când bunica Calyopi venea să-și împlinească destinul „în

casa amintirii cu-obloane și pridvor“. Acum casa este închisă: „*Păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor*“, fiindcă aici viața a încetat „*hornul nu mai trage alene din ciubuc*“, a trecut vremea când pe aceste meleaguri „*se luptau poteri și haiduci*“. Timpul era de basm, bunica avea ochi de peruzea, timpul transfigurează realitatea, clopotul suna anunțând nunți și înmormântări.

Imaginile rudelor „*au rămas în ștersele portrete*“ de pe perete, fiindcă trainica legătură a iubirii i-a legat pentru totdeauna: „*Dar ei în clipa asta simțeau c-o să rămână*“, fiindcă singură iubirea trece dincolo de moarte: „*De mult e mort bunicul, bunica e bătrână*“...

Același destin trist de elegie îl va avea și poetul, care acum privește ochii de ametist ai iubitei, și legătura eternă a iubirii îl poartă de la un sunet de clopot la altul ca pași spre eternitate „... *departe un clopot a sunat / De nunți sau de moarte în turnul vechi din sat*“. Eroii sunt structurați pe afect, ca și tema, ideea, dar aspectul romantic se interferează cu elementele realiste și expresioniste. Avem deci, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o subtilă sinteză estetică.

Stilul este marcat de această sinteză. Imaginile romantice sunt construite prin metafore: „*ochi de ametist*“, *ochi de peruzea*“, prin metonimii: „*hornul nu mai trage alene din ciubuc*“, „*Păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor*“.

Elementele simboliste se reiau spre a sugera conceptul de *panta rhei*, cum ar fi imaginea clopotului, care sună fatidic împlinirea destinului, momentul arhetipal al nunții sau al morții.

Imaginile realiste sunt un prilej de meditație pe tema *fortuna labilis*: „*Te vezi aievea numai în ștersele portrete*“, fiindcă doar ochiul obiectiv al aparatului de fotografiat ne dă o imagine reală. Această metamorfoză a imaginii noastre este alta decât cea pe care o avem despre noi înșine: „*Te recunoști în ele dar nu și-n fața ta*“. De aici construirea unor metonimii de factură realistă: „*Căci trupul tău te uită dar tu nu-l poți uita*“. Tot prin metonimii se construiesc și imaginile decorului romantic: „*În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor*“.

În contextul poeziei interbelice, Ion Pillat reprezintă momentul de sinteză dintre tradiție și modern, dintre specificul național și inovațiile preluate din poezia occidentală.

48.2. Ion Pillat — În vie

Poezia *În vie* este un pastel romantic, fiindcă *tema* este natura, iar mesajul ei este sentimentul de dragoste față de țară, de locurile copilăriei, de casa părintească, de bunici, de specificul național românesc. Ea face parte din volumul *Pe Argeș în sus*, care adună rodul activității sale de poet dintre anii 1918 – 1923, ca și alte poezii: *Acı sosi pe vremuri*, *Castanul cel mare*,

Cireșul, La zăvoi, În luncă, Pădurea din Valea mare, Biserica lui Horia, Casa din deal, Odaia bunicului, Ochelarii buniciei, Capela, Odihna tatii, Adio la Florica, Timpul, Toamnă, Bătrânii, urmate de volumul *Satul meu*.

Semnul poetic al identificării eului poetului cu *spiritus loci*, cu acel duh al neamului, formează substanța întregului volum. Via, în mod simbolic, este neamul și acest sens ni-l dezvăluie Ion Pillat în poezia *Castanul cel mare*, care urmează în volum după poezia *În vie*: „*De ce nu poate pasu-mi să prindă rădăcină,/ Și să rămân al viei ca pomul pe colină,/ Și să mă strâng de tine ca vița de arac...*”.

Sentimentul naturii, împletit cu cel al dragostei de țară, cu cel de melancolie, se degajă lent din imaginile versurilor: „*Tot mai miroase vara a tămâios și coarnă,/ Mustos a piersici coapte și crud a foi de mac.../ Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc;/ Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?*”.

Avem, în același timp, o interferență cu programul estetic al simbolismului, fiindcă sentimentele au o subtilă corespondență cu mirosurile ca în poezia *În grădină* de Dimitrie Anghel, cu mișcarea sitarilor și a anotimpurilor, fiindcă există o analogie cu vârstele omului.

Autorul știe să dea metaforelor romantice nuanțe fantastice: „*Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod/ Și soarele de aur dă-n pârg ca o gutuie./ Acum — omidă neagră — spre poama lui se suie/ Târâș, un tren de marfă pe-al Argeșului pod*” prin introducerea imaginii unui tren. În același timp, el știe să utilizeze o tornadă de metonimii ca o „*condiție materială a poeziei*” romantice, pe care să grefeze elemente simboliste: „*Cu galben și cu roșu își coase codrul iia./ Prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar./ O ghionoaie toacă într-un agud și, rar,/ Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia....*”, stabilind o corespondență între ritmul ciocănitării și ritmul de toacă, care răspunde parcă la o chemare. Această subtilă chemare răsună în inima poetului ca o corespondență: „*S-a dus. Și iarăși sună... și tace. Dar aud/ — Ecou ce adormise și-a tresărit deodată — / În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată/ Lovind în amintire ca pasărea-n agud*”.

Poezia pare a fi o *ars poetica*, care consemnează un adevăr, că simbolismul este un neoromantism, iar expresionismul un neosimbolism, marcând în același timp drumul poetului de la poezia romantică a secolului al XIX-lea la poezia modernă a secolului al XX-lea.

49. Liviu Rebreanu

Viața și activitatea literară. Fiu al învățătorului Vasile Rebreanu și al unei țărănci, Ludovica. Liviu Rebreanu s-a născut la Târlișua, județul

Bistrița-Năsăud, la 27 noiembrie 1885, fiind primul din cei 13 copii. Face gimnaziul la Năsăud și Bistrița, apoi Școala militară din Sopron și Academia militară Ludoviceum din Budapesta. Devine ofițer la Gyula. Demisionează în 1908 pentru a se dedica literaturii. Debutează în 1908 la „Lucefărul” din Sibiu, va publica în „Convorbiri literare”.

Trece munții în 1909, ajunge la București unde va fi ziarist, secretar literar al Teatrului Național din Craiova, director al Teatrului Național din București, președinte al Uniunii Scriitorilor, membru al Academiei Române. Moare în 1944.

Activitatea literară este alcătuită din volume de nuvele, romane, piese de teatru.

Nuvele: „Răfuiala” (1919), „Frământări” (1912), „Golani” (1916), „Mărturisire” (1916), „Catastrofă” (1921), „Cuibul visurilor” (1927), „Norocul” (1921), „Cântecul lebedei” (1927), „Ițic Ștrul dezertor” (1932)

Romane: „Ion” (1920), „Crăișorul” (1929), „Răscoala” (1932), „Gorila” (1938), „Ciuleandra” (1927), „Jar” (1934), „Pădurea spânzuraților”.

Teatru: „Cadrilul” (1919), „Plicul” (1923), „Apostolii” (1926).

49.1. Liviu Rebreanu — *Ion*

a) Romanul *Ion* se înscrie pe **tema** satul și țăranul și are ca mesaj **ideea** că iubirea pământului întrece în sufletul țăranului orice pasiune.

Compoziția romanului este clasică. Narațiunea are două fire, care încep cu descrierea drumului, ce duce din Armadia spre Bistrița și trece prin satul Pripas. Se descrie casa învățătorului Herdelea, care este, de fapt, casa familiei Rebreanu din Prislop și ne redă o imagine de peste drum — casa lui Ion al Glanetașului, eroul principal al romanului. Firul Ion și firul Titu Herdelea vor urmări problematica satului românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, apoi romanul se va încheia cu descrierea aceluiși drum în sens invers, cu plecarea familiei învățătorului Herdelea și a lui Titu Herdelea. Cele două fire se găsesc într-un raport complementar, fiindcă firul Ion urmărește problemele țăranilor și ale satului, iar firul Herdelea — viața cărturarilor, problemele naționale, politice și sociale.

Romanul este realizat din două părți, potrivit cu cele două patimi din sufletul eroului principal. *Glasul pământului* este prima parte și urmărește felul în care Ion izbuteste să-și împlinească dorința de a avea pământ, iar partea a doua, *Glasul iubirii*, urmărește consecințele patimii eroului pentru Florica.

Firul Ion are o dezvoltare secvențială. Romanul urmărește etapele evoluției lui Ion al Glanetașului, care se găsește în fața unei opțiuni fundamentale: se căsătorește cu Florica lui Maxim Oprea, fiindcă este

frumoasă, săracă și o iubește, sau se căsătorește cu Ana lui Vasile Baciuc — urâtă, bogată, deși n-o iubește, dar are pământ.

Romanul începe cu momentul declanșării elementului de intrigă. Ion nu joacă la horă cu Florica lui Maxim Oprea, deși jocul se făcea în bătătura casei acesteia, ci cu Ana lui Vasile Baciuc, promisă de tatăl ei lui George Bulbuc. George Bulbuc va juca, provocându-l, cu Florica. Jocul devine jocul vieții și al morții, al iubirii și al urii, al intereselor materiale și al pasiunilor sufletești. Există o tehnică subtilă algoritmică a mișcărilor interioare ale eroilor, care se comunică prin comportamentul lor.

Episoadele au o succesiune determinată de patima pentru pământ a lui Ion, când joacă la horă cu Ana. Urmează jignirea, pe care i-o aduce Vasile Baciuc, numindu-l „sărântocule“, ceea ce îl îndârjește și-i provoacă hotărârea. Conflictul de la cârciuma lui Avrum, terminat cu bătaia dintre George Bulbuc și Ion al Glanetașului, exprimă conflictul din sufletul lui Ion. Ana are unicul ei moment de bucurie, fiindcă crede că iubirea lui Ion pentru ea a declanșat conflictul, și nu patima lui Ion pentru pământ. Pasul următor al algoritmului este discuția dintre Titu Herdelea și Ion, când acesta îi sugerează să-l silească pe Vasile Baciuc să i-o dea pe Ana. Ion își formează hotărârea de a lupta cu Vasile Baciuc pentru Ana și opțiunea vagă de la horă devine o hotărâre fermă. O seduce pe Ana și îl determină pe Vasile Baciuc să-i dea pământurile râvnite. Cedarea neașteptată a lui Vasile Baciuc, care nu-și ia măsurile de precauție propuse de notar, este urmată de alte elemente ale unei logici venite din afara eroilor. Ana înțelege, din comportamentul brutal al lui Ion, adevărul și se sinucide. Copilul rezultat din această căsătorie nefericită moare. Ion este silit de Vasile Baciuc să-i redea pământurile, dar află că legea este de partea lui. Copilul era moștenitorul mamei, iar tatăl — moștenitorul copilului. Preotul Belciug propune o soluție puțin stranie și anume ca Ion să dea act în scris, că, dacă va muri fără să aibă urmași, pământurile să revină bisericii. Patima pentru Florica este vie în sufletul lui Ion: „*În inima mea tot tu ai rămas crăiasă*“. El se va preface prieten cu George Bulbuc, ca s-o poată vedea. Urmează chiar o scurtă idilă cu Florica, deși aceasta este măritată cu George Bulbuc. Gelozia lui George Bulbuc, tensiunea acumulată izbucnește violent, când îl lovește pe Ion cu sapa.

Dacă în urma conflictului cu Simion Lungu, Ion este certat de preotul satului Belciug, acum el este laudat și înmormântat în curtea bisericii ca un ctitor, fiindcă toată averea lui a rămas bisericii. Ion apare parcă dirijat în unele acte ale lui de o voință din afară, de un destin, de aceea, deși profund realist, romanul invită la o meditație adâncă pe tema *fortuna labilis*. Finalul are și o notă clasicistă moralizatoare, urmând parcă linia prozei ardelenene inaugurată de Ioan Slavici.

Firul Herdelea este complementar. El urmează viața familiei învățătorului Herdelea, aventurile lui Titu Herdelea cu Roza Lang, activitatea lui ca ajutor de notar, plecarea lui la Sibiu și apoi în România. Se urmărește conflictul învățătorului Herdelea cu autoritățile maghiare, fiindcă preda în limba română și nu aderase la politica de maghiarizare violentă a românilor din Ardeal. Pentru că inspectorul școlar ungar constată această abatere, el este destituit. Sunt arătate farsa alegerilor, falsa democrație, naivitatea românilor, care luptă ca Grofșoru să devină deputat. Conflictul învățătorului Herdelea cu preotul Belciug, cu ceilalți este pentru faptul că dă votul său pentru candidatul ungar. Căsătoria fetelor, a Laurei cu George Pinte, preot român bine conturat ca luptător, și a celei de a doua fete, Ghighi, cu învățătorul Zăgreanu sunt ramuri ale acestui fir.

Împletirea celor două fire este continuă, fiecare dezvoltând elementele de conexiune și conturând noi aspecte ale universului rural românesc de la începutul secolului al XX-lea din Transilvania. Între ele există un raport complementar, fiindcă fiecare urmărește alte probleme ale vieții satului.

b) Romanul *Ion* este realist. Eroii sunt tipuri sociale și reprezintă categorii sociale: Ion este tipul țăranului inteligent; Vasile Baciuc este tipul țăranului avar; Alexandru Glanetașu este tipul țăranului lenes; Florica, fata lui Maxim Oprea, este țăranca frumoasă; George Bulbuc este tipul țăranului bogat, mândru și violent; preotul Belciug este tipul preotului avar dar și activ; Titu Herdelea este tipul tânărului cărturar; Grofșoru este tipul avocatului luptător social pentru drepturile românilor. Eroii acționează în împrejurări tipice: munca la câmp, viața în gospodărie, conflictele interetnice, politice, personale, fiindcă tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viața socială.

Problematika socială și personală este analizată obiectiv, nuanțat, logic, pe un fir, care intersectează și elemente neașteptate sau paradoxale, așa cum este viața autentică. Sunt surprinse și elementele specificului național nu ostentativ, ci implicate cu discreție. Această atitudine obiectivă este o formă superioară a spiritului critic ce caracterizează realismul. Creația și analiza psihologică sunt interferate și conturează echilibrat eroii din exterior, dar și din interior.

Nuanțarea algoritmică a textului lui Liviu Rebreanu, interpretată ca stil cenușiu de critica impresionistă, este o trăsătură definitorie a tehnicii de roman realist și este necesar să o evidențiem pentru înțelegerea artei scriitorului. Vom alege nu algoritmul evoluției lui Ion, pe care l-am trasat deja, ci al lui Titu Herdelea într-un fragment, vizând relația lui cu Roza Lang. Fiecare cuvânt are o nuanță: „*Titu umbla după Roza și n-o putea întâlni*“. Pasul următor al algoritmului este interior: „*nu mai era atât de nerăbdător*“, „*avea o emoție stranie care-l făcea să nu se prăpădească cu*

firea pentru a o vedea“. Este apoi consemnată nuanța că la ușa ei „*îi tremurase inima de fericire*“, cu verbul la trecut, mai exact la mai mult ca perfect. Vine momentul sfărâmării icoanei din el a Rozei, „*cu halat murdar de stambă*“, „*cu părul vâlvoi*“, încât se întrebă „*asta să fie femeia, pe care am iubit-o cu patimă acum abia două luni?*“. Schimonosirea feței eroinei îl uluiește: „*și ce frumoasă mi se părea atunci!*“. Se accentuează discuția pe termenul „*dumneata*“, cu care i se adresează, încât Titu constată că „*s-a stins o iubire în sufletul meu*“, apoi „*n-a fost iubire*“, apoi „*un foc de paie*“, apoi, „*n-am iubit-o și nu m-a iubit*“, apoi „*ne-am mințit*“. După ce ajunge acasă, lovitura decisivă i-o dă doamna Herdelea, care comentează evenimentul „*dacă a fost ea în stare să se țină până și cu practicantul notarului*“. Titu remarcă reacția, „*un bici de foc*“, care-i arde icoana „*în vreme ce eu o purtam în suflet și în visuri, ea...*“. Pentru cititorul neavizat sau de joasă competență este un stil cenușiu, pentru analistul subtil este densitate de nuanțe algoritmice.

Caracterul realist decurge mai ales din faptul că, asemeni lui Balzac, Liviu Rebreanu face un studiu al satului, al țaranului, al problemelor sociale, al raporturilor dintre oameni. Acest spirit scientist, sociologic este o trăsătură a artei lui Liviu Rebreanu. De aceea credem că trebuie receptat textul lui Liviu Rebreanu întotdeauna prin această trăsătură definitorie a realismului obiectiv.

c) Ion este la un anumit nivel *tipic*, fiindcă reprezintă categoria socială a țaranului sărac, care caută să obțină prin mijloace individuale pământul, fiindcă pentru el acesta înseamnă existența, locul în lumea satului, demnitatea. Vasile Baci și tatăl său, Alexandru Glanetașu, s-au căsătorit cu fete bogate din aceleași considerente. Din cauză că tatăl său a pierdut treptat pământurile, Ion este aproape silit la această căsătorie cu Ana lui Vasile Baci, spre a scoate familia din impas. Este un flăcău harnic și dornic să-și arate iscusința: „*Era iute și harnic ca mă-sa. Unde puneă el mâna puneă și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap*“.

Lupta din sufletul său între cele două patimi, pentru pământ și pentru Florica, este urmărită algoritmic de autor până în gândurile eroului. Astfel, când Ana trece să-i ducă mâncare lui Vasile Baci, Ion gândește: „*Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului pentru niște vorbe*“. Când trece Florica, el o asigură: „*În inima mea tot tu ai rămas crăiasă...*“. Faptul că preotul Belciug îl ceartă în fața satului pentru că a luat trei brazde din pământul lui Simion Lungu îl afectează, ca și faptul că preotul depune mărturie la tribunal împotriva lui. Se poartă dur cu Ana și o alungă la Vasile Baci, iar acesta o bate și-o alungă la Ion. După ce obține pământurile lui Vasile Baci, Ana încetează să mai existe pentru el. La nunta Floricăi cu George Bulbuc, Ion joacă aprins cu Florica, ceea ce sugerează că acum

începe pentru el jocul iubirii. Ana înțelege că n-a însemnat pentru Ion decât un mijloc de a obține pământul și se sinucide. Ion are destinul marcat de moartea ei și a copilului. Are un scurt episod erotic cu Florica, dar George va afla de întâlnirea lor, când se va face că pleacă la pădure. Se va întoarce pe furiș, îl va lovi pe Ion și-l va ucide. Finalul este dur pentru toți: Ion moare, George este arestat și condamnat, Florica își petrece viața singură, Vasile Baciuc rămâne fără pământuri, Alexandru Glanetașu devine sărac, fiindcă pământurile lui Ion vor fi luate de biserică.

Ca *arhetip*, Ion apare construit pe principiul primordial pământul. Când se duce să vadă pământurile, după ce le-a obținut, se îmbracă de sărbătoare, îngenunchează și sărută glia, care-i apare transfigurată în fecioară: „*cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o față frumoasă, care și-ar fi lepădat cămașa arătându-și corpul gol, ispititor*“. Țarina are atracția unei iubite pătimase: „*Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgându-l ca brațele unei iubite pătimase*“. Este o exteriorizare a patimii din el: „*Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă*“. Pentru el, pământul este destinul, esența, fericirea, bucuria de a trăi: „*Fața îi zâmbea de o plăcere nesfârșită*“. Pământul-Mumă ca mit este viața și moartea: „*și-n sărutarea aceea grăbită simți un fior rece, amețitor...*“, „*fiindcă dragostea lui avea nevoie de inima moșiei*“.

Sugestiile de actant rezultă din faptul că i se pare că a devenit puternic, ca un titan, ca un erou din basmele populare: „*Se vedea acum mare și puternic, ca un uriaș din basme, care a biruit în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori*“. El trăiește, ca și Mircea din *Umbra lui Mircea*. La Cozia de Grigore Alexandrescu, comuniunea cu natura: „*și pământul parcă se clătina, se închina în fața lui*“. Comportamentul lui are ceva de ritual ancestral, o altă înțelegere a lumii, de aceea pare a împlini actul unei voințe din afara lui. Aceeași voință din afară pare a determina și faptul că lasă pământul bisericii, ca o prefigurare a destinului.

d) Titu Herdelea este un *alter ego* al autorului și de aceea în jurul lui se organizează cel de al doilea fir al romanului. Descrierea drumului de la începutul romanului cu cele două case de la intrarea în sat, a învățătorului Herdelea și peste drum a familiei lui Ion al Glanetașului, sugerează cele două fire narrative, dar și două dimensiuni ale universului rural. Maria Herdelea, deși este fiică de țăran de la Monor, se uită la horă, nu joacă și spune: „*Mie chiar îmi plac petrecerile poporului*“.

Titu Herdelea este tânărul cărturar român din Transilvania, care învață adevăratele probleme din viața satului, la început ca ajutor de notar, apoi înțelege că rolul său trebuie să fie mai important. În episodul cu Roza Lang, el trăiește o experiență de viață, ce-l vindecă de naivitate și-i deschide ochii. Ca ajutor de notar la Gangalău, el vede nedreptățile ce se fac românilor.

Episodul, în care un învățător ungar interzice copiilor români să vorbească românește în recreație, este edificator pentru a arăta cât de sălbatică era politica de maghiarizare a românilor în odiosul Imperiu austro-ungar. El este umilit, când vede că tatăl său votează pentru deputatul ungar, atrăgând după sine și un grup de țărani români, deși el îi promisese lui Grofșoru sprijinul. Cele cinci voturi aduse de el au fost decisive pentru candidatul ungar, care nu-l va sprijini, în sensul că va fi apoi destituit de inspectorul ungar, dându-i învățătorului Herdelea o lecție usturătoare.

Titu Herdelea este un personaj simbol, fiindcă sugerează conștiința națională, care renaște. La serbările Astei, el îl va cunoaște pe Liviu Pinte, fratele cumnatului său, și acesta îl inițiază în culisele vicleniilor politice maghiare. Hotărârea lui de a pleca în România nu este liniară, ci are momente de îndoială, ba chiar paradoxale decizii: „*Nu mai plec nicăieri. Rămân aici*“. Pentru el, trecerea graniței însemna „*fericirea cea adevărată*“. Titu Herdelea reprezintă drumul spre lumină al scriitorului, reprezentant al conștiinței naționale.

Maturitatea lui va crește în romanul *Răscoala*, unde arta scriitorului atinge apogeul. Drumul de la revoltatul individual, de la tânărul nonconformist dar patriot la ziaristul combativ, la omul capabil să ofere marile concluzii și decizii ale opiniei publice, și apoi la scriitorul matur, care dezbate obiectiv, adânc, legic, fenomenele și problemele sociale, este drumul destinului național, în condițiile social-istorice date. El devine un model, un eșantion al procesului de clarificări ideologice fundamentale, ajungând să reprezinte conștiința socială și națională la un moment dat.

e) Stilul lui Liviu Rebreanu este realist, sobru, fără figuri de stil. Nu are rigiditatea procesului-verbal, a stilului juridic, pe care-l căuta Stendhal, dar este lapidar, nuanțat și funcțional. Are acuratețe și claritate. Astfel, el știe să urmărească cu subtilitate evoluția eroilor în cele mai delicate situații. Laura simte că în prezența lui Pinte, viitor preot „*îi tremura inima ca sub o mângâiere blândă*“ și își spune apoi înduioșată „*mi-e drag!*“. Sora ei, Ghighi, deși nu poate înțelege cum Laura, „*frumoasă*“ și „*pură*“, poate să se căsătorească cu un „*omuleț*“, care nu știe să danseze, îi spune ca să-i facă plăcere că o invidiază. Amănunțele nunții sunt prilej de nuanțe. Mirele răspunde la întrebarea protopopului cu un „*da*“ de „*răsună biserica*“, iar mireasa cu un „*da*“ atât de mititel și timid, „*parcă i-ar fi fost rușine să n-o audă lumea*“. Mireasa se schimbă într-o elegantă ținută de călătorie după nuntă și este emoționată de urările nuntașilor. Plânsul doamnei Herdelea, dar și al miresei, este comentat cu un dicton „*ca să se adeverească vorba că nu s-a pomenit mireasă, care să nu plângă puținel*“. Totul este consemnat simplu, lapidar, dar când trăsura pleacă, batista albă a Laurei flutura neobosită „*ca o aripă speriată*“. Este un exemplu de a arăta funcționalitatea

metaforei epice în sobrietatea stilului. La fel epitetul „*speriate*“, din expresia: „*ferestrele speriate*“, notează subtil trăirea eroinei la despărțirea de casa părintească: „*Pânza stranie de fum albastru,*“ când Laura contemplă satul, de care se desparte, este sugestivă, pentru că el devine pentru ea trecutul, amintirea. Trăirea eroinei este reacția că „*ar vrea să sară din trăsura, care o zmulge din lumea tinereței*“, „*cu ochii plini de lacrimi*“. Cuvântul lui George „*te iubesc*“ o răscoli adânc. Stilul lui Liviu Rebreanu este robust, sincer, are adâncime, sensibilitate. Cuvântul capătă la el valoare „*ca un colan de platină cu o cruciuliță de aur*“, așa cum este darul, pe care George Pinteau îl dă Laurei.

49.2. Liviu Rebreanu — *Pădurea spânzuraților*

a) Romanul *Pădurea spânzuraților* are ca **temă** războiul pentru desăvârșirea unității și independenței naționale.

Ideea este că trezirea conștiinței naționale a românilor din Transilvania devenise un proces fundamental ireversibil.

Subiectul romanului urmărește în paralel războiul social-istoric cu războiul interior pentru trezirea, formarea și desăvârșirea conștiinței naționale. Eroul principal, Apostol Bologa, are un nume simbolic. Romanul începe cu momentul de intrigă, când lumina, simbol al conștiinței, trece ca o ștafetă din privirea ofițerului ceh, cu nume sugestiv Svoboda (libertate), în sufletul lui Apostol Bologa și declanșează trezirea conștiinței. Până atunci, Apostol Bologa luptase cu eroism pentru odiosul Imperiu austro-ungar, înșelat în naivitatea lui de lozincile militariste șovine. El pleacă pe front, deși nu era concentrat, ca voluntar, ca să-i dovedească logodnicei sale Marta că nu este laș. Romanul este deci în primul rând al războiului interior. Bologa urmărește „*cu inima strânsă*“ execuția ofițerului ceh și este fascinat „*de ochii lui mari și fierbinți*“, „*încât se făcu roșu de luare aminte*“. Este așa de emoționat, „*încât își auzea bătăile inimii ca niște ciocane*“ și nu înțelege degetul destinului, fiindcă „*o mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri*“; „*El simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă*“. Fața ofițerului ceh îi apare „*înfrumusețată de o dragoste uriașă*“. El înțelege că această lumină interioară a conștiinței nu poate fi stinsă de moarte, „*privirea își păstra strălucirea însuflețită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească*“.

Toate argumentele, care până atunci în mintea lui justificau execuția, se risipesc și, ajuns în camera lui, privirea lui Svoboda o vede din nou: „*în tavanul cu grinzi negre se iviră întâi, ca niște sclipiri fără rost apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub ștreang, cu privirea mândră, tulburătoare, ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase*“. Toate lozincile cazone: „*Patria este datoră*“, „*războiul e*

adevăratul izvor de viață și cel mai eficace mijloc de selecție“, îi apar ridicole și se miră *„cum nu mi-am dat seama oare că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată?”*. Războiul în care luptase și luase trei medalii i se pare odios. Pentru ordonanța sa, Petre, *„războiul este pedeapsa lui Dumnezeu*“. Ideea lui îl pune pe gânduri pe Apostol Bologa: *„Moartea nu-i o pedeapsă. Viață e pedeapsa. Numai chinurile trupului și suferințele îndreaptă pe om spre mântuirea sufletului*“. Discuția cu Petre îl înduioșează, apoi simte *„cum îi crește inima, cum bate năvalnic și cum bătăile ei se încheagă într-un cântec de biruință*“, fiindcă *„o dragoste mare îi înfioară sufletul*“.

Renașterea el o trăiește intens, inima îi era plină de un sentiment mângâietor: *„De acum începe o viață nouă! se gândea mereu cu bucurie*“. Când află de la căpitanul Klapka că vor fi mutați pe frontul românesc, este cuprins de disperare. Distruge reflectorul, simbol al luminii exterioare, și simte izvorând în el o lumină interioară.

După discuția cu generalul Karg, când își exprimă hotărât conștiința națională, spunându-i că se află într-o imposibilitate morală de a lupta împotriva conaționalilor săi, se hotărăște să dezerteze. Atacul neașteptat al rușilor, rănirea lui gravă îl împiedică să-și realizeze hotărârea. Stă în spital cu ofițerul ungar Varga și acesta își dă seama de mutațiile petrecute în mintea lui Apostol Bologa. Revenit pe front, nerefăcut, este îngrijit de Ilona, de doctorul Mayer, de Petre. Obține cu greu un concediu de convalescență. Pleacă la Parva, unde este indignat de comportamentul frivol al Martei și rupe logodna. Întors pe front, trăiește un scurt episod erotic cu Ilona, fiica grovarului Vidor. Încearcă să dezerteze, dar este prins de Varga, care-l urmărește. Este deferit curții marțiale și condamnat la moarte, cu tot sprijinul lui Klapka. Trăiește o înstrăinare de lume. Moartea lui este simbolică, fiindcă execuția are loc dimineață, prevestind zorile, adică dobândirea independenței naționale și refacerea unității naționale, pe care imperialismul maghiar și austriac nu le mai putea împiedica.

b) Metafora din titlul romanului *Pădurea spânzuraților* este explicată de căpitanul Klapka, care povestește cum în Cehia ofițerii cehi patrioți au fost uciși de regimul șovin austro-ungar, făcând o pădure de spânzurați. În ochii lor Klapka vede, ca și Apostol Bologa, o strălucire neobișnuită: *„m-am uitat bine în ochii lor, străluceau cumplit, ca niște luceferi prevestitori de soare și atât de măreț și cu atâta nădejde, că toată fața lor părea scâldată într-o lumină de glorie*“. De aceea Klapka simte *„că este frate cu cei strălucitori de sub ștreang*“. Este o proiecție a dramei lui Apostol Bologa în alt spațiu.

Apostol Bologna este un erou realist tipic, reprezentând o categorie socială, aceea a românului din Transilvania, silit să lupte împotriva destinului său național.

Pe această structură de *cronotop*, adică de erou realist profund reprezentativ pentru un anumit timp și spațiu, Liviu Rebreanu știe să implanteze elementele definitorii ale actantului. Apostol Bologna pare a împlini un destin hotărât din afara lui de o voință dumnezeiască, este construit pe legea iubirii, profund creștină, și trăiește conștientizarea prin ideologemul „*lumina*“. De aceea, după ce lovește reflectorul, lumina din afară i se mută în suflet: „*În loc de răspuns în suflet îi răsări deodată lumina albă, pe care o gătuise adineaori strălucind ca un far într-o depărtare imensă și strălucirea i se părea, când ca privirea lui Svoboda sub streang, când ca vedenia, pe care a avut-o în copilărie, în biserică, în fața altarului, sfârșind rugăciunea către Dumnezeu.*”

El îi spune căpitanului Cervenco „*că lumina este în interior fiindcă în suflet, în lumină, i se călea mântuirea*“.

Cinstit într-o lume de vicleni, Apostol Bologna face ceea ce-i spune locotenentului socialist Gross. Remarcăm această profundă concordanță între ceea ce face, ceea ce spune și ceea ce gândește eroul, ca semn al desăvârșirii, al stadiului de conștiință. Klapka îl felicită pentru curaj, dar îl previne că va fi urmărit, încearcă să-l oprească de a dezerta, dar, văzându-i hotărârea, îl înțelege și-și ia rămas-bun de la el.

Atacul rus și rănirea sa gravă îl determină pe Bologna să-și amâne hotărârea. Trezirea conștiinței naționale înseamnă transformarea omului într-o forță, pe care nimeni și nimic nu o poate împiedica să se manifesteze: „*Azi simt c-am descoperit o comoară nouă și trebuie s-o apăr cu orice jertfă!*“. Lupta sa interioară o comunică lui Klapka: „*Crezi că mi-a fost ușor să-mi dezbrac trecutul ca pe-o haină murdară și să rămân gol în mijlocul furtunii,*„? El nu se sfiește să-i spună locotenentului Varga: „*Lege, datorie, jurământ sunt valabile până în clipa, când îți impun o crimă față de conștiința ta*“, fiindcă nici o „*datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului*“.

Tăria cu care îi spune generalului Karg: „*Niciodată n-am fost laș, excelență, și deci am să vă mărturisesc și acuma că în sufletul meu s-a prăbușit o lume*“, adică lumea autoritarismului militarist șovin austro-ungar. Această rupere interioară o evită Apostol Bologna și afirmă cu hotărâre în fața lui Constantin Boteanu: „*Când omul are un ideal, înfruntă toate greutățile!*“. El acceptă ideea preotului că „*Idealul nostru e Dumnezeu*“. Rănit fizic pe front, este rănit și lăuntric de Marta. Ea trece cu un ofițer ungar prin fața casei lui și atunci el vede, din turla bisericii, razele ce izvorau din trupul crucii, „*parcă lumina lor orbitoare și triumfătoare ar fi*

încercat să-l sfideze sau să-l dojenească, tocmai în momentele, când creierii lui se frământau cu necredința ființei, care i-a frânt în două viața“.

El vede crucea de pe mormântul tatălui său și cuvintele lui îi stăruie în minte: „*nu uita niciodată că ești român*“. Această lumină-ideologem devine coordonata lui interioară: „*În același timp flacăra ardea mai albă în sufletul lui, ca un rug luminos, care-i mistuia trecutul și-i zămislea viitorul*“. El trăiește „*o stare de fericire fierbinte*“, adică el cunoaște „*iubirea adevărată, adâncă, mântuitoare...*“ și nu cea vicleană, lumească a Martei, care l-a împins la moarte.

c) Dimensiunea de conștiință creștină, ca forma cea mai înaltă a conștiinței naționale, este trăită de Apostol Bologa în final: „*Simțea în sufletul său pe Dumnezeu, precum sufletul său se simțea în Dumnezeu*“. El înțelege această naștere a doua oară: „*Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu*“ și are „*o flacăra de fericire în ochi*“.

Legea Iubirii, ca esență a creștinismului, este una din problemele romanului, este cauza renașterii lui Apostol Bologa, este lumina, este înțelegerea nouă a lumii. La începutul romanului, iubirea are un aspect personal, lumesc, sub forma dragostei pentru Marta și pentru ea pleacă pe front, fiindcă „*e convins că prin acest gest i-ar putea dobândi sufletul întreg*“. Când o găsește cu un ofițer ungar și rupe logodna, constată cu amărăciune că a plecat pe front: „*numai ca să-i îndeplinească un capriciu și-a pus inima în fața gloanțelor. Pentru un capriciu. Atât de mult a iubit-o!*“.

El se rupe, se distanțează de lume prin iubirea față de Dumnezeu și de aceea, când problema va fi discutată de ceilalți ofițeri, distanța dintre ei este un test al sufletului lor. Pentru Cervenco: „*Numai în suferință crește și rodește iubirea cea mare, cea adevărată și biruitoare... Iubirea, oameni dragi, iubirea...*“ Pentru locotenentul Gross: „*ura și numai ura va stărpi nedreptatea*“ și Apostol Bologa îi dă replica: „*Pe ură nu poți clădi*“.

Dragostea este și esența comportamentului doamnei Bologa. Dragostea este subiectul discuției lui Klapka, fiindcă cehii care „*străluceau cumplit ca niște sori prevestitori de soare*“ sunt, de fapt, niște mucenici și de aceea „*fața lor părea scaldată într-o lumină de glorie*“. Același iubire o trăiește Apostol Bologa, când stă de vorbă cu Petre: „*O dragoste mare îi înflora sufletul*“. Pentru Apostol Bologa, lipsa lui Dumnezeu ar face ca viața să fie un chin cumplit. De aici discuția lui cu locotenentul Gross: „*Cine crede aieva e unit cu Dumnezeu aici ca și dincolo*“ și mai apoi: „*Dacă Dumnezeu e pretutindeni n-ai nevoie să alergi la El forțând zăvoarele morții*“. Punctul de vedere al locotenentului Gross este că „*iubirea creștină este o minciună iar ura va zdrobi minciuna care otrăvește lumea!*“. Este punctul de vedere al ideologiei comuniste, care s-a transformat într-o

realitate socială. Gross îl acuză pe Bologa de ipocrizie, fiindcă lui i se pare că patriotismul, conștiința națională, care se trezește în el, este șovinism. Gross vede totul pe dos, fiindcă este căzut în iadul gândirii sataniste marxiste.

Ideea lui Cervenco „*a iubirii pentru iubire*“ transformă legea iubirii într-un concept filosofic, absolut, ceea ce este altceva decât iubirea creștină, pe care o trăiește Apostol Bologa, nepotul protopopului Groza.

Extazul, care-i inundă ființa, atunci când rănit fizic este lovit de Marta cu ipocrizia ei frivolă, este un extaz mistic. Liviu Rebreanu știe să-și ducă eroiul până la pragul comuniunii cu Dumnezeu. De aceea Apostol Bologa este un actant, care nu face voia lui, ci o voință din afara lui. De aceea romanul este de nivel creativ emergent.

Ca roman de război, social-istoric, având tema, eroii, conflictul, subiectul luate din realitatea social-istorică, *Pădurea spânzuraților* este un roman realist. Accentele de critică socială, ieșite din discuțiile eroilor, din comportamentul lor, indică o profundă aderare a scriitorului la estetica realistă.

Ca roman al conștiinței, de problematică, considerând că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de conștiință, ca formă supremă a cunoașterii de sine, *Pădurea spânzuraților* este un roman expresionist. Eroii principali, Apostol Bologa, este mai mult decât un arhetip, este un actant al conștiinței naționale și creștine. El pare a împlini o voință din afara lui, de aceea nu-l interesează decât împlinirea acestei voințe, a acestui destin. Prezența lui Boteanu, colegul său, preot, care-l asistă în momentele de grea cumpănă, discuțiile purtate cu el sunt deplin revelatoare în acest sens.

49.3. Liviu Rebreanu — *Răscoala*

a) Romanul *Răscoala* are ca **temă** revoluția burghezo-democrată în momentul ei cel mai important, când burghezia preia puterea politică. **Ideea** este că o societate parazită, ca societatea feudală românească, reprezentată de monarhia absolutistă prusacă a dinastiei de Hohenzollern, este sortită pieirii.

Subiectul îl constituie evenimentele de la 1907, pe care autorul le va analiza cu luciditate. Momentul de la 1907 este creat de burghezia în ascensiune, pentru a pune mâna pe puterea politică. Ea deține majoritatea parlamentară, dar nu și investitura parlamentară pentru a face guvernul, adică de a prelua puterea politică. De aceea agită masele prin presă, fiindcă țărănimea, nemulțumită de pierderea pământurilor obținute prin reforma lui Alexandru Ioan Cuza, este gata de revoltă. La un butoi de pulbere trebuie doar un chibrit. De aceea, ca în toate revoluțiile, burghezia a ridicat masele,

a preluat puterea politică și apoi a reprimat masele. Acesta a fost rolul sadic al partidului liberal.

Miron Iuga, reprezentantul conștiinței clasei feudale, exprimă exact acest mesaj al romanului: *„Promit averea noastră țăranilor ca să stârnească dușmănie între noi și țărani. Ce le pasă lor dacă astfel se dă foc țării? Pentru ei nu există interesul țării ci numai interesul partidului lor. Sunt stăpânii orașelor care ne exploatează cum vor. Nu le ajunge. Pe noi nu ne-au putut subjuga prin băncile și creditele lor, nici prin industria lor. Numai noi le mai rezistăm și pentru că nu au izbutit să ne doboare altfel, iată-i apărătorii țăranilor împotriva noastră, ei care n-au trecut bariera orașelor de frică să nu-și mânjească ghetele. Vor să împartă pământurile noastre țăranilor, dar nu se gândesc să împartă cu nimeni beneficiile fabricilor și băncilor lor. În fond vor să decapiteze pe țărani omorându-ne pe noi, căci turma țărănească fără păstori va fi pe urmă complet la cheremul lor.“* Miron Iuga exprimă exact punctul de vedere al clasei feudale. El vede bine consecințele pierderii puterii și de aceea pentru el modul cum acționează burghezia este o trădare de țară: *„Ce fac ei nu-i politică, e crimă“*. Adevărul acestor cuvinte va fi confirmat de desfășurarea evenimentelor: *„Îți face impresia unei destrăbălări uriașe“*. Este exact ceea ce se petrece în contemporaneitate, când burghezia comunistă s-a transformat rapid într-o burghezie trădătoare a intereselor naționale.

b) Caracterul realist al romanului *Răscoala* se exprimă, în primul rând, prin faptul că eroii reprezintă categorii sociale și acționează în împrejurările revoluției burghezo-democratice.

Miron Iuga este tipul boierului autoritar. Fiul său, Grigore Iuga, este liberal. El înțelege necesitatea reformelor pentru a face ca tensiunile sociale să scadă. De aici conflictul cu tatăl său. Nadina Iuga, soția lui, este varianta feminină a parazitului. Mondenă, răsfățată, capricioasă, rafinată, imorală, fără minte, va sfârși printr-o moarte violentă. Gogu Ionescu, vecinul de moșie dar și rudă, este boierul parazit, monden.

Grupul social al arendașilor este mai slab reprezentat. Ștefănescu este tipul arendașului curajos, un fost militar, nu se teme de moarte, știe ce să vorbească țăranilor și de aceea aceștia îl silesc să plece. Platamonu reprezintă categoria arendașilor abuzivi. Vrea să cumpere moșia Nadinei. Cozma Buruiană este arendașul servil, atașat clasei feudale.

Grupul social al reprezentanților statului este la fel de bine diferențiat. Prefectul Boierescu, conservator, moșier, este conciliant, demagog, caută să-i împace pe țărani cu boierii. Prefectul Baloleanu este demagogul politic, care strigă pentru drepturile țăranilor din Amara, dar pe care tot el îi împușcă, fiindcă l-au ascultat și s-au răsculat. Tănăsescu este ofițerul

abuziv, fără scrupule, forța de șoc a clasei la putere. Nu șovăie să-i împuște pe țărani.

Grupul țăranilor ne apare diferențiat, individualizat, nu ca o masă amorfă ci vie. Eroi sunt caractere puternice. Trifon Guju este tipul țăranului violent, sare la boierul Miron Iuga cu obrăznicie și este împușcat. Chirilă Păun este tipul țăranului răzbuțător. Fiul arendașului Platamonu i-a sedus fata și el îl mutilează. Toader Strâmbu este violent, laș, imoral; el o ucide pe Nadina Iuga. Luca Talabă este tipul țăranului blând. Ion Pravilă este primarul oportunist. Petre Petre este țăranul cel mai reprezentativ pentru categoria socială, acumulând parcă trăsăturile de prototip.

Grupul intelectualilor este restrâns la Titu Herdelea, ziaristul cinstit, care caută să ia partea țăranilor și ajunge la un conflict cu militarii. Ziaristul Roșu apreciază lucid consecințele monstruoasei coaliții, după rocada puterii, când liberalii și conservatorii se pupă în parlament. Învățătorul Nicolae Dragoș ia partea țăranilor și caută să-i ajute, dar este arestat.

Din însumarea lor rezultă o frescă amplă, vie, realistă, de mare pătrundere într-o permanentă mișcare. Evenimentele sunt urmărite atât în capitală, în parlament, în rândurile clasei feudale, cât și în satele țăranilor, într-un permanent contrapunct, într-o alternanță bine regizată.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Se surprinde lupta pentru pământ a țăranilor. Aflând că Nadina vrea să vândă moșia Babaroaga, țăranii vor s-o cumpere, dar n-au cu ce și vin la oraș ca să ceară sprijin de la autorități. În acest sens, Baloleanu vrea să-i ajute, dar nu face de fapt nimic. Boierul Miron Iuga vrea s-o cumpere și-i explică destul de dur lui Grigore că o moșie flancată de țărani, care au pământ, nu mai este rentabilă, fiindcă țăranii nu mai vin să lucreze, decât în condițiile puse de ei. De aici atitudinea lui dură: „*Mulțimii îi trebuie bici și frâu*“. Se surprind petrecerile organizate de reprezentanții clasei dominante, aservirea armatei, presei, parlamentului, administrației, justiției.

Caracterul realist al romanului este definit și prin atitudinea critică a autorului. De aici la transformarea romanului într-un act de elaborare științifică nu este decât un pas. Scriitorul s-a documentat, a mers pe teren, a stat de vorbă cu participanții la răscoală, a făcut o anchetă sociologică, ceea ce denotă caracterul scientist.

Creația se îmbină structural cu analiza psihologică mai ales în momentele când este pusă în mișcare masa, care nu mai apare unitară, ci diferențiată. Astfel, când țăranii pătrund în conacul lui Miron Iuga, acesta îi ceartă în loc să împace lucrurile. El este construit ca o voce ideologică a clasei dominante. Expresiile și gândurile lui îl definesc ca lucid. El înțelege să apere interesele sale de clasă. De aceea se opune ca țăranii să obțină pământ: „*O moșie flancată de țărani e condamnată la moarte*“. Miron Iuga

le spune ferm țăranilor: „*vreți voi pământ dar vreau și eu*“. El este, ca boier autoritar, un caracter de tip social, dar și un prototip, fiindcă reprezintă conceptul de autoritate: „*Mulțimii îi trebuie stăpân și frâu, altfel vine anarhia!*“. Când țăranii se răscoală, el constată lucid: „*în câteva zile au ajuns să dărâme toate zăgazurile autorității*“. El crede că puterea trebuie menținută de clasa feudală prin autoritate: „*toate devastările și toate destrăbălările ultimelor zile au fost numai concluzia inerentă a unor permanente abdicări de la autoritate*“. El crede în autoritatea lui și rămâne la moșie, deși ar fi fost mai bine să plece, fiindcă trăiește convingerea că unde și când va fi prezent dânsul, „*oamenii se vor sfii a trece la prădăciuni*“. Când Trifon Guju îl înfruntă cu obrăznicie, el va fi depășit de situația încordată, își va pierde luciditatea și îl va împușca pe Trifon Guju. Va fi ucis. Liviu Rebreanu arată foarte exact că răscoala a avut un caracter obiectiv, determinat de profundele contradicții sociale, dar și un caracter subiectiv, determinat de abuzurile, de comportamentul celor implicați în conflictul social.

Caracterul unicat al situațiilor dă romanului originalitate. Astfel, după ce îl împușcă pe Trifon Guju, Miron Iuga trăiește o satisfacție „*care-i îngrașă inima*“. O măciucă îl lovește în cap cu atâta sete „*că se auzi împrejur un pârâit*“. Deși mort, el rămâne în picioare, fiindcă „*țăranii înghesuindu-se să-l lovească parcă-l sprijineau să nu cadă*“.

Reacția mulțimii este surprinsă poetic: „*Mulțimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia când încoace, când încolo, căutând parcă să-și descarce mai repede furia ce o sugruma*“. Caracterul simbolic al momentului morții lui Miron Iuga este subliniat: „*Țăranii, îmbrâncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsându-l și frământându-l cu pământul, în care își înfipsea din viață toate rădăcinile*“.

Nuanțarea, ca tehnică realistă, este ușor de urmărit în scena în care Petre este chemat de Mărioara, care-i spune că țăranii l-au ucis pe Miron Iuga. Reacția lui este spontană: „*Fără altă vorbă își curmă lucrul și porni grăbit, aproape fugind*“. Pe drum se gândește că el „*singur n-are să se poată lupta cu tot satul și nici să oprească pe oameni de-a se răcori*“. După ce vede pe Miron Iuga mort și-i scoate pe țăranii din casă, vrea să-i oprească pe aceștia să distrugă conacul construit de Grigore Iuga pentru Nadina. Când vede fotografia Nadinei, care-l privea cu dispreț, el se înfurie și lovește cu barda portretul: „*.... zgomotul sticlei zdrobite păru o tânguire prelungă și înțepătoare. Cioburile împroscau din locul loviturii ca stropii de sânge dintr-o rană*“. Apoi Petre este cel care-i îndeamnă pe țăranii să distrugă: „*Dați băieți, ce stați! răcni Petre cu ochii însângerați de mânie*“ și să dea foc. Este aceeași tehnică, pe care am remarcat-o și în romanul *Ion*,

când un erou, pe două pagini, își schimbă atitudinea și comportamentul într-o logică interioară surprinsă cu multă artă, dovedind calitățile de analist ale autorului.

Titu Herdelea este cel care în discuția de la conac, după îngroparea lui Miron Iuga, trage concluziile: „*Dumneavoastră care reprezentați statul și aveți la dispoziție toată puterea statului, dumneavoastră nu vă e permis să cădeți în vina țăranilor, care au călcat legile și au săvârșit crime. Călucând legile, săvârșiți și dumneavoastră crime iar crimele dumneavoastră sunt mai grele, pentru că le săvârșiți sub scutul statului și abuzând de forțele lui de constrângere*“. Replica lui Baloleanu este machiavelică: „*Legal și drept este orice contribuie la menținerea și întărirea statului*“. Ideea că legea învinge revoluția. „*Numai fărâdelegea provoacă și propagă revoluțiile!*“ este, de fapt, esența spiritului critic al autorului, fiindcă toate revoluțiile sunt o încălcare a legii, care apără interesele unei clase împotriva altei clase sociale.

c) Problema pământului este principala problemă dezbătută în roman. În funcție de această problemă, eroii se diferențiază. Pentru Miron Iuga pământul este proprietate, privilegiu, dreptul său, autoritatea, semnul apartenenței la o anumită clasă socială, la o anumită ideologie și conștiință socială. Pentru Nadina Iuga pământul este o povară, de care ar vrea să scape. Arendașii, ca Platamonu, consideră pământul ca semnul stabilității și al siguranței, fiindcă proprietarul poate să-și schimbe oricând arendașul. Pentru oamenii politici ca Baloleanu, pământul este subiect de manevre politice. Pentru țăranii ca Serafim Mogoș, Chirilă Păun, Petre Petre, pământul este o sursă de existență demnă, un loc în lumea satului, un rost. Chiar primarul Pravilă, care are pământ, vine cu țăranii la conac, fiindcă speră să primească pământ.

Pentru Titu Herdelea pământul este sursa contradicțiilor sociale. De aceea, când vine la Amara cu Grigore Iuga, îl întreabă: „*Dar pământurile oamenilor unde sunt?*“. Chiar Grigore Iuga ar vrea să atenueze contradicțiile sociale, permițându-le țăranilor să cumpere pământ. De aceea o roagă pe Nadina Iuga să-i primească pe țărani, fiindcă aceștia vor să cumpere și ei Babaroaga. Miron Iuga însă nu vrea să permită țăranilor să aibă pământ, fiindcă astfel n-ar mai veni să lucreze pentru el. Pentru Ilie Rogojinaru pământul este un mijloc de îmbogățire. El îi spune lui Grigore Iuga: „*Lăsați-i să muncească, nu-i obișnuiți să aștepte să le dea statul ce nu sunt în stare să agonisească ei prin muncă*“, fiindcă: „*Dacă mâine îi dați pământ de pomană, are să vă ceară pe urmă vite și unelte de pomană, pe urmă bani de pomană...*”

Țăranii au căpătat pământ, dar într-o altă formă decât l-au dorit, așa cum i-o spune ziaristul Roșu lui Titu Herdelea: „*Victimele sunt aruncate în*

gropi colective, fără cruce, să nu lase nici o urmă“, fiindcă „ *interesele țării cer ca atâtea milioane de țărani să muncească flămânzi și goi, pentru a procura câtorva mii de trântori bogățiile, care să fie risipite în lux*“. Dacă pentru boieri pământul le asigură o viață parazitară, pentru Stelian Halunga, specialistul, care-i administrează moșia lui Grigore Iuga, pământul este o profesiune, o problemă de viață.

d) Stilul lui Liviu Rebreanu este sobru, realist, nuanțat, obiectiv, cu epitete, metonimii, simboluri strict funcționale. Analiza are o gradăție a evenimentelor interioare, cu un ritm algoritmic logic, care pune în paralel viața interioară cu cea socială a eroilor. El știe să asimileze neologismele, dar și elementele limbii populare, într-o sintagmă de maximă expresivitate: „*Pleacă sănătos și să ne vedem, când ne-om vedea ceața*“, îi spun țăranii lui Ștefănescu, că „*te-am păscut noi*“. Replicile acestuia sunt tot sugestive: „*că mă lăsați pe drumuri, lipit pământului*“.

Metaforele, simbolurile, comparațiile au un context unic, expresiv: „*cioburile împrășcau din locul loviturii ca stropi de sânge dintr-o rană*“, „*câțiva țănduri îl plezniră peste obraji zgâriindu-l ca niște gheare*“, „*flăcările mari izbucniră prin acoperiș ca o coroană luminoasă*“, „*mulțimea frământată ca o baltă răscolită de furtună*“.

Epitetul primește o valoare deosebită. Petre Petre, venit să-i potolească pe țăranii, devine violent după ce vede portretul Nadinei, și îi amintește rolul pe care l-a avut înuciderea ei, fiind un conducător al răscoalei: „*Dați băieți ce stați! răcni Petre cu ochi însângerați de mânie*“, „*Glasul i se uscă în gât, numai buzele i se mișcau arse*“.

Focul din exterior este exprimarea unui foc interior.

Ca și în romanul *Ion*, acțiunea romanului *Răscoala* are două mari secvențe: *Se mișcă țara și Focurile*, începe cu elementul de intrigă, adică discuția din tren despre pământ între Grigore Iuga, Simion Modreanu și Ilie Rogojinaru și se încheie cu plecarea lui Grigore Iuga din București, unde în gară are o nouă întâlnire cu Ilie Rogojinaru, în care fiecare-și expune concluziile la premisele din discuția de la începutul romanului. La această tehnică de roman sferoidal se adaugă tehnica algoritmică a analizei psihologice, precum și o stratificare pe trei fire narative: Miron Iuga, Petre Petre, Titu Herdelea, prin care se fac ramificații în clasa dominantă, în structura satului și în viața orașului, a parlamentului, în politică și presă.

Romanul *Răscoala* este punctul de vârf în creația lui Liviu Rebreanu, alături de el stau *Ion* și *Pădurea spânzuraților*.

50. Liviu Rebreanu — reprezentant al realismului

50.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului românesc

a) realismul liric sau de factură romantică este reprezentat de Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, Zaharia Stancu.

b) realismul de factură clasicistă are ca reprezentanți pe Ioan Slavici, Alexandru Odobescu, Barbu Ștefănescu Delavrancea, George Călinescu.

c) realismul critic obiectiv este reprezentat de Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Cezar Petrescu.

50.2. Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu

a) eroi reprezentativi ai unor categorii sociale:

– Ion – țăranul sărac care vrea să aibă pământ ca și Vasile Baci, Alexandru Glanetașu.

– Ana – blândă, harnică, nefericită, ca și Zenovia, o zestre și o forță de muncă.

– Titu Herdelea – naiv, patriot, inteligent; reprezintă cărturarul în formare din aceeași categorie cu Grofșoru, Pinte, Zăgreanu.

– Petre Petre, țăranul angajat în lupta socială, reprezintă aceeași categorie socială ca: Toader Strâmbu, Melinte Heruvimu, Serafim Mogoș, Trifon Guju.

– Miron Iuga reprezintă clasa feudală. Din această categorie mai fac parte Grigore Iuga, Nadina Iuga, Gogu Ionescu.

– Apostol Bologa – patriotul român în procesul de formare a conștiinței de neam.

b) împrejurări tipice – mod de a reliefa problematica socială:

– căsătoria pentru pământ (*Ion*) sau obținerea pământului prin violență (*Răscoala*).

– munca istovitoare la câmp (*Ion*) – anarhia și apoi continuarea muncii istovitoare (*Răscoala*) – bătaia țăranilor – agitațiile provocate de presă.

– incendierea conacelor – uciderea unor boieri și arendași – forme de exprimare a conflictului social – compromisurile din parlament.

– înăbușirea violentă a răscoalei – războiul social.

– războiul național – distrugeri, silnicii, execuții (*Pădurea Spânzuraților*).

c) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială:

– conflict social în *Răscoala* – între țărani și boieri – Miron Iuga – Trifon Guju.

– conflict național în *Pădurea spânzuraților* – români și Imperiul Austro-Ungar.

– conflict personal în *Ion* – între Ion – Vasile Baciuc și apoi George Bulbuc – Ion.

– conflict politic în *Răscoala* – liberali și conservatori.

– subiectele – „o suită de felii de viață“, deci realiste.

d) atitudinea realist-critică determinată de conflictele sociale:

– față de coaliția burghezo-moșierească – *Răscoala*.

– față de autoritarismul imperialist austro-ungar: *Pădurea spânzuraților*.

– față de unele personaje: Gogu Ionescu — laș; Ion — pătimaș; Roza Lang — imorală; Zaharia Herdelea — laș; Varga — viclean; Karg — brutal, ipocrit.

e) scientismul – o concepție realist-științifică despre locul literaturii:

– documentare pe teren – *Răscoala* – o înțelegere obiectivă a fenomenelor sociale.

– Miron Iuga vede mișcarea țăranilor ca moment al revoluției burghezo-democrate.

– Apostol Bologa – trezirea conștiinței naționale, un proces legic.

f) procedee realiste – creația, analiza psihologică:

Creația – eroii sunt bine individualizați și au autonomie față de autor – țăranii nu sunt o masă nediferențiată, ci fiecare țăran este bine conturat – Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Trifon Guju, Serafim Mogoș, Ion Pravilă sunt caractere reprezentative pentru categoria socială țăranul.

Analiza psihologică – identitatea dintre gândire, cuvânt și faptă – Apostol Bologa – față de generalul Karg.

g) teme realiste: – satul și țăranul – *Ion* și *Răscoala*.

– războiul – *Pădurea spânzuraților*.

– conștiința – *Ciuleandra*, *Pădurea spânzuraților*.

50.3. Valori creative în textul romanelor lui Liviu Rebreanu

a) nivelul expresiv este exprimat prin nuanțare, contextualizare, metafore, simboluri, metonimii, epitete cu valori noi;

b) nivelul productiv este realizat prin tipizare, analiza psihologică, tehnica sferoidală de roman, „*alegerea feliilor de viață*“, tematică, eroi reprezentând categorii sociale ca Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Serafim Mogoș, Raul Brumaruc;

c) nivelul inventiv este realizat prin folosirea tehnicii algoritmice în analiza psihologică pentru a construi eroi ca Titu Herdelea, Petre Petre, Nadina Iuga, care au evoluții interioare netipice; prin problematizare.

d) nivelul inovativ este realizat prin mitizarea eroului ca atunci când Ion sărută pământul și i se pare că este titan, că operează un ritual străvechi al pământului-mumă, transformându-l într-un arhetip pe principiul pământ;

e) nivelul emergent care constă într-o înțelegere legică a fenomenului social și o folosește în construirea unor eroi la nivel de actanți ca Miron Iuga și Apostol Bologa. Apare ideologemul *lumină*, care generează structura romanului *Pădurea spânzuraților* și ideologemul *pământ* în structura romanului *Răscoala*. Eroii Ion (țăranul), Miron Iuga (boierul) reprezintă conștiința claselor feudale, iar Apostol Bologa — trezirea conștiinței naționale. Toți par conduși de o voință din afara lor.

51. Cezar Petrescu

Viața și activitatea literară. S-a născut în satul Hodora-com. Cotnari, în 14 decembrie 1892. Tatăl era inginer agronom, cu studii în Franța, și se numea Joja Petrescu. Era din satul Boldul de lângă Caracal. Mama Olga Comăniță era moldoveancă. Va face liceul Roman Vodă din Roman. Va scrie nuvele și romane, încurajat de grupul de la Viața românească și are ambiția de a realiza „Cronica românească a veacului XX“, așa cum Balzac scrisese „Comedia umană“.

Din activitatea sa foarte prolifică realizată în cel mai autentic stil gazetăresc, remarcăm:

– nuvele: „Scrisorile unui răzeș“ (1922), „Drumul cu plopi“ (1924), „Omul din vis“ (1926), „Omul care și-a găsit umbra“ (1926), „Vino și vezi!“, „Flori de gheață“, „La paradis general“, „Adevărata moarte a lui Guynemer“, „Aranca, știma lacurilor“, „Prietenul meu Jean“, „Întoarcerea eroului“, „Lângă o piatră veche“, „Războiul lui Ion Săracu“ în care se pregătește pentru roman.

Romanele sunt scrise cu multă ușurință, fără a avea densitatea și adâncimea lui Liviu Rebreanu, tocmai fiindcă a scris foarte mult: „Întunecare“ (1927), „Simfonia fantastică“ (1928), „Calea Victoriei“ (1929), „Aurul negru“, „Comoara regelui Dromichet“, „Oraș patriarhal“, „Apostol“, „Carlton“, „Adăpostul Slobozia“ (1944), „1907“, „Ochii strigoiului“, „Romanul lui Eminescu“, „Tapirul“, „Plecăt fără adresă“, „Baletul mecanic“, „Greta Garbo“, „Cheia visurilor“, „Fram, ursul polar“, „Duminica orbului“.

Va mai scrie scenariul pentru filmul „Nepoții gornistului“ și piesa de teatru „Pârjolul“.

Moare la 9 martie 1961.

51.1. Romanul *Întunecare* are ca temă războiul mondial din anii 1914-1918, care pentru români a fost un război dus pentru realizarea unității și independenței naționale, ideal al poporului român. Eroul principal, Radu Comșa, este un tânăr intelectual, logodit cu Luminița, fiica lui Alexandru Vardaru, om politic foarte influent și moșier. Fratele său, colonelul Pavel Vardaru, va influența destinul lui Radu Comșa, în sensul de a-l feri să plece pe front. Radu Comșa, ca și prietenul său, Virgil Probotă, este departe de a înțelege realitatea, și cade victimă propriilor sale visuri, ca și Apostol Bologa, eroul lui Liviu Rebreanu, din romanul *Pădurea spâzuraților*. Confruntarea dură cu realitatea va fi pentru el dramatică. Pleacă pe front spre a-și dovedi sieși, din orgoliu, că nu este laș. Este rănit, mutilat, și nu mai poate realiza căsătoria cu Luminița. Drumul său ca arivist este ratat.

Romanul se vrea un episod dintr-o amplă frescă socială, așa cum o exprimă autorul: „Înregistrez realitatea. O înregistrez parcelat. Articulez o realitate cu alta, o problema psihologică cu alta. Un roman cu altul. Toate vor alcătui o frescă. O frescă a epocii cu problemele ei și cu realitatea ei“. Romanul ar vrea să arate dezamăgirea celor ce au luptat în război, crezând că prin jertfa lor se va realiza o lume mai bună și înțeleg târziu că au fost manipulați de o serie de politicieni lipsiți de scrupule. Titlul romanului sugerează această năruire a idealurilor.

În finalul romanului Radu Comșa o va reîntâlni pe Luminița la mare, cu soțul și copilul ei. În capitolul final „Lângă Lacul Negru Asfaltit“ Radu Comșa fuge urmărit de la geam de copilul Luminiței și se aruncă în lacul de asfaltit: „Iar apa de acolo e atât de grea și blestemată, încât nu primește trupul nici unui înecat“.

Romanul consemnează realitatea, dar nu-l determină pe cititor să o re-trăiască. Episodul în care Radu Comșa în uniformă de ofițer asistă scârbit la felul în care armata trage în muncitorii tipografi care manifestau în 1918 în piața palatului regal, este semnificativ în acest sens. Scriitorul vrea să fie un martor, să realizeze doar o frescă socială amplă și nu-și propune să urmărească viața lăuntrică a eroilor. Lui Cezar Petrescu îi lipsește tenacitatea lui Liviu Rebreanu, care a scris romanul *Ion* de 20 de ori, adică l-a adâncit și finisat până i-a dat o formă artistică corespunzătoare. Când Liviu Rebreanu, în romanele *Jar* și *Gorila*, a cedat presiunii editorilor, ca și Cezar Petrescu, a realizat romane sub nivelul romanelor *Ion* și *Pădurea spâzuraților*. Calitatea scrisului se dobândește printr-o decantare îndelungată, așa cum vinul își dobândește limpezimea, tăria și aromele în timp. De aceea romanele lui Cezar Petrescu rămân la nivelul productiv de creativitate.

52. Camil Petrescu

Viața și activitatea literară. S-a născut la București în 22 aprilie 1894. Urmează cursul liceal la Colegiul „Sfântul Sava”, apoi la Liceul „Gheorghe Lazăr” și Facultatea de Filosofie și Litere. Debutează la revista „Facla” în 1914. Participă la primul război mondial și îl va reflecta în „Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război”. Va fi profesor și gazetar la Timișoara. Va colabora la revista „Sburătorul” și la cenaclul ei. Este redactor la „Revista Fundațiilor Regale”, director al Teatrului Național din București, membru al Academiei Române. Moare în 14 mai 1957.

Activitatea literară cuprinde romane, piese de teatru, versuri, nuvele, eseuri, însemnări.

– romane: „Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război” (1930), „Patul lui Procust” (1933), „Un om între oameni” (1953-57)

– piese de teatru: „Jocul ielelor”, „Act venețian”, „Suflete tari”, „Danton”, „Mitică Popescu”, „Bălcescu”, „Caragiale în vremea lui”

– versuri: „Idea. Ciclul morții” (1923), „Transcendentalia” (1931)

– nuvele: „Turnul de fildeș”

– eseuri: „Modalitatea estetică a teatrului” (1937), „Teze și antiteze” (1936)

– filosofie: „Husserl – cu o introducere în filosofia fenomenologică” (1938), „Doctrina substanței” (1988)

– articole și jurnal: „Note zilnice” (1975), „Rapid Constantinopol Bioram” (1933)

– ziarist: „Săptămâna muncii intelectuale și artistice”, „Cetatea literară”.

52.1. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

a) Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* poate fi interpretat ca un roman social, realist, fiindcă **tema** o formează viața socială românească înaintea și în timpul primului război mondial. **Ideea** este o critică socială a societății bucureștene dominată de arivism, vicii, snobism, ipocrizie și demagogie.

Subiectul este o povestire a unui locutor, Ștefan Gheorghidiu, ale cărui trăiri și evenimente organizează din secvențe „*felii de viață*”, o structură neliniară a evoluției eroilor. Romanul începe cu un punct culminant, atunci când războiul interior atinge apogeul și se transformă într-un război exterior. Folosind o tehnică definită de critica literară a *oglinzilor paralele* sau de dedublare a eului, autorul devenit, locutorul Ștefan Gheorghidiu, organizează filmul secvențelor „*felii de viață*”, care să explice acumularea tensiunilor interioare în sufletul acestuia. Faptul de viață este ales în strânsă

corelație cu ecoul său interior, în măsura în care el este expresia unei intense trăiri afective.

Ștefan Gheorghidiu, un student sărac la filosofie, se căsătorește cu Ella, o colegă de facultate, frumoasă, dar fără posibilități de a deveni o intelectuală. În concepția lui Camil Petrescu, intelectualul este un om, care-și pune probleme, adică trăiește pe dictonul cartezian: „*Dubito ergo cogito, cogito ergo sum*“. Aceste îndoieli asupra evoluției Ellei apar din momentul de intrigă. Ștefan Gheorghidiu primește o moștenire importantă prin moartea unchiului său Take. Viața cuplului se schimbă. Nu mai au prietenii dinainte săraci, ci încep să frecventeze saloanele clasei dominante, unde sunt introduși de rudele care până atunci îi ignorau. Orgolios, Ștefan Gheorghidiu îl înfruntă pe unchiul Take, îl ridiculizează pe Nae Gheorghidiu, riscând să fie dezmoștenit pentru a apăra memoria tatălui său și, mai ales, căsătoria sa cu o studentă săracă, cum era Ella. Aceasta, dornică de a intra în sfera modelului său de gândire, rămâne dezamăgită de istoria filogenezei ideilor filosofice din capul lui Ștefan Gheorghidiu. Ideile o fascinează, dar este derutată de discuția purtată cu el.

Ștefan Gheorghidiu face o eroare fundamentală, fiindcă n-o ajută pe Ella să-și definească o concepție despre lume și viață, ba mai mult, neavând el însuși o imagine a sensului evoluției interioare, care ar fi trebuit să fie efectul ideilor filosofice, îi determină prăbușirea interioară.

Ella caută în interiorul ei lumina, pe care crede c-o are Ștefan, fiindcă îl vede cum discută cu ușurință problemele abstracte de filosofie, din care ea nu înțelege nimic, deși îl urmează la seminarii și cursuri.

Orbit de orgoliul său, de demagogia beției de cuvinte a filosofiei, Ștefan ajunge pe o poziție ateistă. Când Ella îl întreabă unde este Dumnezeu, în ce sens toată filosofia înseamnă un drum spre adevăr, Ștefan Gheorghidiu își dovedește nu limitele proprii, ci limitele filosofiei. El pune o întrebare de esență ateistă sau teosofică: „*Dar pe Dumnezeu, cine l-a făcut?*“. Întrebarea este un model de sofistică și de eroare fundamentală, fiindcă se confundă creatorul cu creația, cauza cu efectul, eternul cu relativul, conștiința cu materia și arată cauza pentru care filosofii devin dușmanii lui Dumnezeu și ucenicii minciunii. Ei confundă rațiunile lui Dumnezeu cu rațiunile lor, fac din propria rațiune un idol ca sectanții.

Amputată de îndoiala carteziană a lui Ștefan Gheorghidiu în esență, adică în fragila ei credință, Ella rămâne fără un sprijin interior, fără un principiu ordonator, plutește în derivă și treptat își însușește de la noua configurație socială, în care trăiește, conceptul satanic de *carpe diem*, specific clasei dominante. Ea se va prăbuși treptat, modelându-și existența imitând comportamentul frivol, parazitar, mercantil și fad al lumii burgheze, devenind amanta unui snob, semiescroc, fals avocat și ziarist, Gregoriade.

Efectele discuției purtate de Ștefan cu Ella vor apărea dur în excursia de la Odobești, când Ella va cocheta obraznică cu Gregoriade. Eroul se va îndepărta de ea, se va angaja într-o afacere penibilă cu Nae Gheorghidiu și Vasilescu Lumânăraru. Ei se cred oameni capabili să conducă o întreprindere metalurgică, dar dau faliment. Ștefan descoperă un alt drum în interior, nu prin afect ci prin intelect. El crede că a descoperit o nouă înțelegere a filosofiei lui Kant, dar nu izbutește să iasă din câmpul speculațiilor abstracte (Jocul ielelor, cum îi va defini autorul prin titlul unei drame). Concentrarea pe front se produce exact în acest moment de tensiune maximă între el și Ella. Explozia și conflictul cu căpitanul Corabu derivă din faptul că nu i se permite să fugă până la Câmpulung, unde este Ella, spre a o surprinde cu Gregoriade. Contactul cu inamicul, declanșarea războiului îl îndepărtează de războiul interior. În capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, avem o adâncă implicare a intelectualului în conflictul național. Confruntarea cu realitatea dură a războiului determină o maturizare a eroului, care are o evoluție de la categoria eroilor inadaptabili la cei angajați în revoluția socială.

Rănit, are o perioadă de convalescență, se întoarce pentru scurt timp acasă, găsește o scrisoare, care-i arată ce făcea Ella în timpul cât era pe front. Propunerea lui de divorț o lovește pe Ella: „*Parcă i-a despiciat cineva țeasta în două*“. Comportamentul generos prin care îi dă casele din Constanța și o nouă sumă de bani, „*adică tot trecutul*“, ne determină să-l vedem pregătindu-se pentru o altă viață, ca și Apostol Bologa. Scenele de război, puse față-n față cu lumea saloanelor, cu incompetența conducerii, determină cristalizarea unei atitudini, a unei înțelegeri, a unui alt mod de a fi, de a gândi. Personalitatea lui Ștefan Gheorghidiu se conturează prin formarea unui nou concept despre lume și viață, care-l va angaja în lupta socială.

b) *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman de problematică, adică expresionist, fiindcă dezbate problema războiului, problema iubirii, problema intelectualului.

Problema războiului este, de fapt, tema realistă a romanului. Antinomia viață– moarte elimină celelalte probleme în anumite puncte ale desfășurării acțiunii. Din acest punct de vedere este un roman de război, din punctul de vedere al problemelor sociale este un roman social, din analiza și problematica sentimentului de iubire este un roman de dragoste, din felul în care discută problema intelectualului, a formării conștiinței este un roman de problematică expresionistă.

„*Câtă luciditate atâta dramă*“, va spune scriitorul, fiindcă drama se adâncește prin luciditate, așa cum o trăiește intelectualul aflat în bătaia

obuzelor, a cartușelor, ca în capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*.

Războiul, pentru fiecare combatant, este o chestiune de viață și de moarte. Pentru el nu este important, dacă moare într-o bătălie, care intră în istorie sau într-o încăierare de patrulare, în gestul de a duce un obuz neexplodat sau forțând un baraj de artilerie, de frig sau provocând conflicte ca cel dintre Gheorghidiu și căpitanul Corabu.

Frazele, care vădesc experiența dură a războiului, au autenticitate: „*Gândul morții cu totul necunoscut mi se pare anesteziant*“, „*cei care vor scăpa după zece ore de luptă vor muri poate la noapte*“, „*în clipa asta am avut impresia că s-au ciocnit două locomotive, cu un zgomot de iad*“, „*nervii pleznesc, pământul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup, ca să revină imediat și să vedem că am scăpat*“, „*seninătatea cretină cu care luptasem în ultimele clipe se transformă într-o durere de cancer al pieptului*“.

Romanul, deși realist de factură expresionistă, are unele elemente impresioniste, în care locutorul este dominat de universul senzațiilor: „*Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câțiva pași, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, își înjumătățește răsufierea și se încordează iar, sec, în așteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipație, încleștezi dinții, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică și aștepti să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăștiat. Deasupra ta întâia explozie îți sparge urechile, te năucește, a doua te acoperă de pământ. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amândouă nu ești mort*“.

Consecințele psihologice asupra celor implicați în război sunt greu de evaluat: „*Mă gândeam uneori la sentimentul groaznic, pe care îl încearcă cei condamnați, care află numai în ultimul moment, că sunt grațiați. Toată viața lor vor trăi sub impresia acestor clipe. Dar noi aici care suntem condamnați cu fiecare lovitură și după fiecare, parcă grațiați*“. Cea mai intensă dezbatere este aceea în legătură cu formarea conceptului de război. În acest sens, războiul este mânia, dorința de a te bate: „*Nici unul din motivele invocate obișnuit în campaniile de ațâțare a popoarelor nu m-ar fi putut face să lupt cu ură și cu dorința de a ucide*“.

Războiul nu e o problemă de patriotism, ci o opțiune adâncă, intimă a necesității: „*Nu ideea de patrie, care pentru mine se confundă cu cea de stat în tendințele de cucerire economică...nu m-ar fi făcut să lupt activ, să vreau săucid*“.

Războiul, pentru ofițerul neamț, căzut prizonier, și cu care Ștefan Gheorghidiu are un dialog, este o problemă de tactică și strategie: „*Dacă tu*

stai și inamicul pornește la atac, artileria ta trage. Atunci inamicul se oprește și începe să tragă artileria lui mai puternic, atunci tu evacuezi poziția și lași pe ai lui să vină s-o ia...“.

Războiul este o problemă de dotare tehnică de luptă, așa cum constată Ștefan Gheorghidiu: *„Câtă vreme ei pot dezlănțui în liniște un uragan ca ăsta, prin care nici o unitate nu poate trece neînjumătățită și nedezorganizată, e înfrângerea“.*

Războiul nu e doar calcul, ci și neprevăzutul, este competența cu care este condusă armata. Revolta intelectualului Ștefan Gheorghidiu este dată de felul în care conducerea proastă a armatei române a permis pătrunderea armatelor germane în țară.

c) Problema iubirii este dezbătută cu luciditate și urmărită cu subtilitate și nuanțare. Declanșarea ei este văzută ca un proces de autosugestie: *„O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie“.* Această pătrundere a afectului spre a se transforma în patimă este o continuitate care îl amplifică: *„Iubești la început din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jignești, să înșeli atâta încredere“.*

Etapele sunt analizate cu atenție, urmărind un fir logic: repetiția, deprinderea, permanența, obișnuința: *„Pe urmă te obișnuiești cu surâsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj și treptat îți trebuie prezența ei zilnică“.* Iubirea devine apoi o patimă, devine exclusivă, o dominantă asupra gândirii: *„Orice iubire e un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă“.* Este apoi urmărită cu luciditate și analizată științific voința: *„Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate și că menținute cu voință duc la o adevărată nevroză“.* Se înăbușă orice alte tendințe, se închid alte drumuri în viață, se dă un anumit curs destinului: *„Înăbuși în tine mugurii oricăror alte prietenii și iubiri. Toate planurile de viitor ți le faci în funcție de nevoile și preferințele ei“.* Apoi se declanșează patima: *„Prezența femeii îmi era indispensabilă ca morfina unui detracat“.* Mai apoi apar contradicțiile, declinul: *„Dragostea nu e idilică ci are o drojdie grea de amărăciune“.* Gelozia declanșează o stare conflictuală interioară, o disperare neputincioasă ce l-ar duce la gesturi absurde: *„S-o strâng de gât și să-i răcnesc cât voi putea de îndârjit și exasperat: știam totul...știi absolut totul“.*

Autoanaliza, autosugestia dau o stare de tensiune notată obiectiv, lucid: *„Ca un resort împins, strâns la maximum, trebuie să izbucnească tot ce am comprimat în mine. Umilință, nădejde și furie“.* De aici constatarea: *„Dragostea e cele mai adeseori o frățietate în amar“.*

Ieșirea din acest carusel al patimii provocat de Ella îi oferă filosofia lui Kant, care îl duce pe Ștefan Gheorghidiu la sublimarea afectului: *„Atunci*

am înțeles, am simțit înflorat, că poate există o lume superioară dragostei și un soare interior, mult mai calm și mult mai luminos în același timp“. Este o interiorizare mai adâncă și-l echilibrează.

Confruntarea dură cu realitatea războiului o elimină pe Ella din sufletul lui și de aceea, când are în mână dovada trădării ei, îi propune: „*Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu, dacă ne-am despărți?*“. Îi dă bunurile materiale, după care ea tânjește și o părăsește fără nici un regret. Conceptul de *carpe diem* a distrus-o.

d) Problema intelectualului este esența universului și a eroilor săi, este evoluția înțelegerii, dar și a limitelor sale ideologice, a clarificărilor, pe care autorul le dorește în căutarea febrilă a adevărului.

Intelectualul în creația lui Camil Petrescu formează două categorii. Din prima categorie fac parte intelectualii participanți la revoluția socială, iar din a doua intelectualii inadaptabili și nonconformiști.

Intelectualii participanți la revoluția socială apar în cupluri, diferențiați de conceptele pe care sunt structurați: Gelu Ruscanu pe dreptatea absolută și Praidă pe dreptatea de clasă în drama *Jocul ielelor*; Danton pe conceptul de revoluție iluministă, iar Robespierre pe conceptul de revoluție absolută în piesa *Danton*; Bălcescu, reprezentant al conștiinței naționale și sociale, intelectualul revoluționar, exponent al maselor, și Eliade, intelectualul oportunist, reformist, în drama *Bălcescu*. Ei luptă pentru realizarea idealurilor sociale.

Intelectualii inadaptabili alcătuiesc o altă serie reprezentantă de: Andrei Pietraru în drama *Suflete tari*, Pietro Grala în piesa *Act venețian*, Radu Vălimăreanu în piesa *Mioara*, Ladima în romanul *Patul lui Procust*. Ei se caracterizează prin lipsa de orizont social, absolutizarea unui sentiment sau a unei idei, fragilitatea interioară, care-i duce la dezechilibru, închidere în sfera ideilor personale. Astfel, Andrei Pietraru trăiește drama iubirii absolute, ca și Radu Vălimăreanu sau Pietro Grala, iar Ladima, ca și Gelu Ruscanu, caută să realizeze o dreptate absolută.

Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* reprezintă punctul de conexiune dintre cele două categorii, în sensul că în prima parte a romanului vrea să-și realizeze conceptul de iubire absolută, iar în partea a doua a romanului el parcurge drumul spre cea de a doua categorie a intelectualului participant la revoluția socială. El trăiește un proces de dedublare a eului. Eul afectiv este angajat în relația cu Ella, iubește, urăște, se frământă, vibrează intens la fiecare cuvânt. De aici reacțiile lui față de ofițerii ce discută cazon o dramă de familie. Expresiile lui: „*Nu cunoașteți nimic din psihologia dragostei*“, „*discutați mai bine ce vă pricepeți*“ îi trădează atitudinea nonconformistă, care va evolua spre lupta socială. În romanul *Patul lui Procust*, Nae Gheorghidiu este interpelat

în Parlament și avem o explicație în subsol că Ștefan Gheorghidiu se găsește la ocnă. El s-a revoltat și a călcat jurământul de ofițer, de aceea este probabil condamnat.

Problema intelectualului este, de fapt, drama conștientizării, a drumului spre conștiința de sine, a incompatibilității dintre realitatea socială și idealurile intelectualului. Intelectualul caută să realizeze anticul dicton al lui Socrate: „*Cunoaște-te pe sine însuși*“. De aceea toate experiențele esențiale ale intelectualilor lui Camil Petrescu sunt etape ale drumului spre interior, expresionist, al autorului. Dacă în prima parte a romanului el este un exponent al conceptului de iubire absolută, este disperat de evoluția Ellei, în partea a doua a romanului Ștefan Gheorghidiu caută conceptul de dreptate absolută. Fiind construit pe un concept, el este un prototip, este **căutătorul**, așa cum mărturisește: „*Căutam o verificare și o identificare a eului meu*“. De aceea toate episoadele sunt alese în funcție de problema interioară a eroului Ștefan Gheorghidiu locutorul, adică cel care povestește, alter ego-ul autorului. El simulează și disimulează spre a-și dovedi superioritatea. După episodul de la Odobești, o îndepărtează pe Ella și joacă rolul indiferentului. La hipodrom, face curte unei doamne în fața Ellei, deși este mereu în căutarea ei. Evenimentele sunt pretexte pentru a analiza categoriile interioare ale eroului: motivații, opțiuni, hotărâri, aspirații, concepte, reprezentări, simboluri, raporturi, marcând deplasarea lui de la o personalitate construită pe categorii ale subconștientului: afecte, tendințe, reflexe, senzații, la categorii noetice și volitive.

Iubirea devine, în acest context, un moment al drumului spre interior și dă, prin sublimare, structurarea modelului noetic ca: armonia și echilibrul, conștiința de sine, reprezentări noi ale Ellei, ale războiului, ca imagini ale conceptelor de iubire pură, de război interior și exterior, de *catharsis* și de *mimesis* prin simularea indiferenței. Pentru el iubirea pură se interferează cu războiul interior: „*Pentru mine dragostea aceasta era o luptă neîntreruptă, în care eram veșnic de veghe, cu toate simțurile la pândă, gata să previn orice pericol*“.

Caracterul de analiză al romanului este discutat de criticul literar Perpessicius: „*Romanul pe ambele fronturi, al amorului conjugal și al războiului, este un neîntrerupt marș, tot mai adânc, în conștiință.*„

Acest drum al conștientizării este mărturisit astfel de Ștefan Gheorghidiu: „*Drama războiului nu este numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel, ceea ce cunoștea într-un anumit fel*“. Este renașterea, iluminarea, înțelegerea, restructurate mereu, restructurând eroul, acțiunea, dar și gândirea cititorului. De la Ștefan Gheorghidiu la Apostol Bologa este un drum lung, care exprimă diferența

dintre nivelul productiv și inventiv al lui Camil Petrescu și nivelul inovativ și emergent al lui Liviu Rebreanu.

52.2. Camil Petrescu — *Patul lui Procust*

a) *Patul lui Procust* este un roman expresionist, construit pe voci ideologice, având ca **temă** problema intelectualului, dar și realitatea social-istorică românească de la începutul secolului al XX-lea. **Ideea** este aceea a incompatibilității dintre viața socială și viața interioară a intelectualului.

Subiectul este luat din realitatea social-istorică și este impregnat de simboluri. Titlul romanului este încărcat de semnificații mitice, fiindcă uriașul care închide drumul spre Atena, spre înțelepciune, spre cunoaștere și este ucis de eroul eliberator, semizeul, Tezeu, este însăși societatea burgheză. Așa cum Procust așeza călătorii pe un pat spre a-i lungi sau a-i scurta după măsura acestuia, tot astfel societatea burgheză impune limite inumane, legi, reguli, care schilodesc sau distrug personalitatea umană, omul în sine, valoarea lui spirituală.

Romanul se afirmă de la bun început ca aderând la realism prin atitudinea critică, la simbolism prin sugestiile date mitului lui Procust, la clasicism prin mitul antic și conceptul de armonie și echilibru, la expresionism prin problematica conștiinței.

Tehnica romanului ridică problema raportului dintre scriitor și erou. Pentru a răspunde nevoii de autentic, de veridic, de viață trăită, pe care își propune să le aducă orice scriitor realist în general și Camil Petrescu în special, autorul inovează o structură compozițională pe voci, dând o autonomie accentuată eroilor săi.

El simulează că invită pe doi dintre ei, Doamna T. și Fred Vasilescu, să scrie ei textul pentru a-și exprima amprenta psihică proprie, lipsită de elementele amprentei autorului.

Compoziția textului ne apare, astfel, structurată din trei segmente complet diferite, adunate printr-o tehnică de colaj.

Textul T., realizat de doamna T. (Maria T. Mănescu), este alcătuit din trei scrisori într-un stil liric, feminin, cald, autentic, intimist. Epistola este o specie clasicistă și sunt realizate romane în genul epistolar ca cel al lui Laclos, *Legăturile primejdioase*. Textul este realist, de factură romantică și cu elemente clasiciste. Are o amprentă psihică construită pe afecte, senzații, tendințe, reflexe, adică pe categorii ale subconștientului cu elemente ale sistemului volitiv: reacții, atitudini, hotărâri, scopuri. Povestește episodul erotic dintre doamna T. și Fred Vasilescu.

Textul Fred aparține lui Fred Vasilescu și este intitulat *Într-o după amiază de august*. El este construit după regula celor trei unități: de loc, de timp și de acțiune, preluată din clasicism, dar aplicată parțial în realism. El are ca subiect drama poetului Ladima. Este un text masculin, viguros,

realist, construit pe o amprentă psihică, alcătuită din categorii ale sistemului volitiv.

Textul autorului este complementar și este alcătuit din note false, comentarii, fragmente de articole, poeziile poetului George Demetru Ladima, Epilogul II și are o amprentă de tip noetic. Dă compoziției romanului un accentuat aspect de colaj.

Patul lui Procust este romanul consecințelor relațiilor din cadrul societății burgheze. Eroii sunt niște mutilați psihic de monstruoasa și satanica societate capitalistă. Ei caută un drum de ieșire din labirintul social, unde spiritul satanic, minotaurul, nu mai este ucis de Tezeu, ci fiecare trebuie să-lucidă în el însuși. În acest sens, ei caută să iasă din labirintul egoismului, păcatului și întunericii, sunt disperați, sufocați, se sinucid ca Ladima și, probabil, Fred Vasilescu sau se resemnează ca Doamna T.

b) Textul T. este realist, dar de factură romantică și are ca temă episodul erotic dintre Fred Vasilescu și Doamna T., care începe cu punctul culminant, adică ruperea cuplului. Eroina mărturisește: „*Veneam în ziua aceea cu brațul plin de flori*“, metaforă care exprimă trăirea sentimentului de iubire în interior și este sublimat în milă: „*o milă imensă de bucuria mea și de florile pe care le aveam în brațe*“ și apoi în rușine: „*mi-ar fi fost rușine să mă vadă servitoarea că aduc flori neprimite acasă*“.

Afectul se sublimază și dă o altă înțelegere a faptului cunoscut, a respingerii ei de către omul iubit, incapabil să iasă din cătușa egoismului prin iubire. De aceea eroina îl compătimentește: „*mi-a fost milă de el*“, ca semn că a înțeles că egoismul a fost mai tare decât iubirea din sufletul lui Fred și de aceea el a pus servitoarea să-i spună că nu-i acasă.

Pretextul întâlnirii cu un prieten din copilărie al doamnei T. este folosit pentru rememorări, când, elevă fiind, el o conducea la școală, o iubea și a vrut să se sinucidă, când a aflat că ea urmează să se mărite cu un inginer și să plece în Germania. Textul este impregnat de elemente impresioniste: „*N-aș fi vrut să se omoare, o, de loc, dar m-am gândit uneori ce impresie ar fi făcut în orașelul nostru sinuciderea lui din cauza mea*“ și de senzații feminine: „*Moda cerea mult un galben de culoarea lămâiei, care la început mă jignea dar, când îl vedeam purtat de mai toate femeile frumoase, laudam croitoreasa, care îmi impusese culoarea*“. Indirect, eroina spune că are gândirea construită pe conceptul de *mimesis*. Ea folosește imaginea pentru a o transforma în suport pentru afecte, intenționalități, reacții: „*Dar când i-am întâlnit ochii i-am recunoscut nu pe ei ci privirea*“. Sunt surprinse asociații, corespondențe, sugerând elemente de simbolism: „*parfumul care făcea parte din vechea mea dragoste ca mirosul dintr-o grădină*“. Alte reacții au o evidentă tentă realistă: „*nu-mi place să fiu*

văzută în tovărășia unor bărbați mizeri ca înfățișare, cu ghetele scâlciate, cu mâinile neîngrijite“.

Amprenta psihică a eroinei este feminină, delicată, subtilă, cromatică, lirică, intimă, exprimată prin categorii ale subconștientului: afecte, senzații, reacții, elemente de memorie, tendințe, la care se adaugă categorii ale sistemului volitiv: motivații, scopuri, opțiuni, reacții, intenții: „*Încrunțasem sprincenele ca să nu-mi dea lacrimile*“. Finalul brusc al textului nu este un capriciu, ci o confirmare a delicateții eroinei, care refuză să se dezvăluie dintr-o pudoare de reținută candoare în cele mai intime dimensiuni ale personalității.

Textul T. are forma unor flori delicate, așezate în vasul amplu al textului Fred, iar textul autorului are parcă rolul apei din vas, care dă funcționalitate celor două structuri. Astfel, delicatețea sufletului floare al eroinei nu poate găsi o rezonanță cu structura sufletului închis în egoism ca un vas al lui Fred Vasilescu. Atenuarea este realizată de către autor, care cu versatilitate caută să străbată spațiul dintre cele două structuri atât de diferite.

c) Textul Fred, intitulat *Într-o după amiază de august*, încorporează mai multe voci, mai multe ideologii, fiind în esență realist și se caracterizează prin plurilingvism.

Vocea Fred este construită pe conceptul de *carpe diem* și descrie momente din viața socială ca: dejunul lui Fred Vasilescu cu doi scriitori, vizita la Emilia, rememorarea întâlnirilor cu Ladima, episodul erotic cu doamna T., episodul de la Techirghiol, problematica socială umană, drumul său spre conștiință. El joacă rolul seducătorului; în exterior este un Don Juan de București, dar în el se trezește căutătorul. Destinul lui George Demetru Ladima îl fascinează și caută să afle, din scrisorile păstrate de Emilia, cât mai multe despre el. Fred Vasilescu moare într-un accident de avion, fără a se putea ști dacă nu este o formă de sinucidere. Este o voce voluntară, puternică, care caută un răspuns la o întrebare nerostită.

Vocea Ladima se exprimă prin scrisori, prin poezii, prin articole. În textul Fred găsim scrisorile păstrate de Emilia. Este vibrația unui om sincer, viu, dornic de a trăi, de a iubi. Este lovit social prin grosolănia lui Nae Gheorghidiu, care-l silește, prin comportamentul lui josnic și perfid, la compromisuri și umilințe. Ladima este lovit și de Emilia în planul personal. Delicatețea îl obligă să motiveze sinuciderea printr-o scrisoare către doamna T. Vocea Ladima are ramificații în textul autorului prin versuri, articole sau aspecte povestite de către autor din redacția ziarului *Veacul*.

Vocea Nae Gheorghidiu este a unui demagog, versatil, lipsit de caracter, imoral, brutal, ipocrit, laș. În Parlament nu ridică probleme legate de circumscripția, care i-a dat mandatul, ci doar probleme personale. Îl

folosește pe Ladima cât are nevoie și apoi îl abandonează. Este speriat când Ladima îl găsește la Emilia.

Vocea Emilia este un model de nimfomană vulgară, care se crede actriță. Ea comentează episoadele legate de vizitele lui Ladima, conținutul scrisorilor, povestește episoade din lumea teatrului.

Vocea procurorului este rece, obiectivă, logică și dă o motivație realistă sinuciderii lui Ladima.

Vocea Penciulescu este a unui parazit și exprimă o ideologie materialistă pragmatică. Este violentă și ostilă, a unui revoltat de profesie.

Vocea Bulgăran este rece, severă, grosolană, ateistă, scientiștă. El este, de fapt, autorul moral al sinuciderii lui Ladima, fiindcă, în loc să-l ajute la momentul de impas ca prieten, el îl lovește pe Ladima determinându-i sinuciderea.

Vocea Cibănoiu este a unui teosof. Este caldă, umană și plină de compasiune. Nu l-a ajutat pe Ladima în momentul decisiv.

Amprenta psihică a textului este accentuat volitivă. Aspirația lui Fred Vasilescu de a pătrunde la Jokey Club este expusă prin textul autorului, unde se arată că, fiind refuzat, își propune să devină un as al aviației. Nu izbutește, iar căderea lui cu avionul este ambiguă. Jurnalul lui oferit doamnei T. de autor stârnește multă curiozitate.

d) Textul autorului este complementar, explicativ, echilibrat, neutru, obiectiv și este alcătuit din elemente eterogene, adunate printr-o tehnică de colaj: articole, poezii ale lui Ladima, comentarii la arta actorului, pe care le preia din *Modalitatea estetică a teatrului*, false note, Epilogul II. El își propune să lege două texte, vădit distanțate ca structură, și să dea o imagine complementară asupra eroilor.

Astfel, imaginea doamnei T. se construiește din textul propriu, din textul Fred, dar și din imaginea obiectivă sugerată de textul autorului.

Imaginea lui Fred Vasilescu este realizată tot din straturi succesive. Din textul propriu avem imaginea unui om de lume, care ia masa cu doi scriitori. Este îndrăgostit în raporturile cu doamna T. și, ca tânăr lipsit de principii morale, îl găsim cu Emilia. Fred este un ambițios în textul autorului, un egoist în textul doamnei T.

Textul autorului are sensul de a construi contextul social, ne redă elemente din viața parlamentară, ne prezintă redacția ziarului *Veacul*, la care lucrează Ladima. Reproduce articole și poezii ale lui Ladima ca: *Parafă*, *Cer final*, *Samarcanda*, *Patul lui Procust*, care dau, în mod simbolic, mesajul romanului. Se redă discursul lui Nae Gheorghidiu din Parlament, articolul lui Sir James Jeans *Soarele care moare*, care promovează concepția sa ateistă și determină sinuciderea lui Ladima. Se reproduc

reacțiile la articolele lui Ladima, se explică numele doamnei T., se discută probleme ca fizicul în teatru, vocea, talentul.

Simularea actului creator, realizat de personaje, este un mod de a transpune în proză ceea ce făcuse Luigi Pirandello în teatru cu piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*. Se discută conceptele de *mimesis*, *catharsis*, poezie pură, poetul profet, se pun în circulație panseuri ca: „vocea femeii care iubește este frumoasă“, „stilul frumos doamnă e opus artei“, „un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit“, „nici unul din marii scriitori n-a avut talent“.

e) *Patul lui Procrust* este un roman realist de factură expresionistă și are o structură secvențială, alcătuită printr-o tehnică de colaj, a unor texte diferite: textul T., textul Fred, textul autorului, care, la rândul lor, sunt divizate și au amprente psihice diferite, plurilingvism. În interiorul lor avem mai multe voci, ceea ce întărește structura compozițională foarte eterogenă a romanului, care imită arborescența, modelul vegetal al unui copac. Chiar imaginile eroilor se construiesc treptat din trăsături diferite, care se suprapun parțial și au mai mult un caracter complementar. Imaginea lui George Demetru Ladima este diferită în textul Fred, față de textul autorului. Demn, orgolios, bățaios, ca director al ziarului *Veacul*, concesiv, disperat, când rămâne fără posibilitatea de a-și câștiga existența. De aceea Ladima ocupă, în galeria eroilor intelectuali ai lui Camil Petrescu, un rol intermediar. Cât are posibilitatea să scrie, să critice societatea burgheză, cât este angajat în lupta socială, apare ca un om puternic; când își dă demisia devine umil, fiindcă problemele personale îl copleșesc. Nae Gheorghidiu l-a manevrat cu dibăcie și, după campania de presă, pe care o duce Ladima, este reprimat în Partidul Liberal, ca să nu demaște toate culisele, corupția, manevrele și viciile acestui partid.

Put să-i laude pe cei atacați până atunci, Ladima își dă demisia, crezând că într-o societate coruptă, venală, ipocrită, meschină, în care omul este o marfă, valoarea lui va fi luată în considerație.

Ladima, ca și Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Ștefan Gheorghidiu, nu are Dumnezeu, este, de fapt, ateu ca autorul. De aceea este friabil și se sinucide. Nimeni nu se sinucide, decât atunci când ajunge pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Ignorant în problemele de suflet, autorul transmite propriile sale limite de înțelegere eroilor săi. De aceea Ladima este orgolios, fiindcă nivelul de orgoliu este măsura prezenței duhului rău în om. El are o relație penibilă cu Emilia, crede că are dreptul la a-i judeca pe alții, adică să nu vadă bârna din ochii proprii. Eșecul lui este eșecul pseudointelectualului ateu, care crede că morala este o chestiune teoretică, și nu un semn al drumului spre Dumnezeu. Lecția, pe care autorul o dă

eroilor săi, dar și cititorilor, este să nu facă la fel ca ei. „*O societate fără prințipuri*“, cum o caracteriza I.L.Caragiale, dominată de „*interesul și iar interesul*“, nu are nimic comun cu morala și cu Dumnezeu. Ea mutilează sufletul, îl amputează, îl ucide, fiindcă este dominată de bani, adică de duhul satanic. Așa este și societatea actuală.

Camil Petrescu este o personalitate creativă de nivel inventiv, fiindcă tehnicile de roman folosite: de dedublare a eului, de reflectoare sau oglinzi paralele, de colaj, de voci ideologice, sinteza estetică, realizarea prin elemente complementare a imaginii eroilor, îl așază pe acest plan. De aceeași factură este și discuția despre intelectual, care are limite, fiindcă intelectualul nu trebuie să fie doar un om, care ridică și dezbate probleme, ci el trebuie să știe să găsească rezolvarea lor. Mai mult, intelectualul la Camil Petrescu putea să găsească, așa cum a găsit într-o situație mult mai grea, Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*, o ieșire prin Dumnezeu. Sinuciderea lor exprimă de fapt eșecul filosofiei, fiindcă intelectualul, fără viață creștină, fără credință este gol, o fantoșă. Măsura omului este dată de credința lui, fără ea viața, omul nu au sensul de a fi.

52.3. Camil Petrescu — *Suflete tari*

a) *Suflete tari* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Eroul principal, Andrei Pietraru, este tipul intelectualului cinstit, care crede în posibilitatea fericirii sociale, crede în valoarea conceptului de *carpe diem*. De aceea, pentru el, realizarea idealului social este de a trăi în casa lui Matei Boiu Dorcani, de a dobândi, ca arivist de tip Julien Sorel, această lume a privilegiilor sociale. Andrei joacă rolul îndrăgostitului romantic, dar în esență al arivistului realist, al ambițiosului, așa cum se arată în discuția cu Matei Boiu Dorcani. El este fascinat de „*jocul ielelor*“, de transfigurarea unei realități sociale, fiindcă i se pare că idealul său este această lume a rafinementului, a elevației. Prietenul său Culai îi cere să părăsească această lume ipocrită, falsă, a clasei dominante.

Textul dramei are și un adânc caracter critic, mai ales când Matei Boiu Dorcani îi reproșează lui Andrei comportamentul ascuns și viclean. Acest caracter critic este evident în final, când Andrei Pietraru, după ce s-a împușcat, este luat de Culai la țară, ca să-l salveze nu numai fizic, ci și sufletește de această lume a clasei dominante, plină de mofturi, orgolii, rafinate, etichete. Culai îi propune, ca și Elenei, o viață simplă și modestă, fără ifosele parvențiilor. Concluzia lui Culai este că: „*Andrei al dumneavoastră a murit*“, arătându-i Ioanei Boiu care sunt consecințele actului lui Andrei Pietraru.

Drama pune în discuție locul și rolul intelectualului în viața socială, a raportului său cu clasa dominantă. Andrei Pietraru acceptă să fie un

instrument al acestei clase, dar apoi se răzvrățește, o seduce pe Ioana Boiu, vrea să devină un membru cu drepturi depline al acestei clase. De aceea el este un erou tipic realist — arivistul. Nici o preocupare a lui, în legătură cu valoroasa bibliotecă din casa Dorcani, nu se pune în discuție. Pentru un intelectual real, fascinația ar fi fost biblioteca, nu Ioana Boiu. Pentru el, o astfel de șansă, de a avea la dispoziție o bibliotecă de excepție, putea justifica abandonarea oricărei alte șanse sociale. Pentru un intelectual, drumul spre Adevăr, spre Cunoaștere, spre Lumină este fundamental. De aceea el este pseudointelectual.

b) *Suflete tari* poate fi interpretată și ca o dramă romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Eroul principal, Andrei Pietraru, trăiește pe conceptul de iubire absolută, întrupat prin Ioana Boiu, fiica lui Matei Boiu Dorcani. El renunță la cariera sa socială și acceptă postul de bibliotecar și secretar al lui Matei Boiu Dorcani.

Sentimentul de iubire, amplificat de rațiune, de trăirea voluntară a unei continuități pe acest plan, devine o patimă, care-l orbește lăuntric pe Andrei Pietraru. El devine un exaltat și de aici actele lui dezzechilibrate. Orgoliul lui devine tot mai puternic, fiindcă el crește în condițiile umiltoare din casa Dorcani. El are o atitudine de frondă romantică, devine intelectualul nonconformist. De aceea crede că are dreptul să pătrundă în camera Ioanei Boiu și o amenință că se sinucide, dacă nu-i acceptă patima. Este un act disperat. Disperarea este treapta a unsprezecea a păcatului, la un pas de sinucidere. Actul lui Andrei Pietraru este al unui om dominat de duhul satanic. El își face „*chip cioplit*“ din Ioana și nu are, de fapt, Dumnezeu. Ioana este, de fapt, pentru el o zeiță, un idol, o transfigurează și-i dă o valoare anormală în viața lui. Comportamentul lui este profund logic din punctul de vedere al esteticii romantice, unde afectul primează, dar profund irațional din punctul de vedere clasicist și penibil, din punctul de vedere expresionist, fiindcă ridică o pseudoproblemă.

Andrei Pietraru comite greșeala de a se lăsa sărutat de Elena, o guvernantă din casă, care-l iubește cu adevărat, ca semn de compasiune. Ioana surprinde scena, este puternic afectată, îl disprețuiește pe Andrei și rupe legătura. Titlul ar vrea să sugereze că Andrei Pietraru, Ioana, Matei Boiu Dorcani sunt caractere puternice. De fapt, ei sunt împietriți lăuntric de orgoliu și nu sunt capabili de sentimente.

Evaziunea romantică din final, plecarea la țară pentru a se regenera sufletește prin apropierea de natură, îndreptățește interpretarea dramei ca fiind romantică. Dominat de afect, Andrei Pietraru ar avea o scuză pentru lipsa lui de preocupări intelectuale reale, adică elaborarea unor studii, în care să-și arate valoarea sa reală de intelectual.

c) *Suflete tari* este, în același timp, o dramă expresionistă, fiindcă ridică problema intelectualului, ceea ce presupune că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere. În acest context, Andrei Pietraru este intelectualul, Matei Boiu Dorcani este boierul, Ioana Boiu este iubita, Elena este iubirea. În mod semnificativ, Andrei Pietraru se ocupă de bibliotecă, de valoarea căreia este atras.

Dacă Andrei Pietraru ar fi fost conceput de autor ca fiind cel ce are cunoașterea, ca în *Bhagavad-Gita*, adică un intelectual de valoare, el ar fi avut un cu totul alt comportament. De aceea eroii lui Camil Petrescu sunt doar pseudointelectuali, fiindcă nu știu să trăiască pentru o idee reală, puternică, arzătoare.

Conflictul dintre generații, specific esteticii expresioniste, este prezent în felul cum Ioana Boiu știe să rupă cercul de prejudecăți al lumii, în care trăiește, și să accepte căsătoria cu Andrei Pietraru, să afirme dreptul tinerei generații la alte raporturi și relații sociale decât cele ale tradiției.

Conflictul este de conștiință, fiindcă atunci când se împușcă, Andrei îi spune Ioanei Boiu: „*Pe dumneata te-am ucis în mine. Ești moartă, mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată*“.

Problema dragostei absolute, transfigurarea Ioanei Boiu într-o zeitate, este o călcare a poruncii „*Să nu-ți faci chip cioplit*“. Nu creația trebuie iubită, ci *Creatorul*: „*Să iubești pe Domnul Dumnezeuul tău*“ este porunca. În zbaterea eroilor lui Camil Petrescu găsim, de fapt, zbaterea autorului de a găsi un drum spre lumină. Autorul, ca și eroii săi, trăiește un eșec, fiindcă intelectualul adevărat găsește Adevărul, care nu este un concept, un principiu, cum îl consideră filosofia, ci o persoană, o ipostază a lui Dumnezeu, adică Domnul Iisus Hristos. Întrebarea lui Pilat când Îl are în față pe Domnul Iisus Hristos: „*Ce este adevărul?*“ este a filosofiei. Răspunsul era în fața lui: „*Eu sunt Adevărul, Calea și Viața*“. Dar Pilat, ca și filosofii, ca și eroii lui Camil Petrescu, stă în fața lui, dar nu-L vede, fiindcă este orb. Nu are ochii minții. Rațiunea fără credință duce la rătăcirea minții, de aceea eroii lui Camil Petrescu se sinucid.

52.4. Camil Petrescu — *Jocul ielelor*

a) *Jocul ielelor* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială.

Gelu Ruscanu, eroul principal, este director la ziarul *Dreptatea socială* și reprezintă categoria intelectualilor angajați în lupta socială. De aceea, în biroul redacției, are o lozincă de tip socialist: „*Proletari din toate țările, uniți-vă!*“, pusă în circulație de „*Internaționala*“ sionistă, organizată de Marx, și devenită slogan al celorlalte organizații cu caracter revoluționar socialist. Sosirea unui delegat al Internaționalei, care le cere să declanșeze

revoluția o dată cu războiul mondial, nu este o utopie, cum pare în piesă, ci o realitate devenită istorie.

Momentul este semnificativ pentru declanșarea conflictului lui Gelu Ruscanu cu Șaru Sinești, ministrul justiției. Gelu Ruscanu are o scrisoare a Mariei Șaru Sinești, care-i povestește un episod din viața ei de familie, când Șaru Sinești a ucis-o pe bătrâna Manitti, spre a-i lua caseta cu valori: bani, aur, devize. Bătrâna locuia în casa lor, fiindcă fusese o prietenă a familiei Mariei și rămăsese singură. Ca să nu înstrăineze banii și valorile, făcând o donație filantropică, așa cum bătrâna avea de gând, Șaru Sinești o omoară, sufocând-o cu o pernă. Îi ia hârtiile de valoare, aurul, banii și cu această avere face carieră politică, ajunge ministru. De aceea Gelu Ruscanu își propune să arate cât de putredă este societatea burgheză, dacă pune un criminal ministru al justiției, și să arate superioritatea mișcării socialiste.

Gelu Ruscanu ne apare construit pe conceptul de dreptate absolută, abstractă, filosofică. De aici titlul piesei *Jocul ielelor*, adică jocul ideilor absolute. Este o metaforă de specific național, fiindcă ielele sunt zânele, care joacă un joc arhetipal, hora, în noaptea de Sânziene, sugerând deschiderea drumului spre cer la solstițiul de vară. Dacă un flăcău vede zânele, își pierde mințile. Eroii lui Camil Petrescu trăiesc acest miraj al ideilor absolute, care-i duce la pierderea minții. De aceea comportamentul lor este ciudat. Se poate face o relație cu romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene*.

Șaru Sinești îi propune lui Gelu Ruscanu, în schimbul scrisorii compromițătoare, eliberarea lui Petre Boruga, un fruntaș al mișcării socialiste, care era arestat și condamnat la mulți ani de pușcărie, fiindcă lovise un procuror.

Gelu Ruscanu este supus unui presing social. Praidă, care susține conceptul de dreptate de clasă, vede în această propunere un câștig pentru mișcare. Ea dovedește că mișcarea socialistă este puternică și ar fi dat mai mult curaj membrilor ei. Pe de altă parte, la Gelu Ruscanu vine apoi soția lui Petre Boruga, cerându-i să-i elibereze soțul, fiindcă nu poate să crească singură copiii. O mătușa a lui Gelu Ruscanu vine și-i povestește cum Șaru Sinești i-a salvat tatăl dintr-o situație disperată. Maria Șaru Sinești vine și-i spune să n-o compromită, fiindcă, dacă scrisoarea ar fi publicată, ei nu i-ar mai rămâne decât să se sinucidă. Pentru a-l convinge, scoate un revolver. Gelu i-l ia, dar prăbușirea lăuntrică a conceptului de dreptate absolută îl face să-l utilizeze, pentru a se sinucide. Fără a-și realiza idealul său de dreptate absolută, el consideră că viața lui nu mai are sens, e ratată, e absurdă.

b) *Jocul ielelor* este o dramă expresionistă, o dramă de idei, care pune în discuție problema intelectualului, a rolului său în revoluția socială. De aceea tema, conflictul, eroii, subiectul sunt structurate pe conceptul de

cunoaștere, sugerat prin metafora din titlul: *Jocul ielelor*, care este jocul ideilor. În acest sens, scriitorul utilizează sugestia ca în simbolism.

În ziar se transmite, de la un corespondent de la Paris, o situație asemănătoare, ca să se dea valoare tipică actelor din piesă, dar și pentru a se folosi laitmotivul în structura textului dramatic. Dna Caillaux, soția ministrului justiției din Franța, îl ucide pe Albert Calmette, directorul ziarului *Le Figaro*, care publică o scrisoare compromițătoare.

Se prefigurează astfel de la începutul piesei evenimentele, ce se vor derula în actele următoare, în biroul ziarului *Dreptatea socială*.

La fel este vorba despre Saint-Just, care-l trimite pe Danton la ghilotină, fiindcă așa cerea conceptul de revoluție absolută.

În planul social este o dramă realistă, însă în planul intim este o dramă de idei. Una din cele mai semnificative scene este, în acest sens, cea a discuției dintre Gelu Ruscanu și Praidă, în care cei doi își expun conceptele de dreptate absolută și de dreptate socială. Dreptatea e absolută, aparține socialismului utopic, pe care Gelu Ruscanu îl reprezintă.

Conceptul de dreptate absolută, de esență iluministă, este realizat prin separarea puterii legislative de puterea executivă. Separarea puterilor în stat este un principiu aplicat în legislația burgheză. Conceptul de dreptate socială, de clasă, a fost aplicat de statele comuniste, unde puterea în stat este unică. Aplicarea conceptului de dreptate de clasă a stat la baza asasinatelor în masă ale regimurilor comuniste în perioada de dictatură a proletariatului. Se pun astfel în discuție două concepte, de fapt două structuri sociale diferite.

Pentru a-și exprima conceptul de dreptate în afara contextului social, Gelu Ruscanu vrea să publice scrisoarea, sacrificând-o pe Maria Șaru Sinești, fiindcă pentru un luptător social cauza este mai presus de persoane. El nu pregetă să-și jertfească iubita pentru cauză, așa cum Meșterul Manole nu șovăie să-și jertfească ființa iubită pentru idealul său.

Toți eroii par a-și căuta destinul, drumul prin labirintul vieții, care este văzut ca un drum în cunoaștere, ca o continuă descoperire. Când Gelu Ruscanu îl vizitează pe Petre Boruga în închisoare sau când stă de vorbă cu agentul de la siguranță, când vorbește cu Șaru Sinești, cu mătușa sa, cu Maria Șaru Sinești, cu Praidă, el are o continuă confruntare de idei. Scrima de idei se desfășoară sub panoul de săbii din biroul lui Gelu Ruscanu, fiindcă tatăl l-a învățat de mic să dueleze.

Moartea lui Gelu Ruscanu este, de fapt, eșecul filosofiei, în sensul că limitele eroilor provin din adevărul, că fără credință în Dumnezeu ei nu pot să se autodepășească. Moartea lor este un strigăt de ajutor, de neputință, un mesaj expresionist, un drum spre iad

c) Problema intelectualului la Camil Petrescu implică, în primul rând, o definiție a termenului. Prin intelectual, Camil Petrescu înțelege un om care își pune probleme, adică un om care caută să-și definească raportul său față de societate, de mediul în care trăiește.

Pe o treaptă de înțelegere mai înaltă, el ar trebui să fie cel care știe să rezolve problemele, ca în panseul lui Shaw: „*Cel care știe face, cel care nu știe învață pe alții, cel care nici nu știe, nici nu face, este pus să conducă*“.

În *Bhagavad-Gita*, el ar fi definit prin „*Cel care are Cunoașterea*“, adică cel care cunoaște drumul de integrare în Sinele Suprem. Dacă pentru Immanuel Kant filosoful, adică intelectualul, este cel ce gândește pe categorii, pentru gânditorii indieni el ar fi definit prin cel ce are cunoașterea discriminativă. Pentru a avea o imagine mai bună a discuției, în continuare redăm un verset din *Bhagavad-Gita*: „*Cunoașterea este mai bună decât exercițiul; concentrarea minții întrece Cunoașterea; renunțarea la fructul (faptelor) întrece concentrarea minții, iar liniștea vine imediat după renunțare*“. (*Bhagavad-Gita*, XII, 12)

Ca filosof, Camil Petrescu ar fi trebuit să cunoască aceste versete, care l-ar fi ajutat să-și depășească limitele de înțelegere. Pentru continuarea argumentației, trebuie să redăm alte câteva versete din *Bhagavad-Gita*:

„*Cel care nu se bucură, nu urăște, nu se supără, nu dorește, care renunță la bine și la rău, cel astfel dăruit, acela mi-e drag*.“

„*Același cu dușmanii sau prietenii, ca și la cinste și dispreț, la frig și căldură, același la fericire și durere, scăpat de înlănțuire*.“

„*Nepăsător la insultă sau laudă, tăcut, mulțumit cu orice, fără casă, cu mintea neclintită, dăruit mie — așa este omul drag (mie)*.“

„*Însă cei care adoră această Lege nemuritoare, așa cum (ți-)a fost spusă, credincioși, avându-mă pe mine drept ultim scop, dăruți, aceia îmi sunt foarte dragi*.“ (*Bhagavad-Gita*, XII, 17-20)

Limitele filosofiei îi fac pe eroii lui Camil Petrescu să se sinucidă. Cunoașterea le dă un orgoliu absurd, fiindcă nu au Dumnezeu și nu înțeleg că prin smerenie se ajunge la Adevăr. Ei își fac din propriul eu un idol, fiindcă nu au virtuțile creștine: smerenia, mila, curățenia, cumpătarea, răbdarea, hărnicia, bunătatea, blândețea, credința, nădejdea și iubirea lui Dumnezeu. Orgoliul îi orbește, nu fac voia lui Dumnezeu, ci voia proprie. Sunt atei, adică sunt căzuți pe treapta a douăsprezecea a păcatului, sau rătăciți, ieșiți de sub scutul Duhului Sfânt. De aceea se sinucid, fiindcă valoarea omului o dă credința, semnul apropierii de Dumnezeu, adică ortodoxia, care este unica și adevărata credință, care izvorăște din Duhul Bunei-Credințe. Intelectualul adevărat este un adânc teolog, el ajunge un om de principii, nu acceptă compromisuri, nu este ateu, nu cade la secte, nu se leapădă de ortodoxie, deci de Domnul Iisus Hristos, așa cum s-a leapădat în

mod simbolic Sfântul apostol Petru, ca să arate cum se va lepăda de Domnul Iisus Hristos biserica creștină din Apus, generând haosul spiritual contemporan și justificând apocalipsa.

53. Camil Petrescu — reprezentant al realismului

53.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului

a) tendința realist-lirică sau de factură romantică: Costache Negruzzi, Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) tendința realist-clasicistă sau de factură barocă: Alexandru Odobescu, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, George Călinescu, Mateiu Caragiale.

c) tendința realist-critică sau obiectivă: Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu.

d) tendința realist-modernistă, simbolistă, expresionistă: Alexandru Macedonski, Camil Petrescu, Urmuz, Ștefan Bănulescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu.

53.2. Caracterul realist al creației lui Camil Petrescu

a) eroi tipici: Gelu Ruscanu, Praidă, Andrei Pietraru, Pedro Grala, Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima — intelectuali nonconformiști, inadaptabili;

– Danton, Robespierre, Gelu Ruscanu, Praidă, Bălcescu, Eliade — intelectuali angajați în revoluția socială.

b) împrejurări tipice: războiul, lupta de clasă, revoluția.

c) tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din realitatea socială.

d) caracterul critic vizează instituțiile sociale ca: justiția, presa, parlamentul sau moravurile sociale: corupția, viciile.

e) caracterul scientist îl găsim prin documentarea pentru piesele sale ca *Bălcescu* sau romanul *Un om între oameni*.

f) procedee realiste:

– colajul – Patul lui Procust.

– analiza psihologică – Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.

– voci ideologice – *Patul lui Procust*.

g) specii realiste: romanul, comedia, drama.

53.3. Problema intelectualului la Camil Petrescu

a) intelectualul participant la revoluție, figură centrală în creația lui Camil Petrescu:

– Gelu Ruscanu — dreptatea absolută și Praidă — dreptatea de clasă.

- Robespierre – revoluția absolută și Danton – revoluția iluministă.
- Bălcescu susține revoluția națională și socială și Eliade militează pentru reforme democratice.
- sensul evoluției personajelor care participă la revoluția socială.
- raportul dintre personalitate și mase în realizarea revoluției – Bălcescu, exponent al maselor la 1848.

b) intelectualul inadaptabil – component al lumii intelectualului, creată de Camil Petrescu:

- inadptabilul – cauzele sociale ale inadptării intelectualului.
- trăsăturile distinctive ale intelectualului inadptabil.
- lipsa de orizont social: Ștefan Gheorghidiu.
- închistare în sfera problemelor personale: Andrei Pietraru.
- absolutizarea unei idei sau a unui sentiment: Gelu Ruscanu.
- fragilitate interioară care-i duce la sinucidere: Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu.

– Ștefan Gheorghidiu – personaj limită între cele două categorii.

c) contribuția lui Camil Petrescu la definirea lumii intelectualului:

- Bălcescu – intelectualul autentic și generos – sinteză a evoluției eroilor lui Camil Petrescu – exponent al maselor – prototip al revoluționarului patriot.
- George Demetru Ladima – prototip al intelectualului inadptabil.
- modelarea intelectualului – funcție fundamentală a artei scriitorului.
- definirea intelectualului – reacție a cititorului.

53.4. Problema iubirii — problemă de factură romantică

a) iubirea – moment al evoluției intelectualului – declanșarea, trăirea și sublimarea sentimentului – cauză a dedublării eului – Ștefan Gheorghidiu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

b) iubirea – cauză a opțiunilor fundamentale – *Suflete tari* – Andrei Pietraru, Ioana Boiu.

c) iubirea – o ratare a drumului destinului – Fred Vasilescu, Doamna T., Ladima, Emilia din *Patul lui Procust*.

d) iubirea – etapă în cunoașterea de sine – Ștefan Gheorghidiu.

e) iubirea – concept absolut: Andrei Pietraru – *Suflete tari*.

f) iubirea – cauză, motivație, sens al comportamentului eroilor.

g) iubirea – mesajul romantic al eroilor lui Camil Petrescu.

53.5. Problema războiului — problemă de factură realistă

a) războiul – conflict național și social: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – o problemă de tactică și strategie, o problemă de tehnică militară, o opțiune adâncă a necesității, o tragedie, pedeapsa lui Dumnezeu.

b) războiul – un conflict social, o opțiune politică: *Jocul ielelor*, *Un om între oameni*, Bălcescu.

c) războiul – un conflict interior, un carusel de idei: Praidă – Gelu Ruscanu, Robespierre – Danton, Bălcescu – Eliade.

d) războiul – un conflict sufletesc: Ladima – Emilia; Ștefan Gheorghidiu – Ella.

e) războiul – mesajul expresionist al unei generații.

54. Hortensia Papadat-Bengescu

Viața și activitatea literară. S-a născut în 1876. Se va căsători de tânără cu un magistrat. Va colabora la „Viața românească” care o va îndruma spre realism, apoi după plecarea la București va colabora la „Sburătorul”. Va scrie nuvele, schițe, romane, teatru. Moare în 1955.

Culegeri de nuvele și schițe: Ape adânci (1919), Sfinxul (1920), Femeia în fața oglinzii (1921), Romanță provincială (1925), Desenuri tragice (1927)

– romane: Balaurul (1923), Fecioarele despletite (1926), Concert din muzică de Bach (1927), Drumul ascuns (1933), Rădăcini (1938)

– teatru: „Povârnișul” (1915), „Bătrânul” (1920), „Teatru” (1965)

54.1. Hortensia Papadat-Bengescu — *Concert din muzică de Bach*

a) *Concert din muzică de Bach* este un roman realist, fiindcă are ca **temă** societatea burgheză românească de la începutul veacului al XX-lea.

Ideea este că o lume parazitară, de ariviști, fără principii morale, este sortită prăbușirii și descompunerii.

Compoziția romanului are două fire narative: Elena Drăgănescu și Lică Trubadurul, care, prin dezvoltări succesive, dau secvențele „*felii de viață*” semnificative. Romanul face parte din ciclul *Hallipa*, alcătuit din cinci romane: *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini*, *Străina* și urmărește destinul familiei Halippa. Este o încercare de a realiza un „*bildungs roman*”, adică un roman frescă socială, așa cum este *Forsythe Saga* al lui Galsworthy.

Elena Drăgănescu este fiica moșierului Hallipa și a frumoasei Lenora. Ea face o mezalianță, căsătorindu-se cu un industriaș Drăgănescu, ceea ce îi afectează pretențiile de puritate aristocratică. Pentru a-și reface acest prestigiu social, organizează, în saloanele ei, un concert din muzică de Bach cu ajutorul lui Marcian, pianist celebru, și cu o orchestră de intelectuali, din care face parte și doctorul Rim.

Muzica lui Bach este elevată, spirituală, plină de subtilități, de evlavie, cultivă sentimentul religios, credința, este rafinată și presupune o înălțare spirituală, adică o trăire pe conceptul de *catharsis*. Distanța dintre această

afișată tendință spre puritate și conceptul de *mimesis*, pe care trăiesc în realitate, marchează distanța dintre adevăr și simulare-disimulare, dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară eroii din roman.

Elena Drăgănescu vrea să fie un model, un prototip al unei lumi elevate, elegante, dar este de fapt o snoabă, autoritară, rigidă, orgolioasă; nu are elevația, evlavia, pe care o afișează prin organizarea acestui concert; nu are principii morale și devine foarte ușor amanta lui Marcian. Pentru a-și ascunde această relație extraconjugală, folosește, ca pretext, îngrijirea băiatului ei într-un sanatoriu din Elveția. În țară, Drăgănescu, soțul ei, duce o viață agitată, cu investiții industriale și moare de un atac de cord în clinica doctorului Valter. Venită la înmormântare, Elena Drăgănescu are același comportament rigid, considerat însă de doctorul Valter ca fiind de bun gust.

Romanul *Concert din muzică de Bach* este realist, fiindcă are un accentuat spirit critic. Dacă ochiul, cu care o privește pe Elena Drăgănescu, este mai conciliant, în schimb privirea autoarei este necruțătoare cu Coca Aimée, dar mai ales cu Lică Trubadurul.

b) Romanul *Drumul ascuns*, care este un fel de volum al doilea al romanului *Concert din muzică de Bach*, tratează acest drum ascuns al arivismului social. Lumea, pe care ne-o prezintă Hortensia Papadat-Bengescu, este o lume de ariviști. Doctorul Valter este căsătorit cu Lenora, mama Elenei Drăgănescu, dar și a ambițioasei Coca Aimee. La moartea Lenorei, arivista Coca Aimee se găsește în fața alternativei de a pleca din palatul-clinică al doctorului Valter sau de a se căsători cu el. Opțiunea ei este, fără echivoc, a unei ariviste, fiindcă se căsătorește cu tatăl vitreg, încălcând toate normele morale, religioase, civile, de bun simț, orice urmă de comportament uman. Este expresia conceptului de *carpe diem*, pe care-l adoptă, ca fiind conceptul fundamental de viață al lumii de ariviști, descrisă de Hortensia Papadat-Bengescu.

Lică Trubadurul este un văr sărac al Elenei Drăgănescu și are, la început, un post modest de plutonier-furier într-o companie de cavalerie, funcție din care mai ciupește câte ceva, ca Ghiță Pristanda al lui Caragiale.

Drumul ascuns al parvenirii lui Lică va începe mai târziu. El are un episod erotic cu Lina, o vară a sa, studentă la medicină, cu care face un copil, pe Sâia. Lina se va căsători cu doctorul Rim, iar de fată se va ocupa Lică. Sâia este introdusă ca infirmieră în casa doctorului Rim, ca să-l îngrijească, fiindcă este bolnav. Sâia află din niște scrisori, pe care le găsește în casa doctorului Rim, că este fiica Linei.

Lică Trubadurul, scăpat de grija creșterii și îngrijirii fetei, se va ocupa de Ada Razu, soția prințului Maxențiu, pe care o învață să călărească, până când este angajat ca maestru de echitație, cu toată opoziția prințului bolnav de tuberculoză. Pentru a scăpa de prințul Maxențiu, Ada îl expediază la un

sanatoriu în Elveția, unde moare. Sâia trăiește un impas, cedează la insistențele doctorului Rim și apoi se sinucide. La înmormântarea Sâiei vin toate rudele, inclusiv Elena Drăgănescu, ca semn că toți știau aceste jalnice căderi.

Rămas fără obligații, Lică se căsătorește cu Ada Razu și, având avere, poziție socială, impertinență, devine deputat, scopul oricărui arivist.

Drumul ascuns al Adei Razu este al unei ariviste, care caută, prin căsătoria cu prințul Maxențiu, să pătrundă în înalta societate. Paradoxul este că societatea n-o acceptă ca prințesă, dar ironia este că Lică Trubadurul obține de la Elena Drăgănescu o invitație pentru ea la concertul din muzică de Bach, ceea ce constituia, în atmosfera de snobism a clasei dominante, o recunoaștere a apartenenței ei la lumea aristocrației.

Drumul ascuns al arivistei Coca Aimée este de a-i lua locul mamei sale Lenora, în palatul-clinică al doctorului Valter.

Drumul ascuns al doctorului Valter este al unui arivist, care obține de la văduva Efraim un palat, ca răsplată pentru serviciile sale medicale, dar mai ales erotice. În acest palat, el va deschide o clinică de lux pentru clasa dominantă, a aristocrației. De aceea pentru a face o reclamă subtilă, el îi dă voie fiicei vitrege Coca Aimée, întoarsă de la pension, să dea o serie de serate.

Critica instituțiilor și moravurilor societății aristocrate, dar și burgeze, realizată de Hortensia Papadat-Bengescu, vedește influența realistă a *Vieții Românești* și a lui G. Ibrăileanu, iar, prin analiza psihologică, se simte influența modernistă a grupului de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, fiindcă autoarea le-a frecventat.

c) *Concert din muzică de Bach* este construit pe două motive, într-o tehnică de contrapunct, ca într-un concert. Cele două teme sunt viața — iubirea, armonia, morala, lumina și motivul tragic — moartea, căderea, întunericul, în care sufletele se chinuiesc într-un infern social, sub focul patimilor, ispitelor, instinctelor. Eroii par a juca parabola orbilor, așa cum o va face explicit Augustin Buzura în *Refugii*. Această orbire este dată de avariție, patimă răscolitoare, pe care o trăiesc în adânc toți ariviștii. Avariția se referă nu numai la bani, ci și la un loc în societatea înaltă, în Parlament. De aceea eroii Hortensiei Papadat-Bengescu nu au principii morale, fiindcă, așa cum arătau eroii lui I.L. Caragiale, societatea burgeză nu le are.

Motivația comportamentului eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu este „interesul“, ca și la eroii lui I.L. Caragiale. Toți eroii sunt marcați de acest factor, fie că este Elena Drăgănescu, când face mezalianța, căsătorindu-se cu un burghез, fie că este vorba de Lenora, când se recăsătorește cu doctorul Valter, fie că este doctorul Valter în raporturile cu văduva Efraim, fie că este vorba de Ada Razu în raportul cu prințul Maxențiu, fie că este

vorba de Lică Trubadurul în raportul cu Ada Razu, fie că este vorba de Coca Aimée în raporturile ei cu doctorul Valter. Toți au o singură coordonată, care poartă fie numele „bani“, fie „enteresul“, fie conceptul de *carpe diem*. Într-o societate dominată de bani, omul și sufletul devin o marfă, care are un preț. De aici motivul satanic, întunecat al morții spirituale, determinată de bani, de avarie, cauza tuturor relelor.

Tema luminoasă a evlaviei, pe care o cuprinde muzica lui Bach, este o aspirație spre armonie, evlavie, viață spirituală, spre virtuțile morale, spre mântuire. Tema este duioasă, nostalgică, lipsită de acuratețe și profunzime, ca o chemare, ca o certare, ca o constatare, încercând să-i determine pe eroi să părăsească „*drumul greșit, drumul ascuns*“ al desfrânării, zgârceniei, lăcomiei, mâniei, invidiei, mândriei, urii, care ard și usucă sufletele, le distrug, iar purtătorii lor rămân niște manechine, ca eroii lui Caragiale.

Eroii mimează un comportament moral, vin la un concert din muzică de Bach, dar nu sunt capabili să-și schimbe viața, fiindcă nu au credință, nu au Dumnezeu și de aceea nu au principii morale. Morala nu e un scop în sine, o suită de concepte și principii abstracte, ci o realitate vie, trăită zi cu zi de cel ce are Dumnezeu, deci conștiință creștină.

Spiritul malefic îi domină, îi zdrobește, îi poartă ca pe niște marionete într-un joc de-a viața și de-a moartea, care este tragic dar și grotesc, ca în piesele lui I.L.Caragiale, Eugen Ionescu, Friederich Dürrenmatt și-i cer cititorului să mediteze la sensul vieții.

55. George Călinescu

Viața și activitatea literară. S-a născut în 19 iunie 1899 la București. Copilăria o petrece la Botoșani și Iași. Face Liceul „Gheorghe Lazăr” din București și Liceul internat din Iași. Își dă bacalaureatul la Liceul „Mihai Viteazul” din București (1918). Face Facultatea de Litere și Filosofie din București și începe să colaboreze la Sburătorul. Va lua licența în italiană, franceză și română. Va fi profesor la București și Timișoara. Va pleca în Italia la „Școala Română din Roma” condusă de Vasile Pârvan și va strânge multe documente. Se întoarce în țară în 1926 și este profesor la Liceul „Gheorghe Șincai”, va publica în „Universul literar”, „Sburătorul”, „Viața literară”, „Sinteza”, „Gândirea”, redactor la revista „Roma”, editează revista „Capricorn”, publică la „Viața românească”, „Adevărul literar și artistic”.

Activitatea sa literară se va concretiza în scrieri de critică și istorie literară, dar și în romane.

Viața lui Mihai Eminescu (1932), Opera lui Mihai Eminescu (1934-36), Viața lui Ion Creangă (1938), Principii de estetică (1939), Istoria literaturii

române de la origini până în prezent (1941), Istoria literaturii române – compendiu (1945), Impresii asupra literaturii spaniole (1946), Nicolae Filimon (1959), Gr. M. Alexandrescu (1962), Estetica basmului, Vasile Alecsandri (1965), I. Heliade Rădulescu și Școala sa, Studii și cercetări de istorie literară (1966), Scriitori străini (1967), Ulysse (1967), Universul poeziei (1967), Gâlceava înțeleptului cu lumea (1973-74), Cronicile optimistului (1964)

Romane: Cartea nunții (1933), Enigma Otiliei (1938), Bietul Ioanide (1953), Scrinul negru (1960).

Poezii: Lauda lucrurilor (1963)

Piesă de teatru: Șun sau Calea netulburată (Mit mongol) 1943

A fost membru al Academiei Române și profesor la Universitatea din București.

Moare la 12 martie 1965 la București.

55.1. George Călinescu — *Enigma Otiliei*

a) *Enigma Otiliei* este un roman social, realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea.

Ideea este că o societate parazită nu are sensul de a exista.

Subiectul este istoria unei moșteniri. Costache Giurgiuveanu, un bătrân avar, agonisește de-a lungul vieții o avere, care intră printr-un concurs de împrejurări în mâna unui escroc, Stănică Rațiu. Soluția este realistă, fiindcă cel mai adaptat la o „*soțietate fără de prințipuri și fără de morală*“ este Stănică Rațiu, arivistul brutal, fără scrupule, tâlharul. Calificativul „*tâlhar*“ pentru Stănică Rațiu pare dur, dar este exact, fiindcă în momentul când îi fură banii lui Costache Giurgiuveanu, el provoacă moartea acestuia. Costache Giurgiuveanu este avarul, iar Aglae Tulea, sora lui, este varianta sa feminină. Clanul Tulea, adică Simion, Titi, Aurica, Olimpia trăiesc parazitari, Otilia este snoaba, Pascalopol este rafinatul, Felix Sima este ambițiosul. Eroii alcătuiesc două grupuri sociale, care se confruntă. Pe de o parte clanul Tulea, cu Aglae Tulea, Stănică Rațiu, Olimpia, Aurica, Titi luptă să pună mâna pe avere, iar de cealaltă parte Costache Giurgiuveanu, Otilia, Felix Sima, Pascalopol luptă ca să-i împiedice. Eroii sunt tipici și acționează în împrejurări tipice.

Caracterul realist al romanului se exprimă prin critica instituțiilor sociale și a moravurilor. Familia, ca celulă a societății, este văzută într-o ipostază jalnică. Clanul Tulea cu Aglae dezumanizată, cu Simion internat la ospiciu, cu Titi ratat, cu Olimpia alungată de Stănică Rațiu, cu Aurica nemăritată, ne dă o imagine a degradării familiei. Chiar nucleul Costache Giurgiuveanu, Felix Sima, Otilia are o situație precară, iar mariajul dintre Pascalopol și Otilia este meschin și ipocrit. Eroii sunt egoiști, dau prioritate

capriciilor, trăiește pe conceptul *carpe diem* și nu sunt dispuși să facă sacrificii. Când Simion se alienează, este îndepărtat fără milă. Când Costache Giurgiuveanu este atacat de paralizie, Aglae îi ocupă casa, dar nu aduce un medic ca să-l îngrijească. Este o analiză științifică, balzaciană a unei lumi de ariviști, în care toate intențiile, motivațiile comportamentului sunt dominate de bani. Chiar Felix Sima este un ambițios, care parvine prin știință, prin profesia de medic. El se deosebește însă de ceilalți prin calități morale, prin concepția despre lume și viață, prin faptul că este un om de valoare, activ social și nu un parazit.

b) *Enigma Otiliei* poate fi interpretat ca un roman de problematică, fiindcă dezbate problema paternității. Toți eroii își definesc caracterul, comportamentul, în funcție de această problematică.

Costache Giurgiuveanu este realizat pe dualitatea dintre avariție și dragostea paternă. Raportul dintre avariție și paternitate este bine exprimat, când Costache Giurgiuveanu, sfătuit de Pascalopol, transformă averea sa, alcătuită din imobile, localuri în bani spre a-i depune la o bancă pe numele Otiliei. Din cauza avariției, nu-i dă lui Pascalopol decât o sută de mii, iar două sute de mii le va ține pentru el și-i vor fi furate de Stănică Rațiu.

Aglae Tulea, sora lui Costache Giurgiuveanu, este caracterizată prin dualitatea paternitate și dezumanizare. Ca mamă, își asumă rolul paternității, fiindcă Simion este alienat, dar ca avară ajunge la un comportament inuman. Pe ea n-o interesează să-și ajute fratele, ci îi ocupă casa ca să pună mâna pe avere.

Stănică Rațiu este demagogul paternității. Face teoria familiei, ca Rică Venturiano al lui Caragiale, dar îl lasă pe Relișor, băiatul bolnav, să moară, fiindcă n-are nici un interes să fie prea legat de clanul Tulea. Îi va propune Otiliei să se căsătorească cu el, ca să pună mâna pe averea lui Costache Giurgiuveanu. După ce-l fură și-l omoară pe Giurgiuveanu, o va părăsi pe Olimpia și se va căsători cu Georgeta. Este drumul descris de Nicolae Filimon, care îi dă lui Dinu Păturică o tovarășă de viață necinstită, vicleană, o aliată pentru afacerile cele mai murdare.

Cei doi orfani, Otilia și Felix, caută să se ocrotească unul pe celălalt. Felix îi propune Otiliei să se căsătorească cu el, dorind să-i asigure existența. Otilia va opta pentru Pascalopol, fiindcă nu se consideră o parteneră de viață pentru Felix. Coordonata paternitate și nu iubirea îi determină opțiunea.

Pascalopol este realizat pe dualitatea dintre paternitate și iubire. El o cunoaște pe Otilia de mică, a crescut pe genunchii lui, a considerat-o un fel de fiică, iar Otilia îl consideră un fel de tată. Își va asuma o parte din rolul paternității și-i pune pe numele ei, la bancă, o sută de mii de lei înainte ca

Giuguiveanu să-i dea acești bani. Îi face toate capriciile. O duce la Paris. Când Otilia va cunoaște un argentinian bogat, el îi va reda libertatea.

c) Problema iubirii poate determina interpretarea romanului ca un roman de dragoste, în sensul că este relatată povestea unei iubiri. Otilia este o eroină romantică, excepțională, fiindcă, deși trăiește într-un mediu corupt, își menține candoarea, puritatea, este ca un nufăr, care crește alb pe balta plină de mocirlă a societății burgheze bucureștene. Tema, eroii, conflictul, subiectul au, în acest context, o structură afectivă. Felix, care o iubește, citește, în ochii ei limpezi și plini de seninătate, candoarea și este contrariat de bârfele puse în circulație de clanul Tulea.

Iubirea este problematizată ca într-un roman expresionist. Când Felix o sărută cu patimă pe Otilia, aceasta îl învață să o sărute delicat. Când îi analizează palma și vede că va avea șapte copii, se sperie. Reacția ei devine o motivație pentru a-l respinge pe Felix. Când Otilia, sufocată de grosolăniile clanului Tulea, pleacă cu Pascalopol la Paris, Felix, derutat, are o scurtă aventură cu Georgeta și-i pare că a trădat-o pe Otilia.

Otilia este delicată, frumoasă, voluntară, instruită, dar independența ei, felul în care își exprimă personalitatea este elementul de disjuncție, de incompatibilitate dintre eroi. Raportul ambiguu dintre ea și Pascalopol, dar mai ales discuția francă a lui Pascalopol, care-i spune că va lupta cu armele lui pentru Otilia, îl tulbură pe Felix și nu știe cum să acționeze, ca s-o scoată din influența mediului malefic burghez. El vrea să aibă o discuție decisivă cu Otilia, vrea să aibă certitudinea că Otilia îl iubește, că se va căsători cu el. Răspunsul fetei este echivoc: „*De tine depinde totul*“. În esență, Otilia este prinsă de mreaja conceptului *carpe diem*. Ea vrea să călătorească, să strălucească prin saloane, să se bucure de viață, să nu muncească, să n-aibă răspunderea unei mame.

Teoria raportului dintre bărbat și femeie, pe care o face Pascalopol, când caută să explice atitudinea dezumanizată a Aglaei Tulea, grosolănia, brutalitatea, arivismul, de care aceasta dă dovadă, este un mod indirect de a-i spune Otiliei: „*eu știu să iubesc, fiindcă sufletul meu e vacant, fiindcă n-am iubit pe nimeni*“.

Teoria dragostei făcută de Aglae Tulea este a unei ariviste: „*Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine și dragostea*“. Aceasta explică și împietrirea sa lăuntrică.

Aurica este obsedată de problema dragostei, ca fiind singurul mijloc de a se realiza. Ea n-are o profesie, un rol social, vegetează și exprimă soarta tragică a fetei bătrâne într-o situație precară: „*Dacă n-ai noroc, degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu câtăva vreme și pe urmă, adio*“. Ea reprezintă ratarea sub aspectul erotic.

Iubirea este o problemă, care determină diferențierea eroilor, ca și problema paternității. Pentru Felix, iubirea este o comuniune de interese, idealuri, aspirații, modul de a organiza o familie, o viață stabilă.

Pentru Otilia, iubirea este un sentiment delicat ca o floare, care are nevoie mereu de un decor schimbat, spre a-și etala frumusețea, spre a-și împlini capriciile, să nu aibă răspunderi, copii, să nu muncească.

Pascalopol își exprimă iubirea ca o ocrotire paternă a Otiliei, calcul, experiență, subordonarea problemelor personale față de Otilia.

Stănică Rațiu consideră iubirea o afacere, un mod de a-și realiza planurile ariviste. Ca și Dinu Păturică, el vede în Georgeta cocota de lux, de care are nevoie, ca ajutor în organizarea localurilor cu jocuri de noroc și trafic de narcotice.

Dezbaterea problemei iubirii nu are acuitatea din romanele lui Camil Petrescu, ci este mai mult un sistem de diferențiere și de caracterizare a eroilor.

d) *Enigma Otiliei* pune în dezbatere și problema moralei, ceea ce dă romanului o dimensiune clasicistă, ca și problema paternității. Morala nu este văzută ca o problemă teoretică, ci implicată în modelul de existență, ca o coordonată a jocului de-a viața și de-a moartea. Dacă tipizarea, caracterul critic al romanului conturează dimensiunea realistă, trăsăturile general-umane ale eroilor, caracterul moralizator dau dimensiunea clasicistă. Lipsa principiilor morale face din Costache Giurgiuveanu un avar, din Stănică Rațiu un tâlhar, din Aglae Tulea o brută, din Georgeta o cocotă de lux, din clanul Tulea o pseudofamilie, din societatea burgheză un infern social. Este prezent și conceptul de lume ca joc, definind elementele de baroc din structură romanului. Când Felix Sima vine în casa lui Costache Giurgiuveanu, îi găsește pe cei din clanul Tulea, jucând table. Când clanul Tulea ocupă casa lui Costache Giurgiuveanu, în loc să-l ajute, ei joacă, fumează și-i fac atmosferă imposibilă. Elementul de baroc constă și în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de *fortuna labilis*, exprimat prin cuvintele rostite de Costache Giurgiuveanu: „*Aici nu stă nimeni*“, cuvinte care sunt reluate ca o concluzie, ca un leitmotiv epic, în finalul romanului, dându-i un aspect rotund, clasicist.

Caracterul dual al eroilor creează acest aspect de joc. Eroii par a juca un rol. Acest caracter teatral, prezent în proza lui I. L. Caragiale, îl găsim în scena ocupării casei lui Costache Giurgiuveanu, marcând punctul culminant al luptei pentru avere. Fiecare personaj își expune poziția, problemele, se autocaracterizează. Scriitorul folosește modelul dialogului divergent din piesele americane, construind un fragment de text dramatic:

„*Aglae: Am început să am junghiuri reumatice, ceea ce n-aveam mai înainte. Eu cred că toate astea sunt din supărare, nimic nu îmbătrânește*

mai mult ca supărarea. Iau iod dar nu văd nici un folos, cu toată reclama. Îmi spunea o damă să mă duc la băi la Pucioasa. Odată și o dată, când oi scăpa de necazurile astea, tot am să mă duc.

Stănică: *Parcă aş mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări de la bufetul ăsta și nu știu ce.*

Aurica: *Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu câtăva vreme și pe urmă, adio. Nu mai sunt nici bărbați cavaleri, ca înainte. Azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu.*

Stănică: *Am păzit odată un unchi trei zile și trei nopți în șir, până am picat toți jos de oboseală și bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat a patra zi l-am găsit rece.*

Titi: *Am să-l copiez în format mai mic și am să-l tratez numai cu creion numărul 1.*

Vasiliad: *Am clienți care mă scoală noaptea... ca să mă duc să constat decesul..."*

Conduita morală, modelul de gândire, amprenta psihică se conturează bine pentru fiecare erou în cadrul grupului social. Societatea ne apare ca o sumă de ariviști, ca ipostaze ale prototipului, ca în piesele lui I. L. Caragiale, unde idiotul ca Agamiță Dandanache stă în vârful ierarhiei ariviștilor.

e) *Enigma Otiliei* este un roman de sinteză estetică, fiindcă pe structura realistă a romanului găsim grefate elemente de clasicism, romantism, baroc, expresionism.

Structura realistă este realizată prin tipurile sociale variate, prin „*feliile de viață*“ bucureșteană, prin tehnica de colaj, prin caracterul critic. Tehnica de colaj constă în introducerea listei socotelilor lui Costache Giurgiuveanu, descoperită de Felix Sima, când acesta află furțișagurile din banii săi, făcute de tutore. Găsim textul scrisorii pe care o primește Costache Giurgiuveanu, încât îl determină să-și vândă localurile; găsim textul adresei trimis de Stănică Rațiu Olimpiei sau textul redactat de Pascalopol către bancă, pentru a-i deschide un cont Otiliei. Această prezență de limbaje diferite, plurilingvismul caracterizează textul realist în proză și o găsim la Honoré de Balzac, la Nicolae Filimon sau Marin Preda. Descrierea amplă a casei lui Costache Giurgiuveanu este tot realistă și asociază romanele lui Balzac.

Elementele romantice nuanțează textul și-l scot din bezna patimilor ariviste. Romantice sunt ruinarea casei lui Costache Giurgiuveanu, caracterul excepțional al Otiliei, al lui Felix, precum și structura afectivă a eroilor, a subiectului, a conflictului dintre Otilia și Felix, dintre Aglae și Otilia, dintre Felix și Pascalopol.

Problematizarea, analiza psihologică, antiteza, contrastul, conceptul de *fortuna labilis*, tehnica sferoidală, tehnica algoritmică, nuanțarea aduc această interferență de stiluri, aparținând unor curente estetice diferite.

Finalul romanului cu „*aici nu stă nimeni*“ exprimă parcă împlinirea unei pedepse cuprinsă în versetul: „*și urma lor de pe pământ o va șterge*“ din *Psaltire*, silindu-l pe cititor la o meditație și la o concluzie moralizatoare.

55.2. George Călinescu - *Cartea nunții*

a) Romanul *Cartea nunții* este realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Atitudinea scriitorului este de critică socială ca și în romanul *Enigma Otiliei*. Este aceeași lume burgheză, sumbră, caracterizată prin parazitism, conservatorism, tipicării, lene, zgârcenie, reprezentată prin grupul mătușilor lui Jim, adică Ion: Ghenea Agepsina, Magdalina, Fira, Iaca, Mali, Caterina, Lisandrina, la care se adaugă Silvestru Capitanovici unchiul, dom' Popescu soțul Caterinei, toți locuind în “casa moliilor”.

Tema romanului este viața socială de la începutul secolului XX, dacă este privit ca roman realist sau **viața și moartea** dacă se accentuează realismul de factură clasicistă a lui G. Călinescu.

Subiectul este alcătuit din secvențe în care Jim venit de la studii contemplă casa plină de vechituri. El are ambiții de arivist, de aceea încearcă să se apropie de Dora, Lola și Medy, dar este primit cu rezerve, deși le face vizite, merge cu ele la mare. În jocul erotic el o angajează pe Vera Policrat pe care o va cunoaște în tren. Aceasta vine să-l roage să pună o vorbă pentru fratele ei Bobby la unchiul său profesorul Silvestru Capitanovici. După câteva întâlniri Jim va constata că Vera îl iubește. Va urma o cerere în căsătorie acceptată de doamna Policrat. Pregătirile de nuntă sunt urmărite cu atenție. Ritualul ortodox este amplu comentat de autor spre a reliefa nuanța de ascultare “ca o umbră” a lui Jim, pe care o promite și o realizează Vera spre deosebire de celelalte fete. Sensul căsătoriei este viața, continuitatea prin copii a neamului, răspunderea părinților față de copii, sensul major al vieții.

Lecția profundă a romanului este dată de viața ratată a mătușilor lui Jim, dar mai ales sinuciderea unchiului său Silvestru Capitanovici, care sub influența surorilor sale a amânat mereu căsătoria. Când vrea s-o facă înțelege că nu mai poate. El trăiește drama ratatului și are un moment de cumpănă, de ispită, fiindcă ia un pistol, încearcă să se sinucidă. Prezența îngerilor este o greșeală a autorului, fiindcă cei ce se sinucid o fac sub influența duhurilor malefice care se pot arăta și ca îngeri. În testamentul său Silvestru Capitanovici lasă casele, o oarecare avere, lui Jim. Romanul se

încheie cu momentul în care Vera află că va avea un copil și doctorul îi face recomandări.

b) Eroul principal Jim ar vrea să fie tipul intelectualului modern. De aceea în loc de Ion autorul îi dă această alunecare spre modern. El are mașină, o altă mentalitate, un alt mod de a continua prin iubire, familie și inteligență firul neamului. Viața are coordonate, pe care romanul nu le surprinde. O lume nu poate exista fără muncă. Când dom' Popescu le spune acest lucru bătrânelor acestea îl acuză că este bolșevic. Adevăratele idealuri, probleme, ale perioadei interbelice nu apar în roman. De aceea el rămâne minor. Autorul încearcă să realizeze prin Vera ca și prin Otilia o eroină pură ca Garabet Ibrăileanu în *Adela*. La începutul relației cu Jim ea este timidă, delicată, blândă, calină, inocentă, iar apoi fierbinte, posesivă, pasională.

Schema va fi reluată în *Enigma Otiliei*, unde Felix vine la studii spre a fi ca și Jim un intelectual de elită. Se surprinde același mediu burghez bucureștean de avari, de ariviști, înlocuind mătușile cu Aglae Tulea, Aurica. Se pot face apropieri între generosul Silivestru și Pascalopol, între demagogul Stănică Rațiu și dom' Popescu. De aceea *Cartea nunții* apare ca o primă variantă a romanului *Enigma Otiliei*, fiindcă aduce aceeași lume parazită, burgheză, ca un drum spre moarte ca și societatea contemporană.

56. George Călinescu — prozator realist

56.1. Scriitori și tendințe în dezvoltarea romanului interbelic

a) romanul realist de factură romantică: Mihail Sadoveanu *Frații Jderi*, *Zodia Cancerului*, *Baltagul*; Gala Galaction *Papucii lui Mahmud*, *De la noi la Cladova*.

b) romanul obiectiv critic: Liviu Rebreanu *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala*; Hortensia Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach*; Cezar Petrescu *Întunecare*; Ion Agârbiceanu *Arhanghelii*.

c) romanul realist de factură clasicistă: George Călinescu *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*.

d) romanul realist de factură barocă: Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche*.

e) romanul realist de factură expresionistă: Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust*.

56.2. Paternitatea — problemă centrală a prozei lui G. Călinescu

a) paternitate și avariție – Costache Giurgiuveanu.

b) paternitate și erotism – Pascalopol.

c) paternitate și brutalitate – Aglae Tulea.

d) paternitate și demagogie – Stănică Rațiu.

- e) iubirea ca formă complementară a paternității – Otilia, Felix.
- f) paternitate și dezinteres – Ioanide din romanul *Bietul Ioanide*.
- g) eșecul paternității – Ioanide, Stănică Rațiu, Pascalopol.

56.3. Iubirea — problemă de factură romantică, dar și realistă

- a) iubirea – cauză a căsătoriei – *Cartea nunții* – Jim și Vera.
- b) iubirea – element de aspirație – *Enigma Otiliei* – Felix și Otilia.
- c) iubirea – rătăcire socială – *Bietul Ioanide* – Pica și Gavrilcea.
- d) iubirea și incompatibilitatea – problemă a romanelor lui Călinescu: Otilia aderă la conceptul de *carpe diem*; Felix — la conceptul de paternitate.

56.4. Intelectualul — problemă și temă ale romanelor lui G.Călinescu

- a) Neaderența intelectualului la mediul burghez (Felix, Ioanide), determinată de platitudinea, egoismul, brutalitatea ariviștilor.
- b) Integrarea intelectualului prin creație – *Scrinul negru* – Ioanide.
- c) Formarea intelectualului – *Enigma Otiliei* – Felix.

56.5. Morala — o problemă de factură clasicistă

- a) Lipsa principiilor morale ca o trăsătură a mediului burghez: Stănică Rațiu, Aglae Tulea, Aurica, Vasiliad.
- b) Lipsa principiilor morale și a credinței în Dumnezeu — cauză a prăbușirii eroilor: Simion, alienat, se crede Iisus Hristos; Titi — lipsit de inteligență; Aurica ratează orice drum în viață; Olimpia își pierde copilul și familia; Costache Giurgiuveanu își pierde viața inutil; Otilia își ratează viața; Pascalopol ratează paternitatea, își distruge familia; Stănică Rațiu devine tâlhar; Georgeta devine nimfomană; Ioanide își pierde copiii.
- c) Finalul romanului este profund moralizator: „*aici nu stă nimeni*“.

56.6. George Călinescu — scriitor realist de factură clasicistă

- a) caracterul tipic dar și general-uman al eroilor:
 - Costache Giurgiuveanu – tipul burghezului, dar și avarul.
 - Stănică Rațiu — arivistul violent, dar și tâlharul.
 - Aglae Tulea — arivistă brutală, dar și paternitatea.
 - Felix Sima — ambițiosul, dar și intelectualul.
 - Otilia – fecioara, dar și capricioasa.
- b) caracterul tipic, dar și general-uman al unei moșteniri.
- c) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, dar sunt structurate și pe conceptul de *fortuna labilis*.
- d) caracterul critic rezultă din atitudinea obiectivă a autorului, din alegerea problemelor, a eroilor, a „*feliilor de viață*“, în pedeapsa din finalul romanului și urma lor de pe pământ o va șterge cuprinsă în cuvintele: „*aici nu stă nimeni*“.

e) sinteza estetică care încorporează elemente romantice, clasiciste, expresioniste.

57. Mateiu I. Caragiale

Viața și activitatea literară. Este fiul lui I. L. Caragiale și al Mariei Constantinescu. S-a născut la 25 martie 1885 în București. A urmat colegiul „Sfântul Gheorghe” între 1896 și 1903. Apoi studiază dreptul la București și din 1904 Universitatea din Berlin, iar din 1905 până în 1909 își continuă studiile la București. În 1914 este șef de cabinet la Ministerul Lucrărilor Publice, iar din 1919 șeful biroului de presă la Ministerul de Interne. Se căsătorește în 1923 cu Marica Sion și dobândește un domeniu la Sionu. Debutază în 1912 la „Viața Românească” cu poezii ca: „Lauda cuceritorului”, „Noapte roșie”, „Prohodul războinicului”, „Călugărița”, „Înțeleptul”, „Aspra”, „Cronicarul”, „Domnița”, „La Argeș”, „Trântorul”. Cele câteva bucăți în proză: „Remember”, „Pajere”, „Sub pecetea tainei” sunt o pregătire pentru romanul „Craii de curtea veche” publicat în „Gândirea” (1926-28) și în volum în 1929. Moare în 17 martie 1936.

57.1. Mateiu I. Caragiale — *Craii de Curtea-Veche*

a) *Craii de Curtea-Veche* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viața socială bucureșteană de la începutul secolului al XX-lea.

Ideea este că o societate parazită este sortită pieirii.

Subiectul este construit secvențial, printr-o tehnică de colaj, și urmărește viața unui grup social hibrid, alcătuit din Pașadia, Pantazi, locutorul, și Pirgu, care reprezintă cei patru crai de pe cărțile de joc. La aceștia se adaugă Rașelica Nachmansohn, cocota de lux, și Pena Corcodușa, nebuna.

Caracterul realist al romanului rezultă din caracterul tipic al unor eroi ca Pașadia, care este tipul cărturarului blazat și cu blazon, Pantazi, care reprezintă tipul boierului boem, Pirgu, care aduce tipul arivistului grosolan și obaznic, Rașelica Nachmansohn, care reprezintă arivista cocotă de lux, Pena Corcodușa este baba nenorocită și nebună.

Problematica romanului este aceea a destinului omului într-un mediu social degradat moral, sordid, deklasat. Problematika este tema discuției dintre Pașadia și autorul, care este martorul, locutorul, conștiința socială a epocii, scriitorul. Intenția autorului este comunicată în capitolul *Asfințitul crailor*, în discuția cu Pirgu, când acesta îl ironizează că vrea să scrie un roman de moravuri, fără să cunoască viața.

Compoziția are un caracter clasic, are patru capitole, ca *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă, intitulate: *Întâmpinarea crailor*, *Cele trei hagiâlăcuri*, *Spovedanii*, *Asfințitul crailor*. Este modul în care se exprimă metoda echilibrării.

Romanul reconstituie atmosfera efeminată a Bucureștilor de la începutul secolului al XX-lea. Pașadia se pare că joacă rolul craiului de cruce, are o descendență ilustră cu blazon, este instruit în cele mai vestite universități, lucrează la o carte fundamentală, care însă nu va apărea niciodată, fiindcă lasă instrucțiuni ca la moartea lui ea să fie distrusă. Este gestul de nonconformism, de pedeapsă, pe care-l dă contemporanilor. Cade în cursa întinsă de Rașelica Nachmansohn și acesta îl distruge, ca să-i fure averea, așa cum a făcut și cu alți bărbați înaintea lui. Este soarta intelectualului fără Dumnezeu, care cade pradă patimilor sale. Ar fi putut face o carieră strălucită, ar fi putut avea un rol social major, ar fi putut avea o familie, dar, din cauza orgoliului său, rămâne ca un copac fără rod și de aceea pomul, care nu aduce roadă, se taie și-n foc se aruncă. Destinul său este o meditație pe tema *fortuna labilis* și are un echivalent în imaginea unei nebune Pena Corcodușa. Aceasta a fost amanta unui prinț rus în timpul Războiului de Independență. Moartea prințului rus, care voia s-o ia de soție și s-o ducă pentru frumusețea ei în Rusia, este pentru ea un dezastru și se alienează. Decade social și moral, ajungând o cerșetoare nebună celebră, pe ulițele Bucureștiului. Ea este aceea, care-i dă autorului titlul romanului și ideea, atunci când le strigă: „*Crai de Curtea-Veche*“. Moartea lui Pașadia și a Penei Corcodușa, plecarea lui Pantazi și ascensiunea lui Gorică Pirgu dau romanului un final realist.

b) Caracterul baroc al romanului este evident mai ales în capitoul al doilea, intitulat *Cele trei hagiâlăcuri*, când este descrisă casa în care locuia Pantazi: „*La belșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi — acestea de toată frumusețea, fără ramă și cât tot peretele — iubirea de flori a chiriașului, împinsă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase ce, împreună cu lumânările, pe care le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu câte cinci ramuri, oricând ai fi venit, puneau locuinței pecetea unui lux ales, alcătuiind oaspetelui meu un cadru în așa armonie cu ființa sa, că, amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde*“.

Imaginea lui Pantazi este întregită de povestirile lui, când craii străbat noaptea străzile Bucureștiului, în care fantezia de tip baroc, cu imaginarul debordant, cu imaginea lor de cavaleri la curțile principilor începe cu acest cadru de tip baroc. Avea ochii de „*un albastru rar*“, „*privirea nespus de dulce*“, „*parcă purta în ea amintirea unui vis*“. Era sfios, obosit, cu mișcări

mlădioase, singuratic, străbătând Cișmigiul, vorbea cu glas grav și cald. Este un erou tragic, care nu-și găsește locul în lume.

Rafinamentul decorativ, fastuos, prezența oglinzilor, existența pe baza conceptului de *carpe diem*, lipsa de logică („*o nebunească risipă*”), retorica „*vorbeau mult*”, cultivarea nocturnului, a simbolurilor de tip baroc ca trandafirul, proveniența nobiliară dau această imagine de factură barocă: „*Eram trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei călugări cavaleri din tagma Sfântului Ion de la Ierusalim, ziși de Malta, purtând pe piept crucea de smalț alb*”. Ei au destinul tragic de a trăi la sfârșitul lumii feudale: „*Răsărisem în amurgul craiului soare*”. Se cred mari viteji: „*vitejisem pe uscat pentru izbânda florilor de crin*” și colindă pe la toate curțile Europei: „*nu fu curte să rămână de noi necercetată, tocurile noastre roșii sunară pe scările tuturor, oglinzile fiecăreia ne răsfărâseră chipurile înțepate și zâmbetele nepătrunse*”. Cu toate acestea, sunt dominați de patimi: „*ne-am înfruptat cu nesaț din toate desfătărilor simțurilor și ale minții*”. Ei participă la lupta pentru putere, au un rol malefic, misterios: „*lucram după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor*”, „*fără noi nu se fereca nici desfereca nimic*”, fiindcă sunt masoni.

Ei își împlinesc destinul lor de eroi tragici în împrejurări tragice: „*înțelegând că timpul nostru trecuse și că în curând avea să sfârșească și să cadă pradă nimicirii, tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele și pieream pentru totdeauna*”.

Eroii lui Mateiu I. Caragiale au un caracter eterogen și complementar. Pașadia este plin de ură, când discută despre valorile create în timpul lui Brâncoveanu, care pentru el nu era nici domn, nici prinț, nici conte, nici purtător al Ordinului Sfântul Andrei al Romei, ci un bulibașă slugarnic. Atitudinea lui este vădită: „*Pașadia, privind și judecând cu o neînduplecată asprime tot ce e românesc, mergea adesea cu înverșunarea până la a fi de rea credință*”. Ura, celui ce se numește Pașadia, se unește cu cea a lui Pantazi, fiindcă ghicim în unul o origine cu rezonanțe orientale turcești, iar în celălalt o descendență grecească descrisă cu amănunțime. Paradoxul este că Pirgu, a cărui imagine este de mahalagiu obraznic, are un acut simț național. El ia parte la serbări, îmbrăcat în costum național, cântă la caval, joacă dansuri populare și nu suportă discuțiile duse împotriva românilor. Chiar și la Pașadia decorul este baroc. Invitat la un dejun ca oaspete, autorul trece într-o încăpere de „*cel mai prețios rococo vienez*”. Este un decor aristocratic „*atât de potrivit cu ființa și cu sufletul său*”. Cinismul său provine dintr-o aspră confruntare cu realitatea socială. Eroii sunt vii, romanul are o concentrare, o originalitate și o deosebită capacitate de a surprinde esența în puține cuvinte.

Mateiu I. Caragiale aduce în literatura română și cea universală un realism de factură barocă, ceea ce justifică prezența sa pe listele UNESCO ca scriitor reprezentativ al literaturii universale.

58. Mircea Eliade

58.1. Mircea Eliade — personalitate multilaterală a literaturii și culturii române

a) Mircea Eliade, după ce a absolvit Facultatea de Litere și Filosofie din București, studiază în India limba sanscrită pentru a avea acces la filosofia și cultura indiană. Va locui un timp la profesorul Dasgupta și va cunoaște pe Maitreyi. Va publica o serie de cărți de filosofie și mistică indiană, dintre care amintim: *Yoga. Essai sus les origines de la mystique indienne*, în care face cunoscute în Europa tehnicile de meditație de tip Yoga, precum și experiența misticilor indieni. Succesul acestei cărți îl va îndemna să continue cu: *Tehniques du Yoga* (1948), *Le Yoga. Immortalité et liberte* (1954), *Patanjali et le Yoga*, deschizând drumuri noi pentru cultura europeană și universală.

b) A fost una din cele mai autorizate personalități în istoria religiilor, a ținut cursuri la cele mai importante universități din Europa și America. A publicat: *Tratat de istoria religiilor* (1949), *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'Extaze*, *Istoria credințelor și ideilor religioase* (1976–1983), carte în care face o istorie a gândirii religioase în întreaga lume. În primul volum al acestei cărți, el analizează ritualuri și credințe din neolitic, religiile Mesopotamiei, Egiptului, hitiților, indo-europenilor, Greciei antice, evreilor. În cel de al doilea volum se ocupă de religiile din China antică, din India (brahmanismul, hinduismul, budismul), din Roma antică, din spațiul germanic (celți, goți), din spațiul traco-dac. Apoi urmărește nașterea creștinismului și evoluția lui în primele secole. Volumul al treilea tratează problemele creștinismului, marea schismă de la 1052, reforma și protestantismul, apoi se mai ocupă de islamism și de religiile tibetane.

c) Considerând, ca și Oswald Spengler, mitul ca generator al culturii universale, Mircea Eliade va elabora o serie de studii: *Mitul eternei reîntoarceri*, *Sacru și profan*, *Aspecte ale mitului*, *De la Zamolxis la Gengis Han*, *Oceanografie*, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, *Insula lui Euthanasius*, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, *Images et symboles*, *Mythes, Rêves et Mysteres*, *Aspects du mythe*, va ține conferințe, va publica numeroase articole pe această temă.

d) Activitatea de scriitor a lui Mircea Eliade este foarte bogată, fiind alcătuită din romane, povestiri, eseuri, jurnale. Multe dintre cele mai

importante povestiri au un pronunțat caracter fantastic: *La țigănci*, *Podul*, *Adio*, *Ghicator în pietre*, *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *Ivan*, *Uniforme de general*, *Pelerina*, *Incognito la Buchenwald*, *Tinerețe fără bătrânețe*, *Șanțurile*, *Dayan*, *19 trandafiri*, *La umbra unui crin*, de aceea autorul a fost considerat cel mai reprezentativ scriitor român de proză fantastică.

Dintre romanele lui Mircea Eliade remarcăm: *Domnișoara Cristina*, *Noaptea de Sânziene*, *Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Lumina ce se stinge*, *Romanul adolescentului miop*.

A publicat o serie de eseuri ca: *Naissances mystique. Essai sur quelques types d'initiation*, *La nostalgie des origines*, *Briser le toit de la maison*, *La creativitate et les symboles*, *L'Épreuve du labyrinthe*.

Două dintre piesele sale de teatru — *Iphigenia* și *Coloana nesfârșită* — s-au pus în scenă încă în timpul vieții autorului.

e) Mircea Eliade a fost recunoscut și apreciat în întreaga lume ca o mare valoare a culturii și literaturii universale. De aceea a fost primit ca membru al academiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit multe premii internaționale dintre care amintim premiul Dante Alighieri, premiul Insula d'Elba și a fost propus pentru premiul Nobel de Universitatea Lyon III. A primit titlul de doctor honoris cauza la universitățile din Washington, Yale, Sorbona, La Plata, Loyola, Chicago, Colegiul din Boston, Colegiul Law la Salle, Philadelphia, Lancaster, Colegiul Oberlin. A fost decorat de statul francez cu Legiunea de onoare.

Contribuția sa la dezvoltarea culturii universale a fost bine exprimată în discursul rostit de președintele senatului universității din Yale Kingman Brewster, când îi conferă titlul de doctor honoris causa: „*Aparțineți universului. În prima dumneavoastră tinerețe ați călătorit din Europa spre înțelepciunea interioară a Estului și, după ce ați sondat esența spiritualității hinduse, ați muncit pentru a reda Estul mai inteligibil Vestului. Venerând marile mistere exprimate în mit și simbol, ați contribuit la găsirea unui limbaj uman al adevărului veșnic*“.

58.2. Mircea Eliade — *Maitreyi*

a) *Maitreyi* este un roman de dragoste, realizat într-un context oriental romantic, mistic, fascinant, încărcat de simboluri, mituri, tradiții, datini, obiceiuri, ritualuri, sensuri, subtilități semnificative pentru cultura indiană.

Spre deosebire de romanele lui Camil Petrescu, G. Călinescu, Garabet Ibrăileanu (*Adela*), ideea romanului este că orice abatere de la dragostea imaculată și totală dintre parteneri duce la dezastrul sufletesc. Karma (Legea) nu permite amestecul, păcatul, încălcarea principiilor morale. În *Bhagavad-Gita* (XVIII, 47) avem versetele: „*Mai bună este Legea proprie (Svad Karma) (deși) imperfectă decât o lege străină corect îndeplinită;*

înfăptuind ceea ce ține de firea lui (omul) nu-și atrage păcatul". De aceea cei ce-și părăsesc credința în care s-au născut cad în păcat de moarte.

Păcatul desfrânării este condamnat de morala creștină, fiindcă lovește neamul în structura lui, distruge rădăcina, tulpina, ramurile și fructele arborelui genealogic. Omul nu este izolat, el face parte dintr-un organism viu al universului și actele lui privesc întreaga lume.

Eroul principal al romanului *Allan* este un inginer tânăr, care pleacă în India. El locuiește, din cauza unei îmbolnăviri, în casa inginerului Sen, care-i este șef la compania unde lucrează. Allan se îndrăgostește de fiica acestuia, Maitreyi. Numele eroinei este de zeiță, ceea ce sugerează frumusețea ei fizică și spirituală, caracterul ei excepțional. Dragostea dintre Allan și Maitreyi este ascunsă de ceilalți, fiindcă în Codul lui Manu, după care se conduce și familia eroinei, se interzic căsătoriile într-o altă castă. Societatea indiană este împărțită în patru caste: brahmanii — casta sacerdotală sau preoții, Ksatria — casta războinicilor, a nobililor din care fac parte și regii, casta vaisia a negustorilor, casta sudra – a lucrătorilor, fie că sunt meseriași, fie că sunt țărani, care lucrează pământul. Paria erau cei demonici, considerați câini, fără statut uman, care nu erau primiți să locuiască în sate și orașe. De aceea au emigrat, devenind în Europa neamul țiganilor.

Eroina aparține deci unei alte lumi, care are o altă mentalitate, un alt mod de a gândi, o altă concepție despre lume și viață, de aici o altă modalitate a dramei incompatibilității. Maitreyi gândește după Codul lui Manu, după modelul din *Upanișade, Bhagavad-Gita, Yoga*. Ea are o concepție panteistă despre lume, de aceea s-a îndrăgostit de un copac și îi explică lui Allan reguli, obiceiuri, ritualuri de nuntă, modelul de viață pentru casta brahmanilor, de care aparține. Chiar dacă Allan trecea la o altă religie, el nu putea intra în casta brahmanilor. De aceea inginerul Sen nu-l poate accepta ca ginere.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, de aceea romanul are un caracter romantic, fiind de fapt romanul unei iubiri între un tânăr european și o fată indiană.

Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, află de această dragoste dintre Allan și sora ei, divulgă secretul, iar Sen îl îndepărtează pe Allan din casa sa. Făgăduințele lui Allan, că va trece la o religie indiană, nu schimbă decizia implacabilă a tatălui.

Romanul nu poate fi înțeles în afara contextului spiritualității indiene, așa cum o arată *Upanișadele, Codul lui Manu, Vedele, Bhagavad-Gita, Tarka-samgraha, Samkia-karika*, care nu sunt textele unei filosofii, ci versetele unei religii, concentrată în Yoga. Mircea Eliade a studiat mistica indiană, dar n-a înțeles esența, că textul Evangheliei și creștinismul sunt

unica cale deschisă spre cer, că doar ortodoxia este calea cea dreaptă a Adevărului și oferă șansa mântuirii, că orice abatere înseamnă iadul.

b) *Maitreyi* este sinteza unei lumi spirituale, pe care scriitorul o descoperă nu ca o filosofie conceptual-teoretică, ca o literă moartă a cărții, ci în modul în care ea este scrisă într-o carte vie, o ființă delicată, fascinantă, ca iubirea însăși.

Aceasta este cauza pentru care Allan se desparte de gândirea și lumea europeană: „*E o lume moartă lumea noastră, continentele noastre albe. Nu mai găsesc nimic acolo. Dacă aș fi primit, cum mă rog lui Dumnezeu să fiu, într-o familie indiană, aș găsi puteri să-mi refac viața aceasta clădită pe nimicuri, pe interese stupide și pe abstracțiuni. Aș vrea s-o iau de la capăt, să cred în ceva, să fiu fericit. Nu pot fi fericit decât într-o dragoste perfectă și nu găsesc această dragoste decât aici, în casa, în cartierul ăsta...*“. Pentru Allan „*creștinismul nu s-a născut încă*“. El a perceput creștinismul doar ca biserici creștine, dogme, ritualuri. N-a înțeles spiritualitatea, evlavia, iubirea lui Dumnezeu. Atracția lui spre spiritualitatea indiană este datorată lui Maitreyi, o zeiță a iubirii, așa cum îi apare în pasiunea pe care o trăiește: „*îmi dădeam perfect seama că tot zelul meu se datora dragostei pentru Maitreyi*“. Această iubire spontană, vie, puternică, ascunsă, misterioasă, unică, romantică îi aduce în suflet o bucurie neobișnuită. Logodna, ca și căsătoria după unul din cele opt ritualuri din *Codul lui Manu*, este un eveniment cosmic și are implicații profunde asupra lumii. După *Codul lui Manu*, Maitreyi ar fi trebuit să se căsătorească după ritualul brahman. Se înconjoară un anumit fel de foc, se incantează versete de către preoți, se toarnă ofrande în focul ritualic, mireasa calcă cu piciorul gol amprentele piciorului soțului, exprimând supunerea ei deplină, poartă o rochie dată de tatăl ei și ascultă de voința tatălui. Căsătoriile benefice sunt după ritualul brahmanilor, după ritualul zeilor, după ritualul oamenilor, după ritualul cântăreților. Cele malefice sunt după ritualul uriașilor, al gigantilor, al vampirilor și al demonilor. Ritualul simplu cu un inel, sub forma unui legământ între cei doi tineri, este după modul cântăreților, fără prezența părinților: „*Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca viața din tine. Și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi mamă pământ, tu nu mă minți maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor, ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a mousoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu*

niciodată nu obosești maica mea tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe și tu maică mi l-ai adus aproape.“ Aceste cuvinte de ritual, incantate, o transfigurează pe eroină, fața ei are o fixitate ciudată, ca un extaz mistic, când îi mărturisește: „*Acum sunt a ta, cu desăvârșire a ta...*”

Inelul de nuntă, comandat și adus de Maitreyi, este simbolic. El este alcătuit din doi șerpi, unul de fier, reprezentând principiul masculin, virilitatea, și unul galben de aur, reprezentând principiul feminin. Ei țin o piatră simbolică pe care Maitreyi o alege din caseta doamnei Sen. Inelul face parte din ritualul căsătoriei și după ce a fost adus, Maitreyi organizează o plimbare pentru a realiza logodna. După bucuria de la început, începe gelozia, ca și la Ștefan Gheorghidiu. Maitreyi vrea să treacă la creștinism și să plece cu Allan în Europa. Chabu îi spune doamnei Sen că Allan a sărutat-o pe Maitreyi și declanșează drama. Allan este îndepărtat și se mută în altă casă, va fi apoi destituit și silit să plece. Maitreyi caută să-l păstreze în apropiere. Allan fuge în Himalaya, unde, după o claustrare de mai multe luni, primește o vizită ciudată prin evreica finlandeză Jenia. Episodul îi readuce dorul de Maitreyi și se reîntoarce. Face o scurtă aventură cu Geurtie, o europeană, care-l ajută să treacă peste impasul social și afectiv. Este o dezvoltare a elementelor din nuvela *La țigănci*, unde cele trei fete îi cer să aleagă între o țigancă, o evreică și o grecoaică.

Epilogul e trist și realist. Allan este nevoit să plece să-și găsească de lucru la Singapore. Maitreyi încearcă să iasă din cătușele familiei, dar nu izbutește. Romanul are aspectul unui jurnal neterminat. Allan se consideră vinovat de dezechilibrul iubitei sale Maitreyi, de agravarea bolii inginerului Sen, de moartea lui Chabu și are aspectul unui tânăr, care a trăit un vis.

58.3. Mircea Eliade — *La țigănci*

a) Nuvela *La țigănci* este romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis. Eroul principal Gavrilesco spune în finalul nuvelei, când o găsește pe fosta logodnică Hildegard: „ — *Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...*”

Ideea care străbate textul este o subtilă dezbateră asupra sensului vieții, ca labirint de inițiere și încercare.

Subiectul este o pendulare între real și fantastic. Scenele se succed, având o logică de vis. Totul pare impregnat de simboluri care sugerează. Eroul principal, Gavrilesco, este profesor de pian și dă lecții alergând dintr-un loc în altul prin București, copleșit de căldura toridă de vară. El se refugiază la umbra unei grădini, la o casă de toleranță, unde patroana îi trimite trei odalisce: o țigancă, o evreică, o grecoaică. Se sugerează trei etape, trei modele de conștiință, trei lumi diferite, trei vieți altfel trăite.

Femeia, ca principiu, reprezintă viața (Eva). Ea își trage seva din pământ (Adam), care este principiu masculin, spiritul. Țiganca, pe care Gavrilescu, profesor modest de pian, trebuia să o ghicească, ar sugera opțiunea pentru India, pentru mistica orientală, pentru yoga, pentru Cunoaștere ca sens al vieții, plecarea spre India, spre a cunoaște misterele Tibetului, adică dobândirea drumului prin smochin. Acest drum va fi dezvoltat în romanul *Maitreyi*.

Evreica ar sugera legea veche, iudaismul, un alt model de viață, istoria religiilor, inițierea în textele sacre, dobândirea înțelepciunii, binecuvântarea sau blestemul, adică un alt drum, o altă patimă, sugerată în romanul *Maitreyi* prin Jenia, evreica finlandeză, venită în Himalaya să caute absolutul, misterul vieții, un loc unde să evadeze din civilizație și ajunge în patul lui Allan.

Grecoaica ar sugera viața spirituală europeană, filosofia elenă, ceea ce îl atrage pe Mircea Eliade în tinerețe, creștinismul pe care l-a uitat și nu l-a înțeles, încât pe bună dreptate n-a dobândit mântuirea, deși autorul a trăit în mod simbolic în București, pe strada Mântuleasa. Moare ca un eretic.

Gavrilescu, personaj simbolic, pare a trăi o ieșire lăuntrică din timp și din spațiu. Ritualul de inițiere, trecerea prin diferite camere, separeurile cu paravane care, sugerând labirintul, par a fi un drum al vieții. El, însetat, bea multă apă, fiindcă apa simbolizează cunoașterea, spiritualitatea, așa cum va face Mircea Eliade toată viața, iar Gavrilescu sorbind garafa adusă de cele trei fete, dar și cafele, care-l amețesc.

Visul este o prefigurare a destinului. Se simt în text idei din mistica orientală, din *Codul lui Manu*, din *Cartea de aur*, publicată de doamna Blawatski. Gavrilescu constată la ieșire că nu mai are casă, că între timp trecuse un număr mare de ani. El se întâlnește în mod simbolic cu logodnica sa din tinerețe, care-l aștepta, sugerând astfel trecerea într-o altă lume.

b) Inițierea înseamnă a te acorda sufletului armonios al Marelui Suflet al Lumii. Nota fa, considerată de fizicienii și misticii orientali nota dominantă a naturii, explică de ce Gavrilescu este muzician.

Cel care intră în curentul râului sacru trebuie să freamăte ca răspuns la fiecare suspin și gândire a tot ce trăiește și respiră, așa cum Gavrilescu ar cânta la pianul simbolic al întregii naturi.

Trecerea lui Gavrilescu sugerează cu fiecare cameră o altă etapă a vieții, marcată de cele șapte portaluri, cele șapte chei:

Dâna — pentru care trebuie cheia carității și iubirii nemuritoare. Gavrilescu vorbește despre iubirea lui pentru Hildegard, ceea ce în romanul *Maitreyi* înseamnă declanșarea iubirii sale pentru eroină.

Shâla care înseamnă a avea cheia armoniei în cuvânt și acțiune pentru a elimina Karma. În camera a doua, Gavrilescu cântă la pian. Allan nu are cheia, fiindcă nu realizează această identitate între gând, cuvânt și faptă.

Kshânti care înseamnă dulcea răbdare, pe care nimic nu o poate tulbura. Gavrilescu nu are răbdare, Allan și Maitreyi nu au răbdare, de aceea ratează drumul.

Vairagya care înseamnă perceperea adevărului, indiferența la plăcere și durere. O găsim în romanul *Maitreyi* prin Swami Madhvananda, pe care Allan îl caută, dar nu-l înțelege (vezi *Bhagavad-Gita*).

Vârya este energia neîmblânzită, ce-și deschide calea spre adevărul supranatural, ieșirea din noroiul minciunilor terestre. Această energie pare a o avea Maitreyi, poate și Gavrilescu, când pare a ieși în supranatural.

Dhyâna — cheia care duce spre contemplarea eternă. Maitreyi îi spune lui Allan că se vor vedea într-o reîncarnare următoare.

Prajnâ — cheia care face din om un sfânt, îl îndumnezeiește.

Dezbrăcarea lui Gavrilescu este simbolică, în sensul că el leapădă lumea iluziilor lui Mara. Gavrilescu pare a studia goliciunea aparențelor și descoperă că pentru asta i-au trebuit opt ani. Eroi lui Mircea Eliade sunt proiectați pe pereții sufletului, pasiunea și dorința stăruie aici, de aceea o găsește pe Hildegard, proiecția ei în sufletul său, când intră în sine în momentul trecerii. Pentru a putea trece, sufletul trebuie să părăsească răutatea, indolența, orgoliul, iluzia, îndoiala, ignoranța, să renunțe la viețile viitoare. După aceste șapte renunțări, vine pacea, pe care o caută Allan, când pleacă în Himalaya, pe aceasta o caută și Jenia evreica, când vine în Himalaya.

Lupta dintre eul superior al luminii și cel al trupului se câștigă prin îndrăzneală și răbdare. Gavrilescu este acuzat de cele trei fete, că-i este frică. Frica este un păcat de moarte. La trecerea prin Vairagya, trebuie să împiedici mintea de la acțiunea ucigașă și să te contopești cu sufletul gândire al naturii (Alaya). De aici numele eroului din *Maitreyi*. Alaya este esența luminoasă, din care omul este o rază (vezi Eminescu *Lucașfărul* – „*Alunecând pe-o rază*”). De aceea Maitreyi îi spune lui Allan că el este pentru ea lumina. Acesta este sensul căutării lui Gavrilescu. Este un mod de gândire specific indian, în care Maya iluzia este reprezentată de cele trei fete. Ele sugerează cele trei Parce, când torc și taie firul destinului eroilor, lovindu-l cu uitarea, ca armă ucigașă a lui Mara. Atacul prin uitare aduce pierderea controlului asupra minții. Stăruința în desăvârșire este necesară pentru a trece prin poarta durerii, cu cele zece mii de curse ale sale declanșate de Mara.

c) Incompatibilitatea, tratată de Mihail Eminescu în poemul *Lucașfărul*, și drama intelectualului, tratată de Camil Petrescu, sunt reluate

de Mircea Eliade într-o altă perspectivă. La Mihail Eminescu, incompatibilitatea se dovedea mai puternică decât iubirea. La Mircea Eliade, în romanul *Maitreyi*, incompatibilitatea dintre lumea europeană și cea orientală derivă din Karma — legea.

Drumul lui Mircea Eliade este drumul intelectualului însetat de cunoaștere (în mod simbolic Gavrilescu bea multă apă), fiindcă el crede că sensul vieții este dobândirea cunoașterii. Acesta este idealul, scopul filosofiei europene și indiene. Este limita de înțelegere a filosofiei, care-l învață pe om cum să trăiască și să moară demn, așa cum a făcut-o Socrate, dând o lecție ucenicilor. Este drumul simbolic prin smochin, fiindcă Vedele sunt comparate cu un smochin cu rădăcina întoarsă.

Domnul Iisus Hristos, prin certarea smochinului, închide drumul prin cunoaștere, fiindcă prin cunoaștere Adam a ieșit din ascultarea poruncii lui Dumnezeu și, făcând voia sa, a căzut din condiția paradisiacă. Cunoscând legile universului, Logosul întrupat fiind, Domnul Iisus Hristos deschide pe Muntele Măslinilor calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, prin jertfa de sine, prin legea armoniei și echilibrului. Aceasta dă valoare vieții, credința devine iubire de Dumnezeu. Mântuirea nu este obținută prin cunoaștere, ci prin jertfa de sine. Așa se trece prin poarta crucii, care este a cerului, așa au trecut mucenicii prin această poartă a durerii fizice spre a obține fericirea veșnică.

Legea Iubirii, exprimată prin simbolul Sfintei Cruci, are patru dimensiuni: dragostea față de Dumnezeu („*Să iubești pe Domnul Dumnezeul tău*“); dragostea față de neam (adică porunca: „*Să vă iubiți unii pe alții*“); dragostea față de cei căzuți, adică față de aproapele, ca în pilda samariteanului milostiv împlinind porunca „*să iubești pe aproapele tău*„; dragostea față de dușmani (porunca „*Să iubiți pe dușmanii voștri*“).

Pe cruce fiind, Domnul Iisus Hristos le împlinește pe toate: dragostea față de Dumnezeu Tatăl prin sacrificiul și ascultarea sa („*Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul*“); îl înfiază pe Sfântul apostol Ioan, și dă ocrotire Preacuratei Sale Maici; îl iartă pe tâlharul care se roagă și se pocăiește; se roagă pentru cei ce-l răstignesc; îi face sfinți pe sutașii Longhin și Corneliu; face apostol din Saul, care-i prigonea pe creștini.

Incompatibilitatea în creația lui Mircea Eliade are deci și un aspect mult mai adânc, între filosofie care consideră Adevărul ca un principiu, așa cum îl găsim la Platon, și teologie, unde Adevărul este o ființă a Preasfintei Treimi, este Domnul Iisus Hristos: „*Eu sunt Calea, Adevărul și Viața*“.

d) Problema intelectualului la Mircea Eliade este diferită de cea pe care o ridică Camil Petrescu, deși ambii sunt filosofi ca formație. Este semnificativ faptul că eroii lui Camil Petrescu, fiindcă nu au Dumnezeu, se sinucid, iar ai lui Mircea Eliade își ratează drumul, destinul, fiindcă autorul,

care nu are darul deosebirii duhurilor, nu înțelege spiritualitatea creștină ortodoxă și revoluția sublimă, prin care ortodoxia lasă într-un con de umbră, de rătăcire, toate filosofiiile, toate pseudoreligiile, toate ereziile.

Mircea Eliade nu a înțeles că esența, măsura omului, a intelectualului este calitatea credinței, felul în care ea devine Legea Iubirii, că mântuirea se obține prin cruce, prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos, că drumul la cer înseamnă a trece prin poarta crucii, prin Domnul Iisus Hristos: „*Eu sunt poarta oilor*“. Creștinismul nu este o filosofie de sclavi, cum o consideră viclenii ucenici ai lui Anticrist, orgolioși și întunecați la minte, ci singurul drum spre cer și spre mântuire. Lipsa credinței înseamnă moartea spirituală, ratarea, aceasta este lecția dură, pe care o iau pseudointelectualii lui Camil Petrescu, Mircea Eliade, Noica, Cioran și toți materialistii, ateii, masonii, sectanții, filosofii.

Romanele și nuvelele lui Mircea Eliade, dar și activitatea sa de istoric al religiilor, de filosof, sunt o continuă și febrilă căutare a adevărului, dar și o permanentă rătăcire de la Adevăr. El pune pe același plan Ortodoxia, care este singura cale regală spre Dumnezeu, cu toate practicile, rătăcirile, ereziile, având în esență o gândire istorică, comparatistă, scientiștă, iluministă, dar, în esență, limitată la filosofie, fără a înțelege revelația Adevărului.

Ca și Emirul lui Alexandru Macedonski, Mircea Eliade și eroii săi cad în jarul pustiei, rătăcindu-se. De aici numele colonelului Lawrance din nuvela *La țigănci*.

Nicolae Steinhardt arată, în *Jurnalul fericirii*, că universul închis al lumii materiale îl împiedică pe om să vadă Adevărul. Trecerea de la filosofie la teologie, de la teologie la mistică, înseamnă perceperea în interior prin Duhul Înțelegerii, a unui drum pe care doar intelectualul adevărat îl poate parcurge.

Acest drum începe prin Taina Sfântului Botez, care doar la creștinii ortodocși este un triplu botez: al pocăinței cu apă sfințită în numele Preasfintei Treimi; apoi Taina Mirungerii este botezul cu Duh Sfânt și pecetluirea pruncului ca ales; iar Taina Euharistiei este botezul cu sângele Domnului Iisus Hristos. Este momentul când doar ortodocșii primesc crucea, veștmântul de nuntă și îngerul de pază.

De aceea doar ortodocșii primesc darul deosebirii duhurilor, dat de Duhul Bunei-Credințe, care dă valoare faptelor bune, și harul obținut prin Sfintele Taine pentru ceilalți este pecetluit (Isaia 8:16).

58.4. Mircea Eliade — *Douăsprezece mii de capete de vite*

Povestirea *Douăsprezece mii de capete de vite* are ca erou principal pe un negustor Iancu Gore, care-l caută pe Strada Frumoasei pe un funcționar de la Ministerul de Finanțare, **Păunescu**, care trebuia să-i facă o serie de

acte pentru un export de douăsprezece mii de capete de vite. Acesta s-a mutat de la bombardamentul făcut asupra Bucureștiului. Gore sună la numărul 14 și aude sirena. Intră într-un adăpost de la capătul străzii, unde, într-o odăiță de ciment din pivnița-subsol a unei case, găsește mai multe persoane. Doamna Popovici, însoțită de Elisabeta, o servitoare și un bătrân despre care va afla mai târziu că se numea Protopopescu și a fost judecător. Ei discută despre domnul Păunescu, care, dacă ar fi fost om serios, și-ar fi plătit chiria înainte de a se muta.

Domnul Iancu Gore caută să intre într-un dialog cu ei, dar de fiecare dată ei se prefac că nu-l văd. Este ca într-o scenetă absurdă în care fiecare vorbește ale lui. Domnul Gore se gândește la aprobarea, care ar fi trebuit să i-o dea Păunescu, ca să poată exporta cele douăsprezece mii de capete de vite. Domnul Protopopescu susține că este doar un exercițiu și nu un bombardament. Elisabeta servitoarea are un semn rău fiindcă i se zbate ochiul și vrea să iasă din adăpost. Stăpâna ei, doamna Popovici, o potolește. Sunetul sirenei îl determină pe Iancu Gore să iasă din adăpost și să se întoarcă la cârciumă, unde comandă ceva de mâncare. Pune un pariu cu un muncitor venit cu un grup că a stat de vorbă cu doamna Popovici, cu domnul Protopopescu, despre care află de la cârciumar că muriseră la bombardament.

Când se întoarce cu grupul de muncitori la locul unde fusese adăpostul constată că toate casele nu mai erau, că nu mai era nici adăpostul fiindcă fuseseră distruse. Bomba care căzuse peste adăpost îi omorâse.

Ieșirea din timp este un procedeu frecvent utilizat de Mircea Eliade în proza sa fantastică. Muncitorii participaseră la curățirea străzii de moloz și de aceea merg cu Gore. El vede afișul care indica adăpostul antiaerian din Strada Frumoasei. Nu poate decât să constate că peste tot sunt ruini. Comentariul unui muncitor: *“A fost covor de bombe”* explică realitatea, pe care Iancu Gore, deși o vede, nu o poate crede și șoptește *“Mama voastră de nebuni”*. Dă să plece dar strigătele muncitorilor îl opresc și-l silesc să scoată din portofel banii cu care să-și achite pariul pus.

Procedeu va fi reluat în *Domnișoara Cristina*, *Secretul doctorului Honigberger*, *La țișănci*, *Pe strada Mântuleasa* și își are geneza în Tantra-Yoga.

58. 5. Mircea Eliade — Romanul adolescentului miop

a) *Romanul adolescentului miop* este mai ales în prima parte un jurnal din viața de elev a scriitorului, care învață lecția scrisului înserând amintiri în caiete și încercând portrete ale colegilor de școală. El are o atitudine autocritică: *“Mai întâi eram cel mai leneș, mai neglijent și mai răutăcios din clasă. Și eram miop”* (p. 94). Rămâne corigent la franceză, germană și română, scapă de corigența la matematică. *Mansarda* ca titlu al primului

volum de *Amintiri* este locul unde și-a petrecut adolescența, în casa din Strada Melodiei, lângă Piața Rosetti din București. Era alcătuită din două odăițe scunde cu “*fierăstruici mărunte*”, “*cu o sobă de cărămidă nemaivăzută, fiindcă avea gura într-o odaie și trupul în odaia cealaltă. A fost marele noroc al adolescenței mele*” va recunoaște autorul. Aceste corigențe la germană de trei ori, la matematică de două ori, la franceză și română, crizele de adolescență, revolta împotriva manualelor și împotriva lui însuși, lipsa de voință, ironiile la adresa unor profesori, ideile juvenile, fragmentele de scrisori, vădesc dorința lui de a epata, de a-și exprima orgoliul. Se reiau obsesiv dictoane ca cel de la oracolul din Delphi: “*Cunoaște-te pe tine însuși*”. Neputințele îl duc la gânduri de sinucidere fiindcă: “*Sunt cel mai desăvârșit leneș, măgar, neputincios, mincinos și laș din România Mare!*”. Ar vrea să scape de școală fugind cu un vapor de la Constanța ca Panait Istrati pe care îl admiră.

Mansarda este locul cărților și scrie: *Călătorie în jurul bibliotecii mele*. Își face vise, iluzii, participă la activitatea societății dramatice **Muza**, pun în scenă piese de teatru, scrie articole, ține conferințe. Instabilitatea psihică îl face să treacă brusc de la felul, în care se judecă pe sine, fiindcă este sentimental, visător, caraghios, la constatarea că are o voință absurdă, trainică, formidabilă, un suflet aspru, caută să-și cultive îndrăzneala, trufia, ca: “*să nu cunoască nimeni Dumnezeu pentru care lupt*” (p. 148). Oscilează între ambiția de a fi original, ascuns, voluntar, dar participă la dansuri, “*flirturi cu dudușii la ceaiuri*”, “*joacă la curse*”, publică articole, se îmbracă la moda celor ce se cred “*scriitori*”. Aceste contradicții sunt o febrilă căutare de sine: “*Mă privesc. Privesc în mine. Atâtea trăsături străine, contradictorii...*”

Sunt consemnate acumulările treptate ale mândriei, mâniei, lenei, lăcomiei, invidiei, a viciilor desfrânării, tutunului etc. De aceea frecventează bordeluri, mânia îi dă stări de insomnie, crize cardiace, un comportament dezechilibrat. Se revoltă împotriva lui Dumnezeu că l-a creat pe Papini înaintea lui, ceea ce îi provoacă invidia, trufia: “*imi voi scuipa răsul și veninul asupra mulțimii*”.

Apar primele frământări și atitudini de disperat, fiindcă pierde examenul de bacalaureat și trăiește fără Dumnezeu: “*Nu pot să mă gândesc la Biserica. Nu sunt un mistic și nici nu sunt ateu satanic, cinic, disperat. Cum aș putea ajunge la Iisus?*” (p. 205). Cu trecerea examenului de bacalaureat se încheie volumul întâi.

b) Romanul adolescentului miop poate avea trăsături de roman realist în partea a doua având ca subtitlu **Gaudeamus**, fiindcă urmărește evoluția arivistului. De la Dinu Păturică din romanul *Ciocoi vechi și noi* al lui Nicolae Filimon, care poartă călimări la brâu, la Rică Venturiano,

Cațavencu și alți eroi ai lui I.L. Caragiale, arivistul va cunoaște faza de **parvenit** (p. 336) pe care o reprezintă **Petre** prietenul lui Mircea Eliade, când ambiția devine patimă, așa cum o va descrie autorul spre a ajunge la faza de **nebulie** (p. 337), pe care-și propune s-o atingă ca ideal de viață (*“Va trebui să se împlinească și faptul”* p. 338) și o va trăi în final. Ca și prietenul său Petre, Eliade este un *“pătimaș orbit”*, un împietrit lăuntric, un demonizat nu numai fiindcă trăiește după dictonul: *“Homo, humini lupus”* și recunoaște: *“Sunt o bestie, sunt o bestie”* și se bate cu frânghia până dă sângele ca un masochist. Criza lui este adâncă, de aceea mărturisește despre sine: *“Nu pot să mă rog pentru că sunt diavolul!”*.

Ca arivist Mircea Eliade îi înțelege comportamentul prietenului. *“De ce m-aș fi supărat, dacă trebuia să treacă peste mine într-un anumit ceas la o răspântie?”* (p. 335).

Credința este ochiul sufletului. Lipsa ei este cauza orbirii lăuntrice. *“Eu nu cred în Dumnezeu. De altfel gândesc că nu totdeauna creștinismul necesită credință. Creștinismul este o spiritualitate antimodernă, menită să călăuzească evoluția omului către Dumnezeu prin răsturnarea valorilor lumești și înscăunarea valorilor divine”* (p. 285). De aceea discuția din capitolul *“Furtună la schit”* relevă rădăcina eretică a gândirii lui Mircea Eliade, acuzație ce i-o aduce prietenul său: *“Îți accept învinuirea dumitale de protestantism, deși îl simt, prin austeritatea și sobrietatea lui, pur ortodox. Dar prefer să fiu protestant și creștin decât ipocrit fiu al Bisericii. Până acum nu pot cunoaște un creștinism viu decât personal”* (p. 285).

Se simt lecturile din autorii străini pătrunși de erezia raționalistă a lui Varlaam, care a generat Umanismul, Renașterea, adică insurecția păgânismului de tip aristotelic în gândirea teologică și filosofică din apus exprimată prin Toma D'Aquino. De aceea acuzația, pe care i-o aduce prietenul său este la obiect: *“ești încă stăpânit de păgânism. Eroismul d-tale e păgân, cu toate renunțările pentru primatul spiritualității”* (p. 287). Discuția angajează întreaga activitate a lui Mircea Eliade de mai târziu, fiindcă studentul care asistă la discuție îi spune adevărul, când îl aude vorbind despre atitudinea și opțiunea lui de a fi erou:

“Dar ești păgân autentic în eroismul d-tale, pe care îl vrei realizat numai prin voință. Voința omenească atunci când nu e asimilată prin har voinței divine, e prezumție diavolească”. (p. 289). Acuzația pe care i-o aduc: *“Ești demoniac”* (p. 289) va deveni o realitate prin trăirile de la sfârșitul jurnalului, dar mai ales, prin evoluția sa când se minte pe el însuși considerându-se moral, dar înlocuiește smerenia cu trufia de a-și ataca profesorii, de a-i disprețui pe ceilalți. El substituie curăția cu desfrânarea prin bordeluri cu seducerea Nonorei și a naivei Nișka. Înlocuiește blândețea cu mânia până la crize de demență, milostenia cu zgârcenia egoistului, care

nu vrea să dea celor din jur nimic, cumpătarea cu lăcomia de a fi mare, răbdarea cu explozii de furie, hărnicia cu lenea, așa cum o mărturisește. Simțim permanent asupra lui atacul duhurilor rele dar în special al Akediei, care a făcut praf și pulbere lumea creștină în occident. De aceea trufia de a fi erou: *“Vorba toată trebuie să se frângă sub nebunia lui”* (p. 291) îl duce la un comportament dezechilibrat, dar mai ales la comiterea păcatului împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă. De aceea nu are darul deosebirii duhurilor și se va prăbuși în prăpastia ereziilor, așa cum o va exprima în: *Istoria ideilor și credințelor religioase*, dar mai ales cum își va arunca eroul din *Noaptea de Sânziene* în prăpastie.

Limitele de înțelegere ale lui Mircea Eliade apar pregnant, când utilizează termenii. Astfel cuvântul **mistic** îl asociază cu cel de **teosof**, de etică, de căutare a lui Dumnezeu. Mistical este cu ce L-a găsit pe Dumnezeu în sine, trăiește stări de extaz, de comuniune, de ataraxie, are o viață lăuntrică atât de bogată, încât Mircea Eliade nici n-o poate bănuși.

Dezumanizarea ei și-o exprimă deplin în raporturile cu Nonora, cu Nișka, pe care le iubește, dar își înăbușă în suflet orice trăire, care l-ar putea aduce între oameni. Egoismul lui monstruos îl exprimă și când formulează idei ca: *“Eu înțeleg prea bine de ce trebuie să fiu împotriva Moldovei”*, fiindcă venit cu alți studenți la Iași pentru congres simte apropierea de poezie, de suflet, de Nișka, de ortodoxie, de condiția de om, pe care arivistul *“dă București”*, alienatul, care distruge totul pentru trufia de a fi *“mare”*, trebuie să le sacrifice. Întors la București se va izola de prieteni, de Nonora, de Nișka, de familie, având comportamentul unui bolnav psihic: *“Simt cum mi se moaie vinele, cum mi se îngustează creierul, cum tocesc mereu și prevăd totul”* (p. 415). De aceea așteaptă moartea cu cuțitul în mână, fiindcă a ajuns pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Diagnosticul medicului chemat de familie este de *“nebun”* (p. 416). Viața celor fără Dumnezeu este nebunie.

Romanul adolescentului miop este de fapt rătăcirea drumului de către adolescent, exprimat deplin prin demolarea casei cu *Mansarda*, ca să se îplinească cuvântul despre cei blestemați: *“Și urma lui de pe pământ o va șterge”*. Acest drum îl străbat toți cei ce nu înțeleg dictonul teologului rus Florensky: *“Între Preasfânta Treime și gheena terțius non datur”*. Ortodoxia este Calea, Adevărul și Viața întru Preasfânta Treime. Acest lucru nu l-a înțeles Mircea Eliade, de aceea toată strădania lui este un drum ca o împlinire a parabolei orbului. Toți oamenii trăiesc conștient sau inconștient, pe versetele Sfintei Evanghelii, doar că unii trăiesc versetele fericirilor și cuvintele de mântuire, sfințire, desăvârșire și înfiere, iar alții versetele vaiurilor și parabolele prăbușirii. Destinul tragic al intelectualului fără Dumnezeu este de fapt tema romanului său, iar ideea este că

intelectualul adevărat este o conștiință a neamului său, un apostol al lui Dumnezeu.

58.6. Mircea Eliade — *Noaptea de Sânziene*

a) Romanul *Noaptea de Sânziene* este construit ca o sinteză de realism, romantism, expresionism, simbolism, de aceea atât conținutul cât și tehnica narativă trebuie analizate din perspective multiple și complementare.

Dimensiunea realistă rezultă din faptul că eroii reprezintă categorii, tipuri sociale și acționează în împrejurările concret istorice dinaintea, din timpul și după cel de-al doilea război mondial. Dictatura regală a lui Carol al II-lea, mișcarea legionară împotriva iudeo-masonilor care jefuiau țara, lovitură de stat a generalului Ion Antonescu, declanșarea războiului, bombardamentele din Ploiești, dar și de la București, lovitură de palat a regelui Mihai cu arestarea generalului Antonescu, invadarea țării de armatele sovietice, jaful, încercarea unor eroi de a supraviețui, de a se salva fugind în străinătate, seceta și foametea dau un ton dramatic, tragic chiar romanului. De aici asocieri la Shakespeare, la Nibelungenlied, fiindcă și eroii lui Mircea Eliade trăiesc „*jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*“ (ca să-l asociem pe Horia Lovinescu), sugerat de piesele *Priveghiul și Întoarcerea de la Stalingrad*, pe care le scrie actorul Bibicescu și cum este gândul profesorului de filosofie Biriș înainte de a muri: „*Își cheltuise viața jucându-se*“. Interpretat din punctul de vedere al esteticii realiste, romanul ar avea ca *temă* România înaintea, în timpul și după cel de-al doilea război mondial. *Ideea* este enunțată de autor prin personajul Bibicescu: „*Destinul este acea parte din Timp în care Istoria își imprimă voința ei asupra noastră*“ (vol. II, p. 274).

Subiectul este construit din secvențe, care se succed într-o tehnică cinematografică, fiindcă scriitorul, asemenea unui regizor, ordonează în fața ochilor minții cititorului o succesiune de imagini, folosind efectul *vrittis*, pe care-l preia din gândirea indiană, cu scopul de a problematiza destinul eroilor săi. Eroul, Ștefan Viziru, consilier la Ministerul de Externe, este căsătorit cu Ioana, are un fiu, dar, paradoxal, fiecare are o altă opțiune afectivă. Ioana îl iubește încă pe Partenie, scriitorul, cu care fusese logodită, iar Ștefan o întâlnește după căsătorie, în pădurea Băneasa, pe Ileana Sideri în ziua de Sânziene, când, potrivit tradiției populare, se fac logodnele și înțelege că, de fapt, aceasta îi era ursita. Toți eroii trăiesc parcă niște roluri inversate, o altă viață decât cea normală, fiindcă, odată intrați în *labirint*, sunt parcă dirijați de o voință din afara lor, ca să facă ceea ce nu vor. Conceptul de lume ca labirint este prezent în mitologia românească (vezi Romulus Vulcănescu *Mitologia românească*) și va reveni ca un laitmotiv narativ de factură simbolistă, sugerându-se în final, la momentul morții profesorului Biriș, că există o ieșire din labirint prin Domnul Iisus Hristos,

că viața este Timpul, care ți se dă, ca să afli că există Dumnezeu și să dobândești mântuirea.

Ștefan Viziru este căutătorul, care știe că lumea este un labirint, un examen, un război și caută o ieșire prin Ileana, prin iubire, fiindcă este un erou purtător de mesaj, un alter ego al scriitorului și de aceea Mircea Eliade îi atribuie obsesia lui în legătură cu mitul și simbolul solstițiului de vară: „*Viața omului ține pasul Soarelui. Și dragostea crește odată cu pătratul lunii*“. De aici titlul romanului, de aici problematica obsedantă a Timpului, a Istoriei, a destinului uman. Ștefan Viziru nu caută Timpul — Moarte, Timpul — alergarea către moarte al lui Heidegger, de care-i vorbește Biriș, ci Timpul etern, fiindcă Timpul nu trece prin Sfinți, Timpul nu curge: „*Un sfânt nu trăiește ca noi în Timp*“ (vol I, p. 69). Fiind obsedat de mitul Sfântul Soare (Helios — Heliade), autorul face din Ștefan Viziru căutătorul, aplicând versetul „*Caută și vei afla*“, sperând într-o ieșire din labirint alături de Ileana Sideri. De aceea pleacă, după moartea Ioanei, într-un bombardament, prin Moldova, prin Franța și o găsește în finalul romanului, când, purtat de mașina Ilenei, precum o văzuse în vis, va cădea într-o prăpastie simbolică, de fapt o intrare în Timpul etern, fiindcă ea se petrece în ziua de Sânziene, când cerurile sunt deschise, iar clipa ultimă, când Ileana îl privește înlăcrimată, devine eternă. Este o logodnă cu veșnicia pe care o sugerează cu versurile din *Miorița*, ca într-un delir profesorul Biriș, ca un mesaj ce vrea să-l transmită lui Ștefan atunci când în pușcărie este torturat de securiști: „*Așa începe orice mesajiu: Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai...*“, „*dar nu poți să-l descifrezi dacă n-ai cheia. Și cheia n-o găsești decât pe vapor. Când te trezești pe vapor înțelegi că mergi la Paris. Toți vor să ajungă acolo, la umbra crinilor la Paris*“. Este sugerat în mod simbolic mitul lui Caron, cel ce duce sufletele morților peste Styx, nu cu barca, ci cu vaporul, fiindcă lumea s-a înmulțit și s-a modernizat.

Biriș, profesorul de filosofie, caută și el ieșirea din labirint, dar, paradoxal, nu o găsește prin filosofie, ci prin teologia trăită, când, voind să fugă din țară, este prins de securitate la Arad, este torturat de Duma, de Bârsan, de Bursuc și trăiește în mod simbolic pe conceptul romantic de lume ca vis, visează că se află pe un vapor, unde toți au în mână o lumânare și rostește un mesaj, care securiștilor li se pare o aiureală: „*E un mesajiu cifrat, adică pentru Paris. Acolo ajung toate mesajiiile. Le aduc vapoarele. Nu umblă decât noaptea fără lumini dar se îndreaptă spre Paris. Direcția Apus*“. Este un mod simbolist de a sugera, că așa cum cei oprimați de teroarea satanistă sionistă sovietică sperau să ajungă liberi la Paris, tot așa ieșirea din labirint are o ieșire în Paradis. De aceea el se roagă și vede cum flacăra lumânării se înalță la cer: „*O vazu atingând cerul și în clipa următoare zări din nou figura strălucitoare, aurie, care parcă îl aștepta*

acolo în spărtura de lumină. E Dumnezeu, își spuse, mirându-se că mai poate gândi și beatitudinea fără seamă în care se cufunda pierzându-se“ (vol. II, p. 330).

Contrastul, ca procedeu romantic, este bine utilizat prin saltul de la sugestiile simboliste la înjurăturile, loviturile, torturile realiste ale călăului Bârsan. Se sugerează astfel simultan kenoza și teonoza, fiindcă toți martirii văd cerul deschis ca sfântul Ștefan, când erau torturați de bestii satanizate: „*Sus de tot, acolo unde lumina atingea cerul, i se păru că zărește o figură strălucitoare. Fără îndoială că e Dumnezeu sau Iisus Cristos – își spuse – și se trezi emoționat cu o neînțeleasă fericire în suflet*“. Biriș va muri în pușcărie și va fi îngropat de Irina. Doar Liviu Rebreanu a mai izbutit, în *Pădurea Spânzuraților*, să facă această simultană kenoză-teonoză, să îmbine realitatea social- istorică cu realitatea transcendentă. Paradoxul este că autorul nu știe să-l ducă și pe Ștefan Viziru, acest *alter ego* al său, spre kenoză-teonoză, ci îl aruncă într-o prăpastie împreună cu Ileana Sideri, sugerând parcă un adevăr, că nu prin mit se dobândește mântuirea, ci prin purtarea crucii. De aceea lui Biriș îi dispare frica, nu mai este laș, vrea chiar să-l ajute pe Bârsan, dar Ștefan Viziru a fugit în străinătate.

Biriș trăiește teonoza, fiindcă se angajează prin jertfă spre desăvârșire, spre perfecțiune, spre viața veșnică, fiindcă cel ce-și duce crucea este liniștit, pașnic și în inima lui este adevărul, de aceea el pare nebun ucenicilor satanei.

Bibicescu este tipul actorului ratat, mediocru, care se crede un geniu. Ca să devină director al Teatrului Național, îmbracă pe rând culoarea verde sub legionari și cea roșie sub comuniști. Scrie pe ideile lui Partenie o piesă, *Priveghiul*, pe care o pune în scenă. De aceea este acuzat de Cătălina, actriță mediocră, amanta lui, de impostură: „*Ai compus piesa după capul tău și o joci sub semnătura unui mare autor. Dar piesa ta e proastă și ce faci tu e fraudă și o nelegiuire*“. Bibicescu este cabotinul, dar are ambiția să scrie o piesă, *Întoarcerea de la Stalingrad*, pornind de la un fapt de viață, când oamenii dintr-un sat din Moldova ies cu preotul cu lumânări într-o noapte, ca să-i întâmpine pe cei sosiți sub formă de duhuri de la război. Visează să devină celebru, realizând o piesă pe mitul morții, păstrat peste milenii în tradiția poporului român. El dă o altă valoare Timpului, concentrându-l într-un spectacol și crezând că astfel, prin conceptul de lume ca joc, se poate ieși din labirint, din destin. El poartă o altă idee a autorului, că actorul, fiindcă întruchipează nenumărate personaje, „*trăiește un număr considerabil de existențe și deci își consumă propria lui Karma într-o singură existență, fiindcă într-un timp mult mai scurt decât restul omenirii el cunoaște toate pasiunile, modelele de existență, aspirațiile, ideile*“. Este influența gândirii indiene asupra lui Mircea Eliade, care n-a înțeles viclenia satanică din

conceptul de metempsihoză. Nu există nașteri succesive. La momentul Parusiei, toți cei adormiți vor învia spre a fi judecați sau mântuiți.

Bibicescu n-o apără pe Cătălina, când este siluită de o bestie rusă, fiindcă este laș, dar când va fi urmărit el de securitate, va fi ascuns de Irina, care nu se teme, fiindcă ea este credincioasă. Va muri de inimă și Gheorghe Vasile. Irina, Biriș îl duc pe o bancă în grădina Icoanei, fiindcă nu îndrăznesc să-l îngroape ca pe un creștin. Talentul de prozator al lui Mircea Eliade constă în această profundă concordanță între caracterele eroilor, reacțiile lor față de evenimente, dar mai ales prin felul în care mor, fiindcă fiecărui om i se dă o moarte după cum i-a fost viața.

Irina este evlavioasă. Ea vrea să se ducă într-o mănăstire, dar familia nu a fost de acord și este căsătorită cu Vădastra, care o abandonează. Ea îi ajută pe toți. Este bună, blândă, harnică. Lui Bibicescu îi oferă casă și condiții de creație când este urmărit. Lui Partenie îi oferă subiecte de roman și chiar să-i fie secretară. Pe Ștefan Viziru îl ajută să iasă din șocul provocat de moartea Ioanei și a băiatului. Mai apoi îl îndeamnă s-o caute pe Ileana, spunându-i că aceasta îi era ursita. Ea îl ajută pe învățătorul Gheorghe Vasile să scoată o căruță cu cărți din București și s-o ascundă undeva la țară, pentru ca mai târziu să poată realiza o fundație culturală. Va fi alături de Biriș în momentele grele.

Spiridon Vădastra este ambițios și își afirmă, din primele pagini, țelul de a ajunge deputat, ministru, academician, deși are un ochi de sticlă și-i lipsesc două degete, de când a fost împușcat, din greșeală, de fiul unui colonel, învață să cânte la pian. El vrea să ajungă Edison, să facă ceva mare: *„Aș deveni cel mai celebru om din lume, și cel mai puternic și cel mai bogat în același timp“... „, Aș putea să fac ce vreau cu toată lumea, să schimb chiar regii, dacă aș vrea“*. De aceea nu se dă în lături de la șantaj, ba chiar la Londra, profitând de un bombardament, îl aruncă de pe o scară pe profesorul Antim, pentru a-i fura tabloul de Rubens, care valora o avere. Se va preface că a murit într-un bombardament la Londra și își va schimba identitatea, furând actele unui englez mort. Când Ștefan Viziru îl reîntâlnește după război la Paris într-o pensiune, își afirmă dorința de a se răzbuna, fiindcă este plin de venin. Cel mai admirat personaj este Ciru Partenie, scriitorul talentat. El o iubește pe Ioana, deși aceasta s-a căsătorit cu Ștefan Viziru, cu care are o surprinzătoare asemănare. De aceea un conducător al mișcării legionare îl confundă cu Ștefan Viziru și îl antrenează, fără voia lui, într-o confruntare cu agenții siguranței, care-l împușcă din greșeală.

Caracterul realist al romanului este definit și prin procedeele realiste, folosite de autor pentru a realiza actul narativ: analiza psihologică, tipizarea, descrierea, jocul umoristic cu limbajele, plurilingvismul. Astfel, când

Gheorghe Vasile aduce o damigeană cu vin Irinei, un soldat sovietic obraznic și bețiv dă buzna după el în casă, făcând semnul amenințător că-i împușcă, ca să le ia vinul și s-o oblige pe Irina, care venise de la moartea lui Bibicescu să danseze. El aruncă termeni stâlciți rusești, nemțești, românești ca: „vodcă“, „rachiu“, „kaput“, „prăfisor“, „Verbate“, „harașo“, „ia panimaiu rumânski“. Scena este tragică dar și grotescă. Irina se așază în genunchi și-i roagă pe Domnul Iisus Hristos, pe Maica Domnului să-i scape de bestia rusă, fiindcă Biriș, bolnav de tuberculoză, în pat, nu o poate ajuta.

Ileana Sideri este cea mai romantică eroină; îl iubește pe Ștefan Viziru, deși știe că este căsătorit, îl așteaptă să vină s-o vadă, nu se căsătorește decât târziu. Când Ștefan Viziru este arestat, ea îl încurajează. Întâlnirea lor din Portugalia este romantică, o evaziune într-o altă lume, unde Ileana închiriese o vilă pitoresc așezată.

Această permanentă alternanță a secvențelor realiste cu cele romantice, simboliste, sau expresioniste caracterizează stilul romanului, angajarea eroilor într-un destin tragic, generat de contextul social istoric, iar patetismul întrebărilor și problemelor dau romanului un caracter de unicat.

b) *Noaptea de Sânziene* este un roman expresionist, de problematică, o meditație pe tema destinului uman, însoțită de problematica Timpului, a Istoriei, a Iubirii, a credinței în Dumnezeu, a raportului dintre om și univers, a lumii concepută ca un labirint, din care, ca să poți ieși, trebuie să posezi cheia, așa cum o spune învățătorul Gheorghe Vasile: „*Știința a demonstrat că Dumnezeu există*“, de aceea „*Legile naturii sunt legi hotărâte de la Dumnezeu*“ (vol. II, p. 159). Este o concluzie de maturitate a autorului pusă în gura personajului, fiindcă romanul, terminat în 1954, este punctul cel mai înalt de realizare artistică a prozei lui Mircea Eliade.

Problema destinului și-o pune fiecare erou în alt fel. Ștefan Viziru are impresia că s-a rătăcit într-un labirint: „*Parcă toate mi s-ar trage dintr-o seară de vară de acum nouă ani din seara de Sânziene din 1936. E absurd, dar uneori am impresia că din momentul acela m-am rătăcit, că de-atunci n-am mai trăit viața mea*“ (vol. II, p. 184). Răspunsul profesorului Biriș este o generalizare a acestei stări, pe care o trăiește Ștefan Viziru, dar și o interpretare critică a ei: „*După o anumită vârstă, toți oamenii au impresia că au naufragiat, că și-au ratat viața, că au trăit o viață idioată, absurdă, o viață care nu putea fi a lor, care nu putea fi decât viața altuia. Pentru că avem o părere prea bună despre noi înșine și nu putem crede că dacă am fi trăit într-adevăr viața noastră, ea ar fi putut fi atât de idioată*“.

Ștefan Viziru însă trăiește o dramă a destinului, comunicându-ne zbaterile interioare ale autorului, care simte chemarea spre eternitate. În pseudoreligiile naturiste, unde nu au loc lepădarea de sine, luarea crucii și urmarea Domnului Iisus Hristos, adică o trăire a versetului: „*Oricine*

voiește să vină după Mine să se lepede de sine să-și ia crucea și să-mi urmeze mie“ (Marcu, 8, 34), au loc destinul, fatalitatea, întâmplarea, sfârșitul, distrugerea sau reîncarnarea, mitul, eresul erezia, ursita, falsul, artificialul: „*înțeleg că de-atunci viața mea și-a pierdut înțelesul*“, „*De-atunci totul a fost fals, artificial. Am fost trăit în evenimente, am fost purtat de o viață care nu era a mea...*”

Se simte vinovat de moartea Ioanei și a lui Partenie: „*Adesea mă simt răspunzător de moartea lui Partenie și a Ioanei. Îmi spun că dacă n-aș fi intervenit în viața lor ei ar fi trăit poate și astăzi, și ar fi fost fericiți*“. Când de Sânziene o întâlnește pe Ileana în pădurea Băneasa, el crede că aceasta era ursita lui: „*Probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită*“. În creștinism, darul lui Dumnezeu este viața, este tot ceea ce ni se dă, de aceea trebuie să-i mulțumim pentru tot și pentru toate. Tot ceea ce omul poate crede că este destin este darul lui Dumnezeu. În bunătațea lui cea fără limită, Dumnezeu ne oferă tot felul de daruri, dar nu știm să le luăm prin sacrificiul de sine, prin credință, prin purtarea crucii, prin urmarea Domnului Iisus Hristos. Ștefan Viziru nu știe că familia este o cruce și nu o știe nici autorul. De aceea, când discută problema credinței creștine, Ștefan Viziru face câteva observații, care sunt rezultatul unor meditații ale autorului, exprimă concluziile lui: „*În fond creștinismul ne-a relevat secretul mântuirii noastre și cu toate acestea aproape nimeni dintre noi nu-și mai amintește în ce constă acest secret*“. Cauza este uitarea; capacitatea asta de a uita esențialul explică în bună parte neputința creștinismului de a schimba oamenii, într-un cuvânt de a-i mântui (vol. II, p. 299). Uitarea este atacul demonului asupra lui Mircea Eliade.

Ceea ce nu înțelege autorul este că această uitare este un atac al duhurilor necurate, fiindcă orice creștin ortodox primește de la botez o cruce, un veșmânt de nuntă și un înger de pază, pentru a aduce războiul cu trupul, cu lumea și cu demonii. El atribuie acest atac Timpului: „*asta înseamnă că Timpul poate ataca chiar revelațiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul, și, în cele din urmă, distruge*“ (vol. II, p. 300). Concluzia e falsă, fiindcă revelațiile, trăirea mistică, extazele nu se uită. Mircea Eliade, ca și toți neortodocșii, n-a cunoscut esența creștinismului, cum o cunosc cei aleși dintre ortodocși. De aceea ideile lui Ștefan Viziru sunt vagi: „*Dar eu tot cred că există și altceva, dincolo de Timp și de Istorie... și că noi putem cunoaște acel altceva*“ (vol. II, p. 300).

Revelațiile, extazele comunică un mesaj, dar ieșirea se face prin lepădarea de sine, prin luarea crucii și urmarea Domnului Iisus Hristos, ceea ce determină trăirea revelațiilor, a textelor Sfintei Evanghelii pe versetele fericiților, ale poruncilor, și nu cum crede Ștefan Viziru: „*Dacă omul ar ști cum să-și amintească integral anumite revelații ar scăpa de Istorie*“. El

sesizează în mod realist pericolul minciunilor ateiste, comuniste: „*E foarte greu să-ți păstrezi sufletul neatins de-a lungul unui secol de hibernare sub o mască. Și atunci ni se pune problema: ce trebuie să facem ca să nu ne pierdem sufletul din acest nou Ev întunecat, care începe pentru noi*“. Ca istoric al ideilor religioase, Mircea Eliade ar fi trebuit să știe că această problemă nu numai că o ridică Domnul Iisus Hristos în textul Sfintei Evanghelii, dar o și rezolvă. De aceea vine înainte de vreme și va determina, pentru salvarea aleșilor Săi, scurtarea vremilor de pe urmă. Este momentul actual, adică perioada mielului cu coarne, adică a lui Anticrist când s-a rupt pecetea a cincea.

Sfârșitul acestei lumi relative se poate face oricând, fiindcă dezechilibrul produs de miliardele de păcate: furturi, tâlhării, violuri, pruncucideri, desfrânări, războaie, tehnologiile satanice, ateii, sectele, păgânismul, satanismul, este foarte mare. Omul „a uitat“ că el influențează prin comportamentul său imoral distrugerea lumii. De aceea, când Adam cade în ispita șarpelui și mănâncă din pomul cunoașterii binelui și răului, Dumnezeu îi spune: „*blestemat va fi pământul pentru tine!*“.

În acest sens, autorul introduce în roman elemente din legenda vasului Graal și anume momentul când Parsifal vine la Regele Pescar și, găsimdu-l bolnav, nu se lasă impresionat, ci îl întreabă de vasul Graal, îi pune întrebarea pe care ceilalți n-au știut să i-o pună. El crede că în fiecare țară și în fiecare moment istoric, anumiți oameni hotărâți și luminați știu să-și pună întrebarea justă. Este eroarea conceptului de intelectual, pe care a avut-o și Camil Petrescu. Intelectualul este cel care știe să rezolve la momentul oportun o problemă, nu doar să o pună. Ea este combinată cu povestea despre împăratul Anisie, care-L însoțește pe Dumnezeu, în drum spre stână, spre a anunța ideea profundei unități dintre om și univers: „*Ghicesc în acest simbolism solidaritatea omului cu Firea întreagă; întreaga viață cosmică suferă și se ofilește prin nepăsarea omului față de problemele centrale*“. (vol. II, p. 66)

Aflat în casa acestui țăran Anisie, Ștefan Viziru îi pune o întrebare: „*Cum e Dumnezeu?*“. Acesta îl caracterizează arătându-i că „*mântuirea nu-i o chestiune de cuvinte, ci realitatea sacră*“, în care omul trebuie să se întoarcă, să o regăsească: „*Ca să folosesc termeni creștini, omul nu se mai poate mântui decât pe el singur; nu mai poate ajuta pe altul să se mântuiască; nu mai are timp! Timpul și-a precipitat ritmul. Zilele noastre sunt numărate. Energia noastră e la limită. De abia ne va ajunge să ne scăpăm singuri. Nu mai poți întinde o mână de ajutor celuilalt...*“. Acum Ștefan Viziru află ideea care dă sens finalului romanului. „*Ciclul vieții în care trăim va fi anihilat și va veni un alt tip de umanitate, care nu trăiește ca noi în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate*“. Este ideea

devenită realitate, când Ștefan Viziru și Ileana Sideri se regăsesc o clipă înainte de a cădea cu mașina în prăpastie. Este un alt mod de a trata ideea expusă de Goethe în *Faust*, când eroul rostește: „*Clipă, stai, ești atât de frumoasă*“. Mircea Eliade „*uită*“ că acesta era contractul lui Faust cu Mefistofel, fiindcă în iad timpul devine etern. Pentru Ștefan Viziru, „*libertatea*“, „*respectul persoanei umane*“ sunt un preambul pentru „*dreptul de nemurire*“ (vol. II, p. 49), fiindcă el, ca și autorul, crede în vicleniile umanismului, în drepturile omului, în independența și autonomia omului față de Dumnezeu. Nemurirea se obține prin legea identificării, prin Taina Sfintei Euharistii cu Domnul Iisus Hristos, prin urmarea lui, prin sacrificiul de sine.

58.7. Mircea Eliade între sacru și profan

Problema limitei dintre sacru și profan necesită o abordare din punctul de vedere al Sfințelor Scripturi, afirmat prin multe versete, din care vom alege două, deoarece le considerăm reprezentative. Primul text aparține prorocului Isaia:

„... *Iată Fecioara va lua în pântece și va naște Fiu și vor chema numele Lui Emanuel. El se va hrăni cu lapte și cu miere până la vremea când va ști să arunce răul și să aleagă binele*“ (Isaia 9:14-15).

El poate fi corelat cu momentul ispitirii Evei în rai, de către șarpe: „*dar Dumnezeu știe că în ziua în care veți mânca din el vi se vor deschide ochii și veți fi ca Dumnezeu cunoscând binele și răul*“ (Facerea, 3,5).

Cele două versete pun în fața noastră două modele de gândire. Modelul Sacrului, al Fiului lui Dumnezeu, în care cunoașterea răului este eliminată. De aici învățătura Sfinților părinți, care, prin rugăciunea minții în inimă, alungau până și amintirea răului. Modelul profan este cel în care răul este prezent, fiindcă acesta este sensul pomului cunoașterii binelui și răului. Limita dintre sacru și profan este exprimată de două modele fundamentale de cunoaștere. Cunoașterea discriminativă, care împarte, separă pe categorii noetice: legi, principii, concepte, categorii, simboluri, mituri și cunoașterea revelată așa cum este concentrată în textele Sfintei Evanghelii, unde avem modelul Emanuel simbolic, exprimat prin pomul vieții, care este Legea Iubirii. El se obține prin darul deosebirii duhurilor. Despre acest mod de cunoaștere vorbește Sfântul apostol Pavel: „... *unuia i se dă prin Duhul Sfânt cuvânt de înțelepciune iar altuia, după același Duh, cuvântul cunoașterii*“, „*unuia faceri de minuni iar altuia prorocie; unuia deosebirea duhurilor iar altuia feluri de limbi și altuia tălmăcirea limbilor*“ (I, Corinteni, 12,8-10).

Darul deosebirii duhurilor separă net pe cei binecuvântați de cei blestemați, pe cei ce se mântuiesc de cei ce se osândesc, pe cei ai lui

Dumnezeu, care se încununează prin modelul fericirilor, de cei ce se duc în Gheena.

Gândirea discriminativă consideră că Adevărul este un principiu, ca în filosofia păgână a lui Platon, în timp ce gândirea creștină, prin darul deosebirii duhurilor, știe că Adevărul este o Ființă, este Fiul lui Dumnezeu, este Domnul Iisus Hristos. De aceea Sfântul apostol Pavel spunea că „*toți creștinii vorbesc în cuvinte învățate de la Duhul Sfânt*“ și „*au gândul lui Hristos*“ (I, Corinteni, 2,13-16). În timp ce filosofii cred că sensul vieții, al cunoașterii este de a dobândi acele „mantra“, formule pe care ei le consideră sacre, dar sunt de fapt profane, cum ar fi: „Om, pace, pace, pace“, „AUM, tat, sat“, „Tat twam asi“ și devin orbi, care călăuzesc pe orbi, fiindcă spune Sfântul apostol Pavel: „*Cunoștința însă semețește iar iubirea zidește*“ (I, Corinteni, 8,1) și „*Iar dacă i se pare cuiva că ar cunoaște ceva încă n-a cunoscut cum trebuia să cunoască*“ (I, Corinteni, 8,2).

Eroarea fundamentală a tuturor filosofiilor necreștine este că se consideră cunoașterea, ca fiind șansa desăvârșirii și împlinirii omului, drumul spre integrare în Sinele Suprem prin identificare, dacă rostește la momentul drumului spre cer această mantra: „*Tat twam asi*“ — „*Acești tu*“, sau „*eu sunt tu*“, prin care se face dispersia sinelui individual în Sinele Suprem. De aceea, venit în fața smochinului cunoașterii, Domnul Iisus Hristos îl blestemă și închide drumul prin Cunoaștere, drumul prin care a intrat răul în om și în lume. El deschide, prin sacrificiul de sine, pe Muntele Măslinilor, Calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, exprimată prin Sfânta Cruce.

Aceste premize fundamentale sunt necesare spre a defini limitele înțelegerii în gândirea lui Mircea Eliade, care este un om de știință, când aplică metoda comparativ-istorică, un filosof adânc influențat de gândirea indiană, un scriitor de talent. În toate scrierile lui găsim în esență o conștiință construită pe modelul cunoașterii discriminative, adică profane, chiar și atunci când realizează *Istoria ideilor și credințelor religioase*. Esența gândirii indiene și orientale este că omul se poate mântui prin sine însuși, pe când în gândirea creștină Adevărul, Calea și Viața cea vecinică este Domnul Iisus Hristos, Pomul vieții veșnice, „*Poarta oilor*“, „*Păstorul cel bun*“. Nimeni nu poate intra în Împărăția Cerurilor, care este dată de Dumnezeu Tatăl, Fiului Său Iubit, decât prin identificarea în timpul Sfintei Taine a Euharistiei cu Trupul și Sângele Domnului Iisus, ca să-I fim recunoscători toată veșnicia. În creștinism se păstrează identitatea persoanei, care se transfigurează prin Duhul Sfânt, fiindcă cei aleși, adică ortodocșii, devin fii ai Împărăției, ai Luminii și ai Învierii. Este efectul modelării creștine prin har, prin modelul Emanuel, prin modelul Fecioara, prin modelul Fericirilor. Ei sunt fecioarele înțelepte, care au candelile Duhului

Înțelepciunii, uleiul faptelor bune și sfinte, adică mirul Duhului Sfânt, Taina Sfântului Mir.

Cei ce caută să pătrundă fără veșmântul Duhului Sfânt dobândit prin botezul ortodox în Împărăția lui Dumnezeu, la nunta simbolică a Fiului lui Dumnezeu, sunt aruncați în întunericul cel mai din afară, adică în Gheena. Aceste adevăruri nu le rostește Mircea Eliade în cărțile sale și ne oferă drama intelectualului fără Dumnezeu, ispitit de șarpele cel viclean să mănânce din pomul simbolic al cunoașterii discriminative și să piardă raiul ortodoxiei, pomul vieții veșnice, unde intră cei ce au darul deosebirii duhurilor, adică au eliminat răul. Eliminarea răului se face prin virtuțile creștine, între care la loc de cinste se află smerenia, în timp ce orgoliul cunoașterii este dat de cunoașterea discriminativă.

Mircea Eliade face parte „*dintre cei cu aluatul fariseilor*“ (Marcu, 8,15), adică amestecă binele cu răul, ca toți sectanții, ereticii și lepădații de la Hristos, așa cum o mărturisește prin Allan, personajul din *Maitreyi*, dar și *Istoria ideilor și credințelor religioase*.

Dacă activitatea lui Mircea Eliade ar fi fost închinată lui Dumnezeu, el ar fi arătat că Adevărul, Calea și Viața cea veșnică nu se pot dobândi decât prin Domnul Iisus Hristos, prin ortodoxie și ar fi trăit modelul fericirilor exprimat prin versetul: „*Și fericit este acela care nu se va sminti întru Mine*“ (Luca 7,23). Viața lui Mircea Eliade, opera lui sunt o confirmare a adevărului rostit de Sfântul Antonie cel Mare în pustia Schetică, în fața Sfinților Părinți, că cel ce nu are darul deosebirii duhurilor se smintește, chiar dacă alte daruri dobândește.

Această cădere în teritoriul profanului, al ispitelor, al păcatului o găsim atât în conceptul de evoluționism din *Istoria ideilor și credințelor religioase*, cât mai ales în scrierile cu caracter literar, unde limbajul tranzitiv este dominat de cel reflexiv. În romanul *Maitreyi*, prin personajul Allan, Mircea Eliade comunică nu numai decăderea credinței în Franța, în lumea occidentală cotropită astăzi de mahomedanism, de yoga, de erezii, de secte, de satanism, de vicii, cât mai ales de propria sa decădere spirituală. De aceea vrea să treacă la hinduism, fuge în Himalaya, ca să caute adevărul, cade în păcat, în desfrânare, trăiește fără Dumnezeu.

În povestirea *Șarpele*, avem o cădere în ispită a doi tineri veniți la mănăstire, care, după vizita simbolică a șarpelui, fug în timpul nopții pe un ostrov, ca posedați de diavol, spre a cădea în desfrânare. În romanul *Domnișoara Cristina*, un tânăr, Edgar, este ispitit de o strigoaică, de fapt o diavoliță, care ia înfățișarea unei tinere, Cristina, moartă năprasnic în evenimentele de la 1907. În povestirea *La țigănci*, este tratată smintirea lui Mircea Eliade prin trei modele de gândire necreștină: indiană, iudaică, elenă, sugerate prin cele trei odalisce: țiganca, evreica și grecoica. În

povestirea *Secretul doctorului Honigberger*, această cădere în ispită este mai evidentă, fiindcă acesta dobândește condiția de nemanifestare, de care vorbește Krsna în *Bhagavad-Gita*, prin yoga. Este aceeași ispită, pe care o trăiesc evreii, mărturisită prin cărți ca *Zoharul*, unde avem o pseudomistică, ca și în yoga.

Deosebirea esențială dintre mistica creștină adevărată și aceste pseudomistici este că în mistica creștină, din icoana de lumină a Maicii Domnului se desprinde, în extaz, Pruncul de lumină și avem nașterea a doua, mistică, prin Iisus Hristos, de care vorbește Mântuitorul cu Nicodim. Cel implicat devine Hristofor, aude în biserica inimii Cuvântul lui Dumnezeu, așa cum îl auzeau prorocii, sfinții, apostolii, mucenicii, cuvioșii, în timpul teofaniilor și trăiește versetul Sfintei Evanghelii: „*Oile Mele cunosc glasul Meu*“. Este semnul că „*a dobândit Calea, Adevărul și Viața*“. Fericit este cel ce aude din timpul vieții glasul Domnului Iisus Hristos. Acesta este semnul că în el sălășluiește Cuvântul lui Dumnezeu și că are darul deosebirii duhurilor, ca esență a vieții și conștiinței creștine. El adună cu Hristos boabele de har ale Duhului Înțelepciunii, ale Duhului Înțelegerii, căci cele ce sunt pecetluite: „*Voi strânge laolaltă această mărturie și voi pecetlui această învățătură pentru uceniciei mei*“ (Isaia 8:16), lui îi sunt descoperite. De aceea și Sfinții apostoli nu înțelegeau Cuvântul lui Dumnezeu până la Pogorârea Duhului Sfânt. Cel ce are cunoașterea discriminativă se împrăștie, fiindcă spune Domnul Iisus: „*Cel ce nu adună cu Mine, risipește*“. Această dispersie este răul ascuns de șarpe în pomul cunoștinței. Darul deosebirii duhurilor determină o concentrare continuă a tuturor faptelor, gândurilor, cuvintelor în Domnul Iisus Hristos, fiindcă viața creștinului este o trăire pe versetele mântuirii din textul Sfintei Evanghelii, iar a celor lepădați, blestemați, dușmani ai lui Dumnezeu, ucenici ai lui Anticrist, este o trăire pe versetele vaiurilor.

Scrisul este o mărturisire veșnică. „*Verba volant scripta manent*“, spuneau strămoșii latini. Așa ne-o spune și Miron Costin. De aceea scrisul lui Mircea Eliade este o oglindă a conștiinței sale, fiindcă din inimă omul scoate cele bune sau rele, ne spune Domnul Iisus Hristos: „*Căci, iată, Împărăția lui Dumnezeu este înlăuntrul vostru*“ (Luca 17,21), fiindcă în om trebuie să stea icoana Domnului Iisus Hristos, a Preasfintei Treimi, a Maicii Domnului. Sufletul omului trebuie să fie o „*Biserică sfințită și rai cuvântător*“, dacă în el stau Cuvântul lui Dumnezeu, Mirele ceresc și Preasfânta Fecioară.

Care este mărturia lui Mircea Eliade? Ispitele, lepădările, duhul cel lumesc, concentrat în conceptul de *carpe diem*? Unde sunt credința, nădejdea și iubirea lui Dumnezeu? Unde sunt talanții ce trebuie să-i înmulțească orice slugă vrednică a lui Dumnezeu? I-a risipit. N-a știut să

facă ceea ce a pus în gura lui Dumnezeu, din *O fotografie veche de 14 ani*, adică să dobândească credința cea adevărată, ortodoxă, pe care o poate avea cel mai simplu țăran sau cioban. De aceea cărturarii de tip Eliade nu dobândesc înțelepciunea, înțelegerea, lumina. Ei aduc imaginea unui suflet ca un ogor, plin de spini, în loc de grădină cu pomi roditori sau de ogor roditor. Nu au lumina credinței, ochiul cugetului, de aceea nu au ochiul minții luminat, așa cum îl au copiii, sufletele curate: „*Fericiți cei curați cu inima căci aceia vor vedea pe Dumnezeu*“.

Mircea Eliade, rămas fără Dumnezeu, îl elimină din *Istoria credințelor și ideilor religioase* pe Domnul Iisus Hristos, fiindcă nu știe să distingă între sacru și profan, nu are darul deosebirii duhurilor și pierde șansa mântuirii. De aceea pe patul de moarte se împărtășește cu ereticii, fiindcă judecata lui Dumnezeu este dumnezeiască și fiecărui om i se dă la momentul morții ori „*sfârșit creștinesc*“, ori spre judecată și osândă.

59. Marin Preda

Viața și activitatea literară. S-a născut la 5 august 1922 în Siliștea-Gumești din județul Teleorman. Tatăl său, Tudor Călărășu, era țăran. Face școala primară în sat, apoi Școala Normală din Abrud, Cristur-Odorhei și București. Debut în 1941 în ziarul Timpul. Va publica volumul de nuvele: „*Întâlnirea din pământuri*” (1948), „*Desfășurarea*”, „*Îndrăzneala*”, „*Ferestre întunecate*”, pregătindu-se pentru romanele: „*Moromeții*” (1955), „*Risipitorii*”, „*Intrusul*”, „*Marele singuratic*” (1972), „*Delirul*” (1975), „*Cel mai iubit dintre pământeni*” (1980). A mai scris povestirea „*Friguri*”, eseuri „*Imposibila întoarcere*”, „*Viața ca o pradă*” și o piesă de teatru „*Martin Borman*”. A murit în 16 mai 1980.

59.1. Marin Preda — *Moromeții*

a) Romanul *Moromeții* are ca temă satul și țăranul în perioada dintre cele două războaie mondiale. Scriitorul caută să găsească un răspuns la problema, dacă mica proprietate țărănească poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste.

Subiectul constă în dezbaterea problemei mitului micii proprietăți țărănești, creat de ideologia poporanistă și semănătoristă. Constantin Stere, unul dintre ideologii poporanismului, afirma că soluția ideală pentru problema satului o constituie mica proprietate țărănească.

Marin Preda, ca scriitor realist, procedează științific, adică alege un caz real, pentru a da un răspuns real.

Ilie Moromete are pământ, adică două loturi, unul al său, iar altul adus de Catrina, în total cam 16 pogoane. El are forța de muncă asigurată de

familia sa, Achim, Nilă, Paraschiv, Nicolae, Tita și Ilinca, adică de fiii și fiicele sale, la care se adaugă el și Catrina. Pentru muncă are cai, cu care să poată ara, semăna, căra. Are oi, cu care să asigure hrana familiei, îmbrăcăminte necesară pentru familia sa numeroasă. Are și o concepție de țăran mijlocăș, adică nici nu vrea să sărăcească ca Țugurlan și să fie nevoit să lucreze pentru cei bogați, nici nu vrea să se îmbogățească, luând pământul altora ca Bălosu. Ilie Moromete este convins că păstrarea pământului pentru copii este forma prin care-și afirmă paternitatea. De aceea el are un dispreț profund față de Bălosu, care profită de necazurile unor țărani și le ia pământurile. El consideră că sensul vieții nu este dobândirea valorilor materiale, ci a celor spirituale. De aceea se adună cu alți țărani duminică dimineața, lângă fierăria lui Iocan, și discută politică. Ilie Moromete, Dinu Vasilescu, Cocoșilă, Tugurlan, Dumitru lui Nae și alții vor să-l înlăture pe Aristide din funcția de primar și în locul lui să-l pună pe Iocan. Ei vor ca noul consiliu comunal să rezolve problemele satului, nu să transforme funcția de primar într-un mijloc de a face abuzuri. Este aici subtil introdus poporanismul. Socialiștii, aripa poporanistă, plecau în sate ca meseriași: fierari, croitori, în scopul de a ridica poporul, de a-l conștientiza de rolul său politic. Asta face și Iocan, împiedicându-i să se ducă duminica la biserică și făcându-i să citească ziarele, adică informarea politică. Modul în care ei ironizează discursul lui Carol al II-lea, felul cum iau act de războiul din Spania sunt edificatoare. Ilie Moromete este un aderent la ideologia poporanistă.

b) Problema relațiilor de producție capitaliste în viața satului românesc este urmărită de Marin Preda, continuându-l pe Ioan Slavici. Spre deosebire de scriitorii interbelici ca Liviu Rebreanu, care urmăreau problema obținerii pământului, Marin Preda caută să răspundă la problema, dacă țăranul poate păstra pământul, adică să realizeze ideologia poporanistă.

Pământul a fost obținut de Ilie Moromete prin împroprietărirea de tip capitalist, adică prin răscumpărare. Statul le-a acordat țăranilor credite și ei își plătesc pământul în rate. În momentul anului 1929, pentru a-i desolidariza pe țăranii de mineri, statul îi scutește de plata ratelor restante și Moromete devine proprietar. El face împrumut la o bancă și-și cumpără oi și cai.

Formele de răscumpărare a pământului, împrumuturile la bancă, impozitul pe proprietatea funciară, crizele economice de supraproducție, rentabilitatea, industrializarea capitalistă sunt formele prin care relațiile de producție capitaliste acționează asupra micii proprietăți.

Fiind mereu dator, plătind rate și impozite, Ilie Moromete nu se poate descurca cu numeroasa sa familie. Mica gospodărie țărănească nu este rentabilă, fiindcă Ilie Moromete trebuie să-și întrețină forța de muncă, adică

fiii și fiicele. Bălosu, care reprezintă gospodăria de tip capitalist, este eficient economic. El își lucrează pământul, plătind munca pe zi lucrată. Apoi el câștigă suplimentar, făcând negoț cu cereale, iar fiul său este comis-voiajor pentru o fabrică de mașini de cusut.

Crizele economice de supraproducție, provocate de legea cererii și a ofertei, fac ca prețul cerealelor să scadă, iar Ilie Moromete, deși a produs mai mult grâu, nu poate din vânzarea lui să acopere cheltuielile familiei. De aceea va fi nevoit să vândă din pământ.

Industrializarea capitalistă determină emigrarea forței de muncă de la sat la oraș. Fiii lui Moromete, Achim, Nilă și Paraschiv, vor pleca la oraș spre a-și construi o altă viață în afara satului. Încercarea lui Ilie Moromete de a-i readuce în sat rămâne fără succes. Este un proces ireversibil, care afectează profund satul, transformând țăranul într-un om al muncii și-i dă alt statut social.

c) Problema familiei patriarhale, a raporturilor din cadrul familiei constituie obiectul studiului autorului. Omul nu este doar un factor social afectat de relațiile de producție, ci el are și relații de familie.

Familia, ca nucleu al societății, are în roman încă o organizare patriarhală. Moromete este șeful familiei și el decide. De aceea la masă el stă într-o poziție semnificativă, în capul mesei, iar ceilalți în jurul lui. Familia lui Ilie Moromete este reconstituită, fiindcă el a mai fost căsătorit, iar prima soție a murit. Băieții mai mari, Nilă, Achim, Paraschiv, sunt din această căsătorie, de aceea pentru ei Catrina este mama vitregă, iar Nicolae — frate vitreg. Cu aceiași ochi sunt privite Tita și Ilinca. Conflictul este atârnat de o soră a lui Moromete, poreclită Guica, care sperase că Ilie nu se va mai recăsători și ea va avea grijă de gospodăria lui. Ea vine și ia lucruri de prin casă fără să întrebe. Catrina îi interzice și de aici conflictul. Învățați de Guica, cei trei fii mai mari vor pleca la oraș, luând oile și caii, deci lovind gospodăria lui Ilie Moromete. La cauzele obiective, derivate din relațiile de producție capitaliste, se vor adăuga și cauzele subiective din cadrul familiei. În afară de conflictul cu fiii săi, Moromete mai are un conflict cu Catrina. Atitudinea lui contemplativă, felul în care nu se zbate să obțină venituri suplimentare pentru familie, faptul că nu introduce un sistem de folosire mai rentabilă a pământului, care ar fi putut rezolva multe, agravează contextul social al familiei lui Moromete.

Factorii sociali, ca primarul Aristide sau consiliul comunal, nu fac nimic pentru sat, ci caută doar să se îmbogățească. Țăranii nu fac nici ei nimic pentru a schimba relațiile din cadrul satului.

Moromete își schimbă atitudinea la sfârșitul romanului: „*timpul nu mai avea răbdare*“ și, după plecarea fiilor, face căraușie cu cereale, câștigă bani și-i oferă fiilor, plecați la București, ca să se întoarcă. Catrina află și de aici

conflictul care va determina plecarea ei de acasă. În volumul al doilea, acțiunea se reia după zece ani. Moromete o mai are doar pe Ilinca, fiindcă Tita s-a măritat, iar Nicolae a plecat la școală și se va întoarce ca activist. Aflăm că fiii și-au făcut un drum propriu. Paraschiv a devenit sudor la I.T.B., Achim și-a deschis o prăvălie cu banii de pe oi, iar Nilă a devenit portar la un bloc. Concluzia este că nucleul satului, adică familia patriarhală, este supusă unei presiuni sociale și se va destrăma.

d) Problema distrugerii gospodăriei patriarhale de către relațiile de producție socialiste nu a fost tratată de Marin Preda, ci doar pusă în romanul *Marele singuratic*, care continuă ciclul Moromeților și în nuvela *Desfășurarea*.

Ideea primului volum din Moromeții este că mica proprietate țărănească nu poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste. Problema obținerii pământului prin mijloace individuale, tratată de Liviu Rebreanu în romanul *Ion*, este reluată în *Moromeții* ca o problemă secundară în conflictul dintre Bălosu și Bircă. Bircă, un flăcău sărac, se va căsători cu Polina, fiica lui Bălosu, fără voia acestuia. De aceea Bălosu nu vrea să-i dea pământul ce i se cuvine ca zestre. Polina va declanșa conflictul cu familia ei, ia lotul ce crede că i se cuvine și se duce cu Bircă să strângă recolta. Fratele ei, Victor Bălosu, vine și sare la bătaie. Bircă îl lasă să-l lovească, apoi îi dă una și-l culcă. Conflictul care se prefigura nu mai este dezvoltat de autor.

Conflictul de clasă, tratat de Liviu Rebreanu în *Răscoala*, devine aici un conflict personal între țăranul sărac Țugurlan și chiaburii Aristide. Morarul Aristide fură la moară, Țugurlan își dă seama și face scandal, dar nu descoperă cum era furat. De aici conflictul cu primarul Aristide, pe care-l bate, îl bate și pe jandarm, căruia îi ia pușca. El nu va fi sprijinit de ceilalți țărani. Va fi arestat și închis.

Nicolae Moromete, în volumul al doilea, vine ca activist de partid în sat și intră în conflict cu nucleul comuniștilor ariviști din sat. Îl silește pe primarul Potloagă să-și predea cotele de cereale, ca să fie exemplu pentru ceilalți, nu intervine în conflictul dintre Mantaroșie și Fântână, care se ceartă cine să fure de la moară, nu dă curs codoșelilor lui Issică, care vrea să devină secretar de partid. Prin atitudinea lui intransigentă, îi descurajează pe ariviștii deghizați în comuniști și trebuie să părăsească satul. El pleacă la București, unde fostul notar din sat, care-l ajutase să intre în partid, deține o funcție importantă și-l va sprijini să obțină un post la o seră, ca să-și continue studiile. El trăiește drama omului cinstit, care a avut încredere în lozincile comuniste, și este lovit tocmai fiindcă este cinstit.

În romanul *Marele Singuratic*, el îi spune lui Ilie Moromete că mica gospodărie țărănească trebuie să dispară, dovadă că n-a înțeles viclenia

ideologie comunistă. Replica lui Ilie Moromete: „*Da dispari tu*“ a devenit o realitate socială prin dispariția orânduirii comuniste.

59.2. Marin Preda — *Cel mai iubit dintre pământeni*

a) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman realist, care are ca temă critica societății socialiste sau a dictaturii proletariatului. Ideea romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societății, nu poate exista mult timp și se autodevorează.

Subiectul romanului este construirea unei fresce sociale a „*epocii de aur*“ sau a „*vârstei de fier*“, cum o numește Lucian Blaga. Eroul principal, Victor Petrini, este un intelectual, un asistent la universitate, filosof, se subînțelege din orașul Cluj. Orice om, care gândește, este într-un regim de dictatură, un dușman potențial, care trebuie distrus fizic, moral, social. Victor Petrini este destituit din postul de asistent universitar, fiindcă și profesorul (se sugerează Lucian Blaga) este dat afară din universitate de imbecilul caloriferist, devenit subit autoritatea care decide.

Victor Petrini este condamnat la muncă silnică printr-o farsă judiciară, înscenată cu cinism, trimis să muncească într-o mină, unde este chinuit de un torționar înrăit. Acesta, ca să-l chinuiască și să-i provoace moartea, îl scotea noaptea în frig, dezbrăcat, încât, ca să supraviețuiască, Petrini îl aruncă în hăul unui puț de mină părăsit. Se sugerează că singura cale pentru aceste fiare ucigașe este moartea, adică să li se aplice legea talionului.

Imaginea foștilor miniștri, oameni de stat, bancheri, generali, preoți, intelectuali, care umplu închisorile prin procesul de distrugere socială organizată, este urmărită nu numai social, fizic, ci și psihic, moral. Lupta pentru supraviețuire în jungla comunistă îl face pe Victor Petrini, dintr-un om al ideilor pure, un criminal.

Imaginea spectacolului social, dominat de ariviști-marionete ca Mircea, care-i ia soția cât este închis, pe arhitecta Matilda, violența, promiscuitatea, lipsa principiilor, falsificarea adevărului social, transformarea instituțiilor în instrumente în mâna unor persoane dau accentele de virulentă critică socială. Eroii sunt construiți atât prin trăsăturile tipice ale unor categorii sociale, cât și printr-o subtilă și nuanțată analiză psihologică. Este împletit colajul cu eseul, descrierea cu dezbateră problematizată. Sunt introduse și elementele de surpriză în comportamentul eroilor, în crearea situațiilor unice. Astfel, pentru a o salva pe Suzy Culala, îl aruncă din teleferic pe inginerul Pencea, fostul ei soț.

b) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman-eseu, o meditație pe tema destinului. Victor Petrini este locutorul care folosește timpul, cât se află în detenție, pentru a scrie despre destinul intelectualului într-o societate de ariviști violenți.

Ca filosof, Victor Petrini vrea să realizeze o revoluție în gândire, construind o nouă „*gnoză*“, adică o nouă teorie a cunoașterii, care să redea integritatea conștiinței umane „*în fața universului*“. Principiile enunțate de el: „*Omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale*“. Este, astfel spus, o meditație pe tema liberului arbitru de factură iluministă, care intră în contradicție cu dictatura proletariatului. Drepturile omului sunt idei periculoase pentru regimurile de dictatură, de aceea Petrini este închis spre a fi reeducat prin muncă.

Un alt eseu al său, intitulat *Era ticăloșilor*, este un subtil rechizitoriu, un atac la adresa principiilor societății comuniste, căreia îi contestă dreptul legitim de a exista.

Victor Petrini trece prin viață ca printr-un labirint, cu multe situații neprevăzute, cu tipuri umane variate ca vicleana, versatila și imorala Matilda, sfoioasa Căprioara, Bacaloglu și Calistrat, activiști de partid ca Mircea, funcționarii de la Oraca, anchetatorii securității, calina Suzy Culala și violentul inginer Pencea, oportunistul său prieten Ion Micu. Cu acesta din urmă poartă ample dezbateri în legătură cu legitimitatea regimului de dictatură comunistă. Este dimensiunea expresionistă a romanului, care devine astfel un roman de problematică.

El caută să găsească un mod de supraviețuire a omului superior într-o lume absurdă, într-o societate atât de degradată de lipsa de principii morale, ca urmare a cultivării ateismului satanic, încât capătă aspectul unui coșmar.

Titlul romanului sugerează această ieșire prin cuvintele: „*dacă dragoste nu e, nimic nu e!*...“, cuvinte așezate în finalul romanului ca o concluzie, care generează nu numai titlul, ci și mesajul. Ele sunt o parafrază la definiția dragostei dată de Sfântul apostol Pavel (I, Cor.). Cel ce n-a înțeles și nu face Legea Iubirii își irosește viața, cade din rău în mai rău și se osândește.

c) *Cel mai iubit dintre pământeni* poate fi interpretat ca un roman de dragoste în sensul că urmărește drumul sufletului de la dragostea cea lumească la dragostea față de Dumnezeu, așa cum o spun cuvintele din finalul romanului: „*dacă dragoste nu e, nimic nu e!*...“

Definiția dragostei este dată de Sfântul apostol Pavel în Epistola I, Către Corinteni, capitolul 13, versetele 4-7, care dau cheia întregului roman: „*Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmăiește, nu se laudă, nu se trufește. Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul. Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă. Dragostea nu cade niciodată*“. Din această perspectivă, el devine un roman romantic.

Victor Petrini pornește prin labirintul social și primește iubirea ca pe un fir al Ariadnei, alcătuit din patru secvențe simbolice. Nineta reprezintă dragostea adolescenței, când eroul confundă existența cu apartenența. Capriciul rupe cuplul, fiindcă Nineta îi impune într-o formă subtilă voința ei, să meargă pe strada indicată de ea, adică să-și părăsească destinul propriu și să-l urmeze pe al ei. Refuzul ei de a-l urma pe drumul lui este cauza despărțirii. Voia proprie este mai tare decât dragostea care-i leagă. Eroul trăiește iluzia că are dreptul la opțiune, la liberul arbitru, la a-și impune voința sa altora. Nu are dragostea care este binevoitoare, care nu caută ale sale.

Cea de a doua iubită, Căprioara, îl admiră, fiindcă, devenit asistent la Universitate, crede că poate domina realitatea, ca Ștefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu. Căprioara a fost sedusă de un medicinist și a rămas însărcinată. Victor Petrini, orgolios, nu acceptă compromisul. Încercând să scape de sarcină, Căprioara moare, el fiind, de fapt, cel care a împins-o la actul acesta, fiindcă n-a putut s-o ierte, s-o creadă. Nu are dragostea care toate le crede.

Matilda reprezintă a treia etapă a drumului prin labirint, când el crede, ca filosof, că poate lua în posesie realitatea prin cunoaștere și vrea să elaboreze o nouă gnoză. Realitatea socială este brutală, fără o ordine, incoerență ca Matilda. Viața îi apare ca un amestec de murdărie și puritate, păcat și virtute, minciună și adevăr. Matilda, ca și viața socială, este dominată de spiritul răului, reprezentat în viața ei de evreul cu bani sau de omul politic ca Mircea, care deține puterea. O astfel de lume, alcătuită din oameni ca Matilda, distruge valorile. Se exprimă adevărul că lumea, ca și femeia, sunt ostile spiritului și preferă banul, puterea. Este o lume aberantă, absurdă, irațională. El nu are dragostea, care toate le rabdă.

Al patrulea tronson al labirintului este parcurs pe firul Suzy. Ea este o victimă a realității sociale, care l-a lovit pe Petrini. Fostul soț al ei, inginerul Pencea, este o variantă masculină a Matildei, bestia creată prin lozinca: „școala pregătește forța de muncă pentru industrie“. Omul nu mai este o ființă inteligentă, superioară, ci o vită de muncă. Urmărindu-i într-un teleferic, acesta vrea să-i ucidă, dar Petrini îl aruncă din teleferic într-o prăpastie. Petrini află că femeia e o școală, cum zicea Eminescu, pentru a afla adevărul, că fără Dumnezeu lumea devine o junglă, un iad. El nu are dragostea, care nu se aprinde de mânie.

d) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman de idei, având elemente de expresionism. Morala, virtuțile nu sunt probleme teoretice sociale, ci viața sufletului. Cele patru personaje feminine din viața lui Victor Petrini: Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy (Susana), sunt, de fapt, cele patru

timpuri ale unui ciclu tipic al vieții. Făcând voia proprie, și nu ascultarea față de legea lui Dumnezeu, Victor, ca și Adam, cade din raiul inocenței și al purității reprezentat de Nineta, al cărei nume sugerează cunoașterea prin negație sau definirea adevărului prin ceea ce nu este, afirmând indirect ceea ce este. Dragostea este unificatoare. Petrini iese din dimensiunea dragostei, care este binevoitoare și care nu caută ale sale. Căprioara de aceea nu mai este pură, iar el este încercat la dragostea care toate le crede, toate le iartă. Victor nu-i iartă căderea și o împinge la o întrerupere de sarcină, adică să devină ucigașa propriului copil. De aceea cei ce legiferează, admit și fac pruncuciderea, se duc în iad. Drepturile omului înseamnă, în primul rând, dreptul la viață al copilului și nu dreptul de a ucide. Un parlament, care legiferează pruncuciderea, este un parlament de ucigași. Ca filosof, Victor Petrini nu are nici o scuză pentru greșelile pe care le comite, de aceea, ca și Ștefan Gheorghidiu, va ajunge la pușcărie.

Victor Petrini ratează și dragostea față de aproapele, adică față de cei căzuți, fiindcă pe Matilda o ia de la prietenul său Petrică Nicolau, așa cum și acesta o luase de la un evreu, și va fi luată de Mircea, prim-secretarul de partid al regiunii. Este o evidentă călcare a poruncii a zecea. Matilda a devenit un obiect, un instrument, un bun de consum, după ideile lui Engels din *Originea familiei, a proprietății private și a statului*.

Victor Petrini nu poate realiza nici porunca de a-și iubi dușmanii. Pe torționarul, care-l agresează, îl aruncă în hăul unei mine, iar pe inginerul Pencea din teleferic. Este evidentă situația sa de legitimă apărare, dar asta în cazul Legii Iubirii este doar o circumstanță atenuantă.

Din punct de vedere moral, Victor Petrini este un om fără principii. Din punctul de vedere al moralei creștine, el este un ucigaș, un om fără Dumnezeu, care devine treptat, prin adaptarea la jungla socială, o fiară. El încalcă decalogul pe toate cele zece porunci. Este ucigaș, desfrânat, mincinos, fără Dumnezeu, ia ce nu-i al lui. El trăiește, ca și eroii lui Camil Petrescu, drama intelectualului fără Dumnezeu. Limitele autorului sunt, ca și la Camil Petrescu, limitele filosofiei, incapacitatea ei de a rezolva problemele sufletului. Falimentul lui Victor Petrini este falimentul filosofiei în confruntarea cu realitatea.

60. Marin Preda — reprezentant al realismului obiectiv

60.1. Principalele tendințe în dezvoltarea prozei realiste

a) realismul liric subiectiv, reprezentat de Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Zaharia Stancu, Geo Bogza.

b) realismul de factură clasicistă este reprezentat de Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, G. Călinescu, Augustin Buzura.

c) realismul critic obiectiv, reprezentat de Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Nicolae Steinhardt.

d) realismul de factură barocă: Mateiu Caragiale, Fănuș Neagu.

e) realismul de factură simbolist-expresionistă: Alexandru Macedonski, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu.

60.2. Problematika romanelor lui Marin Preda

a) destrămarea mitului micii gospodării țărănești: *Moromeții*, *Desfășurarea*.

b) destrămarea mitului industrializării: *Risipitorii*, *Intrusul*.

c) destrămarea mitului fericirii socialiste: *Cel mai iubit dintre pământeni*, *Marele singuratic*, *Imposibila întoarcere*.

d) destrămarea mitului puterii și minciunilor politice: *Delirul*, *Cel mai iubit dintre pământeni*.

e) critica modelelor de viață socialistă: *Cel mai iubit dintre pământeni*.

60.3. Ilie Moromete — personaj-simbol al mediului rural

a) Ilie Moromete și presiunea relațiilor de producție capitaliste; Nicolae Moromete și presiunea relațiilor de producție socialiste asupra micii gospodării țărănești.

b) cauzele obiective ale destrămării satului și familiei patriarhale:

– relațiile de producție capitaliste: ratele, creditele, dobânzile, impozitele, industrializarea, crizele economice.

– relațiile de producție socialiste: conducerea centralizată de către comuniști, cote obligatorii, colectivizarea forțată, naționalizarea pământurilor și proprietăților, dezvoltarea planificată a economiei.

c) cauzele subiective ale destrămării familiei patriarhale: conflictele personale, atitudinea contemplativă, lipsa credinței.

d) influența contextului social-istoric: dictatura regală a lui Carol al II-lea, prefigurarea războiului mondial, noile relații de producție socialiste, dictatura proletariatului, industrializarea socialistă, colectivizarea.

60.4. Critica societății socialiste — culme a spiritului critic și a romanului realist

a) destrămarea mitului societății socialiste — obiectiv al prozei realiste: Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni*, Augustin Buzura *Orgolii*, *Refugii*, *Drumul cenușii*.

b) Călin Surupăceanu – *Intrusul* – victima industrializării socialiste.

c) Nicolae Moromete – *Moromeții (II)* – victima ariviștilor comuniști.

d) Victor Petrini – *Cel mai iubit dintre pământeni* – problema intelectualului în societatea socialistă:

- intelectualul — țintă a persecuțiilor regimurilor de dictatură.
- intelectualul — un luptător pentru supraviețuire.
- intelectualul — un căutător al adevărului.

e) Marin Preda — victimă a asasinatului politic — expresie a locului intelectualului în societatea socialistă.

61. Vasile Voiculescu

Viața și activitatea literară. S-a născut la 13 octombrie 1884 în comuna Pârscov pe valea Buzăului într-o familie de țărani. face școala la Liceul Hașdeu din Buzău și apoi la Liceul Lazăr din București, apoi Facultatea de Litere și Filosofie și Facultatea de Medicină. Susține teza de doctorat în 1910 și va fi medic în Gorj, Ilfov, Dâmbovița, Buftea, Bârlad, apoi la Administrația Domeniilor Coroanei, subdirector al Fundației Culturale (1921), medic și profesor la Institutul Pompilian, director al culturii la Fundația Culturală (1922). Primește premiul de poezie al Societății Scriitorilor Români (1928). Va fi referent literar la Radio (1933) și apoi director la direcția programelor a Radiodifuziunii. Primește premiul Teatrului Național pentru piesa „Umbra” (1937) și Premiul național de poezie (1941). Va fi închis între 1958-1962 și moare în 27 aprilie 1963. Este înmormântat la cimitirul Belu din București.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de poezii: „Poezii” (1916), „Din țara zimbrului” (1918), premiat de Academia Română, „Pârgă” (1921), „Poeme cu îngeri” (1927), „Destin” (1933), „Clepsidra”, „Urcuș” (1937), „Întrezăriri” (1939), „Poezii” (1968), „Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare” (1964), „Călătorie spre locul inimii” (1994).

În proză va scrie: volumele de povestiri și nuvele „Iubire magică”, „Sakuntala”, „Capul de zimbru”, „Ultimul Berevoi” și romanul: „Zahei Orbul” (1958).

Teatru: „Fata ursului” (1930), „Umbra” (1935), „La pragul minunii” (1933), „Demiurgul” (1943), „Duhul pământului” (1943), „Pribeaga” (1978), „Gimnastică sentimentală” (1972).

61.1. Vasile Voiculescu — *În grădina Ghetsemani*

a) *În grădina Ghetsemani* este o meditație pe tema Legea Iubirii, care are ca sens jertfă de sine a Domnului Iisus Hristos, deschiderea drumului prin măslin, închiderea drumului prin smochin, realizarea prorociilor.

Textul Sfințelor Scripturi prefigurează ziua „când va veni Domnul Dumnezeu și toți sfinții împreună cu El” (Zaharia, 14,5). Mesajul îl avem în rugăciunea Domnului Iisus Hristos, când se dă pe sine jertfă pentru

toți cei ce vor crede în El: „*Dar nu numai pentru aceștia mă rog, ci și pentru cei ce vor crede în Mine, prin cuvântul lor*“ (Ioan 17,21).

Darul făcut Fiului de către Dumnezeu Tatăl, o Împărăție în cer, devine destin pentru Domnul Iisus Hristos omul, care se naște din Sfânta Fecioară Maria, prefigurat de textul Sfințelor Scripturi. Pentru a-i lua în cer pe ai Săi, Domnul Iisus Hristos vine în lume și dă, prin Sfânta Evanghelie, prin instituirea celor șapte Sfinte Taine, prin Sfânta Sa Sobornicească și Apostolească Biserică, cheile Împărăției. De aceea sensul rugăciunii este: „*ca toți să fie una, după cum Tu, Părinte, întru Mine și Eu întru Tine, așa și aceștia în Noi să fie una ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis*“ (Ioan 17,21). Este deci reconstituirea valorii omului, realizarea unui nou raport între om și Dumnezeu prin jertfa Sa, ca un Miel din Vechiul Testament. Rosta acestui act este dobândirea sfinților, a celor care cunosc Slava Sa: „*Părinte voiesc ca, unde sunt Eu, să fie împreună cu Mine și aceia, pe care Mi i-ai dat, ca să vadă Slava Mea, pe care Mi-ai dat-o, pentru că Tu M-ai iubit pe Mine mai înainte de întemeierea lumii*“ (Ioan 17,24). Noul raport, noua lege este Legea Iubirii: „*ca iubirea cu care M-ai iubit Tu să fie în ei și Eu în ei*“ (Ioan 17,26). Intrarea în Împărăția lui Dumnezeu nu se poate face decât prin Legea Iubirii, nucleu de unde s-a generat sistemul de legi, din care s-a creat lumea: legea armoniei și echilibrului, legea sublimării, legea emergenței, legea discriminării, legea înțelegerii, legea conexiunii, legea identității. Aceste șapte legi sunt esența Cuvântului, a Luminii Lumii. Prin ele s-a împlinit creația când Dumnezeu a rostit: „*Să fie lumină!*“.

Nu se intră în Împărăție decât prin Domnul Iisus Hristos: „*Eu sunt poarta oilor!*“. Lui trebuie să-i fim recunoscători toată veșnicia pentru jertfa Sa pentru noi.

b) În grădina Ghetsemani este o elegie, în care Vasile Voiculescu umanizează comportamentul Domnului Iisus Hristos, pornind de la Evanghelia după Luca: „*Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea*“. El trăiește ca om pe pământ și de aceea zbaterea Lui, frica de moarte este autentică: „*Iar El fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ*“ (Luca 22,44). Această trăire profund umană o găsim în momentul răstignirii, când strigă: „*Eli, Eli, lama sabahtani?*“, adică „*Dumnezeul meu, Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?*“ (Matei 27,46).

Dacă drama răstignirii n-ar fi fost autentică și dacă ar fi fost sprijinit de îngeri, de Tatăl Ceresc, de Duhul Sfânt, atunci s-ar fi zis că doar un Dumnezeu ar putea îndura astfel de încercări. Autorul de aceea pune accent pe latura de om a Domnului Iisus Hristos: „*Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul / Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva întruna / Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul / Și-amarnica-i strigare stârnea în*

slăvi furtuna“. Simbolul cupei, care sugerează conștiința, este prezent în iconografie și în textul Sfintei Evanghelii: „*O mână neîndurată, ținând grozava cupă, / Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură... / Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă... / Dar nu voia s-atingă infama băutură*“. Este o aluzie la versetul: „*Puteți, oare, să beți paharul pe care-l voi bea Eu și cu botezul cu care Eu Mă botez să vă botezați?*“ (Matei 20,22).

Spre deosebire de Domnul Iisus Hristos, care ia asupra Sa, sub forma simbolică a Sfintei Cruci, toate păcatele lumii, care-i despart pe oameni de Dumnezeu și trăiește dramatic această separare, sfinții sunt ajutați la momentul martirajului de Duhul Sfânt, de Preasfânta Fecioară, de îngeri. Unii, ca Sfântul arhidiacon Ștefan, au teofanii, adică îl văd pe Dumnezeu. Momentul de kenoză este identic cu cel de teonoză.

Inversarea valorilor între lumea materială și cea divină este sugerată prin simboluri ca „venin“ — „miere“, „moarte“ — „viață“: „*În apa ei verzuie jucau sterlici de miere / Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață... / Dar fălcile-nceștându-și, cu ultima putere / Bătându-se cu moartea, uitase de viață!*“.

Imaginea uliilor, care se rotesc după pradă și a măslinilor, care par că vor să fugă, este încărcată de sugestii ca în estetica simbolistă. Ulii ar sugera pe dușmanii Domnului Iisus Hristos, iar măslinii pe sfinții apostoli, care-l părăsesc în acele clipe grele, cuprinși de spaimă. Este aici o împlinire a versetului: „*Bate-voi păstorul și se vor risipi oile turmei*“ (Matei 26,31).

Autorul se abate de la autenticitatea situației. Mântuitorul i-a prevenit pe ucenici de evenimentele care urmau să se petreacă. Ba mai mult, când este prins, El îi oprește pe Sfinții apostoli ca să-L apere: „*Sau ți se pare că nu pot să rog pe Tatăl Meu și să-Mi trimită acum mai mult de douăsprezece legiuni de îngeri?*“. El însă face voia Tatălui Ceresc, așa cum o spune în rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, din grădina Ghetsemani: „*dacă nu este cu puțință, să treacă acest pahar ca să nu-l beau, făcă-se voia Ta*“ (Matei 26,42).

Autorul exagerează acest dramatism interior al Domnului Iisus Hristos, care știa că pentru acest sacrificiu de sine s-a născut, dând poeziei un caracter dramatic, dar mesajul ei rămâne în esență expresionist.

61.2. Vasile Voiculescu — *Bătea la poarta cerului*

a) *Bătea la poarta cerului* este o meditație pe tema poetul și poezia. Ideea este că asemeni unei raze, poetul și poezia bat la poarta eternității.

Textul este simbolic. Raza, simbol al poetului și poeziei, se întoarce la cer, de unde a plecat, după ce a înfruntat întunericul generat de ateism, „*prăpăstiile de gheață*“ ale imbecilității materialismului marxist-leninist, „*oarba rătăcire*“ a sectelor, „*nebunia surdă și păcatul*“ ca trăsături ale societății burgheze sau comuniste. Ca să supraviețuiască, ea a trecut prin

„veacuri de dezastre“, adică prin revoluții, „vielene lovituri de stat, prin războaie oceane întregi de sânge“, firești într-o lume condusă de ariviști.

Îngerii o primesc în hora lor, adică în drumul lor spre cer. Raza stă smerită în fața Părintelui ceresc, spre a da socoteală de împlinirea misiunii. Este certată că a venit cu „pumnii strânși și goi“ și nu cu toți cei adunați de ea ca „un mănunchi de raze împletite“. Deși este binecuvântată, ea este trimisă înapoi: „Ia-ți deci puteri și-ntoarce-te-napoi!“.

Poetul, ca și preotul, are un mesaj divin de rostit, iar poezia este o rază de lumină, care nu poate fi stinsă: „Dar când s-a stins lumin-adevărată?“. Poetul, poezia sunt frântura de spirit, raza de lumină a sufletului diamant, a credinței în Dumnezeu, care trebuie să șlefuiască sufletul cititorului „ca pe un diamant“.

Poetul este lumina lumii, conștiința creștină, iar poezia este emanația acestei conștiințe, este raza de soare în lumea ignoranței.

b) Bătea la poarta cerului este o meditație pe tema destinului. Aplicată la situația poetului și a poeziei în perspectiva esteticii expresioniste, poetul și poezia au de rostit un mesaj esențial, care să transforme lumea și oamenii. Venită într-o lume bântuită de secte, de tâlhari, de dezastre și războaie, de atacuri vielene îndreptate împotriva societății și a sufletului uman, poezia este silită să se întoarcă la cer.

Dar poezia trebuie să fie un mesaj al cerului, un strop de lumină, care să rămână pe pământ, chiar dacă oștile cerești părăsesc „sterpul bulz de tină“.

Raza primește doar dreptul de a rămâne un scurt timp, pentru a se reface, spre a pleca iar la luptă, fiindcă nu are dreptul să se întoarcă înfrântă: „Nu te primesc săracă și datoare“. Mesajul ei trebuie să aducă roadă, fiindcă darul poeziei este un talant, care trebuie înmulțit după pilda talanților sau după pilda minelor: „Cui ai lăsat bogata moștenire?“. Poetul nu are dreptul de a abdica de la îndatoririle sale sociale, umane în nici o împrejurare, fiindcă sensul său de a fi este lupta cu forțele întunericului: „Și nu trăiești decât când strălucești“.

Corelată este și o altă *ars poetica*, intitulată chiar *Poezia*, unde avem o definiție lirică a poeziei ca floare a veacurilor — *Carmen saeculare*: „Cerească floare, albă, strălucită / Cu blând miros de rai“.

Această floare răsare din sămânța semănată de îngeri în sufletul copiilor: „Sămânța ei de îngeri e zvârlită / Și brazda-i caldă e copilăria“.

Poezia este „tainică“ și „cuminte“ ca un izvor al înțelepciunii: „Din lin izvor de lacrimi amare / Și din dulceața bucuriei sfinte / Ea suge hrană și se face mare“. Duhul Înțelepciunii rodește iubirea față de Dumnezeu: „Înmugurește floarea minunată / Sub mângâierea stelelor iubirii“. Sunt consemnate etapele drumului spre conștiința de sine, pe care trebuie să le străbată poetul, ca și la Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Prima

etapă este cheia iubirii: „*Când pătimașă inima se-mbată*“, a doua etapă este a cheii cunoașterii: „*Dar nu-nflorește falnică deplină / Decât la viul soare-lal cugetării*“. A treia etapă este a conștiinței creștine, exprimată prin metonimia „*milei și iertării*“, când cunoaște „*mierea dulce, scumpă care-o scoate*“. Aceasta dă sensul de a fi poeziei și poetului: „*Și-n toată lumea zboară risipită / Mireasma-i dulce, binefăcătoare*“.

61.3. Vasile Voiculescu — *Sonetul 29*

a) *Sonetul 29* este o meditație pe tema iubirii după modelul sonetelor lui Shakespeare, 154 la număr, cărora autorul le mai adaugă 90 și le numerotează în continuarea celor ale lui Shakespeare în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, în traducere imaginară de Vasile Voiculescu.

Sonetele alcătuiesc un ciclu unitar după modelul sonetelor din literatura universală ale lui Dante Alighieri, Petrarca, Michelangelo.

Dobândirea vieții veșnice este condiționată de capacitatea omului în general și a poetului în special de a transfigura iubirea pământească în Legea Iubirii, adică cea dumnezeiască. Iubirea ca Agape, adică divină, este una din cele trei chei, care deschid poarta cerului, așa cum arată în *Poezia*, însă în *Sonetul 29* exprimată prin versul: „*Când Dragostea-i unica vecie dată nouă*“. Cheia voinței este sugerată de versul: „*Ca Lazăr la azul duioaselor porunci*“, fiindcă așa cum la azul glasului poruncii Domnului Iisus, Lazăr a înviat din morți, tot astfel la glasul Iubirii dumnezeiești va învia și poetul.

Glasul iubirii eterne este glasul Domnului Iisus Hristos, pe care-l aud în biserica inimii cei cu o inimă curată, ca o împlinire a versetelor: „*Fericiți cei curați cu inima că aceia vor vedea pe Dumnezeu*“ și „*Oile Mele cunosc glasul Meu*“. La momentul venirii Domnului Iisus, morții vor învia, cei buni spre mântuire, iar cei răi spre judecată.

Tema iubirii este tema sonetelor lui Vasile Voiculescu. Ea devine durere („*Să fie dar Iubirea o mască a durerii?*“ — *Sonetul 21*); eternitate („*În ei am pus Iubirea lângă Eternitate*“ — *Sonetul 22*); foc („*În tainica-i văpaie să arzi fără de cenușă*“ — *Sonetul 19*); transfigurare („*Și-o dragoste înaltă și-adâncă începu*“ — *Sonetul 13*); geneză și sens de a fi al poeziei („*Crescând misterioasă a noastră poezie / Din dragoste născută în zbugium și ardori*“ — *Sonetul 6*); floare sau potir al vieții („*Ci un potir de unde sug viața și strâng mir*“ — *Sonetul 4*); comoară („*Ca peste o comoară în veci hărăzită mie*“ — *Sonetul 5*); lovită de cruzime („*În coastele Iubirii cruzimea-i ager pinten*“ — *Sonetul 27*).

b) *Sonetul 29* are un mesaj adânc clasicist al căutării modelelor eterne, a eroilor ideali, ce trebuiesc plămădiți în conștiințele cititorilor; este sensul de a fi al poetului și al poeziei: „*E oastea ideală trimisă-n sânge de mine / Să ia Eternitatea cu-asalt și pentru tine*“ — *Sonetul 31*.

În *Sonetul 29*, avem momentul când iubirea pământeană a poetului se sublimează devenind Iubirea eternă: „*Când Dragostea-i unica vecie dată nouă*“, fiindcă „*dragostea nu cade niciodată*“, spune Sfântul apostol Pavel. Ea este scânteia divină din om și poate determina învierea din morți: „*Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea pe mine / Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine*“. Sensul iubirii este această înviere, această viață nouă, această renaștere, această transfigurare de la ceea ce este pieritor la ceea ce este etern, adică sfințirea ca semn al apropierii de Dumnezeu. Sonetele lui Vasile Voiculescu aduc această metamorfoză, această penetrare în suflet a Duhului Înțelepciunii, care aduce dragostea, această penetrare a Duhului Înțelegerii, care aduce seninătatea, echilibrul.

Poetul, aflat pe această treaptă a conștiinței, înțelege comandamentele conștiinței naționale: „*Nu mai hulesc, iubite, această tristă țară*“ — *Sonetul 31*, și luptă pentru destinul național: „*Ci lupt s-o scap de viermii ce rod la rădăcină / O-nnobilez cu soiul unor ființe noi*“ — *Sonetul 31*. Aceste ființe noi sunt, de fapt, modelele (eidos) pe care trebuie să le ofere arta, literatura, poezia pentru a remodela omul și societatea: „*Turnate din iubire — titanice modele / Am stors în ele sucule de vieți / Trăiesc în veci*“ — *Sonetul 31*.

Esența clasicistă a căutării modelelor eterne, a eroilor ideali este iubirea, care determină logodna eternă a spiritului cu lumea și de aceea, așa cum dogii Veneției se logodeau cu marea, aruncând în valuri un inel, tot astfel poetul se logodește cu lumea spiritului: „*Ți-arunc inel, iubire-mi, cătușa grea de aur*“ — *Sonetul 33*. În felul acesta, dragostea devine mai mare ca natura: „*Cum dragostea-mi mai mare ca veșnica natură / Ți-a zămislit adâncul din nou, în zeci de fețe*“ — *Sonetul 34*.

Iubirea este însăși lumina creației: „*Alături de lumina creată-n empireu, / Iubirea fu o nouă lumină pentru lume*“ — *Sonetul 37*. Pentru el, iubirea este un soare interior: „*În inima mea arde acest lăuntric soare*“ și poezia are rolul de a o cânta: „*Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt*“ — *Sonetul 37*. Iubirea este sensul de a fi al omului, al vieții, al universului: „*Mereu cerșim vieții ani mulți, așa-n neștire / Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră / Și încă nu-ștelegem că fără de iubire / Se vestejește Timpul în noi ca floarea-n glastră*“. Meandrele iubirii sunt teritoriul poeziei.

61.4. Vasile Voiculescu — Călătorie spre locul inimii

a) *Călătorie spre locul inimii* este titlul poeziei programatice a volumului de poezie religioasă a lui Vasile Voiculescu, care are ca **temă kenoza-teonoza**, așa cum Domnul Iisus Hristos o trăiește pe cruce, când rostește: „*Eli, Eli, lama sabathani*“, dar și „*Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul*“, când stă în mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, în rai cu tâlharul,

pe scaunul slavei alături de Dumnezeu-Tatăl, așa cum se spune și-n timpul liturghiei.

Tot astfel, poetul se afundă în sine: „*în oarba mea genune,/ Într-un ocean de patimi cu fundul nepătruns*“, purtând „*tainic veșmânt de rugăciune*“ în locul costumului de scafandru, ca să-L găsească pe Dumnezeu, pruncul Iisus dat prin Taina Sfântului Botez ortodocșilor și să trăiască minunea nașterii a doua oară, despre care îi vorbește lui Nicodim Domnul Iisus: „*Să băjbâi pân-la Tine, cu-ntinse mâini nebune/ Tu-n scoicanchisei inimi, mărgăritar ascuns*“ (*Scafandru*, p.128).

Poetul îi simte prezența, așa cum o mărturisește în poezia *Bolnavul*: „*Doamne, nu Te-am simțit până acum că ești / Ca inima sârguiai în mine tăcut mereu / De ce Te zbați azi, îmi dai semne și vești?/ Ca o racilă ascunsă mă neliniștești:/ Doamne, suferi Tu, acolo în adâncul meu?*“.

De aceea i se pare că inima sa este prea răsfățată: „*Doamne, inima nu mi-e bună de nici o treabă,/ Prea am ținut-o-n piept numai podoabă!*“, fiindcă: „*Am crescut-o mai rău ca pe prințese*“ și, deși este Voinică, „*se plânge că obosește-ndată*“. El a crezut că așa trebuie: „*poetii/ Să-și poarte inima mai presus de greul vieții!*“. Singurul remediu este venirea lui Dumnezeu: „*Intră, Doamne, acolo, la ea în piept*“ (*Te-aștept: intră*, p.134). El vrea, asemeni Sfântului apostol Cleopa, să-L cunoască pe drumul vieții pe Domnul Iisus: „*Cunoaște-l pe Cel ce binecuvântează,/ Pâinea Duhului cu tine frângând/ El surâzându-ți te ospătează/ Cu neînvinsa Lui Pace vitează*“ (*Emaus*, p.138).

Această naștere a doua oară o găsim în poezia *Colind*: „*Suflete, scoal' și cunoaște/ Luminos prunc că se naște/ Din Palatul Treimii/ În peștera inimii./ Dar pruncul cine mi-i?/ E Hristosul Dumnezeu/ Coborât în pieptul meu/ Maica Sfântă-n brațe țină-L/ Îngerii cu raze închină-L/ Eu nu dorm, trupul lîn spune/ Ci-ncleștat de-o grea minune/ Stau în mută rugăciune./ Să mă mișc nu se cuvine,/ Ci cu Harul care vine/ Raiul tot se află-n mine*“. El, Iisus, rămâne după îngroparea trupului: „*Tu rămâi miezul inimii mele Iisuse/ Sâmbure viu ce-mi încolțești eterna viață*“ (*Sâmburele*, p.144).

b) Dumnezeu fiind iubire, poetul meditează pe tema iubirii, dar în același timp pe tema *poetului și poeziei* ca în *Dragoste eroică*: „*Alegem cele mai dulci cuvinte ca de floare*“, fiindcă sfinții-L definesc pe Domnul Iisus Hristos prin epitetul *dulce*. Voiculescu ar vrea ca poezia să fie: „*Cele mai mari miresme ale minții mele/ Smirna rimelor nemaiînchipuite o topeau în ele/ Ca pe un mir să ți le vârs Iubite la picioare*“, așa cum a făcut Maria Magdalena. El află însă că iubirea adevărată nu se declară cu versuri frumoase, ci se face cu sacrificii după modelul Domnului Iisus Hristos: „*Dragostea de Dumnezeu nu-i lirică, nici poezie,/ Dragostea de Dumnezeu este eroică, nu știe/ Vorbe, nici de lume, nici de moarte, nici de viață/ Ca o*

sabie din teacă iese din tine, intră-n veșnicie“, așa cum au făcut-o aleșii Domnului (apostoli, mucenici, cuvioși), așa cum a exprimat-o și poetul în închisoare, unde, ca și Steinhardt, a trăit *kenoza* socială, adică coborârea în infernul social, dar și *teonoza* lăuntrică, așa cum o găsim exprimată în poezia *Stălpnicul*: „*Ci stălpnic voi să mă strămut de viu/ Sus, cât mai sus, în Sfânta-ți înălțime*“. Stălpnicii erau anahoreții, care au trăit rugându-se pe stâlpi, bătuți de vitregiile naturii: „*Și nu vreau, Doamne, piatră ridicată,/ Tu însuși să-mi fii stălpu-amețitor/ Din piscul Tău, de-ngădui niciodată/ Pentru nimic să nu mă mai cobor*“. El vrea astfel să vie la judecata lui Dumnezeu și inima lui Dumnezeu să-l judece: „*Doamne, Cumpăna este inima Ta*“ (*Cumpăna Judecării de Apoi*, p.151) și să obțină mântuirea: „*Doamne, aștept, poate începe să coboare în mine mult râvnitul Tău soare/ Lumina mântuitoare*“ (*Umbre premergătoare*, p.153).

Teonoza are, ca început, străpungerea inimii, așa cum ne-o comunică în poezia *Minerul*: „*Ce grea comară cauți de Te-afunzi/ Acolo unde toate vinele se-mbină/ Jos, la răscrucea tainelor fugite de lumină?/ Ce slavă stângropată-n neagra tină/ De Te căznești cu-nverșunare să-mi pătrunzi/ În inimă, ca-n cea mai scumpă, nesecată mină?*“ Poetul se roagă lui Dumnezeu: „*Unge-mă vistiernic al Iubirii universale*“ și „*Dă-mi diamantele înțelepciunii divine*“, adică Duhul Înțelepciunii care rodește dragostea (*Împlinire*, p.156). „*Este Iubirea, numai Iubirea*“ (*Apocatastază*, p.161), care generează totul. Chiar și pedeapsa lui Dumnezeu este iubire, căci aduce mântuirea: „*Orice osândă poartă în ea ispășirea*“ (*Apocatastază*, I).

Ca semn al prezenței Domnului Iisus Hristos în inimă, poetul, în ipostază de rugător, vrea să dobândească darul rugăciunii isihaste, a rugăciunii inimii, când Duhul Sfânt se roagă continuu în inima anahoretului: „*Doamne, acum mă căznesc/ Numele Tău împărătesc/ Cu inima mea să-l rostesc/ Statornicește-l Iisuse în ea/ Să arză acolo până la moartea mea*“ (*Numele Tău*, p.162).

Poetul rugător îl găsim exprimat în *Rugăciunea cordială*: „*Inima nesimțit se roagă fără cuvinte/ Arde numai ca o candelă cuminte/ A cărei singură rostire-i lumina*“.

Este punctul cel mai înalt al temei *Iubirea*, când dragostea devine punctul de comuniune dintre poet și Dumnezeu. De aceea poetul vrea să intre pe teritoriul poeziei sacre: „*Pune, Doamne, strajă penei mele/ Și-ngrădiri limbutului condei/ Fără ură, fără pripă, nici tocmele/ Să stea în slujba sacrelor idei*“ (*Strajă*, p.167).

El vrea să fie cel ce exprimă prezența lui Dumnezeu în lume: „*Poate să știi..., sunt faur de sonete/ Și-mi ațintesc pe ritmuri, îndelete/ Urechea inimii la pașii Tăi...*“ (*Vorbesc și eu în dodii*, p.178).

El devine poetul sacerdot al universului și comunică momentul unic, când asistă la *Liturghia Cosmică*: „Doamne, lucrarea pe care-ai început-o cu mine/ Simt că nu se va sfârși aici și cu moarte:/ Shujesc în alaiul unei uriașe liturghii străine“. El simte că devine preot în veac, că trăiește împlinirea versetului: „Îmi veți fi împărăție preotească și neam sfânt“ (Ieșirea, 19.6) și trece în cele veșnice: „Leapăd în el straiile de rând, îmbrac pe cele divine/ Și trec cu alaiul Tău spre altar mai departe/ La spăimântător de dulcea-mpărăție a-ntreg Cosmosului cu Tine“.

61.5. Vasile Voiculescu — *Noapte de martie*

a) *Noapte de martie* este un pastel în sensul aderării scriitorului la estetica expresionistă, fiindcă toate elementele naturii nu sunt percepute ca fiind în exteriorul, ci în interiorul eului poetic. Tema este, de fapt, o definiție a universului interior, o *ars poetica*, sugerând formarea acestui univers, mai exact renașterea sau redescoperirea lui printr-o analogie la venirea primăverii. Analiza este un model al esteticii simboliste, al corespondențelor dintre microcosmos și macrocosmos.

Vasile Voiculescu realizează, prin imagini inedite, construite prin metafore și metonimii, o sensibilizare a cititorului în prima strofa: „Se face moină-n suflet, cu pâclă-mpovărată;/ Din sloiul amintirii cad picuri tot mai vii,/ Și inima hrănită, pornește rar să bată,/ Cu sânge alb de visuri și de melancolii...”

Prin simbolul „noaptea“ realizează, în sensul corespondențelor dintre microcosmos și macrocosmos, o penetrare a lumii exterioare în eul poetic: „La geamul meu stă noaptea și vrea să intre-n casă,/ În carnea ei de neguri ard stele mari de foc;/ Cum n-o poate cuprinde cămara ce m-apasă,/ Mă scol și suflu-n gânduri și-n noaptea mea-i fac loc“. De aceea lumea interioară, universul poetic începe a se contura pe măsură ce conștiința poetului pare a se trezi din iarna și noaptea inconștientului: „Ea intră și târâște alaiul tot de-afară:/ Se umflă-n mine ape, trec turme de țigăi/ Și aburii lăuntrici iau chip de primăvară/ Cu săni rotunzi de măguri și coapse moi de văi“. În sensul esteticii simboliste este utilizată analiza dintre venirea primăverii și dezghețul lăuntric, care înseamnă, de fapt, topirea împietririi, așa cum o găsim și-n poeziile lui Ion Barbu: *Banchizele, Lava, Munții*: „Sosesc, scăpați și teferi din cușcile-ntristării,/ Cocorii bucuriei, solia-ntâiei berzi,/ Și șesurile minții, miriștile uitării/ Le-mprouează iarba cu mii de gânduri verzi./ Pe dealurile vremii ierneză neaua încă;/ Dar cântă gura dulce a vântului de sud,/ Momită, gheata-și crapă pleoapa ei de stâncă,/ Surăde și pe gingeni și-a prins sărutul crud“.

Această trezire lăuntrică a conștiinței, a vieții spirituale, va avea consecințe adânci pentru viața socială, spirituală, poetică și religioasă a lui

Vasile Voiculescu, pe care o va exprima în volumele: *Ultimele sonete închipuie ale lui Shakespeare* și *Călătorie spre locul inimii*.

Ultima strofă a poeziei este un preludiv al acestei evoluții: „*Când pururi veșnicia vorbește numa-n șoapte,/ De unde-atâta foșnet și susure și sfadă? /Mă plec, ascult în mine prin sufleteasca noapte/ Și-aud cum se dezbracă pământul de zăpadă.*”

b) Stilul lui Vasile Voiculescu este simplu, subtil, adânc, simbolic, metaforic, metonimic, expresiv, alcătuiind o tornadă de imagini ca în estetica suprarealistă, a visului devenit realitate.

Astfel, noaptea personificată vrea să pătrundă în casa simbolică a sufletului poetului: „*La geamul meu stă noaptea și vrea să intre-n casă*”. Ea are o „*carne de neguri*” și „*stele mari de foc*”, adică un univers exterior. Poetul, prin metonimia „*Suflu-n gânduri*” ca în lampa de pe masă, vrea să sugereze că prin echivalența în noaptea lui lăuntrică „*și-n noaptea mea-i fac loc*” se naște universul „*stelelor de foc*”.

Este un proces de renaștere a universului interior prin analogie cu primăvara, când renaște universul exterior, natura, proces exprimat prin metafore ca: „*aburii lăuntrici iau chip de primăvară*”, „*sâni rotunzi de măguri*”, „*Coapse moi de văi*”, „*Cocorii bucuriei*”, „*șesurile minții, miriștele uitării*”, „*gânduri verzi*”, „*dealurile vremii*”, „*gura dulce a vântului*”, îmbinate cu metonimii: „*gheața-și crapă pleoapa ei de stâncă*”, „*Surâde și pe gingeni și-a prins sărutul crud*”, „*veșnicia vorbește numa-n șoapte*”, „*ascult în mine prin sufleteasca noapte*”, „*se dezbracă pământul de zăpadă*”.

Poetul este un demiurg, care reia, arhetipal, crearea universului de către Dumnezeu, în propria lui conștiință, iar poezia lui este actul arhetipal al realizării universului poetic după aceleași legi.

61.6. Vasile Voiculescu — *Iisus pe ape*

Poezia *Iisus pe ape* este o meditație pe motivul raportului dintre Dumnezeu și om. Venit să mântuiască lumea, Domnul Iisus Hristos săvârșește, în timpul scurtei sale existențe pe pământ, o serie de minuni. Una dintre acestea, care contravine legilor firii, este felul cum a venit la corabia ucenicilor săi, umblând pe ape ca pe uscat, și l-a chemat pe Sfântul apostol Petru să vină la el, dându-i aceeași condiție de imponderabilitate, de negare a legii gravitației. Mai mult, el poruncește mării să-și oprească valurile, cu care lovea corabia apostolilor. Poetul asociază, printr-o licență poetică, aceste două minuni: „*Iisus umbla pe ape și namile de valuri/ se prefăceau, supuse, în lespezi la picioare./ O pârție, croită de-a dreptul până-n maluri/ Îi netezea ca-n palmă talazuri și vârtoare.*”

Neputința omenească în fața stihilor naturii este pe deplin conturată prin imaginile strofei a doua, construită prin metafore și metonimii:

„*Departa-n sorbul lacom, cu vântul împotrivă,/ Nevolnici, ucenicii uitase să se roage;/ Corabia, o coajă de nucă costelivă/ Trosnea în pumnii mării/ clătindu-se din doage*“.

Domnul Iisus Hristos este însă atotputernic și stihiiile mării devin neputincioase în fața lui, fiindcă ea, creația, este dependentă de Creatorul ei. Aceasta era marea lecție pe care unicul, sublimul Învățător, o dădea ucenicilor Săi, dar și nouă tuturor. Aceasta este lecția, pe care poetul Vasile Voiculescu vrea s-o dea cititorilor: „*Furtuna înțețită-i orbea cu praful apii/ Și pulberea amară le îneca gâttejul.../ Dar tot vedeau cum colo se umilesc nahlapii/ Și-ntr-o cărare lină se schimbă-ntreg vârtejul*“.

Proiecția simbolică a Mântuitorului în final vizează o transfigurare a întregii lumi prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos: „*Și, încleștați de spaimă cu mâinile pe funii,/ Priveau cum uriașa nălucă se tot duce:/ Cu brațele în lături plutea-n bătaia lunii/ Tâind și cer și ape ca o imensă cruce*“ și o exprimare a mesajului poeziei, fiindcă poetul și poezia caută să realizeze tot o transfigurare a lumii.

61.7. Vasile Voiculescu — *Lostrița*

a) *Lostrița* este o povestire romantică cu elemente de fantastic, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe iubire.

Subiectul este iubirea dintre Aliman, un flăcău frumos, excepțional, și Ileana, dezvoltând mitul sirenei sau Ondinei, prezent în *Odiseea* lui Homer, la Eminescu, la Andersen, dar și în folclorul românesc. Fantasticul apare ca și la Mircea Eliade sau Ion Creangă, într-un mediu rustic, realist. De aceea povestirea începe cu o referire la vicleniile duhului rău. *Lostrița* devine când o sirenă tolănită pe prund, când ca o fecioară (Ileana), hrânindu-se cu pește, dar și o făptură satanică, care mănâncă carne de om: „*Dar mai ales cu carne de om, căreia ajunsese să-i ducă dorul*“.

Firul narațiunii pendulează între real și fantastic. *Lostrița* este vânată de un flăcău frumos, Aliman, care izbutește s-o prindă: „*Dar sălbăticiunea a zvâcnit odată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz și i-a scăpat din mâini, ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa dumineca, câte o zvârlugă de fată la horă*“. Analogia dintre fată și lostriță sugerează că lostrița este o fată fermecată. Aliman se încredințează că nu-i lucru curat. El urcă la un sat de pe Neagra, la un vraci bătrân, descântător de pești, care-l învață practici magice. Aliman se întoarce cu o lostriță de lemn, pe care o freacă cu lapți de lostriță și îi așază un pește mic, tot de lemn, în ea. El rostește un descântec în noaptea când intră în apa Bistriței și dă drumul lostriței de lemn. Curând, Bistrița se umflă, cărând la vale case, oameni, vite. Pe o sfărâmatură de plută, vine o fată, care ajunge la mal în dreptul lui Aliman. Acesta o ia la el acasă. Fata era frumoasă, dar avea ochii reci „*ca de sticlă*“. Satul începe să vorbească că ar fi strigoaică. Fata nu vrea să audă de popă, de cununie, de

biserică, este sălbatică și plină de taină. Apare mama Ilenei, rostește câteva cuvinte și o ia fără voia ei pe față, fiindcă ea nu voia să plece de lângă Aliman. O față din sat, îndrăzneț, își pune în cap să-l ia de bărbat pe Aliman și îl determină s-o ia de nevastă. În ziua nunții însă apare loștrița. Aliman află și pleacă s-o prindă. El visase că se căsătorise cu loștrița și-l cununase bătrânul vrăjitor. Aliman se aruncă în râul învolburat s-o prindă, dar este lovit de bușteni, dispăre sub apă și nu mai apare niciodată. Legenda loștriței circulă pe valea Bistriței ca o legendă populară, mereu vie. Ea devine astfel o variantă feminină a zburătorului, când sirena-loștrița ademenește pe flăcăii fără minte spre a-i pierde.

b) *Loștrița* este o legendă cu elemente expresioniste, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Această valoare este sugerată de nunta arhetipală simbolică a lui Aliman cu loștrița în vis, făcută de bătrânul vraci, care l-a învățat să facă o loștriță de lemn și să-i dea drumul pe apă, rostind un descântec arhetipal, prin care el se lepăda de Dumnezeu. Este un act arhetipal, prin care se sugerează nunta demonică, așa cum o găsim în *Codul lui Manu*. De aceea strigoaica fără nume, căreia el îi spune Ileana, nu vrea să audă de preot, de nunta arhetipală ortodoxă, care este sfântă și-l sfințește pe om. Ileana-loștrița are ochi de pește, de sirenă; are un comportament straniu și-l determină pe Aliman să se scalde cu ea noaptea goi, când apele se fac de aur, de argint și apoi albastre. Ei vânează păștrăvi și-i frig la foc de brad, fiindcă așa îi place ei. Aliman este ca ametețit, când vrea să se dezmeticească și să se însoare religios. Fata îi spune că nu pentru asta a venit. Se poate face o analogie între mitul Sfântul Soare și mitul Sfânta Lună, în varianta Iovan Iorgovan, și fata sălbatică pe care o găsim la Ioan Slavici în *Pădureanca*.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe conceptul de cunoaștere. Descântecul, pe care Aliman îl învață de la bătrânul vraci, este o inițiere în mantica populară. Mijloacele pe care el le folosește pentru a transforma loștrița într-o față dovedesc o intervenție a forțelor supranaturale. Loștrița este, ca și Aranca, știma lacurilor lui Cezar Petrescu, stranie. Aliman o prinde în cursă, dar, de fapt, el este cel prins. Când fata este luată de mama ei, el pleacă să le caute în satul lor din munte, dar află că fuseseră alungate de mult din sat, fiindcă făceau farmece cu ajutorul demonilor. Cosmicizarea, ca trăsătură a expresionismului, este sugerată de învolburarea neașteptată a apelor Bistriței pentru a i-o aduce pe Ileana, precum și de felul în care apa își schimbă culoarea, când ei se scaldă noaptea. Descrierea fetei este sugestivă: părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă; ochii, de chihlimbar verde-aurii (...), erau mari, rotunzi, „dar reci ca de sticlă“. Compararea legendei cu o

lostriță, care aleargă pe valea Bistriței, este o metaforă epică de tip expresionist, dar cultivă specificul național ca în estetica romantică.

Vasile Voiculescu, prin creația sa de poet, prozator și dramaturg de specific național, îi continuă atât pe Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, Ion Creangă, cât și pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Mihai Codreanu, Ion Barbu.

61.8. Vasile Voiculescu — Șarpele Aliodor

Povestirea *Șarpele Aliodor* este realistă și tratează de fapt moartea de cancer a nevastei lui Padeș. Firul narativ urmărește aparent prezența în casa lui Padeș a unui șarpe adus din pădure lipit de crengi și este descoperit de fiul cel mic Ionică, care-l dezgheață ascunzându-l sub cămașă. Intervenția părinților nu-l determină pe copil să renunțe la șarpe, care rămâne în casă, se obișnuiește cu copiii și umblă peste tot. Într-o noapte femeia simte că șarpele i-a intrat pe gură în stomac, așa cum i-a spus vecina Dobra. Toate încercările de a scoate șarpele n-au avut succes. Chemat doctorul, acesta îi lasă o rețetă. În urma unui articol din ziar se face caz de această întâmplare, femeia este dusă la spital, i se face o intervenție chirurgicală și se constată cancerul, care avea o formă de șarpe. Fiind deja o formă avansată de cancer medicul crede că femeia și-a închipuit șarpele și de aceea îi prezintă un șarpe într-un borcan ca prin autosugestie s-o vindece. Dar femeia își dă seama de înșelare. Este dusă acasă unde va muri în scurt timp. La înmormântarea ei Padeș dă de băut țuica dintr-un butoi și pentru că veniseră mulți oameni butoiușul este golit, dar în el la fund este descoperit șarpele, pe care copiii îl numiseră Aliodor. Toți mesenii vomită din cauza șarpelui, doar Ionică îl ia și-l îngroapă în grădină.

Povestirea ar vrea să sugereze semnul, corespondența dintre șarpele venit în casă și celălalt șarpe - cancerul - din interiorul femeii lui Padeș. Mai putem remarca felul în care este comentat evenimentul. El ca un șarpe se strecoară în mințile oamenilor și generează legenda

62. Vasile Voiculescu — universul poetic

62.1. Natura — dimensiune a universului creat de Vasile Voiculescu

- a) Natura — locul unde poetul se întâlnește cu poezia – *Antologie*.
- b) Dragostea față de natură — componentă a patriotismului – *Răsărit în câmpie*.
- c) Natura — loc al măreției creației – *Bucegii, Pe muntele Obârșia*.
- d) Natura — loc de geneză al mitului – *Nori de vară, Luna, Ploaie mare*.

e) Recrearea naturii prin artă – *Seara, Pădurea*.

62.2. Mitul — coordonată a universului poetic

a) mitul antic — motiv al creației poetice – *Eleusis, Argonaut, Scutul Minervei*.

b) mitul autohton — generator de motive poetice: ursul – *Ca-n basmul cu Greul Pământului*, Dochia – *Dochia, Decebal*, bradul – *O, brad frumos*, balaurul – *Din împărăția sufletului*.

c) motivul creștin – *În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape, Pe drumul de aur al Sidonului, Cina cea de taină, Iisus în copilărie, Cheia de aur, Botezul, Orbul, Părinte, unde să te cauți?*

62.3. Iubirea — motiv romantic și sens al vieții

a) *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare* — o dezbatere amplă a temei iubirii.

b) Iubirea este o verigă de legătură între om și Dumnezeu – *Sonetul 171*.

c) Iubirea este divină, eternă, dar și umană, relativă – *Sonetul 190*.

d) Iubirea în poezie este un drum spre etern – *Sonetul 174*.

e) Iubirea este o luptă continuă – *Sonetul 184*.

f) Iubirea este spiritul etern care veghează în poet – *Sonetul 186*.

g) Poetul este spiritul închis în cetatea poeziei – *Sonetul 162*.

h) Poetul dă sens luminii, universului, poeziei – *Sonetul 185*.

62.4. Istoria și destinul — teme ale universului poetic

a) legenda istorică — motiv poetic de specific național – *Dochia, Vodă Rareș*.

b) evenimentul istoric — motiv poetic – *Decebal*.

c) războiul — destin de durere – *O, țară, Țara, Pe Siret*.

d) războiul — destin de jertfă – *Popa din Dealul Sării, Patru brazi*.

e) durerea — motiv care arată participarea poetului la destinul național – *Durerea neamului, Din zile de durere, Orfanii țării, Steagul*.

f) destinul — forță interioară – *Destinul*.

g) cuvântul — formă de exprimare a destinului – *Coboară cuvintele*.

h) viața — o urnă de cenușă – *Ecce homo*.

i) *fortuna labilis* — motiv al poeziei lui Vasile Voiculescu.

62.5. Conceptele de poet și poezie — temă a universului poetic

a) Poetul este un visător, poezia — un vis – *Poezie, Deasupra sihlei de imagini*.

b) Poetul este căutătorul, poezia este mărgăritarul – *Pescuitorul de gânduri*.

c) Poetul este un înger, poezia — o floare cerească – *Toiag de înger, Poezia*.

d) Poetul este un mesager al cerului, poezia — o rază de lumină – *Bătea la poarta cerului*.

e) Poetul este un păstor, poezia este turma lui – *Pe drumul ciobanilor*.

f) Poetul este un diamant, poezia exprimă șlefuirea sufletului – *Ca pe un diamant*.

g) Poetul este un rugător, poezia este o rugăciune – *Rugăciune*.

h) Poetul este un grădinar sufletec, poezia este mierea florilor sufletului – *Poetului grădinar Traian Mihail*.

i) Poetul este un ales iubit de Dumnezeu, poezia este floarea veacurilor – *Iubirea eternă, Poezia*.

j) Poetul este un mucenic, poezia este durerea – *Durerea*.

63. Nichita Stănescu

Viața și activitatea literară. S-a născut în 1933 la Ploiești într-o familie de intelectuali. Face studii la Liceul „I. L. Caragiale” din Ploiești și Facultatea de Filologie din București, pe care o termină în 1957. Debutează la Tribuna (1957). A fost redactor la: Gazeta literară, Luceafărul, România liberă. Vor urma apoi volumele sau mai exact plachetele de versuri: „Sensul iubirii” (1960), „O viziune a sentimentelor” (1964), „Dreptul la timp” (1965), „11 elegii” (1966), „Roșu vertical” (1967) „Oul și sfera” (1967), „Laus Ptolemaei” (1968), „Necuvintele” (1969), „Un pământ numit România” (1969), „În dulcele stil clasic” (1970), „Măreția frigului” (1972), „Clar de inimă” (1973), „Starea poeziei” (1975), „Epica magna” (1978), „Operele imperfecte” (1974), „Noduri și semne” (1982), „Antimetafizica” (1985), „Opere impersonale” și „Ordinea cuvintelor” (1985), „Obiecte cosmice” (1967), „Belgradul în cinci prieteni” (1972), „Cartea de recitare” (1972), „Carte de citire, carte de iubire” (1980), „Alfa” (1967), „Poezii” (1970), „Strigarea numelui” (1983), „Respirări” (1982), „Fiziologia poeziei” (1990), „Argotice” (1992).

În anul 1975 a primit premiul Herder, iar în 1982 Premiul internațional de poezie „Cununa de aur” în Iugoslavia.

Moare în 13 decembrie 1983.

63.1. Nichita Stănescu — *Leoaică tânără, iubirea*

Poezia *Leoaică tânără, iubirea* este o idilă expresionistă, dar și o meditație pe **tema** iubirii. **Ideea** este o reluare a mesajului din poezia *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu și anume evitarea iubirii, care devine o patimă.

Poetul urmărește felul cum iubirea, transformată dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, de suflet, caută să domine asupra

rațiunii, dezlocând celelalte componente interioare și în special virtuțile (cumpătarea, curățenia, milostenia, hărnicia, smerenia, credința, nădejdea, iubirea, blândețea), transformându-l pe cel stăpânit de ea într-o fiară.

Simbolul *leoaica* sugerează patima care-i devorează sufletul: „*Colții albi mi i-a înfipt în față / m-a mușcat, leoaica, azi, de față*“. Patima transfigurează realitatea: „*Și deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura*“. Ea îl determină pe cel căzut să nu mai trăiască pentru marile împliniri ale sufletului: „*Și privirea-n sus țâșni, / curcubeu tăiat în două*“. Lumina interioară a ochiului conștiinței este tăiată în două, adică împărțită între Duhul Sfânt ceresc și duhul cel lumesc. De aceea, printr-o sinestezie, el mai poate doar auzi, dar nu și vedea idealurile spirituale, rămânând, ca și ciocârliă, în sfera realului.

Patima încătușează sufletul în sfera realului: „*Și deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura, / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape*“, limitând lumina înțelegerii, universul interior, dar mai păstrează, ca și eroina căzută în patimă din *Luceafărul*, o aspirație către cer.

De aici rezultă o înstrăinare de sine, care consemnează o moarte interioară: „*Mi-am dus mâna la sprânceană / la tâmplă și la bărbie / dar mâna nu le mai știe*“. Este trăirea specifică a eutanasiiei.

Ispita satanică, simbolizată de leoaică, transformă sufletul într-un deșert: „*Și alunecă-n neștire / pe-un deșert în strălucire / peste care trece-alene / o leoaică arămie*“, pândind „*Mă pândise-n încordare*“, ca să distrugă orice trăire spirituală evlavioasă, ziditoare de suflet, orice virtute creștină.

Poetul invită la o meditație pe tema destinului uman, supus unor violente ispite. Duhul rău, demonul, reprezentat printr-un leu, care caută pe cine să înghită, ia în lume forma patimei. Patima face sufletul un pom fără rod, putred, gata să se prăbușească, să cadă în stăpânirea duhului rău. Aspirația însă rămâne ca o șansă de mântuire, ca semn că pasărea măiastră a sufletului, sugerată de ciocârlii, va încerca să zboare spre cer.

63.2. Nichita Stănescu — *În dulcele stil clasic*

Idila *În dulcele stil clasic* este construită pe motivul *panta rhei*, exprimat prin versul: „*Pasul tău de domnișoară*“, reluat de patru ori ca un laitmotiv, sugerând măsura, timpul, curgerea, ritmul vieții, universul realității senzoriale, printr-un transfer metonimic de valori. De aceea, printr-o inversare a efectului, pasul domnișoarei nu trece peste un bolovan, ci coboară dintr-un bolovan: „*Dintr-un bolovan coboară / pasul tău de domnișoară*“, sugerând lipsa sensibilității, împietrirea inimii poetului, care contemplă, dar nu poate participa la idilă. Pasul substituie, prin metonimie,

persoana, ființa, iubita, iubirea posibilă, care iese din universul, eul, împietrit ca un bolovan, al poetului.

Motivul *panta rhei* alunecă spre motivul *fortuna labilis*, sugerat prin simbolul „frunza”: „*Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnișoară*“. Se sugerează viața și moartea pe care le poate aduce iubita în destinul poetului.

Idila poate fi declanșată de sentimentul de melancolie, de transfigurarea pe care o aduce afectul: „*Dintr-o înserare-n seară / pasul tău de domnișoară*“, de capacitatea lui de a reacționa la trecerea fetei.

Ea, pasărea măiastră a sufletului, poate deveni un univers în care să treacă ființa iubitei, dacă va deveni iubirea: „*Dintr-o pasăre amară / pasul tău de domnișoară*“. Ideea poetică sugerată este că așa cum Eva a fost creată din coasta lui Adam, tot astfel ea, iubita, poate să fie generată din dimensiunea eului poetic.

Rezonanța eului poetic se realizează prin repetabilitate, prezența fetei devine o undă, o senzație, o imagine: „*O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă*“, deci o imagine a pasului care penetrează în conștiința poetului: „*El avea roșcată fundă. / Inima încet mi-afundă*“. Cuvintele lui Faust: „*Clipă, stai, ești atât de frumoasă*“, prin care el aderă la conceptul demonic *carpe diem*, devin la Nichita Stănescu: „*Mai rămâi cu mersul tău / parcă pe timpanul meu / blestemat și semizeu*“. Este evidentă influența *Upanișadelor*, unde auzul, pipăitul, văzul, mirosul, gustul sunt comparate cu niște zei. Starea de inhibiție, contemplație nu este suficientă, dacă nu devine act: „*Stau întins și lung și zic / Domnișoară, mai nimic*“. Această stare nu poate duce la o continuare a idilei, ci îi determină sfârșitul, ca o parafrază a proverbului: „*apa trece, pietrele rămân*“, care devine versul: „*Pasul trece, eu rămân*“. Eul poetic revine deci la împietrirea lăuntrică, efect al dramei interioare, exprimată în poezia *Leoaică tânără, iubirea*.

63.3. Nichita Stănescu — *Evocare*

a) Idila *Evocare* nuanțează tema iubirii spre ideal, așa cum o face și Eminescu în *Atât de fragedă*. **Ideea** este că iubirea transfigurează iubita.

Frumosul este **subiectul** poeziei, devenit ideal în concepția lui Platon, un principiu alături de Binele, Adevărul, Legea (Justul), Armonia (Noncontradicția). În mod semnificativ, poezia face parte din volumul *Operele imperfecte* (1979), fiindcă, în concepția lui Platon, avem trei lumi: a ideilor (eidos — modele ideale), a creației care este o umbră, o copie, o proiecție imperfectă a lumii perfecte, a modelelor (eidos) și lumea artei care este o copie a copiei, adică *Operele imperfecte*.

Iubita este o ființă ideală, o reprezentare subtilă a unui prototip nerealizabil, cum spunea Titu Maiorescu: „*Ea era frumoasă ca umbra unei idei*“. Ea este proiectată în sfera idealului, Frumosul ca principiu, de unde

sugerarea imaginii ei de statuie: „*a piatră proaspăt spartă*“. Ea este întruparea unei mantra, a unei formule arhetipale care, rostită, determină creația: „*a strigat dintr-o limbă moartă*“. Pentru a o face vie, sentimentală, romantică, poetul îi dă o structură afectivă („*Râzândă și plângândă cu lacrimi mari*“), îi dă dimensiunea de zeiță (fee): „*slăvită la ospețe de barbari*“.

Ca simbol, ea sugerează idealul mitic Pământul-Mumă — Gee — reprezentare a mitului: „*Între ape, numai ea era pământ*“, de unde rolul de zeitățe ctonică, așa cum era Cybela, care era slăvită și de barbari, ca zeiță a rodniciei: „*era sărată ca sarea*“, adică era gustul pământului ca zeitățe, așa cum este definit în *Bhagavad-Gita*.

b) Poezia *Evocare* poate fi interpretată și ca o *ars poetica*, dacă ea este poezia: „*umbra unei idei*“, arhetipală: „*ea era pământ*“, deci construită ca în estetica clasicistă ideală pe principiul pământului, dar și arhetipală ca în estetica expresionistă, fiindcă este lumea principiului feminin. Expresia „*ea era pământ*“ sugerează atât principiul feminin, cât și principiul pământului sau zeița ctoniană, mitul Pământul-Mumă. Ea este realistă: „*a piele de copil mirosea spinarea ei*“, adică o ființă biologică, o realitate, dar și o intuiție ca în suprarealism: „*Ea nu avea greutate, ca respiraerea*“ și, în același timp, este sentimentală ca în romantism: „*Râzândă și plângândă cu lacrimi mari*“.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe principiul Frumosul ca în clasicism, pe conceptul de cunoaștere ca în expresionism, pe conceptul de corespondență ca în simbolism, ca o intuiție, așa cum o sugerează estetica suprarealistă. Avem și o cosmicizare, ca trăsătură a simbolismului, dar și a expresionismului: „*Între ape numai ea era pământ*“, adică între entitățile spirituale numai ea avea consistența arhetipală. Avem cultivată analogia: „*Ea era sărată ca sarea,*“ ca în simbolism. Avem folosită mitizarea ca în clasicism, dar și în expresionism: „*Între ape numai ea era pământ*“. Poetul este un filosof, poezia este floarea veacurilor, *carmen saeculare*: „*Ea era frumoasă ca umbra unui gând*“.

63.4. Nichita Stănescu — *Cântec*

Poezia *Cântec* este o definiție lirică a iubirii, ca eveniment esențial al evoluției interioare. Iubita, ca ființă, este doar pretextul declanșării iubirii: „*E o întâmplare a ființei mele: / și-atunci, fericirea dinlăuntru meu / e mai puternică decât mine, decât oasele mele*“. Puterea ei angajează spiritul, plan pe care se face contopirea eului cu un alt eu, și nu planul eului biologic: „*pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare / mereu dureroasă, minunată mereu*“. Este o trăire a iubirii, care trece prin încercarea din planul biologic.

Declanșarea iubirii aduce, ca și în *Luceafărul* de Mihail Eminescu, problema incompatibilității, tratată în strofa a doua prin cuvinte lungi, sticloase: „*ca niște dălți ce despart / fluviul rece de delta fierbinte, / ziua de noapte, bazaltul de bazalt*“. Această cunoaștere discriminativă este teritoriul pe care trebuie să-l treacă spiritul, ca printr-un labirint, spre a se cunoaște pe sine, separându-se de toate trăirile străine. „*Fluviul rece*“ este o metaforă a spiritului, iar „*delta fierbinte*“ — o metaforă a naturii. Sensul iubirii este deci arhetipal și vizează dobândirea conștiinței de sine, separarea spiritului din mrejele principiului feminin sau al naturii, ca în poezia *Glossă* de Mihail Eminescu.

A treia stare a iubirii este extazul, ataraxia, zborul spre înalt, spre cer, așa cum *Luceafărul* lui Eminescu zboară „*ca un fulger neîntrerupt*“ și apoi „*ca un gând purtat de dor*“.

Este vorba de unirea minții cu inima, a iubirii fierbinți cu gândul luminat pentru a genera lumea interioară, un univers similar cu cel din macrocosmos: „*Du-mă fericire, în sus, și izbește-mi / tâmpla de stele, până când / lumea mea prelungă și în nesfârșire / se face coloană sau altceva / mult mai înalt, și mult mai curând*“.

Poetul și iubita devin două „*cântece diferite*“, adică două metonimii ale iubirii, două „*armonii ale universului lovindu-se*“, „*amestecându-se*“, așa cum două „*culori ce nu s-au văzut niciodată*“. Una, iubita atrasă spre cele lumești foarte de jos, întoarsă spre pământ, ca o tendință a sa spre teluric și una spre cer (poetul), una foarte de sus, aproape ruptă. Aceste două tendințe dau o luptă în eul poetului: „*în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că ești, a întâmplării că sunt*“.

Este jocul etern al spiritului și al naturii, pe care poetul încearcă să-l deslușească, ca la Mihail Eminescu în *Floare albastră* poetul și iubita fiind cei ce joacă un rol „*în lumea trecătoare*“ (Gr. Alexandrescu *Satiră Duhului meu*), ca moment al drumului spre conștiința de sine, pe care o va trata în ciclul *11 elegii*.

63.5. Nichita Stănescu — *Laudă omului*

Conceptul de om, ca centru al universului, este nucleul umanismului și-l găsim în tragedia *Antigona* de Sofocle, deplin exprimat: „*În lume-s multe mari minuni/ Mai mari ca omul însă nu-s*“, dar se poate asocia și o influență a lui Tudor Arghezi, care, în *Cântare omului*, marca un drum de la mit la istorie. Nichita Stănescu caută să ne dea o imagine inedită a omului, așa cum el este perceput de mediul natural.

Din punctul de vedere al copacilor, omul este văzut ca un pom. Apoi punctul de vedere este deplasat din regnul vegetal în regnul mineral. Pentru pietre oamenii sunt: „*o lină apăsare*“, „*mișcare adăugată la mișcare*“. Mutația se realizează către o dimensiune mai subtilă, a aerului, în care omul

devine o pasăre, ceea ce sugerează mitul Pasărea Măiastră, fiindcă trăiește într-un aer pur, adică principiul, adică gândul.

Se face o permanentă paralelă între om și soare, fiindcă soarele este un simbol al conștiinței universale, iar omul reprezintă conștiința individuală. Conceptul de om, definit treptat, cunoaște în prima etapă definirea ca un pom, fiindcă așa cum în fructul unui pom se găsește sămânța generatoare a unui nou organism viu, tot așa fiecare om posedă germenele unei vieți. Omul este văzut prin prisma afectului „*el fiind o emoție copleșitoare*“. Analogia dintre om și pom se face pe baza pasiunii (*tymos*), fiindcă lemnul simbolizează patima.

Analogia om – regn mineral, prezentă la cel de al doilea nivel, compară soarele cu o „*piatră căzătoare*“, fiindcă așa cum în interiorul omului conceptele, legile, categoriile, principiile, simbolurile sunt forme cristalizate ale intelectului (*nous*), tot astfel în exterior piatra este cristalizarea materiei incandescente, ca cea a soarelui.

În cea de a treia secvență, analogia cu sufletul — pasărea măiastră, este sugerată de simbolul „*aripă*“, de valorile de aspirații pe care el le însușește. Calitatea oamenilor este dată de calitatea vieții spirituale, de nivelul lor de înțelegere, sintetizat de expresia: „*aer mai curat. Care e gândul*“. Se realizează astfel un concept înalt despre om. El este văzut ca o entitate complexă, cu subconștient și afecte, cu intelect și creativitate, cu o profundă conexiune la lumea ce-l înconjoară.

Creativitatea autorului se exprimă prin metafore, metonimii, simboluri originale, aflate într-o profundă osmoză funcțională: „*oamenii-s o emoție copleșitoare*“, „*soarele-i o dungă de căldură*“, „*oamenii devin o lină apăsare*“, „*mișcare adăugată la mișcare*“. Ele alcătuiesc sintagme, modele caracteristice, unice, specifice lui Nichita Stănescu: „*Oamenii sunt păsări nemaîntâlnite/ cu aripile crescute înăuntru*“, „*un aer mai curat care e gândul*“, „*Soarele-i un aer plin de păsări*“. Mutațiile de sensuri sunt așezate în valuri succesive, formând la nivelul textului o tornadă, care pune în dificultate pe cititorul neavizat. Oamenii sunt „*fructe plimbătoare*“, „*soarele este o piatră căzătoare*“.

Aceste expresii șocante nu sunt un joc gratuit de sensuri, ci au drept scop comunicarea unor concepte despre om, despre univers, despre poet și poezie, despre valorile verbului „*a fi*“, transformând textul într-o meditație pe tema destinului omului, dar și pe tema valorii poetului și a poeziei. Nichita Stănescu schimbă mereu unghiul din care este privit obiectul actului poetic, cu scopul de a puncta sensurile existenței, de a realiza funcția modelatoare a literaturii, de a construi o imagine a omului ca dimensiune a conștiinței universale. În acest sens, poetul devine o ipostază a ei ca în *Bhagavad-Gita*, iar poezia un mod de exprimare a ei.

Poezia *Laudă omului* devine un imn filosofic, dedicat omului ca centru al universului creat, dar și a universului spiritual, un centru al conștiinței universale, așa cum îl definea Victor Hugo ca „*un ecou sonor în mijlocul universului*“, idee tratată și de Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...*, poet care constituie un model pentru Nichita Stănescu.

63.6. Nichita Stănescu — *Ars poetica*

63.6.1. Poezia face parte din *Dreptul la timp* și tratează cuvintele ca pe niște copii, cărora le dă lecții: „*Îmi învățam cuvintele să iubească/ le arătam inima*“. Caută să le învețe calitatea de om, așa cum un profesor își învață elevii: „*Și nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată*“.

El vrea să dea cuvintelor o sensibilitate surprinzătoare, să spună un adevăr și, dacă ele nu izbutesc, le elimină din universul poeziei sale: „*Le arătam arborii/ Și pe cele care nu voiau să foșnească/ le spânzuram fără milă de ramuri*“. Când amprenta psihică a poetului în structura cuvintelor ajunge să comunice o imagine a poetului și a universului poetic, atunci au trecut examenul de admitere în textul poeziilor sale: „*Până la urmă cuvintele au trebuit să semene cu mine/ și cu lumea*“.

„*Cuvântul este un mijloc de comunicare și trebuie să arate un raport nou între poet și univers*“, spunea Titu Maiorescu (vezi *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*), deci „*o exprimare a legii conexiunii ar spune un filosof, dar pentru poet este intrarea sa într-un model legic de înțelegere a universului: între tâmpla femeii și tâmpla bărbatului*“, „*între stelele negre ale lumii și pământ*“, „*între cornul taurului și iarbă*“.

Această înțelegere legică a lumii îl fascinează pe poet, ca o apropiere pe cale intelectuală complicată de acea înțelegere simplă și profund umană, pe care o are copilul sau cel ce trăiește în mijlocul naturii: „*lăsând cuvintele să circule peste mine/ ca niște automobile de curse, ca niște trenuri electrice/.../ numai ca să le învăț cum se transportă lumea/ de la ea însăși/ la ea însăși*“, adică de la interior la exterior, de la sinele individual la cel universal (vezi *Elegia a noua*), de la spirit la natură.

63.6.2. Poezia *Ars poetica* poate fi interpretată și din punctul de vedere al valorilor, pe care Nichita Stănescu le dă conceptelor de poet și poezie:

a) poetul este un umanist, iar poezia — un instrument de umanizare a lumii: „*Îmi învățam cuvintele să iubească/ le arătam inima*“;

b) ca și Octavian Goga, poetul vrea să fie un pedagog, „*un educator al neamului*“, iar poezia are rolul de a modela conștiințele: „*nu mă lăsam până silabele lor/ nu începeau să bată*“;

c) poetul este un judecător, poezia este o sentință: „*le arătam arborii/ și pe cele care nu voiau să foșnească /le spânzuram fără milă de ramuri*“;

d) poetul este un demiurg, poezia este un univers: „*Până la urmă cuvintele/ au trebuit să semene cu mine și cu lumea*“. Ideea va fi reluată și amplificată în *Ordinea cuvintelor*;

e) poetul este un centru al universului, poezia — un mod de conexiune între lumea spirituală și cea materială: „*un pod între cornul taurului și iarbă/ între stele negre ale luminii și pământ*“;

f) poetul este un creator al armoniei și echilibrului universului, realizează o nouă ordine a lumii prin *Ordinea cuvintelor*, poezia este un alt mod al universului, o altă armonie a lumii;

g) poetul este un creator al timpului său, poezia este o sinteză a tendințelor estetice din epocă, un nou model de modelare a conștiințelor — *Ordinea cuvintelor*.

63.7. Nichita Stănescu — *A unsprezecea elegie*

Tema acestei elegii este cunoașterea de sine ca sens al vieții, al filosofiei, al cunoașterii, ca fiind cheia de penetrare în misterul lumii, care ne înconjoară. Cunoașterea este conceptul fundamental, pe care se structurează programul estetic al expresionismului, reprezentat în lirica românească de Lucian Blaga și Ion Barbu.

Ideea este că dobândirea cunoașterii de sine constituie punctul final al maratonului vieții, ca o reîntoarcere, ca o apropiere de strămoși: „*Ar trebui să alerg, mi-am propus,/ dar pentru asta va trebui mai întâi/ să-mi întorc sufletul spre nemișcătorii mei strămoși,/ retrași în turnurile propriilor oase,/ asemenea măduvei/ nemișcați/ aidoma lucrurilor duse până la capăt*“.

Acest drum în sine, această alergare, această prăbușire în interiorul inimii este o conștientizare, o reactualizare, o reconstruire, o geneză a unui univers interior, pe care poetul purtător al destinului unui neam, al unei cruci nevăzute acest drum în sine este un enorm sacrificiu: „*Pot să alerg, pentru că ei sunt în mine./ Voi alerga, pentru că numai ceea ce este nemișcat în el însuși/ se poate mișca,/ numai cel care e singur în sine/ e însofit și știe că, nearătată, inima/ se va prăbuși mai puternic spre propriul ei centru/ sau,/ spartă-n planete, se va lăsa cotropită/ de vietăți și de plante,/ sau,/ întinsă va sta sub piramide,/ ca înapoia unui piept străin*“.

Poetul reia antinomia lui Platon, din dialogul *Parmenides* Unul–Totul și o transformă în motiv poetic: „*Totul e simplu, atât de simplu, încât devine de neînțeles*“; „*Totul e atât de aproape, atât de aproape, încât/ se trage înapoia ochilor/ și nu se mai vede*“. *Totul* este un mod european de a exprima *Sinele Suprem* din filosofia indiană: „*Totul este atât de perfect/ în primăvară/ încât numai înconjurându-l cu mine/ iau cunoștință de el*“; în *Bhagavad–Gita* este centrul universului „*cel în el însuși nemișcat*“, este

Spiritul „*Sâmburele pământului*“, care „*stă în inimă și care-ntinde jur împrejurul lui o înfinitate de brațe ale gravitației*“.

Spiritul individual, sinele individual aleargă în toate părțile, până când găsește drumul spre eliberare, ca mod de a fi al vieții, până când se va închide în sine spre a dobândi conștiința de sine, exprimată prin simbolul „*oglinzii*“. Ca și la Eminescu în *Luceafărul*: „*înapoia geamului oglinzii,/ mă voi privi în toate lucrurile, voi îmbrățișa cu mine însumi/ toate lucrurile deodată*“, adică se va identifica cu Sinele Suprem, cu acea conștiință universală; va dobândi starea de supraconștiință, ca o retragere în sine din tot universul: „*smulgându-mă de pretutindeni,/ smulgându-mă de dinaintea mea/ dinapoia mea, din dreapta, și/ din stânga mea, de deasupra, și/ de dedesubtul meu, plecând/ de pretutindeni și dăruind/ pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/cerului — stele,/ pământului — aer,/ umbrelor — ramuri cu frunze pe ele*“.

Motivul seminței, tratat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânță*, tot în perspectiva esteticii expresioniste, este reluat de Nichita Stănescu la un alt mod de înțelegere al eonilor care generează lumea, deci în perspectiva modelului de gândire greacă: „*Dar mai înainte de toate,/ noi suntem semințele și ne pregătim/ din noi înșine să ne azvârlim în altceva/ cu mult mai înalt, în altceva/ Care poartă numele primăverii...*”.

Poetul se consideră pe sine o sămânță, adică purtătorul mesajului unui neam, ființa lui concentrată într-o existență individuală. De aici paralelismul sintactic între: „*A te sprijini pe propriul tău pământ/ când ești sămânță...*“ și „*A te sprijini pe propria ta țară/ când, omule, ești singur...*“. Este o idee poetică, pe care o găsim și la Ion Barbu în *Oul dogmatic*, în sensul că omul constituie un univers. Este o idee înaltă și sublimă.

63.8. Nichita Stănescu — *Noi*

a) Poezia *Noi* de Nichita Stănescu este o meditație pe tema destinului național, dar, în același timp, o odă închinată poporului român. *Ideea*, exprimată de pronumele personal „noi“, reluat de patru ori, este aceea a identității dintre poet, popor și patrie, așa cum o găsim la Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga.

De aici ideea că țara ne aparține din moși strămoși („*sub noi străbunii sunt*“), care preia parcă mesajul continuității din poezia *Vara* de G. Coșbuc. Dacă în poezia *Astfel* poetul Marin Sorescu dezvoltă această idee prin asimilarea tuturor elementelor etnice neromânești („*Am știut / Că tot ce ne calcă pământul / Devine pașnică recoltă*“), dacă Mihail Eminescu în *Scrisoarea III* afirmă prin voievodul Mircea cel Bătrân: „*Cum veniră se făcură toți o apă și-un pământ*“, la Nichita Stănescu avem enunțat modul prin care poporul român și-a apărât ființa națională („*Suntem după nevoie și lacrimă și dinte*“). Munca pașnică, dreptul la viață, dorința lui de a fi

prietenos cu toți („*dacă el vrea-l numim și prieten și vecine*“), dorința lui de a nu crea stări conflictuale („*nu zicem rău de nimeni*“) vin dintr-o înțelegere logică a lumii, așa cum a afirmat-o poporul român în poezia *Miorița*.

Această înțelegere logică o găsim în expresia „*Noi suntem semințe*“. Expresia definește locul și rolul poporului român, conceput pe baza raportului om–pom, ca un tot viu, motivul comuniunii dintre om și natură.

Așa cum un pom are rădăcini, tot astfel un neam are în pământ străbuni („*Noi suntem în picioare sub noi străbunii sunt*“). Legea armoniei și echilibrului este o lege fundamentală a creației, dar, în același timp, concepția despre lume și viață a poporului român („*De-aceea poate-n libertate să lucească / deasupra noastră, universala boltă albastră*“). Viața, existența presupune un continuu efort creator: „*Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă*“. Deși poezia este simplă, fără podoabe stilistice, ea ne impresionează prin mesajul profund patriotic, prin statornicia sentimentului de dragoste, prin profunda unitate dintre poet, popor și patrie. Poetul este o conștiință națională și socială, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe.

b) Sămânța este un simbol poetic al rodirii. Sămânța are în ea puterea de a genera o nouă viață, asigură continuitatea prin repetabilitate. Ea ascunde în sine „*supreme puteri*“, cum zice Lucian Blaga în *Mirabila sămânță*, adică acele forțe care generează viața. Versul „*Noi suntem semințe*“ exprimă tema poeziei, adică lupta pentru apărarea destinului național.

Ideea poeziei este aceea a unei profunde identități între poet, popor și patrie, ca mod structural de a fi al neamului românesc. De aceea poetul afirmă că el știe bine lucrurile fundamentale ale vieții: „*Știm cel mai bine locul și patima și rostul / Știm cel mai bine legea și mersul înainte*“. Expresia lapidară și sintetică se adresează cititorului avizat, care știe să înțeleagă lucrurile esențiale fără ca ele să fie explicate, adâncite, ci doar enunțate. Cuvântul „*locul*“ sugerează dimensiunea geografică a conștiinței naționale, iar „*patima*“ sugerează intensitatea sentimentelor care-l leagă nu numai de pământ, ci și de cer. Rostul omului este de a împlini legea. Aceasta primește formă prin datini, obiceiuri, tradiții, spiritualitate și modul de a fi. Existența în istorie a poporului român este logică și legea „*dă mersul înainte*“, care se face cu sacrificii, cu perseverență și răbdare, cu dragoste față de țară. Simbolul „*lacrimii*“ sugerează mila creștină, iubirea aproapelui, a celui căzut, relația directă dintre om și Dumnezeu. Prin expresia „*dinte*“ se sugerează legea talionului (ochi pentru ochi și dinte pentru dinte), anterioară creștinismului, care a premers Legea Iubirii.

Smerenia, cumpătarea, modestia, buna-cuviință, blândețea, curățenia, hărnicia au caracterizat întotdeauna conduita poporului român. El se

mulțumește cu puțin, îi iartă pe cei ce-l nedreptățesc: „*Nu cerem nimănui nimic*“. Legea ospetiei este păstrată ca o datină a poporului român: „*Aici și pâinea, sarea noi o avem la masă / Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă*“. Casa este un simbol al continuității. Pâinea și sarea sunt simboluri ale vieții. Ideea continuității și sugerarea tezelor etnogenezei sunt exprimate prin expresia „*stăpâni peste pământ*“.

Generația contemporană are misiunea de a continua o tradiție, de a lucra cu râvnă, cu spor pentru propășirea țării. Este un mesaj realist, pragmatic, patriotic, militant.

c) Poezia *Noi* dă o imagine asupra stilului poetic, asupra universului poetic creat de Nichita Stănescu. El împletește firul elegiac cu interogația retorică, trăiește istoria și demersul în cunoașterea lumii. Cuvântul devine un tezaur, în care găsim oglinda lumii interioare a poporului român.

Poezia este un tablou al sufletului național, o icoană a țării, o depășire a limitelor, o continuare a tradiției poetice reprezentate de Ienăchiță Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu. Universul poetic se conturează ca un templu viu al neamului, o meditație care iese din perimetrul unei ordini interioare, unde caută să se înscrie în legile obiective ale lumii, este o pădure de simboluri. Este o imagine a aspirațiilor, este o prefigurare a posibilităților. Poezia trebuie să reprezinte momentul angajării într-un efort al omului și al societății de a se depăși, de a găsi un drum. Poetul îl sugerează prin simboluri, metafore, metonimii și alegorii.

Stilul lui Nichita Stănescu este grav, eroic, direct dar și insinuant, retoric dar și rafinat, îngăduitor dar și intolerant („*suntem după nevoie și lacrimă și dinte*“).

Poetul își propune să fie o conștiință națională, iar poezia este o emanație a acestei conștiințe, așa cum au fost pentru universul poeziei românești Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu. El caută în teritoriile tainei adevărate, care dau sens poeziei, dar și unitate stilului. El caută noi teritorii ale sensurilor și surprinde prin nouțea expresiilor („*Noi suntem semințe*“, „*universala boltă albastră*“), dar și claritatea mesajului patriotic.

Iubirea moșiei străbune răsare din stratul aparent simplu al cuvintelor simple, încălzind discret textul, ascunzând o sensibilitate și o capacitate de transfigurare a realității într-un veșmânt cenușiu al expresiilor cotidiene: „*Nu zicem rău de nimeni*“, „*stăpâni peste pământ*“, „*noi suntem în picioare*“, „*Aici și pâinea, sarea noi o avem la masă*“.

Tragicul, sublimul, lupta lăuntrică, sacrificiul, culorile, istoria, omul, societatea sunt subtil sugerate la acest moment al bilanțului, când un neam știe să uite marile nedreptăți ce i le-au făcut vecinii și dușmanii, când știe să-și păstreze virtuțile fundamentale și conștiința națională.

64. Nichita Stănescu — universul poetic

64.1. Iubirea — temă a universului poetic creat de Nichita Stănescu

a) geneza sentimentului de iubire: *Vârsta de aur a dragostei*.

b) ispitirea prin patimă a iubirii: *Leoaică tânără, iubirea*.

c) iubirea — legătură a poetului cu lumea: *Visul unei nopți de iarnă*.

d) iubirea — încercare de aderare la conceptul *carpe diem*: *În dulcele stil clasic*.

e) poezia — un mod de a transfigura iubita în iubire: *Evocare*.

f) iubirea — un mod de a păși pe drumul spre conștiința de sine:

Cântec.

g) iubirea — o stare de conștiință în curs de formare: *Clar de inimă*.

h) sentimentul de iubire, prin sublimare, generează tristețea: *Trist cântec de dragoste*.

64.2. Evoluția eului — temă a universului poetic

a) unirea contrariilor generează arderea: *Elegia întâia*.

b) mitul — o punte între imagine și concept: *Elegia a doua, getica*.

c) contemplarea generează cunoașterea: *A treia elegie*.

d) sublimarea sentimentelor și miturilor generează stări de conștiință: *A patra elegie*.

e) conștientizarea este rezultată prin sublimări succesive: *A cincea elegie, A șasea elegie, A șaptea elegie, Elegia a opta, hiperboreana*.

f) eliberarea sinelui, a spiritului este sensul vieții și al poeziei: *Elegia oului, a noua*.

g) identificarea cu sinele universal aduce o trăire a tuturor evenimentelor universului: *Elegia a zecea — Cina cea de taină*.

64.3. Conștiința — dimensiune a universului poetic

a) conștiința este starea măreață a sufletului: *Oda bucuriei*.

b) lupta pentru dobândirea conștiinței de sine este eroică: *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*.

c) conștiința este o dimensiune a sufletului: *Al meu suflet Psychée*.

d) procesul de conștientizare este teritoriu al poeziei: *Frunză verde de albastru, Poezia*.

e) conștientizarea este o penetrare în interiorul cuvintelor: *Necuvintele*.

f) conștiința de sine este o integrare în conștiința universală: *Nimic nu este altceva*.

g) penetrarea sinelui este procesul de conștientizare: *Alunecarea gândului*.

64.4. Poetul și poezia — temă a universului poetic

a) poetul este o conștiință națională, poezia este o emanație a acestei conștiințe: *Cu colțul inimii*.

b) poetul, poporul și patria sunt identificate în planul conștiinței naționale: *Un pământ numit România, Patria*.

c) poetul este într-o permanentă luptă cu sine: *Lupta cu cele cinci elemente antiterestre*.

d) penetrarea în interiorul conștiinței este o luptă cu trupul, cu lumea: *Lupta inimii cu sângele, Lupta ochiului cu privirea*.

e) poezia este militantă, dacă surprinde lupta pentru formarea conștiinței: *Poetul ca și soldatul*.

64.5. Știința — temă a universului poetic

a) poezia transferă în planul conștiinței cuceririle științei: *Omul-fantă*.

b) știința este o creatoare de imagini poetice relative ale lumii: *Laus ptolemaei, Axios, Axios!*

c) numărul este poetic, fiindcă este ambiguu și exact: *Matematica poetică*.

d) poezia, ca și știința, caută adevărul: *Laus ptolemaei, Epica magna*.

e) știința este o coordonată a poeziei: *Contemplarea lumii din afara ei*.

f) poezia este adevărul ultim pe care-l caută știința: *Patru afirmații în sprijinul realului în Epica Magna*.

g) știința nu poate rezolva problematica omului: *Certarea lui Euclid*.

h) poezia este viața sufletului, omul însuși: *Învățăturile cuiva către fiul său*.

65. Marin Sorescu

Viața și activitatea literară. S-a născut la 18 februarie 1936 în comuna Bulzești (Dolj). Face liceul la Predeal și Facultatea de Filologie la Iași (1960). Debutează în 1957 la revista *Viața studențească*, unde devine redactor. Va mai fi redactor la revistele *Luceafărul* și *Ramuri*. Va primi premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie în 1965 și pentru teatru în 1968, apoi premiul Academiei R.S. România, în 1970.

Va publica volume de versuri: „Poeme” (1965), „Singur printre poeți” (1964), „Moartea ceasului” (1966), „Tinerețea lui Don Quijote” (1968), „Tușiți” (1970), „Suflete bun la toate” (1972), „Astfel” (1973), „Norii” (1975), „Descântoteca” (1976), „Apă vie apă moartă” (1987), „La lilieci” (1972-78), „Fântâni în mare” (1982), „Ecuatorul și polii” (1989), „Poezii alese de cenzură” (1991) care se vor adăuga la volumele „Unghi” (1970), „Poeme” (1967), „Poeme” (1976), „O aripă și-un picior” (1970) „Unde

fugim de acasă?“ (1966), „Teoria sferelor de influență“ (1969), „Starea de destin“ (1976).

Piese de teatru: „Iona”, „Paraclisierul”, „Matca”, „Există nervi”, „Pluta Meduzei”, „Răceala”, „A treia țepă”, „Vărul Shakespeare”.

Proză: „Viziunea vizuinii”, „Trei dinți din față”, „Insomnii. Microeseuri“ (1971).

A primit premiul internațional Herder.

65.1. Marin Sorescu — Shakespeare

Este o meditație pe tema *poetul și poezia*, folosindu-se, ca pretext, creația lui Shakespeare, ai cărui eroi sunt vii. De fapt, este o *ars poetica* în manieră expresionistă, fiindcă Shakespeare este un erou arhetipal, care repetă actul arhetipal al creării lumii: „*Shakespeare a creat lumea în șapte zile*“. Poetul devine un demiurg, care imită crearea lumii de către Dumnezeu: „*În prima zi a creat cerul, munții și prăpăstiile sufletești. / În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele și celelalte sentimente*“, deci printr-o profundă corelație între om și univers.

Eroii creați de el: Hamlet, Othello, Iulius Cezar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, reprezintă stări sufletești, adică: Îndoiala, Gelozia, Mândria, Iubirea, care au un caracter arhetipal, fiindcă sugerează crearea universului uman. Procesul este continuat: „*În ziua a treia a strâns toți oamenii / Și i-a învățat gusturile:/ Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdei / Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe*“. Gustul ironiei nu-l mai menționează, dar îl aplică criticilor: „*Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire / Și le-a spus că nu le mai rămâne decât să se facă / Critici literari / Și să-i conteste opera*“.

Dacă prin eroii arhetipali în împrejurări arhetipale se exprimă estetica expresionistă, la care Marin Sorescu a aderat, prin celelalte elemente arată influența altor programe estetice. Astfel, versurile: „*Ziua a patra și a cincea le-a rezervat râsului, / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe / Și i-a lăsat pe regi, pe împărați, / și pe alți nefericiți să se distreze*“, dezvoltă conceptul de lume ca joc, din care se generează programul estetic al barocului.

Nonconformismul romantic, dar și spiritul critic al scriitorului realist sunt sugerate prin versurile: „*În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative / A pus la cale o furtună / Și l-a învățat pe regele Lear / Cum trebuie să poarte coroana de paie / Mai rămăseseră câteva deșeuri de la facerea lumii / Și l-a creat pe Richard al III-lea*“.

Parodia, ca procedeu, este redimensionată în final, când Shakespeare s-ar putea duce la teatru: „*Și Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă și el un spectacol*“.

Ironia capătă, în final, nuanțe de umor negru: „*Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin*“.

65.2. Marin Sorescu — *Iona*

a) *Iona* este o parabolă, o meditație pe **tema** destinului, o tragicomedie simbolistă, un țipăt din adânc („*de profundis clamavi*“), care este mesajul sau **ideea**.

Subiectul este un motiv preluat din textul *Bibliei*. Iona refuză să ducă mesajul lui Dumnezeu în cetatea Ninive, adică să fie proroc. El caută să fugă în cetatea Tarsis pe o corabie. Se pornește o furtună pe mare și corabia este pe cale să se scufunde. Iona le spune corăbierilor adevărul și aceștia îl aruncă în mare. Un chit, adică un pește mare, l-a înghițit și Iona a stat trei zile și trei nopți în chit. El s-a rugat lui Dumnezeu și peștele l-a aruncat pe țarm. Ajuns în cetatea Ninive, el procește că peste patruzeci de zile cetatea va fi distrusă din cauza păcatelor ei. Atunci locuitorii cetății Ninive au intrat toți în post și în rugăciune, iar Dumnezeu s-a milostivit de ei, fiindcă s-au pocăit și i-a iertat. Iona s-a întristat că prorocia lui nu s-a împlinit, dar Dumnezeu l-a muștră pentru nesocotința lui.

Marin Sorescu folosește acest motiv biblic pentru a realiza o dramă existențialistă, încercând, ca și Iona, să trezească o lume aflată la câțiva pași de finalul prorocit prin *Apocalipsa* Sfântului Ioan. El trebuie să rostească țipătul, care să trezească conștiințele adormite de păcat, și să salveze lumea. Dramaturgul, poetul este o conștiință, care are de rostit un mesaj esențial, de aceea piesa poate fi interpretată ca o *ars dramatica*.

b) Caracterul expresionist se definește, în primul rând, prin faptul că Iona este un erou arhetipal, care acționează în împrejurări arhetipale. El reprezintă voința lui Dumnezeu ca principiu. De aceea, fiindcă nu face voia sa, el devine actant în ipostaza de proroc.

Pescarul sugerează rolul pe care l-au avut apostolii, ucenicii, mucenicii, cuvioșii și cuvioasele, ierarhii și toți sfinții părinți, purtători de Dumnezeu, adică pe toți cei ce pescuiesc pentru Dumnezeu sufletele.

Iona este pescar, așa cum îl vedem la începutul piesei cu undița în mână. Fiindcă fuge de misiunea sa, el devine un pește, adică un păcătos, de aceea în piesă este înghițit succesiv de trei pești. Aceasta este valoarea cuvântului „pește“ din monologul său, când spune: „*Noi peștii înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioși*.“ Împrejurarea este arhetipală: „*Visul nostru de aur este să înghițim una, bineînțeles pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa*“. Apa este un simbol al cunoașterii, fiindcă în estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere.

Subiectul reprezintă deci drumul de la cunoaștere la conștiință. Iona se caută pe sine și se strigă, își strigă numele către mare, către sala plină de spectatori-pești. Este înghițit succesiv de trei pești, fiindcă în drumul spre cunoașterea de sine sau spre conștiința de sine, ca și Harap Alb, eroul lui Ion Creangă, el trebuie să ducă cele trei războaie: cu trupul, cu lumea și cu demonii, să facă asceza trupului, a cuvântului și a minții.

c) Cunoașterea de sine este o problemă specifică teatrului de idei, a drumului spre conștiință, spre interior, spre a afla Adevărul, adică pe Dumnezeu-Cuvântul. De aceea spune: „*Ar trebui pus un grătar la intrarea în orice suflet*“. Acest grătar simbolic este asceza trupului, care să împiedice instinctele, poftele, patimile create de trup, să ajungă în suflet. În planul următor, al războiului cu lumea, grătarul înseamnă asceza cuvântului, a raporturilor cu lumea, înseamnă dorința de a avea valori materiale. Este maya, iluzia valorilor materiale pe care le creează demonul Mara. Sensul este obținerea virtuților, care, ca un grătar, transformă valorile materiale în valori spirituale: înțelepciunea, înțelegerea, buna-credință, cunoștința, sfatul, tăria, teama de Dumnezeu, adică atributele Duhului Sfânt.

Războiul al treilea este împotriva spiritului satanic, exprimat prin mânie, mândrie, zgârcenie, lăcomie, desfrânare, lene, invidie, care trebuiesc eliminate, substituite sau transformate în curățenie, cumpătare, smerenie, răbdare, blândețe, hărnicie, milostenie, credință, nădejde și iubire creștină. Ele se dobândesc treptat prin tăierea voii proprii, și nu cum spune Iona: „*Fac ce vreau. Vorbesc*“, deși este în burta peștelui. Așa și omul, care este în burta păcatului, crede că are dreptul liberului arbitru, adică dreptul de a crede sau nu în Dumnezeu, de a lucra sau nu pentru Dumnezeu, de a face voia proprie și nu voia lui Dumnezeu.

d) Iona este, de fapt, o meditație pe tema *fortuna labilis*, fiindcă eroul principal, aflat în interiorul peștelui, meditează: „*De ce oamenii își pierd timpul cu lucruri care nu le folosesc după moarte?*“. De aceea cântă pe melodia *Veșnica pomenire*, atunci când, în mod simbolic, peștișorii cad în burta peștelui, unde sunt mistuiți. Ținând un cuțit în mână, Iona meditează ca Hamlet la *a fi sau a nu fi* în varianta: „*Dacă mă sinucid?*“.

Meditația aflarea Adevărului este sensul dramei de idei. De aceea Iona are, ca și eroii lui Camil Petrescu, gânduri vrednice de răs, își propune să construiască o bancă de lemn în mijlocul mării: „*Ar fi un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*“.

Meditația se extinde de la raporturile dintre oameni la raporturile dintre pești. Peștele, care-l înghite pe Iona, era pândit la rândul lui de un pește mai mare, prilej pentru Iona să constate: „*Oamenii, mă rog, își poartă așa ranchiună și-o viață întregă*“.

Simbolic, se pune problema nașterii spirituale. El vrea să iasă din hoitul hoiturilor, adică din viața socială. În mod simbolic, vede doi pescari cu bârne în spate, fiindcă își duc bârna din ochi. Aceștia sunt cei care în loc să se vadă pe sine, îi judecă pe alții. Pentru Sorescu, care-i consideră tâlharii simbolici de lângă crucea Mântuitorului, sunt un pretext pentru ironie, fiindcă sunt puși la treabă, ca să-și agonisească o bucată de pâine. Ironia vizează o meditație asupra funcțiilor pierzătoare de suflet. Meditația pe tema mumelor vizează cea de a doua naștere. Ca și Faust al lui Goethe, Iona coboară până la mume, adică la sensul mitului Pământul-Mumă — Geea — zeița primordială. Se pune problema renașterilor, vede sute de ochi ale viitorilor pești, ca semn al conștientizării. Sparge cu un cuțit burta chitului, iese pe malul mării și constată că are barbă ca pustnicii, ca semn că a ajuns la bătrânețe, dar și că a ieșit din păcat.

e) Credința ca esență a personalității umane este sensul meditațiilor lui Iona. El constată o serie de obstacole în calea renașterii, a învierii sale din morți: „*Sunt ca un Dumnezeu, care nu poate învia*“. Credința duce la învierea din morți. Iona vrea să dobândească această înviere, spre a le da oamenilor lumina credinței în viața cea veșnică: „*Acuș-acuș or să înflorească lepezile mormântului ca petalele unui nufăr și mortul va învia, cum e și firesc, după atâta așteptare a omenirii și se va înălța la cer, dându-ne și nouă un exemplu luminos*“. Lumea așteaptă un miracol de la scriitor „*un exemplu de înviere*“. El însă nu poate răzbi până la ei, nu mai are puterea să strige: „*oameni buni, învierea se amână!*“. Este un mod simbolic de a spune că sfârșitul fiarei roșii, a societății ateist-comuniste, a ucenicilor lui anticrist, a ucigașilor și tâlharilor, a morții n-a venit.

Iona uită trecutul, nu și-l mai poate reaminti, fiindcă sublimarea cunoașterii duce la conștiința de sine: „*Încearcă să-ți reamintești măcar ceva*“; își spune sieși. Ajunge la paradoxul lui Socrate: „*Eu știu că nu știu, ei nu știu că nu știu*“.

Își amintește de numele de Iona, ca de un alter ego, ca o sosie, totul se inversează: „*Totul e invers*“. Sensul simbolic al sinuciderii este sfâșierea carcasei eului biologic spre a dobândi cunoașterea de sine, obiectiv al expresionismului „*Răz bim noi cumva la lumină*“. Realitatea cunoscută prin simțuri este înșelătoare. Adevărul, lumina sunt dincolo de ea.

65.3. Marin Sorescu — Răceala

a) Răceala este o parodie tragică pe **tema** luptei pentru apărarea ființei naționale și pentru afirmarea conștiinței naționale, dar, în același timp, o meditație pe tema *fortuna labilis*, care se extinde asupra destinului național.

Subiectul este o reinterpretare a faptului istoric, așa cum o face Friederick Durenmatt în *Romulus cel Mare*, adică obiectivându-se prin ironie de tragicul ce domină viața, istoria, destinul.

Planul tragicului privește tabăra română, care luptă în timpul lui Vlad Țepeș împotriva năvălitorilor turci. Vlad Țepeș nu este prezent, nu apare ca personaj, dar este peste tot, sugerând faptul că el este conștiința națională. De aceea oștenii săi, ca Toma, Papuc, se răcesc, nu mor, în sensul că devin componenți ai conștiinței naționale. Cuvântul *răceala* din titlu este, de fapt, cuvântul-cheie, fiindcă are la bază analogia psihe (spirit) — psihon (rece), pe care o găsim și la Eminescu („*Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece*“). „*Toma se răcește*“ pentru a reînvia în momentul când comandamentele sociale o cer.

Lupta se dă între un Mahomed al II-lea concret, violent, brutal, ucigaș, real și un Vlad Țepeș simbolic, sugerat, prezent peste tot, dar invizibil de fapt. Vlad Țepeș duce un război de guerilă, atacă grupurile răzlețe de turci, le distruge și se retrage. Se îmbracă turcește împreună cu alți oșteni, pătrund noaptea în tabăra turcă și-i determină pe turci să se bată între ei după ce el se retrage. Când eroii părăsesc scena sub pretextul că sunt răciți, înțelegem că ei au devenit entități spirituale. Planul tragic istoric, construit pe conceptul de conștiință națională, privește tabăra română, luptând pentru apărarea destinului național.

Planul comic, al farsei, este al taberei turcești, unde avem conceptul de hazard ca principiu de viață al unui imperiu satanic, construit pe jaf, minciună, crime și silnicii.

Mahomed al II-lea face pe umanistul, dă legi, scrie versuri, după ce a măcelărit cu bestialitate Bizanțul. El duce, într-o cușcă, un grup de actori, care joacă mereu aceeași piesă: „*Serile cădea Bizanțul*“, fiindcă familia regală, pe care o măcelărise, nu mai putea s-o învie. La intervenția pașei de Vidin, pe care-l mutilează, fiindcă are îndrăzneala să-i spună adevărul, Mahomed al II-lea își schimbă masca și redevine cinic, violent, ucigaș.

El este diavolul cu chip de om, imagine concretă a islamismului, care-și ascunde sub violență infirmitatea intelectuală. El se face că „*botează*“ pe unul din actorii care jucau farsa familiei regale din Bizanț, adică îl înecă, sugrumându-l într-o cristelniță, spre a-și bate joc, în mod satanic, de botezul creștin ortodox.

Mesajul piesei este patriotic, în sensul că destinul național creștin ortodox nu poate fi înfrânt nici prin vicleniile ucenicilor satanei, nici prin violența ucigașilor.

b) Teatrul lui Marin Sorescu este profund expresionist, de problematică, și folosește parodia în farsa actorilor care joacă rolul familiei regale, și paradoxul când, deși nu se arată, Vlad Țepeș îl lovește pe Mahomed al II-lea și obține, printr-un război de guerilă, o victorie împotriva unei armate foarte puternice.

În *Paraclisierul*, avem o piesă simbolistă, fiindcă paraclisierul unei biserici, erou-simbol sugerând omul, caută să afume cu o lumânare pereții și frescele unei biserici, ca și cum patina vremii ar face-o mult mai interesantă. Tot astfel, omul de-a lungul vieții cu faptele, gândurile și cuvintele lui păcătoase afumă pereții bisericii sufletului.

În *Matca*, diluviul, inundațiile mari din 1970-1971 îi sugerează autorului modul în care se face „spălarea“, „purificarea“ prin necazuri a sufletului înnegrit de păcate.

În *A treia țepă*, se sugerează că, de fapt, conștiința este judecătorul nostru lăuntric și ea este tratată simbolic prin felul în care Vlad Țepeș pune, în mod simbolic, a treia țepă pentru el, dacă va greși. Cei doi pedepsiți, un turc și un român, se consideră nedreptățiți, deși unul era spion, iar celălalt dezertor, adică trădători, dușmani ai țării.

Marin Sorescu realizează o dramaturgie și o poezie de problematică, reprezentând în planul estetic o sinteză de expresionism, simbolism, romantism, realism și clasicism.

65.4. Marin Sorescu — *Astfel*

a) Poezia *Astfel* de Marin Sorescu este o meditație pe *tema* destinului (*fortuna labilis*) nostru național. *Ideea* este că românii au o adâncă rădăcină, înfiptă în spațiul carpato-dunărean sau, altfel spus, ideea este a profundeii unități dintre poet, popor și patrie. Această idee îl așază în continuitatea poeziei de specific național, reprezentată de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

Tezele etnogenezei sunt subtil sugerate. Astfel, ideea continuității românilor în Dacia vizează un trecut înaintea venirii romanilor și anume venirea oștilor lui Darius: „*Pierdut cândva de oastea lui Darius*“. Privite din depărtare, evenimentele apar într-o altă perspectivă. Invaziile dușmane, ca cea a lui Darius, împăratul perșilor, a lui Alexandru Macedon, a turcilor și tătarilor, a slavilor, ungarilor, pecenegilor, cumanilor, goșilor, a tuturor popoarelor migratoare, arată un destin exprimat metaforic în versul: „*Devine pașnică recoltă*“. Acest destin benefic trebuie înțeles în sensul că permanentele lupte pentru apărarea ființei naționale au ținut trează conștiința națională. Românii au trebuit permanent să-și afirme această conștiință națională printr-un sacrificiu de mare amplitudine, exprimat simbolic prin „*arcul Carpaților*“. În același timp, înălțimea aspirațiilor naționale este sugerată prin expresia „*putem visa până la Luceafăr*“.

Miracolul supraviețuirii poporului român în aceste condiții istorice, în care alte popoare ar fi dispărut, constituie o idee fundamentală a poeziei, exprimată în fragmentul al treilea al textului: „*Astfel atenți / La tot și la toate, / Am învățat mereu / Să fim veșnici*“.

Se exprimă, prin această poezie, calitățile fundamentale ale poporului român dovedite prin încercările grele ale istoriei sale frământate: vitejia, curajul, cinstea, cumpătarea, hărnicia, mila, blândețea, curățenia, bogăția spirituală, spiritul de sacrificiu, noblețea, calități sugerate de versurile: „*Cu capul pe bogățiile noastre / De uraniu și aur*“. Bogățiile noastre nu sunt doar cele materiale, ci mai ales cele spirituale.

Poezia este rodul unei meditații adânci asupra destinului poporului român, privind procesul de trecere prin istorie cu seninătate, detașare, echilibru și armonie, fără a exprima ura firească împotriva dușmanilor, fără a fi deznădăjduit, fără dorință de răzbunare. Este, în această decantare a concluziilor, o armonie și un echilibru interior, care rezultă din tăria spirituală, din conștiința națională, din încrederea în biruința definitivă a destinului nostru național.

b) Stilul lui Marin Sorescu este lapidar, ironic, nuanțat, concentrat, sugestiv, simplu, enunțiativ, echilibrat, alegoric.

Adverbul „astfel“, care devine titlu, are virtuți calificative, dar și conclusive. El are rolul de a declanșa, încă din titlul poeziei, o trezire a atenției cititorului, ca o concluzie a concluziei, ca un început al unei argumentații, fiind de fapt cuvântul-cheie al poeziei.

Prefigurarea lapidară a spațiului carpațo-dunărean se realizează prin imaginea creată de expresia „*arcul Carpaților*“, a conștiinței naționale, reprezentată de Eminescu; se face prin simbolul „*luceașfâr*“; bogăția noastră spirituală este sugerată prin simbolurile „*uraniu*“ și „*aur*“; rodul îmbelșugat al neamului românesc este redat prin „*holdele din Bărăgan*“; istoria frământată este reprezentată „*prin oastea lui Darius*“, ceea ce arată varietatea mijloacelor stilistice pe care le utilizează poetul: simbolul, metafora, metonimia, alegoria.

Ironia, ca trăsătură a stilului lui Marin Sorescu, este nuanțată. Astfel, înhumarea dușmanilor năvălitori devine un semn de rodnicie pentru pământul românesc: „*Am știut că tot ce ne calcă pământul / Devine pașnică recoltă*“.

Decantarea și concentrarea se resimt mai ales în ultimele versuri, când autorul sugerează modul în care s-a cristalizat conceptul de armonie și echilibru al poporului român, ca mod superior de a înțelege lumea, istoria și viața: „*Astfel atenți / La tot și la toate, / Am învățat mereu / Să fim veșnici*“.

Simplitatea acestor versuri sintetizează concluziile poetului, care devine, astfel, un exponent al conștiinței naționale, iar poezia un mod de afirmare a acesteia.

Alegoria subtilă a textului are un sens adânc de cunoaștere, de dobândire a înțelepciunii. De aceea, în interpretarea textului, versul „*Am știut*“ devine un nucleu în jurul căruia se concentrează toate simbolurile

fragmentului al doilea. El sintetizează un proces istoric, iar concluzia care se desprinde este că istoria ce ne-am făurit-o și care ne-a făurit, ne proiectează prin sacrificiile imense făcute dincolo de pragul existenței, în eternitate.

66. Orientări, tendințe, coordonate și realizări în poezia românească contemporană

Coordonatele și orientările esențiale ale secolului al XIX-lea sunt continuate și amplificate în poezia secolului al XX-lea. Astfel, poezia și literatura de factură encomiastică, de laudă a Domnului Ceresc sau a domnului pământesc, continuă cea mai veche tradiție, care începe cu Sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul. Această laudă o vom găsi în poezia veche românească, la mitropolitul Dosoftei, dar și la generația de la 1848, reprezentată de Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*), Alecu Russo (*Cântarea României*), Dimitrie Bolintineanu (*Legende istorice*), Vasile Alecsandri (*Legende*), Mihail Eminescu (*Rugăciune, Răsai asupra mea...*), George Coșbuc. Această orientare va fi prezentă în poezia secolului al XX-lea prin: Octavian Goga (*Rugăciune*), Tudor Arghezi (*Psalmi*), Vasile Voiculescu (*Călătorie spre locul inimii*), Nechifor Crainic, Vasile Militaru (*Divina Zidire*), Ioanid Romanescu (*Paradisul*), Ion Alexandru, Nicolae Ionel.

Forma cea mai denaturată a acestei poezii de laudă o va reprezenta, după cel de-al doilea război mondial, poezia partinică sau de comandă socială, în care mercenarii idolatriei comuniste se închinău la fiara roșie reprezentată de Stalin, Lenin, Ceaușescu. Cei mai zeloși, în acest sens, au fost: Dan Deșliu, Alexandru Toma, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Victor Tulbure, Veronica Porumbacu, Adrian Păunescu.

Poezia de specific național a fost promovată de revistele de la Iași: *Dacia literară*, *Convorbiri literare*, *Viața Românească*. La această coordonată s-au raliat în întregime poezii secolului al XIX-lea: Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, George Coșbuc. Această orientare esențială a poeziei românești a fost reprezentată în secolul al XX-lea de: Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat. În perioada proletcultistă, acest filon a fost strangulat, fiindcă se urmărea deznaționalizarea prin internaționalismul sionisto-comunist. Vom găsi elemente ale specificului național la: Magda Isanos, Nicolae Labiș (*Miorița, Meșterul*), Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Ivănescu (*Doina*). Această orientare este cel mai bine reprezentată în literatura noastră de la sfârșitul secolului al XX-

lea de Fratele Emilian de la Neamț, în *Legea Iubirii*, mai ales în ciclul *Doinele dorului*.

Poezia modernistă este promovată în secolul al XIX-lea de Alexandru Macedonski, de poezia simbolistă reprezentată de Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Emil Isac, în secolul al XX-lea de Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Tristan Tzara, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Această poezie de factură modernistă formează axul central pentru generația postdecembristă, de la sfârșitul secolului al XX-lea, generație care cuprinde un număr foarte mare de poeți pe lângă cei menționați până acum, a căror simplă înșirare arată ce dificultate de ierarhizare poate întâmpina cel ce caută să traseze coordonate, tendințe și orientări într-o asemenea diversitate. Menționăm dintre aceste condeie pe: Nichita Danilov, Emil Brumaru, Daniel Turcea, Dan Laurențiu, Virgil Manolescu, Casian Maria Spiridon, Lucian Vasiliu, Ovidiu Genaru, Cristian Simionescu, Aurel Ștefanachi, Nicolae Panaite, Daniel Corbu, Adrian Aluigheorghe, Gelu Dorian, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Traian Coșovei, Mariana Marin, Mircea Cărtărescu, Cristian Șişman, Ion Mureșan, Dan Damaschin, George Vulturescu, Ioan Pinteș, Ion Mircea și alții.

66.1. Ștefan Augustin Doinaș — *Mistrețul cu colți de argint*

Balada *Mistrețul cu colți de argint* este expresionistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaștere. Ea poate fi interpretată ca o *ars poetica*, fiindcă, în mod simbolic, subiectul îl formează poetul și poezia și exprimă programul estetic al autorului.

Prințul din Levant este un erou arhetipal în împrejurări arhetipale; este cunoscătorul aflat pe drumul inițierii spre conștiința de sine. În acest sens, codrul este labirintul lumii, iar cărarea — drumul prin labirint. Prințul este din Levant, deci din Țara Sfântă, și sensul vânătorii este aflarea adevărului. El ocolește vicleniile lumii (vulpile roșii), lașitățile și lașii (iepurii), cruzimea și violența (linxul), teama și fricoșii (căprioara), pentru a depăși limitele interioare și exterioare, pentru a penetra formele: „*scorburi ascunse*“, „*iarba foșnind sub copaci*“, „*apa jucând sub copaci*“, spre a descoperi și distruge răul care ascunde adevărul, „*mistrețul cu colți de argint*“.

Războiul simbolic și arhetipal cu trupul, cu lumea și cu demonii este sugerat prin ocolirea vulpilor, iepurilor, linoxului și urmărirea răului ca principiu, adică demonul ascuns în simbolul mistrețului.

La nivelul principiilor, Adevărul presupune și celelalte principii ale lui Platon: Binele, Legea, Frumosul, Armonia (Necontradicția). Acolo unde slujitorul nu vede decât iarba, apa sau luna, adică forma, fiindcă are ochii minții acoperiți de orgoliu „*zâmbind cu dispreț*“, prințul din Levant, poetul, cunoscătorul, penetrează Adevărul, fiindcă are ochii conștiinței deschiși. El

privește printre arbori (metonimie a oamenilor pe baza analogiei om–pom), trece prin codru (adică prin societate, lume), atent la culori, adică la sensuri, la valori. El nu le acordă atenție nici viclenilor (vulpilor), nici lașilor (iepurilor), nici fecioarelor (câprioarei), nici cinicilor (linxului) și folosește cele trei săgeți de lemn, de fier și de foc.

Săgeata de lemn înseamnă înfrângerea patimilor trupului, adică depășirea sistemului subconștientului: instincte, sentimente, tendințe, reflexe, amintiri, vise.

A doua etapă este a pădurii de ulmi, sugerând categoriile și oamenii care reprezintă sistemul voinței: credințe, opțiuni, hotărâri, convingeri, aspirații, care sunt tari ca fierul, de aceea trebuiesc lovite cu săgeata de fier, simbol al sublimării. Sublimarea, prin renunțare, a raporturilor cu lumea ostilă drumului sufletului spre Dumnezeu, spre conștiință, spre sfințire, spre desăvârșire, spre cer, spre bine, spre Adevăr este decisivă.

Al treilea război se realizează sub brazi, adică mai sus, pe munte. Bradul este un simbol al mitului, al modelului cosmic. Săgeata de foc duce la sublimarea categoriilor noetice și apar elementele conștiinței prin simbolul *luna*, dar și *izvorul*. Aplecat asupra izvorului, simbol al conștiinței de sine, prințul din Levant se cunoaște pe sine, adică penetrează nivelul conștiinței de sine. În acest moment se produce atacul forțelor răului ostile eliberării sufletului, simbolizate prin mistrețul cu colți de argint, care sugerează demonul.

Moartea prințului din Levant, ca și cea a lui Singfried din *Nibelungenlied*, sau a lui Narcis din mitologia greacă, este arhetipală. Dincolo de limita aceasta se trece doar părăsind lumea materială, trupul, moment care simbolic este sugerat de versul: „*Pasăre neagră stă-n lună și plânge*“.

Sunetul cornului anunță această chemare romantică a unui mesager din cer, cunoașterea adevărului, ultim sens al esteticii expresioniste. Cornul prefigurează mesajul, strigătul esențial, expresionist. Este o influență a poeziei germane asupra poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș, în timp ce elementele specificului național sunt mai puțin evidente.

66.2. Ștefan Augustin Doinaș — *Mășți*

Poezia *Mășți* este o meditație asupra condiției omului în general, a poetului și poeziei în sens estetic, ca o încercare de a le înțelege din unghiul programului estetic al barocului. De aceea eroii mimează viața ca niște actori și sunt structurați pe conceptul de lume ca joc. Măștile, cea comică și cea tragică, sunt simbolul artei dramatice. Poetul este cel ce interpretează un rol de-a iubirea: „*Aici am stat cândva, pe la amiază/ Cu măștile iubirii pe obraz*“, purtând el și, probabil iubita, măștile, care râd, fiindcă trăiesc bucuria tinereții și li se pare că lumea este „*cerul ce-și scotea din slavă zeii*”

ca niște-nchipuiri ale scânteii“, fiindcă iubirea transfigurează realitatea, care este tragică. De aceea zeii par a privi acest spectacol al vieții: „În semicerc, pe trepte, brazi, goruni/ Zvâcnind din svelte busturi de nebuni“, ascund în elementele naturii „Privea din verde marmură/ Mișcarea noastră plină de otravă“. Zeul, arlechinul, nebunul, actorul, mimul, clovnul, masca sunt eroi specifici ai barocului. Ca în teatrul antic, unde spectacolele aveau loc într-un amfiteatru, „întreaga lume este un teatru unde se joacă jocul vieții și al morții, de aceea mișcarea noastră“, „adică viața e plină de otravă“, fiindcă are în ea moartea.

Oamenii sunt doar cei ce împlinesc voința zeilor, voință care ia în mod simbolic forma „vântului“ cosmic: „Un vânt umblat cânta necontenit/ voința zeilor cu glas mărit“. El face „ca lumea, pădurea“ să fie „plină de săruturi noi“, de „izvoare de alean“, oftaturi și tristeți. Oamenii, „popor de sclavi cu umerii-ntr stele“, poartă „măștile grele“, care „nu se deslipeau de pe figuri“, fiindcă ei se identifică cu rolul hărăzit lor prin destin, „așa cum era piesa“: „Natura niciodată obosită/ cernea-n amurguri piesa ca prin siță“, pe care o priveau zeii: „priviți, din semicerc înalt, de zei“.

Sensul barocului este aspirația la suprauman și de aceea, după acest prim joc, cum îl descrie Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, urmează altul mai subtil, când măștile se dovedeau subțiri și sufletul rănit de presimțiri, când este o altă vârstă, o altă înțelegere, nu aceea de a duce războiul cu trupul, ci de a duce războiul cu lumea. De aceea „cădeau desprinse din extaze,/ acele măști de patimă și raze“.

Finalul este tragic și vizează exprimarea mesajului prin concepția de *fortuna labilis*: „În ceasul clarobscur, primăvărat, / copacii nalți scurtau în cer jaratic“, adică metaforic a venit noaptea, „sfârșitul zilei vieții, când zeii mari cu toga la călcâi/ Se depărtau degrabă cei dintâi“. Omul este comparat cu „o meduză“, își pierde conștiința, „lumină stranie, infuză“ și scoate un alt sunet jalnic, care este plin de vocale noi, sunet ce „va fi repetat de un ecou târziu, tăiat în patru,/ ca-ntr-un imens și gol amfiteatru“. Acest ecou sonor în mijlocul universului este, de fapt, conceptul despre poet și poezie, exprimat de Victor Hugo și reluat într-o manieră poetică de Ștefan Augustin Doinaș.

Imaginarul structural, proporțiile uriașe, bogăția ornamentelor, ascunderea realității, iluzia, retorismul, clarobscurul (lumina stranie, infuză), rafinamentul decorativ, impresia, spectacolul, conceptul de *fortuna labilis*, asociat cu cel de *hybris* de strălucire, care să acopere condiția precară a omului, să o ascundă, fac parte din recuzita programului estetic al barocului, ca model estetic complementar al clasicismului. De aici prezența zeilor, amfiteatru, toga ce-o poartă zeii, modelul clasicist.

66.3. Nicolae Labiș — *Meșterul*

a) Poezia *Meșterul* are ca temă motivul jertfei pentru creație, cuprins în *Legenda Mănăstirii Argeșului*. Ideea este că artistul plămădește conștiința națională, o exprimă prin creația sa și plătește cu sacrificiul propriei sale vieți această slujbă făcută pentru Dumnezeu și pentru mântuirea neamului său. Poetul reia elementele narative ale baladei, dându-le sensuri noi prin imagini simbolice, spre a exprima, de fapt, concepția sa despre poet și poezie.

Transformarea Meșterului Manole în fântână („*Meșter valah, azi nume de fântână*“) ne apare ca o împlinire a cuvântului Domnului Iisus Hristos din Sfânta Evanghelie: „*Și voi face din pântecul lui un izvor de apă vie*“. Există în baladă o profundă înțelegere a destinului uman, a vieții, a sensului ei major, fiindcă omul trebuie să zidească în sine o biserică a sufletului, din care ca dintr-o crisalidă un fluture, sau ca dintr-un ou să zboare pasărea măiastră a sufletului, un înger de lumină, care să zboare spre cer: „*Păreai atât de neînvins sub nor./ Încât cu slabe aripi de șindrilă/ Ai fi putut spre alte zări să zbori*“. Dar el, artistul, poetul, se sacrifică pe sine spre a exprima conștiința națională și creștină a neamului său: „*Dar dragostea pământului și-a țării/ Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu,/ Ca să țâșnești în veci de veci, fântână./ De jertfă și de cântec pururi viu*“. De aceea această curgere în timp a izvorului conștiinței naționale s-a făcut neîntrerupt prin Biserica Ortodoxă: „*Fântâna curge-n brazde și-n ulcioare, / Fără odihnă,/ fără uitare,/ fără somn*“. Acest mesaj profund național al poeziei se împletește cu cel artistic în sensul că arta în general și poezia în special trebuie să aibă un profund specific național atât în formă, cât și în conținut: „*Visai să vezi sub bolțile rotunde/ Și-n fumul pâlpâit de lumânări,/ Pe lemnul zugrăvit cu lut și soare /Chipul pălmașilor acestei țări*“.

Metaforic, mănăstirea, ca și poezia, este o floare a spiritului național: „*Un om bărbos ținea o floare albă/ În aspre palme, mângâind-o blând.../ Căzut în iarbă și secat de vlagă,/ O doină tristă îngâna în gând*“. Acest specific național este condensat în cuvintele „doină“ și „dor“: „*Și-un dor tulburător te-ncinse/ Lui să-i închini nemaivăzut altar./ Să stea pe plaiul aspru, precum floarea/ În palme bătucite de plugar*“.

b) Interpretarea poeziei ca o *ars poetica* ar justifica așezarea ei la începutul volumului *Primele iubiri* și ar pune în fața cititorului următoarele idei:

— Poetul este un reprezentant al conștiinței naționale, iar poezia o emanație, o exprimare a ei: „*Un om bărbos ținea o floare albă*“.

— Poetul este un creator, un izvor de valori spirituale, iar poezia este o trăire a acestor valori ale spiritului, o dăruire a lor: „*Meșter valah, azi nume*

de fântână“, „Fântâna curge-n brazde și-n ulcioare,/ Fără odihnă,/ fără uitare,/ fără somn“.

— Poetul este un mit, poezia este o legendă care curge neconținut.

— Poetul este un patriot, iar poezia — un mesaj al dragostei față de țară:

„Dar dragostea pământului și-a țării/ Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu,/ Ca să țâșnești în veci de veci, fântână,/ De jertfă și de cântec pururi viu.”

— Poetul este cel ce se sacrifică pe sine, iar poezia este rezultatul sacrificiului său: „Tot ce-ai putut, plătind din tine, da“.

— Poetul este o conștiință estetică, poezia este unicitatea actului de creație: „Rugul unic suit pe jertfa ta“.

— Poetul este un înger sau un Icar, poezia este zborul spre cer:

„Încât cu slabe aripi de șindrilă/ Ai fi putut spre alte zări să zbori“.

— Poetul este un generos care-și dăruiește, asemeni lui Danco, inima sa, iar poezia este lumina, farul din întuneric care luminează drumul omenirii: „Tu ți-ai strivit sub talpa mănăstirii/ Inima ta, / tot ce-ai avut al tău“.

— Poetul este un rapsod, un cântăreț al neamului, iar poezia este doina sufletului românesc: „O doină tristă îngâna în gând. / Priveai. Și-un dor tulburător te-ncinse“.

Nicolae Labiș menține, în perioada de prigonire a spiritului național, filonul poeziei de specific național.

66.4. Nicolae Labiș — *Moartea căprioarei*

a) *Moartea căprioarei* este o replică la povestirea lui Mihail Sadoveanu *În pădurea Petrișorului*, fiindcă la Nicolae Labiș căprioara devine un simbol cu o încărcătură semantică deosebită. Dacă la Mihail Sadoveanu căprioara rămânea o delicată ființă a naturii, la Nicolae Labiș ea devine universul copilăriei, lumea ca mit („Mi se părea că trăiesc un mit/ Cu fata prețacută-n căprioară”). De aici valorile pe care poetul le atribuie acestui simbol, fiindcă ea devine: frumoasa lumii („Frumoasă jertfă a pădurii mele!”), gingășia („Privind în jur c-un fel de teamă”), delicatetea („Și nările-i subțiri înfioră apa”), inocența („Sticlea în ochii-i umezi ceva nelămurit”), sufletul („O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri”); este viața („Și viața căprioarei spre zările târzii/ Zburase lin, cu țipăt, ca păsările toamna”), existența („Mi-a șuierat cu bucurie: — Avem carne!”).

Evenimentul autobiografic se interferează cu motivul sadovenian. Poetul, în ipostaza de copil, își însoțește tatăl la o vânătoare ilegală, determinată de condițiile foarte grele ale luptei pentru existență. Seceta din 1946 determinase pe mulți să caute resurse de hrană. De aceea poetul precizează că: „Dar legea ni-i deșartă și străină/ Când viața-n noi cu greu

*se mai anină,/ Iar datina și mila sunt deșarte,/ Când soru-mea-i flămândă,
bolnavă și pe moarte“*, ceea ce arată starea familiei și motivația actului vânătorii. De aceea lumea îi apare copilului ostilă: „*Pășesc ca pe-o altă/
Planetă, imensă, străină și grea“*, fiindcă este dominată de spectrul morții: „*Seceta a ucis orice boare de vânt“*. Soarele, generator al vieții, are aceeași soartă: „*Soarele s-a topit și a curs pe pământ“*. Din cauză că sunt uscate pădurile, iau foc ușor: „*Peste păduri tot mai des focuri, focuri,/ Dansează sălbătice, satanice jocuri“*. Această atmosferă sumbră este sugerată prin versuri ca: „*Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers!/ Pe zare curge sânge și pieptul mi-i roșu, de parcă/ Măinile pline de sânge pe piept mi le-am șters“*.

Se prefigurează astfel destinul tragic al căprioarei, care devine: „*Frumoasă jertfă a pădurii mele“*. Pădurea, ca într-un ecou mioritic, devine un altar: „*Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții“*, impresionând în adânc ca o prevestire de destin conștiința copilului, care trăiește drama desprinderii de lumea mitului, de universul copilăriei, așa cum o vom găsi la Ion Barbu în *După melci*. Căprioara devine un mit, o eroină din basmele copilăriei: „*Mi se părea că trăiesc un mit/ Cu fata prefăcută-n căprioară“*.

Momentul morții este dramatizat și amplificat ca un moment de importanță cosmică, fiindcă angajează universul interior al poetului: „*Dar văile vuiră. Căzută în genunchi/ Își ridicase capul, îl clătină spre stele,/ Îl prăvăli apoi, stărnind pe apă/ Fugare roiuri negre de mărgele“*.

Poezia este o elegie, în care elementele romantice se interferează cu cele realiste, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe afect, pe conceptul de lume ca univers al mitului, dar și pe conceptul de lume ca univers social-uman („*fata prefăcută-n căprioară“*, „*— Avem carne!“*, „*Mănânc și plâng“*). Sentimentul de vinovăție este trăit intens de copil: „*Tu iartă-mă, fecioară, tu căprioara mea“*, fiindcă în loc să o apere, el a participat la uciderea ei, de aceea tristețea lui devine durere („*Umbroșii ochi trist străjuți de carne“*, „*Mănânc și plâng“*).

b) *Moartea căprioarei* este o *ars poetica*, un testament spiritual al poetului, care va avea un destin tragic, prefigurat parcă prin această poezie. Dimensiunea realistă este exprimată prin imaginea tatălui vânător, prin contextul social-istoric, creat de seceta din vara anului 1946. Tema este realistă, sugerând corelații la Mihail Sadoveanu sau Alexandru Odobescu, dar la Nicolae Labiș ea îmbracă masca tragicului: „*Vânătoarea foametei în munții Carpați“*. Strident este sentimentul bucuriei tatălui din: „*— Avem carne!“*, într-un contrast afectiv cu sentimentul de tristețe, dar și de durere al copilului. Aceste sentimente trăite de copil fac ca tema, ideea, subiectul, eroii să aibă și o dimensiune romantică.

Evaziunea în natură: „*Mă iau după tata la deal printre târșuri*“ se asociază cu mitul comuniunii dintre om și natură într-o variantă ostilă: „*Și brazii mă zgârie, răi și uscați*“. Acest raport se va transfera în toate imaginile poetice, sugerând trăirea în comun a dramei: „*Pe zare curge sânge și pieptul mi-i roșu, de parcă/ Măinile pline de sânge pe piept mi le-am șters*“. Ele transfigurează universul pădurii, atribuindu-i trăirile copilului poet. De aceea stilul poetului, caracterizat prin originalitatea metaforelor, metonimiilor, simbolurilor, are o structură mitică ca în poezia populară, ceea ce constituie o trăsătură a specificului național în poezia lui Nicolae Labiș.

Metonimiile sunt preponderente ca în poezia modernă: „*Seceta a ucis orice boare de vânt./ Soarele s-a topit și a curs pe pământ*“, „*focuri, focuri./ Danseză sălbatic, satanice jocuri*“, „*Setea mă năruie*“, „*Tâmpla apasă pe umăr*“, „*Cu foșnet veștejit răsuflă valea*“, „*Și nările-i subțiri înfiorară apa*“, „*Vai, fără vânt aleargă frunzarele duium!*“. Metaforele au multă originalitate: „*Pe-o nară pușca tatii scoate fum*“, „*roiuri negre de mărgele*“, „*Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții*“, „*cercuri lunecoase de aramă*“, „*Frumoașă jertfă a pădurii mele!*“, sugerând mitul Pasărea Măiastră: „*Zburase lin, cu țipăt, ca păsările toamna*“, „*Cernea pe blana caldă flori stinse de cireș*“, dar și ecouri eminesciene. Simbolurile au capacitatea de a reda mitul Stelelor-Logostele: „*Și stelele uimite clipiră printre ele*“, sau Pasărea Măiastră „*O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri*“, dar și încărcătura afectivă a textului: „*Planetă, imensă, străină și grea*“, „*Un clopoșel cu clinchet argintiu...*“.

Stilul lui Nicolae Labiș este concis, nuanțat, funcțional, afectiv, cu multe sintagme-modul, cu multe imagini originale, dovedind calitățile unui poet real, care abia începuse să-și deschidă petalele universului poetic. Afirmția lui G. Călinescu că este un poet deplin exprimat este absurdă.

66.5. Nicolae Labiș — Miorița

Miorița este o parafrază a baladei populare *Miorița*, având ca temă motivul comuniunii dintre om și natură. *Ideea* este că destinul național tragic al poporului român dă sens și valoare creației literare: „*Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai,/ Stau câteodată împietrit și mut / Să-nțeleg o clipă ne-nțelesul grai / Plin de jalea unui veac trecut...*“.

Poetul este un căutător al specificului național. El caută să preia metafore, idei poetice din textul baladei populare; preia versuri, imagini, simboluri, procedând ca un imitator, dar în același timp își exprimă propriile trăiri, sentimente de tristețe, de durere, transformând poezia dintr-o elegie a destinului tragic al păstorului moldovean într-o elegie a poetului însuși, care presimțea „*Pasărea cu clonț de rubin*“: „*Pe-un picior de plai, pe-o gură de*

rai/ zbuclumiat se plânge fluierul de fag/ Inima mi-o strânge și-mi pătrunde-n sânge/ Acest cântec dureros și drag“.

Poezia este o inițiere în tainele destinului, poetul este păstorul simbolic: „*Stele făclii, păsărele mii / Jalea își descântă-n fluierul de os.../ Tainic își frământă cadentarea sfântă/ Acest cântec trist și luminos.“*

Motivul măicuței bătrâne, care va fi reluat în *Scrisoare mamei*, este edificator pentru sfârșitul timpuriu tragic al poetului: „*Măicuța bătrână cu brâul de lână / Ce mai cați bătutul de noroc? / Brâul tău din copcii s-a desprins — târziu, / Pașii ți-i înseamnă pe cărări de lună/ Pentru ce și astăzi lacrimiți și vii/ Când la stână fluierul sună?“*. La fel ca și păstorul din *Miorița*, Nicolae Labiș este: „*El, cu ochi ca mura, tras ca prin inel, / El cu plete negre-n vânturi scuturate, / N-are să mai poată mândrul ciobănel / Înaintea ta să se arate...“*. Diferența este că s-a schimbat contextul social-istoric. De aceea, dacă pentru măicuța bătrână din baladă îi era dat să-l caute mereu: „*Pașilor să-l cate, pentru veci li-i dat. / În pădurea lungă de baladă“*. Pentru măicuța bătrână a lui Nicolae Labiș vestea uciderii fiului ei a fost la fel de dură și prefigurată parcă de versurile: „*De ce fugi pe câmpuri, după ce chemări? / Despletit ți-i părul — albă vălvătaie / Vezi, de vânturi dusă, s-a topit sub zări / Miorița lae, bucălae...“*.

66.6. Emil Botta — *Fachir*

Poezia *Fachir* este o meditație pe tema *panta rhei*, sintetizată în simbolul cucului. Cucul este pasărea care anunță venirea anotimpului cald, are un comportament ciudat, fiindcă-și așază ouăle în cuiburi străine. Viața poetului se consumă ca actor și trăiește pe conceptul de *mimesis*: „*Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii / încerc să-l încânt“*. Timpul trece prin viața lui fără a lăsa „*vreun rod pe Fluieră-vânt“*. Poetul caută să scape de el, să facă din Timp un *fachir*: „*Frig îi arunc / din ulcioare de cucută / îi dau să bea / pe pat de cuie îl culc / fac din cuc un fachir“*. De fapt, subînțelegem că poetul își supune eul biologic unui proces de asceză, așa cum fac yoghinii: „*lopeți de pământ / arunc peste el“*. Așa cum yoghinii se îngroapă în pământ, tot așa eul poetului stă îngropat în timp, fără a influența evoluția sa și a celor din jur „*stele fumegânde“*. Stelele sugerează destinele pe care le-ar fi putut schimba, îndreptându-le spre mântuire. El însă nu poate pătrunde pe conceptul de *catharsis*, spre a se remodela pe sine și pe alții cu aspirații spre purificare, spre sfințire, spre desăvârșire, ci rămâne ca un cuc inutil, un ratat. Textul nu este reprezentativ pentru poezia lui Emil Botta.

66.7. Geo Dumitrescu — *Libertatea de a trage cu pușca*

Tema poeziei este destinul uman, fiind deci o meditație pe tema *fortuna labilis*, într-un decor romantic, reprezentat de un cimitir: „*În groapa neagră poate chiar într-un cimitir“*.

Este o poezie de notație, de amintiri din război, unde „*pentru prietenii mei înarmați*“ discută problema dreptului de a ucide, ca o încălcare a poruncii: „*să nu ucizi*“ și, în același timp, discută dacă omul are dreptul de a organiza războaie: „*Toți erau murdarii, slabi și patetici ca în Shakespeare / își numărau gloanțele și zilele și nădăjduiau un atac peste noapte*“.

Este autentica gândire a omului aflat în fața morții, ca și Camil Petrescu în *Versuri pentru ziua de atac*. Se sugerează conceptul de poet militant pentru drepturile omului. El se visează un erou care a ucis trei sute șazeci de dușmani, adică un ciclu de viață. Cercul are trei sute șazeci de grade. Cuvintele lui sunt ascultate de toți camarazii de arme, rezemați comod de „*pietrele de la morminte*“. La discuție par a participa și cei din morminte, fiindcă problema îi implică și pe cei decedați. Poetul folosește o serie de clișee verbale cotidiene, cărora le dă valori noi. Meditația pornește de la faptul că el găsește într-un sertar de manuscrise un pistol de război, element care sugerează că sensul luptei s-a mutat din tranșee în câmpul ideilor.

Este o meditație pe tema *poetul și poezia*, sugerând că poetul devine un luptător social și național, iar poezia trebuie să fie o armă ideologică, sugerată de imaginea lunii pe pistol: „*Dar pe pistolul meu cu douăzeci și patru de gloanțe! Luna mi se pare aceeași*“. Pistolul devine un simbol-metonomie, care substituie eul poetului adaptat la o epocă crudă. El devine „*viteaz și crud*“ și își exprimă „*prin răcnete de mânie și de triumf*“ adeviziunea la libertatea „*de a trage cu pușca*“, la dreptul de a ucide sufletele cu ajutorul cuvintelor, devenite gloanțe.

66.8. Ion Caraion — Fântână

Poezia este o *ars poetica* și face o aluzie la poetul latin Horațiu, care în *Fântâna Blanduziei* și în *Arta poetică* exprima modelul, conceptele poeziei clasice. Poetul construiește textul ca o țâșnire de cuvinte, ca un izvor, ca o fântână spre a defini liric poezia de pe pozițiile esteticii suprarealiste. Cuvântul, poezia, gândul, ideea generează un univers care se naște, ca și universul realității senzoriale, din cuvânt: „*La început a fost Cuvântul*“: „*Din grădina cu fructe și păsări aleg adjectivele / din adjective scot fluturi / din fluturi — culori / din culori, pasiuni care se cocoată pe călușei de lemn / din călușei de lemn ies retorii și dansatoarele / din dansatoare coboară substantive în saci, în cărji, în propozițiuni*“. Se folosește frottage-ul, procedeu din estetica suprarealistă.

Este un șuvoi de translații de sensuri, de transfigurări, de nuanțe, de sugestii. Grădina este o sugerare a universului real, pe care fructele și păsările îl esențializează, prin metonomie devenind adjective, adică elementul transferului de sens spre a deveni fluturi-idei poetice, care, transfigurate (din fluturi-culori) și impregnate de pasiuni, sunt atribuite unor

personaje retorici și dansatoarele. Acestor personaje li se atribuie gânduri, idei care alcătuiesc texte (saci, cârje, propoziții).

Vârtejul, caruselul se continuă după metoda suprarealistă. Simbolul „pepene” sugerează universul, fiindcă în filosofiele orientale toate ființele care se vor naște stau ca sâmburii într-un pepene. Pepenele este un model al universului, care se exprimă prin verbe, adverbe, proverbe. Ciclul se repetă, fiindcă eroii, prin sublimare și esențializare, redevin adjective, categorii (morții scot adjective), iar din categorii se realizează universul creat „fructe”, „păsări”, dar nu naturale, ca la începutul procesului, fiindcă arta operează cu simboluri create de om (de aluminiu), și nu cu realități vii ca viața. De aceea, fiindcă nu este demiurg ca să creeze o lume vie, poetul este mândrit („*asta mă mănnește, Horațiu*”). Este urmărit procesul de sublimări și creații ca un flux, ca un vârtej, care, odată pornit, țâșnește și, după o serie de metamorfoze interioare, dă poezia.

66.9. Grigore Vieru — *Harpa*

Este o *ars poetica*, dar în același timp o parabolă. Simbolul harpei sugerează poezia, care poate cuprinde în sine binele și răul. Poetul, având o concepție angelică, crede că poate îmblânzi șerpii, adică duhurile rele, conceptele malefice de tipul *carpe diem*, *homo faber*, *homo sapiens*, *homo ludens*. De aceea le așază în poezia sa alături de „*coarda poamei*”, metonimie-simbol care sugerează viață, rodul. Neamul este sugerat prin „*sântul fir de păr al mamei*”.

Poetul crede că ele pot să realizeze cântecul, armonia, creația, poezia, ca o expresie a armoniei și echilibrului, ca sens al vieții și spiritualității. Se sugerează conceptul de lume-grădină, de mediu sau climat social-istoric favorabil, când forțele răului se prefac că pot trăi în armonie cu lumea, că nu lovesc creația.

Schimbarul climatului social-istoric: „*trecând prin codru, singuratec*” face ca forțele răului să-și arate puterea de distrugere și ura împotriva creației: „*ei prinse-a șuiera sălbatec, / săreau să-mi muște mâna, fața, / să-i sugă cântecului viața*”. Ca în basmele populare, unde eroul găsește iarba fiarelor, elementul sau obiectul magic cu care înfrânge forțele răului, aici acest rol îl are firul de păr al mamei, simbol al neamului, al destinului: „*Sunai al mamei păr sub cetini*”. Decorul se schimbă ca în *Mistrețul cu colți de argint*, poezie a lui Ștefan Augustin Doinaș; eroul are prieteni: „*veniră-n fugă-atunci prieteni*”, adică mesagerii forțelor binelui, îngerii care-l ajută să iasă din impas.

Finalul este o revelație, ne dăm seama de caracterul de parabolă al poeziei, fiindcă în mod simbolic-metaforic se comunică ieșirea din vis: „*Când mă trezisem ca din vise*”, se sugerează conceptul de lume ca vis,

care caracterizează romantismul și constată că a ajuns pe teritoriul realismului: „văzui c-o strună-ncărunțise“.

Se realizează sinteza estetică dintre elementele romantice, simboliste și realiste, se discută rolul poetului și poeziei în viața socială, se identifică mutațiile petrecute în gândirea poetului, în universul său de la conceptul de lume-grădină din adolescență la conceptul de lume ca univers social (ca un codru), la conceptul de conștiință națională „*cetini*“ — brazi, bradul fiind un simbol al neamului.

66.10. Ana Blandiana — Avram Iancu

Poezia *Avram Iancu* este o *ars poetica*, adică o poezie programatică, care exprimă conceptele de poet și poezie sau, altfel spus, este o meditație pe **tema** poetul și poezia.

Poeta susține **ideea** că sensul de a fi al poetului și al poeziei este să trezească conștiința națională.

Mesajul îl formează conștiința națională. Avram Iancu, personaj-simbol al conștiinței naționale, este evocat prin imaginea unui cântăreț: „*Dormind înaintea cântând din fluier stins*“. Poezia face parte din volumul *Somnul din somn*, care sugerează somnul adânc al conștiinței naționale și rolul poetului, al poeziei de a trezi conștiința națională. Avram Iancu a fost unul din ultimii luptători ardeleni pentru libertate națională și socială. De aceea el este „*învisul crai al adormirii noastre*“. Dezastrul și distrugerea făcute de sălbatică, bestială, satanică represiune maghiară sunt sugerate de versurile: „*În urma lui cresc codrii mari de plâns / Și hohotesc nemuritor dezastru*“.

Oprimați violent de grofii unguri, românii din Transilvania sunt siliți să-și ascundă sentimentele patriotice, conștiința națională, tot așa cum românii din timpul dictaturii ceaușiste erau siliți să-și ascundă adevăratele sentimente și idei patriotice: „*Dar dorm în albi râuri și frunzele-n păduri, / O țară-ntreagă transhumată-n vis*“. Imaginea țării este „*pământul nostru pustiit de somn*“, fiindcă sub „*al zilei roșu tremur*“, adică sub comunism, „*Se seamănă cu oase vechi de domn*“, adică de mucenici.

Trezirea conștiinței naționale: „*Ar fi destul îndemnul din fluier să-și suspine / Și-ar încolți pământul scârbit războinici grei*“, ar însemna sfârșitul acestui coșmar social. Acest rol ar trebui să și-l asume poetul și poezia: „*Dar struguri dulci se-mbată și ațipesc în vie*“, fiindcă atunci când sunt corupți de viciul puterii, de beția propriei deveniri exterioare, poezii și poezia nu aduc un mesaj al cerului: „*norii adorm pe ceruri și undele pe lac*“, iar generațiile trec fără să se mai ridice pentru afirmarea conștiinței naționale: „*Dar grânele se culcă și se sfârșesc în glie*“. De aceea și Avram Iancu, simbol al conștiinței naționale, trece „*cu ochii deschiși și suri*“, ca un vis: „*Dormind înaintea cântând din fluier stins*“. Este o sugerare poetică

a stării de conștiință din anul 1977, când apare volumul de poezii *Somnul din somn*, adică adormirea conștiinței naționale și sociale.

66.11. Ion Alexandru — *Clopotele*

Poezia *Clopotele* este o meditație pe **tema** Marea Trecere, iar **ideea** este de fapt sugerată prin conceptul de *fortuna labilis*.

Tema este o dezvoltare a valorilor și nuanțelor iradiate de simbolul central clopotele, care sugerează eurile aflate în Marea Trecere: „*clopotele aflate la gâtul turmelor*“, când prin destinul lor transformă pământul într-o lacrimă.

Reluând motivul Marea Trecere de la Lucian Blaga, poetul dă alte valori simbolului „clopote“ decât în *Tămâie și fulgi și Noi, cântăreții leproși* („*Prieteni care stați lângă mine / Încălziți-vă lutul cu vin*“). Simbolul „clopote“ devine la Ion Alexandru: „*pe frig, strânși laolaltă ne încălzim / plângând într-una*“, deci nu cu împărțirea vinului vieții veșnice, ci cu lacrima durerii se împărțesc oamenii-clopote.

Cele patru momente importante ale vieții, cele patru etape ale vieții, tinerețea — primăvara, maturitatea — vara, bătrânețea — toamna, sfârșitul vieții — iarna, dau clopotelor-euri alte valori. Sămânța „*clopotelor*“ este semănată primăvara de păsări și flori „*cântând în limba lor*“. Vara ascundem clopotele „*într-un turn*“, fiindcă ne simțim puternici și semeți „*le ridicăm în ceruri*“ și, fiindcă suntem trufași, „*batem cu bătaia lor / în spatele lui Dumnezeu de fericire*“.

Toamna, adică la bătrânețe, tragem clopotele „*din nouri pe pământ*“, adică devenim mai realiști, fiindcă „*duhnind a foc și moarte*“, ele înseamnă „*amintiri la-ntoarcere-napoi*“. Vrem ca firul vieții să se reia și de aceea „*le cuibărim cenușa în haosul din noi*“.

Momentul de sfârșit al vieții este când: „*gerul iernii negre coboară în părinți*“ și, plecat, sufletul mai contemplă o dată pământul, care, de departe văzut „*e-un clopot zugrumat*“, lăsând în urmă durerea „*lacrimă enormă*“.

Poezia este, în același timp, o elegie, fiindcă tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă, degajând un sentiment adânc de tristețe. Simbolul clopotelor se redimensionează mereu și reia, ca un laitmotiv, problema destinului uman.

66.12. Leonid Dimov — *Poemul odăilor*

Leonid Dimov este cunoscut prin volumele: *Versuri* (1966), *Pe malul Siretului* (1968), *Pe malul Styxului* (1968), *7 Poeme* (1968), *Carte de vise* (1969), *Eleusis* (1970), *Semne cerești* (1970), *Deschideri* (1970), *Amintiri* (1973), *Litanii pentru Horia* (1975), *Dialectica vârstelor* (1977).

Poemul odăilor este construit pe mitul Marea Trecere, pe motivul labirintului, ca la Mircea Eliade în nuvela *La țigănci*, și face parte din ciclul *7 Poeme*. Structura imaginarului este onirică și imaginează o succesiune de

7 treceri ale vieții prin șapte vârste simbolice sugerate, după estetica simbolistă, prin cele șapte culori: verde, roșu (purpuriu), galben, violet, portocaliu (oranj), albastru, cafeniu (în loc de indigo). Felul în care poetul tratează tema arată faptul că nu era inițiat, ca Mircea Eliade, în valorile celor șapte portaluri, a celor șapte chei, a celor șapte etape de evoluție spirituală. De aceea caută să găsească valori semnificative. Prima odaie este sugerată de culoarea verde a vieții, a iubirii (*Scoica venusiană*), a primăverii vieții, când poetul se visa un erou, ca Odiseu (Ulise). Ar echivala cu Dana, cheia iubirii nemuritoare. A doua odaie are culoarea purpurii („*E purpura adâncă-n draperie*”), fiindcă viața are ca esență sângele, dar, în același timp, armonie și echilibru, care, prin identitatea dintre cuvânt și acțiune, elimină Karma („*reci bazilici de pontife unși*”), adică legea. Culoarea albastră sugerează calmul, răbdarea ca virtute, prin care se zidește structura interioară („*Cu bumbi albaștri în reșea dispuși*”), echivalând cu *Kshâti*. Galbenul sugerează moartea patimilor, indiferența la plăcere și durere, echivalând cu *Vairagya* („*E galbenul spătarelor de jețuri*”). Culoarea cafenie sugerează noroiul minciunilor terestre, calea spre adevărul supranatural („*Din glastre cafenii când suie cețuri*”), echivalând cu *Vārya*.

Metafora „*capa de mătase violetă*” este sugestivă pentru încheierea ciclului, echivalentă cu cheia *Dhyāna*, a contemplației eterne. Culoarea albă sugerează această unitate a integrării *Prajnā*, cheia care face din om un sfânt, sugerată de versul „*E marele chivot portocaliu/ Cu sfinți de sânge presărați în stea*”, fiindcă el, chivotul, pe masa de altar este locul sacru unde se păstrează Sfintele Taine. Leonid Dimov caută, prin intuiție poetică, să sugereze, ceea ce Mircea Eliade știa și o spunea cu mijloacele prozei în nuvela *La țigănci*.

În *Rondelul jucătorului pierit*, din volumul *Semne cerești* (1970), el reia ideea labirintului: „*Era grădina ca un labirint*”, împletind-o cu cea de lume ca joc: „*Și, chiar la mijloc, o popicărie/Și se vedea un jucător venind/Și-n palma lui o barcă de hârtie*”, concept de factură barocă care, asociat cu cel de lume, ca vis de factură romantică, precum și cu cel de lume-grădină de factură clasică, dând o imagine asupra sintezei estetice, pe care vrea s-o aducă Leonid Dimov. Ca în vis însă jucătorul dispare: „*Iar jucătorul, când am vrut să-l prind,/Ca la un semn pierise, căci pustie/Era grădina ca un labirint*”.

Ideea violetului, a camerei penultime, o regăsim în *Rondelul dușumelei vișinii*: „*O! dușumeaua-n vișiniu vopsită,/ Din coridorul în amurg etern*” ca loc al încercărilor și ispitelor satanice: „*Cu-n fiece firidă mai boltită/Capcane negre scoase din infern*.”

Toți cei ce se găsesc în Marea Trecere, toate sufletele care caută mântuirea trebuie să treacă prin acest loc: „*Tot alte sfinte, din convoi,/Azi se*

opresc zâmbind a pace./Una, plecată de la noi,/S-a așezat în prag și tace“. Ele, Sufletele, vin pe acest drum: „*Căci le e somn și vin încoace/ Tot alte sfinte din convoi“ (Rondelul sfintei din convoi).*

Ideea somnului etern din *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, din *Somnul din somn* de Ana Blandiana, din *Tămâie și fulgi* de Lucian Blaga, o regăsim în *Rondelul sfintei în brocat* ca punct final al mitului Marea Trecere (vezi Lucian Blaga *În Marea Trecere*): „*Cum doarme-o sfântă în brocat,/Pe frunze de pelin, uscate!/În jurul ei au înviat/Paseri de purpură, migrate.“* Este momentul când trecerea prin cele șapte odăi, etape ale vieții, s-a încheiat: „*Când ușile-napoi s-au dat/Să văză duhurile toate/Cum doarme-o sfântă în brocat“.*

66.13. Anatol E. Baconsky — Fluxul memoriei

Volumele de versuri: *Cântece de zi și noapte* (1954), *Două poeme* (1956), *Dincolo de iarnă* (1957), *Fluxul memoriei* (1957), *Călătorii în Europa și Asia* (1960), *Imn către zorii de zi* (1962), *Fiul risipitor* (1964), *Cadavre în vid* (1969), *Corabia lui Sebastian* (1978) realizează o permanentă căutare de sine într-o manieră suprarealistă, de unde și titlul poemului *Fluxul memoriei*, care exprimă deplin dicteul suprarealist.

Textul are șase secvențe. În prima secvență „*amintirea — zăpada mea târzie*” este germenul generator al arborelui eului poetic: „*Ca arborii din iarna cețoasă mă ridic“*, care se exprimă prin cele cinci secvențe, ca o voce ce dictează, rostește și incantează versurile: „*Și-ascult, ascult o voce din timp care-mi tot spune/Că prima tinerețe, cu fructul ei amar,/A ars pe câmpuri goale și s-a făcut cărbune“*. Este, de fapt, o elegie, o meditație pe tema *panta rhei* (există chiar un ciclu și o poezie cu titlul *Panta rhei* în volumul *Imn către zorii de zi*): „*Timpul trecut nu-i nimeni să-l poată învia,/Chiar dacă-mi vine poate să strig în gura mare:/ — Ani rătăciți, eu nu v-am trăit! Prin viața mea/Parcă-ați trecut odată ca ploile cu soare“*. De aceea versurile: „*Aceste păsări sure sunt numai amintiri“*.

Versul poetic este comparat cu un arbore uriaș, proiecție hiperbolică a eului poetic: „*S-a desfrunzit copacul mare-al nopții,/Frunze de aur — stelele/Dorm legănându-se lin“*, în timp ce „*Ard gândurile-n febra acestor amintiri“*. Acest fragment, al V-lea, este punctul de maximă vibrație poetică, fiindcă în secvența a VI-a avem o închidere în sine a eului poetic: „*Dormiți în suflet dureroase amintiri,/Cum dorm în scoici marine furtuni și naufragii — /Tu, vânt de primăvară ce-n pieptul meu respiri./Adu-mi din codri frunza ce stăpânește fagii“*. Ca în elegia *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, poetul așteaptă somnul etern, Marea Trecere: „*Și-apoi cândva-ntr-o noapte neștiută/Dă-mi somnul alb pe care-l poartă crinii“*. Este un drum etern, străbătut de marele fluviu al vieții: „*Toți și toate se duc undeva strălucind în albastru,/Ca râurile, toți și toate au învățat un drum —*

/O, zori de zi, albă solie a luminii,/Albie sfântă prin care ne ducem mereu“ (Imn către zorii de zi).

Această „*albie sfântă*“ devine *Scara lui Iacob* când: „*Pe trepte în dulce stil nuovo/urcând către ceruri m-am dus/la poeții toscani, cei fără chip,/cei cărora nu le-a rămas/decât nimbul...*”. Este teritoriul poeziei eterne, al poeziei pure, Parnasul poezilor antici, raiul poezilor ca la Dante Alighieri, care în *dolce stil nuovo* realiza *Divina Comedie*: „*Doamne, cernalt e portalul/pe sub care-am trecut,/fiindcă acolo sunt acei Fericți cântăreți senini, acei fericți ce n-au fost orbi niciodată,/Ce-au cunoscut și au spus Adevărul*” (*Epilog târziu*), fiindcă sângele lor nu mai are venin: „*Doamne al visului, sângele nu mai are venin...*” (*Aleluia*).

Chiar dacă „*Un șarpe mă-ncearcă/dar mușcătura lui e fără venin... “ (Tinerețe fără bătrânețe)*, adică fără să aducă în suflet patimile, gestul poetului este de a rosti un mesaj esențial, profetic, așa cum prorocul Isaia l-a rostit cândva, mesajul unei lumi către Dumnezeu, către Creatorul ei: „*O, Doamne,/milostivește-te/de protoplasma orfană “ (Isaia în pustie)*, căci „*ce este omul fără Dumnezeu decât o protoplasmă orfană*”?

De aceea poetul, o dată cu universul, așteaptă „*Cealaltă naștere: Poate că-n trunchiuri gravide,/eu însumi, în trunchiuri de salcie/Plâng așteptându-mi/Cealaltă naștere.*“

66.14. Alexandru Philipide — Izgonirea lui Prometeu

a) Prometeu este fiu al Gheei, zeița pământului; este titanul care fură focul din cer și este pedepsit de Zeus să fie înlănțuit de zeul Hefaistos de muntele Caucaz. Vulturul lui Zeus venea și se hrănea în mod simbolic din ficatul său. În mitologia greacă, Prometeu i-a făcut pe oameni, i-a învățat meșteșugurile, de aceea este văzut ca un erou civilizator. Mitul este prezent în *Teogonia* lui Hesiod, în tragedia lui Eschil *Prometeu înlănțuit* și a fost preluat de scriitorii moderni Byron, Shelley, Goethe, Victor Eftimiu.

Poemul *Izgonirea lui Prometeu* face parte din volumul *Aur sterp* (1922) și reia ca elemente romantice sfârșitul dramei, pe care o trăiește titanul. Alexandru Philippide prelucrează mitul în sensul esteticii expresioniste, în sensul că problematizează conflictul cu zeus, transformându-l într-un poem al cunoașterii. Înlănțuit de stâncă, fiul Gheei simte identificarea cu pământul-mamă, fiindcă Geeea este mitul traco-dac, arian, preluat de greci: „*Mi-e trupul stâncă-n lanțuri pe o stâncă*“. De aceea își pierde sensibilitatea: „*De multă vreme nu mai știu să simt*“. Continuitatea a făcut ca privirile lui să fie înfipte în cer încât: „*m-ar durea să mi le smulg*“.

Mulțimea, care se adună la poalele muntelui, nu face decât să împlinească o prorocie, o împlinire a destinului, pe care el i-a făcut-o lui Zeus și anume că puterea și împărăția lui se vor sfârși. Răzvrătirea mulțimii este semnul prăbușirii credinței în zei și deci a puterii lui Zeus. De aceea

Prometeu rupe lanțurile cu care a fost prins de stâncă Caucazul de zeul Hefaios și se adresează lui Zeus, cerându-i să se alieze cu el, fiindcă mulțimea s-a răzvrătit nu doar împotriva lui Prometeu, ci a zeilor. Când Prometeu le-a dat oamenilor focul, pentru a contracara efectul binefăcător al acestei cunoașteri, zeii au adus în lume Pandora, care avea într-o cutie necazurile. De aici mânia oamenilor care nu înțeleg că el, Prometeu, le-a dat focul, dar cutia Pandorei au dat-o zeii. De aceea Prometeu îi spune lui Zeus: „*Blestemul ei spre tine se îndreaptă*“. De aceea era necesară pentru zei o alianță cu titanii: „*Dă-mi mâna Zeus. Singur sunt și eu / De ce înlături mâna milostivă, pe care ți-o întinde Prometeu?*“.

Această chemare are în vedere o cucerire a lumii eterne: „*De ce nu vii cu mine-n larguri Zeus / Să cucerim nemărginirea amândoi*“. Prometeu își aruncă lanțurile, gătuie vulturul lui Zeus, simbol al puterii, și-l aruncă mulțimii: „*Luați-l e destul de proaspăt încă / E plin la trup și gras la nemurire / Te pune-n patru labe și mănâncă/ Omenire*“. Prometeu simte, crescând în el, o putere fără limite: „*S-adun în mine fulgerele toate / Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb / Și cerurile toate să le sorb*“.

El vrea să aibă cunoașterea eternă, adâncă a tuturor tainelor lumii: „*Și inima luminii s-o smulg din haos vie / S-o prind pe veșnicie-n pieptul meu*“, ceea ce face ca tema, eroul, subiectul să aibă un caracter estetic expresionist.

b) Izgonirea lui Prometeu dezbată problema omului de geniu într-o lume incapabilă să-l înțeleagă, reluând problema din *Luceafărul* de Mihail Eminescu cu motive luate din antichitatea greacă.

Prometeu este omul de geniu, care ia de la zei focul cunoașterii, spre a-l dărui oamenilor, și de aceea a fost pedepsit. El nu așteaptă recunoștința din partea oamenilor, însă nu poate accepta răzvrătirea lor, nedreptatea pe care i-o fac, acuzându-l de necazurile venite din cutia Pandorei.

De aceea, ca erou romantic, el vrea să evadeze într-o altă lume, să-i părăsească pe oameni: „*În nicăieri, o, Nimeni, te salut! / Vă năruți decum statui de lut*“.

Sunt evidente asemănările cu mitologia română, cu mitul Fârtașilor, fiindcă Prometeu îi cere lui Zeus să coboare pe pământ: „*Iar tu, tu cel de sus*“, cel „bun“ și „sfânt“ „*Coboară iarăși pe pământ*“, dar, neprimind nici un răspuns, se hotărăște să se întoarcă în eternitate: „*M-ați izgonit / Măntorc în nemurire / Să-mi caut altă omenire-n loc / Să-i dau și ei mistuitorul foc*“.

Mitul lui Prometeu se împletește cu mitul lui Sisif, cel care a fost osândit de zei să care o stâncă și, când ajunge în vârful muntelui, aceasta să se rostogolească, iar el să-și reia munca la infinit. Tot așa omul de geniu are

acel destin de a se sacrifica pentru oameni și să fie răsplătit cu huiduieli, lovit cu pietre ca Prometeu, dar mai ales ca sfinții „*cum a fost sfântul Ștefan*“, dar mai ales cum a fost răsplătit pentru binele făcut oamenilor însuși Fiul lui Dumnezeu, Domnul nostru Iisus Hristos. Tot așa omul de geniu, sau sfântul, își reia mereu crucea cu o perseverență care depășește limitele umanului: „*Și-așa din izgonire-n izgonire / Să-mi port prin haos răsul meu stingher*“. El consideră că strigătul și revolta mulțimii nu sunt decât „*izbânda strigătului meu / Care de-a pururi tot mai sus se suie / Din cer în cer din Dumnezeu în Dumnezeu*“. Pedepsa cu care el îi lovește pe oameni pentru lipsa lor de recunoștință este așteptarea eternă. El are în sine o putere supraumană: „*Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă*“, capătă aripi ca să poată zbura, să pătrundă în lumea eternă pe poarta soarelui: „*Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă*“. După plecarea lui Prometeu, lumea sesizează adevărul și că lipsa lui va îngreui soarta oamenilor. Omul de geniu trebuie să aibă un rol decisiv în evoluția lumii și a societății. El nu așteaptă o recunoaștere, o răsplată, ci își împlinește destinul. Ca și la Eminescu în *Scrisoarea I*, Al. Philipide nu găsește o soluție în problema omului de geniu, fără de care societatea nu poate progresa, fără de care lumea nu poate exista, fiindcă sensul de a fi al lumii este de a da naștere acestor excepționale ființe umane a sfinților lui Dumnezeu, pe care lumea nu-i înțelege.

Limita de înțelegere a autorului a dat limita eroului care trebuia transfigurat în sensul apologiei ortodoxe, folosindu-se de modele din bogata literatură hagiografică.

c) *Izgonirea lui Prometeu* este un poem expresionist, fiindcă eroul principal este un arhetip în împrejurări arhetipale. Prometeu apare astfel structurat pe principiul focul, iar împrejurarea este aceea arhetipală. De aceea poemul se situează la nivelul inovativ sub raportul nivelului de creativitate.

Eroul este tragic, măreț, se ridică la o înțelegere care-i dă dreptul să se considere un reprezentant al Conștiinței umane naționale, deci ducând tema, conflictul, subiectul la un prag înalt al procesului de cunoaștere. Conștientizarea eroului, evaziunea lui în cer este romantică, dar și expresionistă, fiindcă îmbracă forma unei contopiri solare, ceea ce sugerează identificarea cu o conștiință universală.

Sinteza, ca trăsătură a esteticii expresioniste, adună într-un tot elementele romantice, clasice, simboliste, realiste și expresioniste. Prometeu este un erou romantic excepțional, care evadează în eternitate; este un erou clasic provenit din mitologia greacă. Tema, ideea, subiectul sunt luate din lumea zeilor și au în vedere o structurare pe conceptul de rațiune specific clasicismului. Realismul constă într-o analogie permanentă la viața socială,

fiindcă omul superior, care se sacrifică pentru binele celorlalți, este lovit de o societate ingrată, decăzută, ipocrită, mercantilă, imorală.

Prometeu este un erou-simbol într-o împrejurare simbol, aceea a umanității pusă în fața necesității de a se autodepăși, a omului de a se desăvârși, de a se integra în armonia universală, de a realiza o corespondență permanentă între sine și univers. Miturile se simbolizează în simboluri, sugerând o realitate transcendentă.

Expresionismul, ca program estetic, este bine conturat prin problematică, prin faptul că tema, ideea, subiectul, conflictul au în vedere conștientizarea și de aceea simbolul „lumina”: „*Și inima luminii s-o smulg din haos vie*“, ca și simbolul „soarele”: „*Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă*“ sunt încărcate de sensuri. Avem, în același timp, un spectacol de sunet și lumină.

Stilul este eterogen, fiindcă elementele clasiciste, claritatea, acuratețea se împletesc cu sugestiile simboliste, cu transfigurarea expresionistă a mitului, cu evaziunea, nonconformismul romantic, cu metamorfozele: problematizarea, contrastul, antiteza, spectacolul, notele de critică socială, corespondentele dintre om și univers.

67. Geo Bogza

Viața și activitatea literară. S-a născut la Ploiești în 1908 și se impune în mișcările de poezie modernă colaborând la revista „Unu” și la „Bilete de papagal” a lui Tudor Arghezi. Va scrie versuri publicând plachete: „Poemul inectivă” (1930), Ioana-Maria (1937), „Cântec de revoltă, de dragoste și moarte” (1945), „Orion” (1978).

Cea mai importantă activitate literară a sa o constituie volumele de reportaje literare: Lumea petrolului (1934), Tăbăcarii (1934), Țara de piatră (1935), Cartea Oltului (1945), Moartea lui Iacob Onisia (1945), Porțile măreției (1951), Tablou geografic (1953), O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil (1968), Priveliști și sentimente (1972), Paznic de far (1974).

Moare la București în septembrie 1993.

a) Reportajul *Cartea Oltului* poate fi interpretată ca un roman, fiindcă aduce imaginea unui univers social-uman, esențializează trăsăturile prototipului uman carpato-dunărean. Are ca *temă* conștiința națională și ca *subiect* conceptul de *panta rhei*, aplicat, sub forma mitului Marea Trecere, prin timp și spațiu ale ființei noastre naționale.

Ideea este aceea a identității dintre scriitor, popor și patrie, ca și la Octavian Goga în poezia *Oltul*, dar, în același timp, și o exprimare epică de

facto a tezelor etnogenezei: continuitatea românilor în Dacia, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român. Geo Bogza dă Oltului rolul simbolic de a reprezenta ființa și conștiința națională, de unde și subtitlul „*statuia unui râu*“. Este ideea de a da valoare de monument unui element simbolic, de a vorbi despre istoria, destinul poporului român, adică realizând la un nivel mult mai înalt ideea lui Alexandru Vlahuță din *România pitorească* și a lui Mihail Sadoveanu din *Țara de dincolo de negură*.

Reportajul trebuie să surprindă un eveniment esențial din viața unui popor, de aceea Geo Bogza împletește realitatea social-istorică, adică secvențe din istoria națională, secvențe — „feli de viață“ — din realitatea socială, descriind oameni și fapte de viață de pe malurile Oltului, cu elemente de legendă și mit. Ca într-un eseu se fac asociații la artă, muzică, literatură; ca într-un poem în proză se introduc pagini de poezie, împletind deci realismul cu romantismul, clasicismul, expresionismul, simbolismul, barocul într-o sinteză unică.

Imaginarul debordant romantic și expresionist, simbolic și mitic este realizat de către nori, care au „*o memorie delirantă*“, „*vaste tratate de geografie*“, „*voluminoase enciclopedii*“, fiindcă: „*Norii pot tot, absolut tot*“. Astfel, stropii de apă care — într-o zi — vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri, plâsmuind clipă de clipă ceva, fiindcă ei sunt spiritualitatea esențializată, un simbol al conștiinței naționale, așa cum o reprezintă oamenii care fac prin însumare râul unui popor aflat în Marea Trecere. Norii redau imagini de animale și păsări, personaje celebre, jucând scene unice, mituri, imagini din Judecata de Apoi.

Asemeni omului, Oltul trăiește șapte vârste, de unde și organizarea compozițională a cărții, pe motivul comuniunii dintre om și natură:

1. Oltul izvorăște din Hășmașul Mare sau treapta minerală a existenței.
2. Oltul se îndreaptă spre miazăzi sau treapta vegetală a existenței.
3. Oltul se întoarce spre miazănoapte sau treapta împlinirii totale.
4. Oltul străbate Ardealul spre Apus sau treapta vieții spirituale.
5. Oltul străpunge Carpații sau treapta mării istorii.
6. Oltul traversează câmpia sau treapta liniștitului amurg.
7. Oltul se varsă în Dunăre sau treapta întoarcerii în cosmos.

Oltul, ca și omul, este chinuit de „*o mereu trează conștiință*“, de aceea este înfățișat „*în lupta cu lumea și cu sine însuși, iar în cele din urmă împăcat cu sine și cu lumea*“. Oltul este comparat cu poporul român și de aceea „*neamul de oameni sub ochii căruia curge acest neliniștit și tragic râu, l-a privit dintotdeauna, cum a privit și munții, ce i-au ocrotit ființa, ca pe una dintre cele mai vii întruchipări ale pământului ce-i este vatră și ca pe un foarte grav interlocutor*“. Oltul apare când „*patetic și răzvrătit*“,

când joacă rolul „*fiului risipitor*“, când înfățișându-se ca un bătrân înțelept în ultima parte a existenței.

Structura secvențială a textului împletește, prin lirism, fragmente disparate, „*felii de viață*“ din istorie, din viața socială a locuitorilor de pe malul Oltului, surprinse cu mijloace adecvate, fragmente de eseu și pagini de poem în proză.

Tema istoriei este ilustrată prin episodul de la Cârța, unde Mihai Viteazul primește capul lui Andrei Bathory; prin compararea așezării neolitice de la Ariujd cu Stația de Radio România de lângă Brașov; prin prezentarea cetăților Rotbav, Feldioara, Aita Mare, Făgărașul, Sibiu; prin cimitirul de eroi de la Boița, unde în primul război mondial a fost surprinsă de inamic o coloană din armata română; prin castrul roman și masa lui Traian de la ieșirea din defileu; prin evocarea lui Mircea cel Bătrân la Cozia; prin evocarea felului în care s-a înecat în Olt, la Podul Olt, baronul de Brukenthal, guvernator al Transilvaniei, când fugea de revoluționarii unguri la 1848.

Ca roman, *Cartea Oltului* aduce multe aspecte de viață socială, dar ca într-un roman realist de factură lirică, romantică, comparabil cu Sadoveanu. Prin tragismul episoadelor narate, poate fi comparat cu Ion Agârbiceanu, cu Pavel Dan, cu Liviu Rebreanu. Maniera în care o face însă este de reportaj realist, de aceea *Cartea Oltului* poate fi interpretată și ca o suită de reportaje.

b) *Cartea Oltului* sintetizează impresii și note dintr-o călătorie cu bicicleta de-a lungul Oltului, realizată în anul 1939, înaintea celui de-al doilea război mondial. Ca reporter, Geo Bogza consemnează lapidar episoade semnificative din viața oamenilor de pe malurile Oltului.

Episodul cu țărani din satul Oșlobeni, care urcă pe Hășmașul Mare pentru a incinera animalele moarte, este prilej de a sugera un altar de piatră, în care ei, oamenii, parcă după un ritual străvechi, aduc jertfe unui zeu necunoscut. Oltul va lua cu sine imaginea rugului comparat cu un „*bou uriaș de jar*“, dar și imaginea muntelui sacru al românilor, Ceahlăul. La mina de aramă de la Bălan se înserează un fragment din viața minerilor, când la lumina lămpilor de carbit aceștia străbat kilometri în adâncul muntelui, spre a scoate la lumină metalul cu care se fac războaiele, revoluțiile, dar și clopotele bisericilor.

Alt episod de viață este lângă Tușnad, la Bicsad, unde este o carieră de piatră și se prezintă viața grea a celor ce muncesc aici, în timp ce concasorul sfărâmă „*hălci de vulcan*“. Imaginea oamenilor este realistă și impregnată de un umanism discret: „*Oltul îi cimentează unii de alții*“ prin praful de piatră, fiindcă ei, ca și minerii, sunt „*cel mai adânc strat uman al țării*“.

Chipurile copiilor sunt simbolice, arhetipale: „*par pui de voievozi, coconi moștenitori ai unui sceptru, pe care nu-l vor pierde niciodată*“, ca și imaginea fetelor: „*fetele mai ales dau prilej întregii taine și armonii a creației să se intruzeze într-o singură ființă*“. Ele, imaginile, vin să sugereze prototipul carpato-dunărean, „*statuie însuflețită a frumuseții, centrul inefabil al firii*“.

Elementul senzațional al reporterului apare când discută contrastul dintre tehnologiile neolitice de la Ariujd și tehnologia modernă pe care o reprezintă Postul de Radio de la Brașov, despre felul în care consemnează reintegrarea celor repatriați din America. Ei au fost la Detroit, New York, Cleveland, au lucrat cu Ford, au trudit din greu în marile uzine, au contribuit, așa cum li s-a cerut, la războiul de întregire și desăvârșire a unității naționale și apoi s-au întors. Ei și-au cumpărat pământuri, și-au reșezat gospodăriile, casele, reluând firul vieții lor întrerupt de la poalele Carpaților. După scurt timp, aveau același port cu cei din sat. Senzațională este imaginea alienaților de la ospiciul Căneni, care contemplă cum unul dintre ei a prins o mreană și se rostogolește cu ea prin iarbă. Este o sugerare a legendei lostriței din nuvela lui Vasile Voiculescu.

Tot ca o pagină de reportaj este povestirea tragică a celor două bătrâne din defileul Oltului. Iarna, venită mai devreme, a făcut ca porumbul pus în micuța lor grădiniță să nu se coacă. De aceea n-au avut ce să dea de mâncare bătrânului soț bolnav al uneia dintre ele și l-au lăsat să moară de foame. Moartea este o temă gravă, sugerată de muzica lui Wagner, când Oltul trece prin defileul dintre muntele Suru și munții Coziei. Intrarea în defileu este străjuită de un cimitir de eroi români, care, la retragerea neasigurată prin defileu, au fost surprinși la Boița de atacul unui comando german.

Viața plutașilor care străbat cu primejdia vieții lor defileul, trecând trunchiurile de brad prin locurile primejdioase de la Talpa Ursului, este un alt element de reportaj. Ieșiți din jocul aspru al vieții și al morții, plutașii vor veghea, timp de două săptămâni, până când plutele vor ajunge la Dunăre.

Lumea satelor, pe care le întâlnește Oltul în calea sa, este plină de întâmplări tragice, fiindcă fiecare are rude sau prieteni care s-au înecat în Olt. Aceste „*frânturi de viață*“ omenească Oltul le privește îngândurat, meditănd parcă la destinul uman, aici unde, la vărsarea în Dunăre, dunele de nisip sugerează că toate sunt deșertăciuni. Oltul intră în marele somn, în timp ce plutașii dorm și visează pământurile pe care le-au lăsat în urmă. Este posibilă o asociere la *Somnul din somn* al Anei Blandiana.

c) *Cartea Oltului* este un eseu, fiindcă asociază fragmente de istorie cu asociații livrești, cu elemente din opere de artă, mitologie, literatură, muzică, legendă, viață socială, folclor, printr-o tehnică de poem în proză.

Tema acestui eseu este conceptul de *panta rhei*, enunțat clar de autor: „*Aici, în adevăr, părănd a fi lumii marele sens, toate curg*“.

Curgerea imaginilor este fascinantă, realizând, ca în estetica de tip baroc, o *meraviglia*: „*Corăbii feniciene — mereu corăbii feniciene, temple aztece, turme colosale de mamuți, schelete de dinozauri, statui de faraoni — multe statui de faraoni, și de zei asiatici, regi în clipa încoronării și regi urcând pe eșafod, mame cu pruncul la sân, cai înaripați, mereu cai înaripați, pisici fantastice semănând cu morile de vânt, ogari care se prefac repede în șerpi de fum, lungi caravane de cămile, aripi cât jumătate din boltă, în căutarea unei păsări sau a unui umăr omenesc, cărora să li se potrivească, imense radiografii pulmonare, turnul cu care cele dintâi seminții au încercat să ajungă la cer, templele unor religii care s-au pierdut pentru totdeauna...cocoși gigantici salutând cine știe ce răsărit, coloana vertebrală — îngeri vestind Judecata de Apoi*“. Este procedeul suprarealist al frottageu-lui.

Acest imaginar debordant de tip suprarealist, sau această înfoliere de tip baroc a imaginarii este o trăsătură a stilului lui Geo Bogza.

Elementele de mit și legendă sunt ușor introduse într-un astfel de context: „*Muntele Suru. E foarte bătrân, ros îndelung de neîndurătorul dinte al vremii. Spre seară, când razele soarelui îl izbesc în plin, pare un țăran cu fața săpată de brazde adânci. Nu mai e un prinț fantastic, ci un uriaș umil încovoiat sub povara anilor*“.

Asociațiile muzicale dovedesc sensibilitatea unui spirit cultivat și cu o mare disponibilitate de a imagina, de a construi asociații ca și Al. Odobescu în *Pseudo-Kynegeticos*: „*Violoncele, flaute, viori, se întrec să-i măsoare splendoarea și durata, în timp ce alăturile țâșnesc în cuprinsul lui ca flăcările unui incendiu. Mai târziu, când sub pâlpâirea lor totul a fost mistuit, rămânând doar amare întinderi de cenușă, un oboi singuratic își face auzit suspinul și o nouă cântare se înfiripă, naivă și simplă, pe ruinele celei dispărute. E toată povestea lumii, a mereu pieritoarei și mereu renăscutei ei frumuseți, în glasul Oltului, pe când cu o imperială solemnitate coboară treptele largi ale Carpaților*“.

Modelul melodiilor lui Wagner însoțește trecerea prin defileul Carpaților meridionali a Oltului. Când el curge prin câmpie avem o muzică de Debussy. Apar eroi din piesele lui Shakespeare, eroi din mitologie, din opere celebre ale literaturii universale în metamorfoza imaginilor norilor ce, ca și Oltul, „*curg pregătind simfonia mai amplă care se vestește*“. Apoi „*Oltul intră în marele somn*“, asociind atât mitul Marea Trecere, cât și conceptul de *fortuna labilis*.

d) *Cartea Oltului* poate fi interpretată ca un poem în proză, fiindcă are un evident stil poetic, în care găsim metafore-simbol ca: „*acolo sub acel*

brad singuratic legănat, ca un catarg, pe larga ondulare a culmilor, murmura izvorul"; „*Iar ea — halucinație a geologiei, bizara apariție a marilor înălțimi — pare crescută din gingășia unei guri de balaur*"; „*Dar, recea văpaie, fără a-l mistui mai mult îl cristalizează ca pe un inimaginabil diamant, trecându-l luminos și straniu în veșnicie*“.

Inovațiile aduse de Geo Bogza sunt o interferență a metonimiilor cu simbolul spre a crea imagini sugestive. Astfel, lacul Sfânta Ana este „*fantastic vis subteran*“, este „*munte lichid cu vârful în jos cu ascuțișuri care împung pământul*“. Iar muncitorii formau un lanț „*din zale de carne chinuită*“; urcau „*călăuziți de firul Oltului, trăgându-se pe el ca pe o frânghie, înfășurându-l în ei înșiși, pe mosorul adânc al oaselor*“.

Metamorfoza imaginarii devine o alegorie onirică expresionistă. Curgerea norilor se transformă treptat într-un animal nemaivăzut, un fel de cangur cu aripi, având drept țintă a zborului său cam șovăielnic și greoi barca unui vânător polar care se pregătește să ucidă o focă neagră. Dar aceasta, ca și cum ar fi în neamul ei o neîntrecută vrăjitoare, îi preschimbă barca în sarcofagul celei mai frumoase regine a antichității, iar sulița, pe care imprudentul pescar era gata s-o arunce „*în turn înalt al unei cetăți de sifed, asupra căreia hoarde sălbatice nu întârzie să dea navală*“.

Alegoria este un procedeu utilizat de Geo Bogza spre a surprinde furtuna din munți: „*Enormi și înfuriați, cuirasate trăgând cu toate tunurile, balauri împoșcând groaznice veninuri electrice, norii asaltează muntele*“; „*Dârz, zgribulit, neînduplecat, el rezistă cu întreaga-i ființă de cremene*“. Ea însumează simboluri, metonimii, epitete, metafore.

Hiperbola simbolică este un alt procedeu stilistic, interferat într-o metonimie: „*Astfel stropii de apă, care într-o zi vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri*“.

Stilul lui Geo Bogza este poetic, ornamental. Metaforele, simbolurile, metonimiile, epitetele, comparațiile, hiperbolele, alegoriile, metamorfozele, miturile curg într-un flux fără oprire, de fluviu, creând imagini, sugerând mituri, legende, eroi. Lexicul este eterogen, cuprinzând atât neologisme, cât și termeni populari, sau termeni rari, cărora li se dau valori poetice în expresii ca: „*circumvoluțiunile de granit ale muntelui*“; „*ca un gând straniu se strecoară în enormul creier sfidând primejdia*“. Este o sinteză de realism, romantism, clasicism, suprarealism, impresionism.

Geo Bogza este un poet care se exprimă în proză ca și Calistrat Hogaș sau Mihail Sadoveanu, cu care a fost comparat.

68. Nicolae Steinhardt

a) *Jurnalul fericirii* poate fi citit ca un roman realist în formă de jurnal. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială românească în timpul dictaturii comuniste.

Ideea este că o societate satanică, construită pe ateism, violență, minciună, abuz, grosolănie, viclenie, asasinat politic, este sortită pierii.

Subiectul este viața în lagărul sau pușcăria socială comunistă. Locutorul (autorul) este arestat și închis, eveniment care-l determină să mediteze la una din cele trei soluții aplicate de către disidenții dictaturii comuniste, dar și de Winston Churchill:

1. Soluția Aleksandru Soljenițan din cartea *Arhipelagul Gulag*, care, din momentul când pășește pe pragul Securității, s-a considerat un om mort.

2. Soluția Aleksandru Zinoviev care, în cartea *Înălțimile găunoase*, propune un tip de inadaptat la sistemul comunist, zurbagiul.

3. Soluția Winston Churchill: „*Va fi război. Praf și pulbere se va alege din imperiul britanic. Moartea ne pândește pe toți, iar eu simt că întineresc cu douăzeci de ani*“. Adică să consideri răul ca un prilej de afirmare a personalității tale, opunându-te.

4. Soluția Vladimir Bukovski, care, invitat la K.G.B., nu doarme de nerăbdare, „*fîndcă abia așteaptă să intre în ei ca un tanc*“.

Totalitarismul, ca formă de viață socială, este urmărit sub forma instituțiilor care impun o teroare satanică în lume. Se dau chiar definiții ale totalitarismului: „*Totalitarismul nu este atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale cât mai ales manifestarea unei atracții către moarte*“. Scriitori ca Ion Pillat, Vladimir Streinu, Constantin Noica sunt înconjurați de soldați cu pușca în mână, ceea ce arată caracterul dictaturii comuniste, dar și frica de cei care au furat puterea și o exercită prin violență, abuz și crimă.

Jurnalul reliefează atacul împotriva intelectualilor români, condus din afara țării, cu scopul de a decapita conștiința națională și a impune prin violență ateismul sionist. De aceea episcopul Leu, medicul poet Vasile Voiculescu sunt batjocoriți, insultați, loviți de gardieni. Păstori Teodoreanu cere creion și hârtie ca să-și continue activitatea. În închisoare Noica, Ion Pillat, Al. Paleologu, Sergiu Al. George, C. Răileanu organizează lecții de cultură extrem de interesante, exprimând în esență o altă soluție de luptă împotriva totalitarismului.

Contrastul are trei planuri. Planul vieții de închisoare este violent, brutal, animalic, fiindcă Steinhardt stă dezbrăcat în frig, făcând o corvoadă, trăiește „*într-o bombă puturoasă, cu noroi plină cu zeci de paturi de fier*“, fără nici un fel de „*condiții de igienă*“. Planul vieții intelectuale este

exprimat prin prezența unor mari personalități, prin contactul direct al autorului cu aceste mari personalități ale vieții literare și științifice. Planul vieții religioase îl trăiește intens, fiindcă stă lângă un preot ortodox, Mina, care-l botează, și doi preoți greco-catolici, Nicolae și Iuliu. La Jilava ia primele lecții de catihază și, după botez, simte o bucurie neînțeleasă, începe un drum în interior. Este o împlinire a unui destin, pe care i l-a prezis în Elveția un student de la Oxford, când îl previne că Domnul Iisus Hristos îl va chema. Atunci el constată „*ce departe e Hristos*“. În închisoare lucrurile se schimbă, fiindcă simte prezența Domnului Iisus: „*Hristos e acolo la doi pași, că te vede, că te-a văzut, că te-a văzut dintotdeauna — se-nțelege în câteva minute*“. El înțelege mesajul visului său, pe care irlandezul i-l repetă la Londra: „*te vei număra printre închinătorii Lui*“.

Viața de închisoare devine de aceea suplicioasă prigoanei pe care o îndură orice creștin adevărat ca o împlinire a versetului: „*Bate-voi păstorul și se vor risipi oile*“. El trebuia să mănânce arpacăș fierbinte și să bea apă rece, ca să-i plesască dinții și să-l doară și stomacul; să facă mătăanii până la leșin; să se cațere cu unghiile pe ziduri; să mănânce excremente; să doarmă doar patru ore pe noapte, în care timp se dă o așa-zisă alarmă și sunt siliți să stea sub pat. Sunt obligați să stea în picioare de la patru dimineața până la douăsprezece noaptea. Apoi intră gardienii cu extinctoarele, le umplu celula de spumă și-i pun s-o frece până dimineață. Este o lume de infern satanic, fiindcă gardienii devin adevărați demoni, ca în *Fenomenul Pitești* al lui Ierunca sau *Tărâmul Gheenei* al lui Costin Merișcă. Realitatea a fost însă mult mai dură la Canal, în Siberia, sau în închisorile-pivnițe ca cea de la Pângărați, cu scop de exterminare.

b) *Jurnalul fericirii* poate fi interpretat ca un eseu, fiindcă este impregnat cu referiri la filosofi ca Plotin, Heidegger, Kirkegaard, la scriitori ca Dostoievski, Camus, Balzac, Iorga, la tablouri de Velasquez, Holbein. Panseurile sunt introduse ca o concluzie la un eveniment povestit, amintind *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir. Astfel, după ce se povestește scena în care Paul Dimitriu slujește ca martor în procesul împotriva lui Petre Dimitriu, scriitor comunist fugit peste graniță, este introdus un panseu de André Breton: „*Viața e felul în care un ins pare a se fi învoit cu inacceptabila condiție umană*“.

Sunt comentate două tablouri celebre ale răstignirii Domnului Iisus Hristos. Tabloul lui Velasquez arată un cer de plumb, cu fundalul crucilor, ca o ilustrare a lui: „*Eli, Eli, lama sabahtani*“, ca un sistem închis, ca o lume sinistră de pietre, zgură, gunoi, o lume fără Dumnezeu.

Răstignirea nu apare ca simbolică, ci ca un fapt real, cu sânge, sudoare, suferință. Se comentează sensul rugăciunii cu versetul: „*facă-se voia Ta*“, în care Fiul lui Dumnezeu ne arată cum trebuie să fie această ascultare a lui

Dumnezeu până la moarte. Autenticitatea trăirii supliciilor și morții, de către Domnul Iisus Hristos, are sensul de a arăta că sacrificiul de sine a fost real.

Tabloul lui Holbein accentuează această idee a morții autentice, care spulberă speranțele și credința din apostoli. Este pusă față-n față moartea senină a lui Socrate, care-i învață pe elevii săi lecția morții și demnității umane, fiindcă sensul filosofiei este să-i învețe pe oameni cum să trăiască și să moară. Această idee este sintetizată de Eminescu în poezia *Odă* (în metru antic): „*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*“.

Moartea Domnului Iisus Hristos este chinuită, dar divină. Ea are un scop dumnezeiesc — mântuirea lumii. De aceea toți cei care intră în Împărăția dată de Dumnezeu Tatăl Domnului Iisus Hristos, nu pot intra decât prin sacrificiu de sine, prin Cruce, prin El, ca întreaga veșnicie să-I fie devotați, recunoscători pentru sacrificiul Său pentru noi. De aceea în fața lui Pillat, Domnul Iisus Hristos nu se dezvinovățește și nici în fața lui Caiafa, fiindcă „*Ai dreptul să ierți numai ce s-a făcut în paguba ta*“, spune Nicolae Steihardt, folosind un panseu al lui Nicolae Iorga. Concluzia lui este: „*Dacă nu poți îndrepta nedreptatea trebuie să-ți dai demisia, să te sinucizi sau să intri în mănăstire*“. Ultima este pentru cei ce au credință. Credința este greu de definit, fiind „*cuget de om nebun*“, „*aventură, contestarea evidenței, incredere într-un nefapt*“. Steinhardt nu înțelege că ea este dar al Duhului Sfânt, care deschide ochiul cugetului.

Lumea comunistă este sortită pieirii, fiind construită pe un model de gândire satanică, exprimată prin ateism, ură, bănuială, crimă. Neîncrederea e ucigătoare ca pruncuciderea, fiindcă „*îl transformă pe om în șmecher*“: „*Marea taină a tuturor nenorocirilor: bănuiala, otrava, neghina, pârjolul*“. Epoca comunistă s-a bazat pe bănuială, frică, șmecherie. Teza stalinistă că lupta de clasă se ascute mereu, justifică asasinatele, ura, teroarea și are azi o confirmare stranie, prin ceea ce se petrece în lume.

c) *Jurnalul fericirii* este o meditație pe tema destinului. Cartea este realizată într-o tehnică de contrapunct spre a descoperi sensul vieții. Problema liberului arbitru pusă de filosofie este în esență problema libertății. Se discută câteva panseuri pe această temă. Pentru Thomas Mann libertatea este o noțiune „*pedantă și burgheză*“, pentru Aleksandru Herzen „*doar indivizii civilizați doresc libertatea*“, iar pentru Nicolae Bălcescu — „*cine luptă pentru libertate luptă pentru Dumnezeu*“. Pentru Sfântul apostol Pavel „*Domnul este Duh și unde este Duhul Domnului acolo este libertate*“ (II, Cor., 3, 17). Din această cauză „*nu se cuvine să facem nici un rău nimănui, că orice dezordine, mojie, brutalitate, ceartă, enervare, dispreț, jignire e de la diavol: că făptuirea binelui e maxima cea mai egoistă*“.

Steinhardt descoperă libertatea în pușcărie. Ea este pacea lăuntrică sau, cum spune Kierkegaard: „*Dumnezeu e cu desăvârșire absent în lume, dar e cu desăvârșire prezent înlăuntrul nostru*“.

Meditația pleacă de la cuvintele tatălui său când este arestat: „*nu te întrista pleci dintr-o închisoare largă într-una mai strâmtă, iar la ieșire nu te bucura prea tare, vei trece dintr-o închisoare strâmtă într-una mai largă*“ ca mod de a înțelege viața socială într-un regim de dictatură.

Cele două vise povestite părintelui Haralambie sunt nucleul meditației sale pe tema *fortuna labilis*, sunt mesajul expresionist al cărții. După ce se botează, o visează pe mama lui într-o biserică și-l îndeamnă să sărute icoanele. Al doilea vis este, de fapt, un extaz, în care, inundat de o lumină interioară, simte că a venit Domnul. El simte cum cercul de lumină se lățește în interiorul lui și îl înlocuiește. Este momentul când Duhul Sfânt și Domnul Iisus vin să locuiască în camera inimii, este cea de a doua naștere din Duh, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim. De aici pansul: „*Situația de creștin este totuna cu situația de aristocrat*“, așa cum situația lui înainte de botez era de blestemat, ca a tuturor evreilor nebotezați ortodox.

d) *Jurnalul fericirii* are un mesaj expresionist, teologic, ortodox, fiindcă urmărește procesul formării conștiinței creștine. El combate teoria ateistă, satanică, denigratoare a celor ce susțin că religia creștină este o filosofie de sclavi. Ortodoxia este o religie a curajului: „*La iezerul de foc se duc fricoșii*“ (Apocalipsa, 21, 8). El arată că îndemnul Domnului Iisus Hristos: „*Îndrăznește fiule*“ (Matei 11, 12) este marele secret al mântuirii: „*Împărăția cerurilor se ia prin stăruință și cei ce se silesc pun mâna pe ea*“ (Matei 11, 12).

Creștinul este cel căruia Dumnezeu i-a dat Duhul Temerii de Dumnezeu (II, Tim., 1, 9) și poate duce războiul nevăzut ca ostaș al Domnului Iisus Hristos (II, Tim., 2, 3), încins cu adevărul, îmbrăcat cu platoșa dreptății, are coiful mântuirii și sabia Duhului Sfânt. Credința devine treptat iubire și iubirea aduce curajul, de aceea lângă crucea Domnului Iisus Hristos rămâne doar Sfântul apostol Ioan: „*În iubire nu este frică ci iubirea adevărată alungă frica*“ (Epist., I 4, 18). Meditația este continuată cu paseuri din diferiți cugetători: Descartes: „*Toate greutatețile provin din faptul că-ți lipsește curajul*“; Saint Just: „*Împrejurările nu sunt dificile decât pentru cei ce se dau înapoi din fața mormântului lor*“; Corneille: „*dacă vrem să fim liberi nu trebuie să ne fie frică de a muri*“.

Mesajul expresionist constă și în mărturiile sale cu privire la realitățile contemporane. Astfel, el demască activitatea de distrugere națională dusă de Carol al II-lea: „*Carol al II-lea pentru mine este cel mai pustiu flagel care s-a abătut vreodată asupra țării românești, mai rău decât hunii, avarii,*

gepizii, pecenegii, podghiazurile tătarăști și șleahicii polonezi, decât potopul, grindina, seceta, invazia lui Carol-Robert, ciurma lui Caragea, incursiunile lui Pazvantoglu, expedițiile punitive turcești, pașa din Silistra, cazacii, dragostea puterii ocrotitoare după 1774, incendiile, cutremurele, lăcustele, despăduririle, revărsările de ape, rapirile de teritorii, filoxera, ocupațiile austriace și rusești...“. Această invectivă este provocată de modul în care Carol al II-lea a furat banii și a jefuit tezaurul României necesar într-un moment-cheie pentru înarmare, spre a ne putea apăra de agresiunea sionisto-rusă, care a distrus România. Sunt demascate și minciunile cu privire la politica generalului Antonescu: „*Despre Antonescu însă nu pot să nu arăt că, oricum singurul din toată Europa a cutezat să i se opună lui Hitler, să-i țină piept într-o chestiune de onoare personală pentru acesta, în care nici Pétain, nici cardinalii nu i-au spus nu. În vreme ce floarea aristocrației germane, generalii și feldmareșalii acoperiți de medalii și decorații stăteau smirnă în fața lui și tremurau iar el făcea spume la gură și alerga urlând de la un capăt la altul al încăperii, Antonescu i-a ținut piept în propriul lui bârlog de la Berchtesgaden, dârz, cu modestia cuvenită, a scăpat de la moarte câteva sute de mii de evrei*“. Nu arată că tocmai aceștia îl vor căsăpi fără milă pe el și pe militarii care i-au apărat, ca o împlinire a proverbului: „*pe cine nu lași să moară nu te lasă să trăiești*“, fiindcă evreii vor să aducă domnia lui Anticrist în lume și să împlinească cuvântul: „*Căci se va cere de la neamul acesta tot sângele vărsat de la Cain*...“.

Implicarea regelui Mihai și rolul său în actul de la 23 august, arestarea și uciderea lui Antonescu sunt văzute ca o greșeală: „*și, orice ar fi fost, regele Mihai putea, trebuia să-l înlocuiască pe Antonescu de la putere, la nevoie să-l aresteze deși soluția expedierii în străinătate cu un avion ar fi fost mai nobilă — dar nu să-l predea unui particular, lui Bodnăraș, ca să fie dus în casa acestuia... Gestul regal, mai bine zis al sfătuitorului tronului nu are nici o scuză*“. Nu comentează faptul că actul de la 23 august 1944 a însemnat uciderea a două milioane de români, jefuirea tezaurului național, adică patruzeci de vagoane de aur, demontarea a sute de fabrici care au fost duse în Rusia, precum și transformarea României într-o semicolonie ruso-sionistă, ruperea unei părți din teritoriul țării, adică o tâlhărie sionisto-comunistă imensă.

El își datorește viața legionarilor, care l-au ajutat în închisoare, fiindcă i-au dat hrana lor, ceea ce arată cât de mincinoasă este imaginea despre legionari construită de propaganda sionisto-comunistă.

Jurnalul fericirii este drumul regăsirii lui Dumnezeu, pe care-l străbate un suflet în general și un evreu în special, arătând ce trebuie să facă evreii ca să redevină poporul ales, să iasă din blestemul cu care ei înșiși s-au

blestemat, când la momentul răstignirii Domnului Iisus au spus ca sângele Lui să cadă asupra lor și a copiilor lor. Este „*fericirea pierdută*“, „*fiindcă Dumnezeu însuși – Dumnezeu care nu poate fi decât al Bucuriei!*“, se transformă în Dumnezeu al lacrimilor: „*Domnul care stă spânzurat pe lemn, Sfântul Duh care suspină și Maria care plânge pe Munte*“.

Steihardt introduce panseuri ca niște concluzii și cu un astfel de panseu încheiem:

„*De raiul pământesc nu ne mai apropiem, decât suferind și suferința aceasta e singurul lucru, care ne poate convinge că pierduta Grădină tot mai există*“.

69. Augustin Buzura

Viața și activitatea literară. S-a născut în 1938 la Berința în Maramureș. Este medic ca și Vasile Voiculescu. A publicat povestiri: Capul Bunei Speranțe (1963), De ce zboară vulturul? (1966). Romane: Absenții (1970), Fețele tăcerii (1974), Orgolii (1977), Vocile nopții (1980), Refugii (1984), Drumul cenușii (1988). Ocupă diferite funcții de redactor și de consilier cultural.

69.1. Augustin Buzura — *Vocile nopții*

Vocile nopții este un roman realist, cu un profund caracter social. Eroul principal, Ștefan Pinte, este obligat să-și întrerupă studiile din cauză că familia lui trece printr-un moment greu. Inundațiile din vara anului 1970 l-a distrus casa. De aceea este nevoit să intre să lucreze într-o uzină, să locuiască într-un cămin muncitoresc, să suporte răutatea, alcoolismul și degradarea clasei muncitoare atotconducătoare. Trebuie să facă față unei înscenări. El strânge bani pentru a-și ajuta familia și este acuzat că ar fi furat acești bani. Este anchetat de miliție și pentru a scăpa de aceste fricțiuni, se mută în oraș, într-o cameră închiriată de inginerul Filipaș.

Eroii trăiesc febril, simt că fac ceva ce nu le este îngăduit, că fură ceva, că sunt în afara legii. Ei nu au o concepție clară despre sensul vieții. Eroul are niște vise pe care nu le înțelege, dar sunt niște misterioase semnale de alarmă, ce-l înștiințează asupra unor pericole. El simte o tensiune care-l determină să fie prudent.

Treptat, își dă seama că trebuie să gândească altfel, că nu-și mai aparține, „*intrase lent în sfera de atracție a unei voințe superioare lui, a unei forțe ce nu ținea seama de el, care îl domina, îl dirija*.“ În acest timp, neliniștit, alergă noaptea la geam, unde caută parcă răspuns la întrebările intuite de sufletul său privind cerul. Erau „*nostalgii secrete, chemarea tainică a cerului*“. Acesta este mesajul subtil sugerat, că în om se mai aud

chemările îngerești, deși trăiește într-o lume degradată de ateism, corupție absurdă, depărtată de Dumnezeu. Inginerul Filipaș exprimă parcă cel mai bine efectele acestei înstrăinări cu mofturile, zarva, izbucnirile de autoritate sub care-și maschează nesiguranța în fidelitatea Lenei, când lipsește de acasă. Este romanul unei stări de spirit, al unei lumi care trăiește în întunericul societății comuniste, dominată de ucenicii lui Anticrist.

69.2. Augustin Buzura — *Orgolii*

Tema romanului o formează viața socială contemporană, iar **ideea** este că o societate de ariviști comuniști, brutali, ipocriți, perversi este sortită pieirii.

Subiectul îl formează alegerile pentru funcția de rector într-un institut de medicină, se sugerează orașul Cluj. Eroul principal este medicul Ion Cristian, a cărui valoare o recunosc și adversarii. Puternic, el știe să treacă peste șicanele pe care i le organizează colegii invidioși și conducerea institutului. El știe că are un singur adversar și acesta este cancerul, fiindcă lucrează la obținerea citostaticului salvator. Experimentul său este în mod evident un drum spre rezultate, de aceea perseverența și pasiunea cu care lucrează, sunt suspecte pentru ceilalți. Dușmanii, ca să-l împiedice, îl antrenează în cursa pentru putere, ca să poată obține banii și echipamentele necesare experimentului. Pentru că este o personalitate puternică, ar fi putut să obțină funcția, dacă ar fi candidat. Alți ariviști dornici și ei să obțină o funcție, pe care n-o merită, caută să-l împiedice. Dacă ar obține funcția de rector, ar putea face un grup de cercetare puternic, cu fonduri și aparatură, iar șansele de reușită ar crește mult. Primul grup acționează prin blamuri, intrigi, delațiuni, apostrofări, alcătuind o conspirație a spiritelor opace și malefice. Alt grup mai viclean, condus de doctorul Redman, îi întinde o cursă fiului său, Andrei, student la medicină. Evenimentul determină o apropiere a fiului de tatăl său.

Când este pe punctul de a obține rezultatele dorite, Ion Cristian este lovit de propriile sale limite, probleme și neputințe; moare revăzându-și iubita din tinerețe.

Orgolii devine, astfel, și o meditație pe tema destinului, un roman social cu o serie de eroi tipici, medici ca Dumitrescu, Crețu, Otescu, dar și cu pseudopersonalități ca Redman sau Varlaam. Se surprind modurile prin care ei atacă, se face o critică incisivă a instituțiilor și moravurilor.

Romanul este realist, fiindcă aduce eroi tipici, „*felii de viață*“ socială, are un acut caracter critic, dar, în același timp, apar unele elemente clasiciste. Eroii au dimensiuni general-umane, apărând ca: ariviștii, cercetătorul, intrigantul, delatorul, anchetatorul. Vocile din roman sunt un mod de a cultiva plurilingvismul și de a realiza un colaj. Delatorul vorbește

sub forma unui jurnal, Ion Cristian prin solilocvii, fiindcă se simte anacronic față de o societate de ariviști comuniști.

Orgolii este romanul conflictului dintre spiritualitate și bestialitate, dintre perversitate și rațiune, dintre personalitate și lichele, dintre ipocriți și cinstiți.

69.3. Augustin Buzura — *Drumul cenușii*

Drumul cenușii este drumul căutării conștiinței sociale și naționale, al renașterii acestei conștiințe din propria-i cenușă ca pasărea Phönix. Asemeni păsării măiestre, sufletul uman caută o eliberare, o descătușare din universul social, uman, exterior, care-l leagă și-l încorsetează.

Eroul principal, Adrian Coman, este un alter ego al Ioanei Olaru din romanul *Refugii* și face un drum al reconstituirii, așa cum conștiința reactualizează, prin imagini și vorbe, trecutul. Literatura este o astfel de rememorare socială, o formă de exprimare a conștiinței naționale.

Adrian Coman este ziarist, adică un reprezentant al conștiinței sociale. El intenționează să scrie un roman după modelul oferit de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, pe voci, adică eroii sunt puși să-și exprime direct gândurile, trăirile, fără simulări, reticențe, ci cu maximum de sinceritate. Este o metodă de realism dus până la verism. Textul are de aceea o compoziție de colaj, în care fragmentele înregistrate pe banda de magnetofon sunt „felii de viață“ autentică, ca într-un reportaj.

Sub pretextul căutării inginerului Helgomar David și a prietenilor săi, care au avut curajul să organizeze o grevă a minerilor în timpul dictaturii ceaușiste, el trece prin diferite orașe. Doctorița Victoria Oprea îi pune la îndemână banii, casetofonul și adresele. Adrian Coman iese din carapacea convenționalismului social de partid și se lovește de o realitate socială dură, sub cenușa aparențelor, o realitate mascată cu perfidie și abilitate. Confruntarea lui cu oamenii acestei uriașe mistificări sociale este dură. I se fură benzile, este urmărit, este amenințat, i se fac șicane, până când, ca și Helgomar David, ca și Victorița Oprea, va fi ucis, adică va fi transformat în cenușă de oamenii dictaturii reprezentați de primarul bețivan Socoliuc, care-l calcă cu un camion. Finalul este semnificativ pentru mesajul cărții. După această sublimare agresivă a conștiinței în toate formele ei: socială, umană, națională, religioasă, de sine, va urma ceva. Eroul moare, iar locutorul rostește o rugăciune: „*Doamne, ce se întâmplă cu noi? Dacă tot ai de gând să iei lucrurile de la început, vino odată și nu mai pierde vremea! Pentru că există o limită dincolo de care omul nu mai este vinovat de propriile sale fapte!*“. Eroii sunt tragici în împrejurări tragice. Conceptul de *fortuna labilis* structurează tema, eroii, subiectul. Este un roman realist, verist, cu elemente de baroc și de expresionism.

70. Alți prozatori contemporani

70.1. Ștefan Bănuțescu — *Mistreții erau blânzi*

Mistreții erau blânzi este o nuvelă simbolică pe **tema** Caloianul, iar **ideea** este că mitul are puteri generatoare, nu numai pentru lumea artei, cum susține Oswald Spengler, ci și pentru lumea realității senzoriale.

Subiectul este simbolic. Eroul principal Condrat și soția sa Fenia duc în barcă copilul lor mort ca să-l îngroape. Ei sunt însoțiți de preotul Ichim, care este un artist ratat. De aceea, noaptea, vorbește în somn și cuvintele lui sunt furate de soția sa, care se îndeletnicește cu lucrul de mână, rezemată de sobă, și îl ascultă. Visele lui au un caracter simbolic. O pasăre albă stă într-un picior în Delta Dunării și bea din stele lapte, până s-a săturat și a scos ciocul, dar stelele au rămas sparte și a curs atâta lapte din stele peste apa de jos, încât s-a făcut un pământ pietros din lapte. Ei vor să se mute pe grindul de lapte împietrit, luând cu ei biserica, casa, ca să scape satul, care este mereu inundat. Visul are o dezvoltare paralelă în realitatea lumii senzoriale, fiindcă satul este inundat de apele Dunării, care duce sloiuri, copaci, insule de stuf, încât ei nu găsesc un loc unde să îngroape copilul. Este un peisaj de mit ancestral.

Îngroparea copilului sugerează Caloianul, adică un ritual străvechi, anterior creștinismului, păstrat în tradiția populară, prin care, pentru a se domina seceta, stihiiile se simulează ritualul de înmormântare a lui Făt-Frumos, așa cum în mitologia egipteană este înmormântat Osiris. Kalos, în limba greacă, înseamnă frumos. Caloianul este spiritul, principiul masculin, și prin înhumarea în natură determină renașterea arhetipală a lumii.

Caloianul este condus de un cortegiu de fecioare, care-l îngroapă într-un loc tăinuit, apoi îl dezgroapă și-i dau drumul pe apă. Ca la vikingi, mortul urmează drumul spre zei, fiind așezat pe o corabie, lăsată să plutească singură pe mare. Este un ritual străvechi, a cărui origine este nedezlegată. Condrat caută locul cel mai înalt din sat. Ei au trecut prin pădure, unde trebuia îngropat Caloianul, dar aceasta este sub apă. Pământul se crapă, alunecă, se cascadează, sugerând că viitura va face real mitul reintegrării, al potopului, al diluviului universal, al dezintegrării lumii.

Momentul arhetipal este sugerat de faptul că mistreții, simbol al răului, al primejdiei, al morții spirituale, devin blânzi, fiindcă acum, la momentul arhetipal al sfârșitului și începutului, toate sunt bune, așa cum a fost lumea în epoca de aur a mitului, când a fost creată de Dumnezeu.

Nuvela are un profund specific național, sugerând eternitatea mitului, puterea lui regeneratoare. Este o continuare în proză a mesajului poeziei lui Lucian Blaga.

70.2. Ștefan Bănuțescu — *Cartea milionarului*

1. *Cartea de la Metopolis* face parte dintr-un ciclu de romane care este intitulat *Cartea Milionarului*, ciclu care mai cuprinde: *Cartea Diacomesiei*, *Sfârșit la Metopolis*, *Epilog în orașul Mavrocordat*.

Spre deosebire de ciclul de povestiri simboliste, care alcătuiesc volumul *Iarna bărbaților*, unde accentul cade pe sugestiile simbolurilor, pe practici, eresuri, elemente de ritual, datini străvechi, în *Cartea de la Metopolis* accentul cade pe elementele realiste, care se interferează cu cele simboliste, expresioniste și suprarealiste, cu accente clasiciste, romantice și chiar de baroc. Este deci un roman de sinteză estetică. Privit din unghiul esteticii realiste, eroii reprezintă categorii sociale, dar în același timp au trăsături general-umane ca în clasicism; au afecte ca în estetica romantică, evaziuni, pitoresc; au o problemă ascunsă în cuvintele ce le rostesc ca în estetica expresionistă, sau participă la evenimente stranii, ca în estetica suprarealistă.

Numele orașului *Metopolis* este simbolic, dar și realist, fiindcă în apropierea lui s-au găsit niște *metope*, adică niște basoreliefuri din marmură roșie cioplite în antichitate. Se sugerează intenția autorului de a construi personaje reprezentative pentru un anumit timp și spațiu, deci *cronotipi*, care vor dispărea, iar romanul să fie o suită de astfel de *metope* — capitole, de basoreliefuri cu personaje hieratice.

Tema romanului este *jaful* practicat de pseudosocietățile conduse de escroci, adică ceea ce se face în contemporaneitate, când țara a intrat pe mâna tâlharilor. Jefuirea bogățiilor țării este un proces de două mii de ani, practicat de toți tâlharii lumii, începând cu Darius, Alexandru Macedon, romani, geți, vizigoți, huni, gepizi, longobarzi, pecenegi, turci, tătari, unguri, bulgari, poloni, cazaci, ruși, austrieci, evrei, greci, adică de toți cei ce erau închinători la demoni. Escrocii din roman au nume neromânești: Havaet (în turcă — ciubuc), Fibula, Guldena, Bazacopol, Marosin, Feisal, Aram Teleguran, Iceberga.

Subiectul este o suită de povestiri care se succed nu într-o ordine cronologică, ci de problemă, adică expresionistă, cu o înfoliere barocă mereu reluată, ca un *frottage* suprarealist. Acțiunea începe cu momentul când, la Metopolis, vine un escroc, ieșit din închisoare, și-i găsește, prin Iapa Roșie, pe generalul Marosin și pe Milionarul, protectorii, care-l vor ajuta să parvină și să se îmbogățească, să-și schimbe identitatea, numindu-se generalul Glad. El va dărâma și va distruge *Metopolis-ul*, săpând galerii pe sub dealuri în căutarea zăcămintului de marmură roșie.

Generalul Glad și Iapa Roșie fac, în șopronul preotului Viață Amărată, o primitivă fabrică de lumânări din seu de oaie, care le aduce un venit substanțial, astfel încât fac apoi o fabrică de lumânări adevărată. Eroii au

nume simbolice, mai mult niște porecle. Iapa Roșie era fiica unei păstorice de bivoli din Insula Cailor, încredințată Fibulei, care, împreună cu Guldena, deținea un atelier în care confecționau obiecte de podobaă: inele, brățări, lanțuri, pandantive, broșe etc., folosind monede antice, metal preluat din scuturi, armuri găsite prin săpături arheologice. Ele distrug un tezaur arheologic nu din inconștiență, ci din răutate, fiindcă Fibula, ca nepoată a ilustrului savant bizantinolog Filip Lăscăreanu, beneficiase de studii la Roma și era o specialistă în arheologie. Dar ea face parte dintre ariviști și distruge, jefuiește.

Ariviștii Iapa Roșie și generalul Glad se vor despărți când se vor îmbogăți. Iapa Roșie preia Bodega Armeanului, un restaurant de lux pregătit de generalul Morosin pentru amanta sa, Fibula, sau mai exact pentru fiica acesteia Iceberga. Generalul Glad va cumpăra dealurile pe care este așezat orașul Metopolis și, prin explozii, sapă galerii în căutarea zăcămintului de marmură roșie. În galeriile abandonate de el se vor instala toți delincvenții și toți copiii cerșetori, denumiți Păcatele Lumii. Dintr-o destrăbălată, Iapa Roșie devine o damă stilată, îmbrăcată sobru, cu taioare lungi fumurii, cu ochelari care au rame de ivoariu; are un birou cu un parfum de scortişoară și cafea, dar și cu parfumuri fine. *Gora Serafis* dintr-o damă fină devine o bătrână rea. Ea a fost pricepută în afaceri și-l duce de nas pe un negustor care-i cumpără casele, dar cu clauza să dispună de ele după moartea ei.

Casele reparate de negustor le închiriază unor societăți fantomă și cu banii obținuți iese din încurcătură. La moartea ei, casele vor fi preluate de medicul militar Belisarie și apoi vor fi răscumpărate de fiica acesteia, Fibula, care va face în ea atelierile de confecționat podoba.

Preotul Viață Amărâtă este una din cele mai pitorești figuri, fiindcă umblă însoțit de copiii abandonți pe care-i numește Păcatele Lumii. Unii dintre ei erau ai femeii, care împlinea funcția de paracliser și stătea în turnul Clopotniței. Mai târziu, ei nu-l mai însoțesc la parastase, înmormântări, nunți și botezuri, ci se aliază cu derbedeii din galeriile săpate de generalul Glad. La serbările Metopolis, ei vor fura alimente pentru delincvenți.

Treptat, orașul Metopolis este părăsit de populația activă, care pleacă să-și agonisească existența în alte părți. Rămân bătrânii care-și vând terenurile și casele, pomii și grădinile prin contracte cu negustorii pentru a le da, pe timpul cât trăiesc, mijloacele bănești de existență. Cele mai sărace sunt turcoacele și tătăroiacele de pe dealul lui Feisal, abandonate de turci în timpul primului război mondial. Dintre ei doar Feisal se întoarce, dar este batjocorit. Iapa Roșie, Bazacopol, generalul Glad, Havaet fac un adevărat complot, o organizație ca să pună mâna pe oraș, preluând proprietățile bătrânilor.

Havaet, asociatul lui Bazacopol, a fost dat afară din liceu, fiindcă era considerat debil mental, dar de fapt el avea o gândire abilă în a dejuca planurile altora, adică era viclean și făcea pe idiotul. El ajunge asociatul lui Bazacopol, fiindcă tatăl său era un negustor bogat din *Cetatea de Lână*. Avea o soție care-l răsfăța în orașul Mavrocordat. Cu ea va aranja o casă pentru Filip Lăscăreanu, plănuiind să-l aducă la el și să-i ia averea. Havaet înseamnă un bacșiș turcesc, oficializat de stăpânirea otomană în Principatele Române. El are ticuri verbale ca: „*Mă rog*“, „*Exact*“, „*De acord*“, prin care câștigă timp, tergiversează orice răspuns. Are o față de copil, deși este în vârstă. El îi spionează pe toți, este ascuns și perfid. Ca intrigant, îi aduce pe dicomesieni la generalul Marosin, fiindcă vrea să pună mâna pe Filip Lăscăreanu. Pătrunde în casa Milionarului și-i citește manuscrisele Cărții. Filip Lăscăreanu este tipul savantului. El a plecat din Dicomesia la nouă ani, a studiat la Kiev și apoi în universitățile apusene. Ajunge un savant renumit și se căsătorește cu o nemțoaică foarte bogată, Wanda Walberg. El o ia pe Fibula și-o ajută să-și facă studiile. Generalul Marosin îi povestește Milionarului războiul Fibulei împotriva Wandei pentru a câștiga un loc în inima lui Filip Lăscăreanu.

Caracterizându-l pe Filip Lăscăreanu, o doamnă, Cuna Cumneanu din orașul Mavrocordat, spunea: „*Omul ăsta e în stare să taie globul pământesc pe la ecuator cu un fir de păr fără ca cele două emisfere să simtă că s-au despărțit una de alta, că s-au desprins și că au luat-o fiecare pe altă orbită*“.

Destinul său este tragic. După moartea Wandei, vine în țară. Fiind bătrân, caută adăpost la nepotul său, Ștefan Lăscăreanu. Pe acest nepot el l-a luat ca să-l poarte la studii, dar acesta a fugit, fiindcă n-a vrut să devină popă nemțesc, adică catolic. Va deveni unul din eroii de la Mărășești, fiind decorat de generalul Ieremia Grigorescu cu Ordinul Bărbăție și Credință cu Spade. Dar lucrurile iau o întorsătură ciudată. Toți dicomesienii, care se cred rude, susțin că au dreptul să-l răpească de la alte rude. Este pasat dintr-o casă în alta și-și pierde toate bagajele. Fuge în Insula Cailor și apoi i se pierde urma.

Un personaj aparte este croitorul Polidor, un fel de duhovnic-felcer și infirmier moral al localității. El are felul său nemaipomenit „*cum însoțește croiala și lucrutul pantalonilor cu povești minunate, pline de idei morale și mântuitoare pentru fiecare client în parte*“, un om pentru care Dumnezeu a făcut toate lucrurile simple „*dintr-o bucată și odată pentru totdeauna*“, cum îl caracterizează generalul Marosin. El face pantaloni și haine de dimie după măsura ce i-o dă ochiul său fiecărui client, fiindcă nu folosește metrul. El memorează oamenii, chipul moral sau imoral al clienților, este o cronică vie. Ordinea, sistemul în care croiește pantalonii o face după măsura

dicomesiană, adică un pas și jumătate. Înșiră stofa pe câmp și o taie rostind numele persoanei: Gaulea, Uraru, Tobol, Dordoacă, Căpuci, Letca, Samoil, Manoil, apoi le coase, le încarcă în căruță și le duce clienților. Milionarul este omul Cărții. El este numit așa, nu fiindcă este bogat, ci pentru „*bogația și risipa de minte și fantezie, pe care le cheltuiește în folosul înțelegerii oamenilor și lucrurilor*“. Milionarul este locutorul, martorul, în fața căruia ceilalți își deschid sufletul și „*deși sufletul îi rămâne, copia cea mai bună, și, de mirare, mai autentică decât originalul, o iei cu tine*“, îi va spune generalul Marosin, când i se destăinuiește, sau când îi povestește câte știe despre ceilalți.

Constantin Pierdutul I-iul este numit rege al Insulei Cailor de către Andrei Mortul în capitolul *Nefericirea regilor*, capitol impregnat de elemente suprarealiste. Dicomesienii, care locuiau în câmpie dincolo de fluviu, își lăsau caii pe insulă, unde se hrăneau singuri. Constantin Pierdutul poartă o coroană de răchită, este un fel de alienat, care crede că „*vaporul îi cădea de pe piept*“, că „*fluviul i se agățase de călcâi*“ și urlă mai departe cu toate „*vapoarele prin fluierale picioarelor și prin oasele spinării*“. Caii se revoltă, fiindcă au fost folosiți toată vara la muncile câmpului. Se făcuse o recoltă excepțională. Dicomesienii strâng grânele, le încarcă în vapoare, umplu hambarele generalului Marosin și pe ale lor, dar nu dau nimic din mâncare cailor, ci îi duc pe Insulă unde vine iarna și n-au ce mânca. De aceea caii trec fluviul și atacă hambarele generalului Marosin. Sunt nevoiți să se retragă din fața puștilor înapoi pe insulă. Urmează o asediere a insulei de către dicomesieni. Se dau foc la trestii și arde Palatul de Papură al lui Andrei Mortul. Andrei Mortul, un delincvent care se ascunde pe insulă, este prins, dar moare în drum spre închisoare. Constantin Pierdutul izbutește să evadeze și va fi văzut în jurul lanurilor de floarea-soarelui, de porumb. Intră în legendă ca și Andrei Mortu, care a murit de patru ori, dar era viu.

Momentul încoronării lui Constantin Pierdutul I-iul este o pagină semnificativă pentru arta narativă a autorului și are rezonanțe din Urmuz: „*Acum e bine Măria Ta. Mă închin în fața minții tale luminate, care a făcut cifra mai înțeleaptă decât cuvântul, a învățat-o să zboare mai sus decât pasărea și să pătrundă în pământ mai adânc decât apa. Din insulă ai făcut un rai. Din cai înțelepții pământului. Din trestii țevi de aur. Din sălcii grădini care au sădit faguri de miere la subțioara crengilor. Mă închin Ție, Mărite Constantin, și te încoronez rege al Insulei Cailor*“. Este un gen de umor suprarealist. Acest comportament social conștient al cailor este urmărit și în alt episod, când Havaiet va încerca să-l găsească în Insula Cailor pe Filip Lăscăreanu. El va încăleca pe un cal și va fi batjocura hergheliei.

Romanul *Cartea de la Metopolis* oferă o metopă, un șir de eroi conturați prin trăsături de o mare originalitate, la un nivel inventiv.

70.3. A. E. Baconsky — *Echinoxul nebunilor*

Echinoxul nebunilor este o povestire suprarrealistă, dintr-un ciclu care cuprinde: *Farul*, *Fuga pietrarului*, *Cel-mai-mare*, *Aureola neagră*, *Încețoșatul*, *Orfeu*, *Bușnița*, *Artiștii din insulă*, *Ultimul rol*, *Cimitirul piraților*. Tot acest ciclu prefigurează elementele care vor intra în alcătuirea romanului *Biserica Neagră*.

Textul are cinci momente stranii, cu multe elemente poetice, prefigurând ca într-un coșmar o stare de delir, provocată de o scrisoare a unui bătrân servitor, care-l previne pe locutor că vine un străin, ca să-l ucidă pe fratele său cel mai mare. Totul se va întâmpla la vremea echinocțiului de toamnă, când încep furtunile. El va auzi glasurile celor ce se vor chema ca frați din aceeași mamă, ca să se adune și să-l apere pe cel întâi născut dintre frați. Primul moment este deci al intrigii, al scrisorii. Al doilea moment este al chemării. El vede pe cei trei frați pe chei. Păreau a avea aceeași vârstă; aveau plete mari, care le fluturau în vânt. Când locutorul încearcă să le explice neliniștea lui în legătură cu scrisoarea primită, ei își iau chitarele pe care le țineau la spate și încep să cânte, scoțând din când în când strigăte, apoi se depărtează. Este o imagine de vis, fiindcă cei trei îmbrăcați în alb par niște figuri mitologice.

În momentul sau visul al treilea, avem trei actori ambulănți, care pregăteau un fel de spectacol, o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care și-a ucis mama, despre o răzbunare între frați. Vorbeau într-o limbă pe care locutorul o învățase în copilărie. Locutorul încearcă să-i urmărească, dar ei dispar. Al patrulea moment sau vis se deplasează pe chei în furtună, unde cei trei actori par a-l aștepta pe locutor să vină și să-i prezinte spectacolul unic pentru care au venit. Locutorul își dă seama că el cunoștea piesa: „*că am jucat-o eu însumi cândva*“. De aceea el ia rolul celui de-al patrulea personaj care lipsea. Năvălesc cei trei cântăreți cu chitarele și se face o învălmășeală. Actorii fug gonțiți de cântăreți, dar unul se desprinde dintre ei și vine spre locutor, care înțelege că e cel ce a venit să-și aducă la îndeplinire răzbunarea și că primul născut dintre frații vrăjmași este el. Urmează o altă încăierare, în care povestitorul este rănit.

În momentul cinci, cei trei cântăreți devin trei salahori, care se prefac că nu-l cunosc. Plimbându-se pe malul mării, văd cum pescarii aduc la mal cadavrul unui bărbat înfășurat într-o pelerină și constată că este el. Un pescar îi smulge din spate cuțitul și-l aruncă pe nisip. Pescarii iau cadavrul într-o barcă și se duc să-l arunce în larg, în timp ce povestitorul constată că, de fapt, cuțitul cu mânerul de fildeș, încrustat cu argint, era al lui.

Ca și Liviu Rebreanu sau Marin Preda, A. E. Baconsky se pregătește, prin aceste povestiri, pentru scrierea romanului *Biserica Neagră*, în care reia, într-o formă mult superioară ca tehnica suprarealistă, motivele și elementele din povestiri: farul, cimitirul, jocul, biserica, visul, straniul, simbolurile.

70.4. A. E. Baconsky — *Biserica Neagră*

Biserica Neagră este un roman suprarealist, fiindcă pune în discuție problema omului și a societății, a destinului uman și social, implicit scriitorul și cititorul.

Tema o formează crearea lumii satanice a lui Anticrist, pornind de la profeții și de la *Apocalipsa* Sfântului apostol Ioan.

Ideea este că lumea contemporană se îndreaptă spre un dezastru.

Subiectul este construit pe antianalogie, pe un contrast romantic, devenit absurd, între o societate umană și o societate demonizată.

Locutorul, adică povestitorul, este venit de curând în orașul copilăriei sale, fiindcă tatăl său murise și le lăsase o avere importantă. Duce o viață aparent normală a unui sculptor, care își împarte ziua între atelier și plimbările pe malul mării, imaginile sugerând ceva din structura orașului Constanța. Închiriază o cameră în oraș și gazda sa îi aduce la cunoștință că a primit o vizită și i se lăsase o scrisoare. Citind-o, el rămâne consternat de tonul impertinent: „*Vi se pune în vedere că sunteți așteptat mâine seară la sediul nostru, Liga Cerșetorilor*“. Scrisoarea are rol de intrigă. El mai primește câteva fără a le lua în seamă. Se declanșează hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv. El vede că numărul cerșetorilor crește, așa cum s-a întâmplat de altfel de la lovitura de stat din 1989. Ca să înțeleagă procesul, el se duce la un prieten al tatălui său, denumit în roman profesorul. Scriitorul nu dă nume eroilor săi, fiindcă în societatea satanică oamenii nu mai au nume, ci un număr imprimat cu laser pe mână și pe frunte, primesc un fel de *ausvais* cu emițător, care să-i informeze pe cei ce-l urmăresc de toate mișcărilor. Spionajul total al omului, pe care n-a izbutit din lipsă de dotare să-l realizeze securitățile comuniste sau capitaliste (FBI etc.), este o realitate. Profesorul îl informează de puterea crescândă a mafiei cerșetorilor și-l sfătuiește să ia una din corăbiile din port ca să fugă cât mai e posibil. Ia cunoștință de faptul că tatăl său a avut un rol important în organizarea bandelor de cerșetori-tâlhari. Ajuns în port, locutorul se preface în hamal, ia o ladă, urcă pe o corabie și se ascunde în magazia ei. Corabia pleacă dar, parcă mânat de un demon, el urcă pe punte când trece pe lângă far. Marinarii îl văd și-l aruncă peste bord. Ajunge cu greu la mal. Află că este dat afară din locuință, că în atelierul lui s-a mutat un golan, care se crede sculptor. Degradarea este un proces continuu, urmărit cu o perseverență diabolică. Este trimis să locuiască lângă Biserica

Neagră, la un paraclisier. Acolo era un cimitir și lucra o echipă la scos oasele din morminte. Este inclus în operația de scoatere a lor și de a fi duse la far, unde va afla mai târziu că erau spălate și exportate după ce erau ambalate în sicrie sau lăzi noi. Gestul este o împlinire a prorocirilor despre epoca lui Anticrist — Noua Ordine Mondială, când și cimitirele vor fi distruse de mâna demonilor, pentru ca la a doua înviere sufletele să nu-și mai găsească trupurile. Treptat, află că este avansat, adică să afle ce se petrece în camera de alături. Era urmărit permanent de o fostă dansatoare și de paraclisier, fiindcă este o societate de cerșetori-delatori-tâlhari-puturoși-târfe-lichele-golani. Este imaginea inversată a lumii, adică o lume fără ordine, anarhică, în care nimeni nu muncește, fiindcă toți cerșesc, se îmbracă în zdrențe. Este o împlinire a prorocirii că la vremea de pe urmă, pe cel ce va avea o haină îl vor pune să-i conducă. Scriitorul vrea să ne arate lumea ca vis, devenită un coșmar apocaliptic, și utilizează *frottage-ul*. În camera de alături, erau legate de pat câteva femei goale, iar cei ce urmas universitatea de noapte, adică cum se devine gunoi-golan-lepădătură-lichea-împuțit, trebuia să asculte muzică satanică rock, să se îmbete și să violeze femeile. Este ceea ce-i învață mass-media pe tineri în epoca contemporană, adică să devină draci-porci-târfe-golani. De aceea erau învățați în piața universității să scrie că ei trăiesc în „*Golania*“. Li se fac expuneri mai tâmpite decât ale lui Ceaușescu. Deveniți cretini, ei sunt promovați.

Locutorul este promovat preot. Este îmbrăcat în straie, i se dă o carte să citească la capul morților din Biserica Neagră, fiindcă scopul Ligii Cerșetorilor era să ucidă, să îngroape, să distrugă, să fure, adică exact ceea ce face mafia țigănească, rusească, italiană, arabă, turcă în zilele noastre. Este în mod simbolic ceea ce fac sectele, fiindcă ele nu au Dumnezeu și-i maimuțăresc pe ortodocși, pe preoți, spre a face o bișniță satanică cu suflete. Este înlocuit prin viclenie de un fals frate al său, fiindcă totul se bazează pe o minciună permanentă. Se ascunde în clopotniță, fiindcă murise clopotarul, așa cum îl sfătuiseră unul din gropari, care se revoltase și-i organiza pe alți cerșetori. De aici o dramatică confruntare într-o noapte, când cerșetorii revoltați îi asediază în Biserica Neagră pe cerșetorii-demnitari cu funcții. Pe aceștia autorul îi îmbracă în haine peticate de lux, făcute special din materiale scumpe din import, trăiesc în palate și se cred plini de orgolii că sunt de neînlocuit, așa cum credeau cei din conducerea instituțiilor comuniste, capitaliste, fasciste, sioniste, bancherii, mafiștii.

Locutorul fuge prin niște ganguri subterane și ajunge la far, unde spera să ia o corabie și să fugă. Revolta însă a înlocuit vechea conducere și el este readus să lucreze la cimitir. Bestialitatea, depravarea, puturoșenia, lichelismul personajelor fac ca romanul să fie o permanentă alunecare dintr-un coșmar în altul, arătând, de fapt, care sunt intențiile falselor democrații

contemporane. Este un roman de mare forță, prin care A. E. Baconsky îi depășește pe Marin Preda, Augustin Buzura, Soljenițan, Pasternak, Virgil Gheorghiu, Virgil Ierunca, Paul Goma în demascarea adevăratelor mecanisme, intenții și finalități ale organizațiilor sataniste.

70.5. Fănuș Neagu — *Acasă*

Nuvela *Acasă* are un caracter realist, fiind realizată pe tema satul și țăranul. Dacă Marin Preda în *Moromeții* începea să schițeze penetrarea relațiilor de producție socialiste, aici Fănuș Neagu arată consecințele penetrării relațiilor de producție în universul rural românesc.

Ideea este că, dacă relațiile de producție capitaliste au început distrugerea satului patriarhal, procesul a fost continuat și desăvârșit de relațiile de producție socialiste.

Subiectul are o dezvoltare simplă. Eroul principal, Eremia Roșioru, este un dezmoștenit. El are „*o frumusețe sălbatecă*“, „*cap frumos de lup tânăr*“, „*un trunchi încordat*“. El o aduce pe bunica lui, Gherghina, să moară în casa ei din sat. Casa și averea le-au fost luate de regimul comunist. Cei care au muncit și au agonisit, au fost furați de cei care au trândăvit. S-a inventat teza luptei de clasă și chiaburii, adică cei care au agonisit, au fost loviți. În casa lor era acum primăria, iar primar era o brută, Odagiu, arivistul comunist.

Eremia Roșioru o aduce în sat pe bunica lui de la gară cu mașina cooperativei, la care este șofer un prieten al său din copilărie, Șontorogul. Acesta îi lasă în apropierea satului, ca să nu fie văzut și pârât.

Bătrâna își revendică încăperea, în care a născut nouă copii, scaunul ei, locul unde i-a murit soțul, ca să moară și ea. Ea îl pune pe nepot să-i cânte un cântec popular *Hai, Buzău, Buzău*, spre a arăta că rădăcinile ființei îi sunt înfipte aici, lângă Râmnicu-Sărat, de unde au fost trimiși cu domiciliu forțat în Maramureș. Bătrâna mai are o singură dorință, să moară în casa ei, care i-a fost furată de satanica orânduire a ariviștilor de partid. Pavel Odagiu îl lovește pe Eremia, fiindcă a îndrăznit s-o aducă pe bătrână ca să moară în casa ei.

După ce bătrâna moare, îi cere s-o ia și să plece. Dezumanizat de gândirea ateistă, materialistă, satanică, marxistă, Pavel Odagiu este o imagine a unei lumi fără Dumnezeu, a bestiei cu chip de om.

Critica societății comuniste este făcută simplu, sincer și convingător. Eroii sunt tipici, cu mișcări precise; sunt bine conturați; acționează în împrejurări tipice. Finalul îl lasă pe erou într-o situație imposibilă, determinându-l pe cititor să respingă o societate care i-a transformat pe oameni în fiare. Mesajul nuvelei este anticomunist, dar și religios. Bătrâna Gherghina moare cu numele lui Dumnezeu pe buze, ca o prigonită, în timp ce bestialul primar, care i-a furat casa, o privește neputincios, fiindcă și

duhul rău, care-l conduce, este neputincios în fața celor ce sunt ocrotiți de Dumnezeu.

70.6. Eugen Barbu — *Groapa*

Romanul *Groapa* are ca **temă** viața socială sordidă a periferiilor bucureștene, iar **ideea** este că o lume de declasați, delincvenți, ratați, trebuie asanată de un proces adânc de înnoire socială. De aici aderența scriitorului la ideile comuniste.

Subiectul este naturalist și surprinde viața unui cartier din București, Cuțarida, o parafrază la Cuțitul de argint, așezat cândva la o margine a orașului. Eroii romanului sunt oameni săraci, ratați, care trăiesc în perioada interbelică pe fostele gropi de gunoaie ale orașului, deci într-un loc blestemat, fiindcă și ei sunt niște blestemați ai sorții: gunoieri, delincvenți, pușlamale, derbedei, un cârciumar. Lor li se adaugă câțiva lucrători de la ITB, ceferiști.

Grigore, vătaful gunoierilor, și nevasta sa Aglaia sunt primii veniți care și-au făcut un bordei lângă groapa Cuțaridei. El supraveghează munca gunoierilor, ține evidența camioanelor de gunoi, organizează activitatea țiganilor care strâng cârpe sau sticle. Treptat, maidanul s-a umplut de colibe de lut, de nevoiași cu copiii mulți ce nu puteau plăti o chirie sau nu-și puteau plăti o casă în altă parte. Iarna locul era pustiu, gunoierii plecau în alte părți. Grigore împletea măhuri de nuiete ajutat de Aglaia.

Este romanul nașterii unei lumi suburbane, dar și subumane. Atmosfera romanului este naturalistă, dură, cu situații tragice, cu „felii de viață“ semnificative: nuntă, naștere, moarte, datini, negustori, banditism, viața unor instituții și întreprinderi. Se surprinde chiar o grevă a celor de la ITB. Grigore este aspru și taciturn, dar Aglaia își face un crez din ajutorarea celorlalți. Groapa devine un cartier. Stere Drăgănoiu deschide o cârciumă, unde se adună borfașii ca Paraschiv, parlagiul Marin Pistică, Gheorghe banditul, dar și câțiva oameni onești, rătăciți în această lume degradată, în care, ca Maksim Gorki, autorul caută să găsească un rest de omenie.

Apar scene tragice. Niște țigani lăutari sunt surprinși de viscol și mâncați de lupi, sau se arată cum niște delincvenți se omoară între ei. Este surprins momentul când se trage în muncitorii de la ITB, fiindcă fac grevă. Romanul implică o meditație dură pe tema destinului și a condiției umane. Numele eroilor este semnificativ. Cârciumarul poartă numele Stere (măsură), preotul se numește Metru, pungașii sunt: Bozoncea, Oacă, Codașul, Paraschiv, Didină, Titi Aripă, Sandu Mână-Mică, Gheorghe Treanță, ca în romanele lui G.M. Zamfirescu. Este folosit un limbaj cu termeni de argou de mahala. Dialogul este concentrat, veridic, nervos. Cuvântul devine o armă de luptă. Comentariul epic este aproape eliminat. Faptele sunt expuse ca într-un reportaj.

70.7. Petru Dumitriu — *Bijuterii de familie*

Bijuterii de familie urmărește evoluția familiei Cozienilor de-a lungul unui bildungsroman *Cronică de familie*, din care mai fac parte: *Viața lui Bonifaciu Cozianu*, *O călătorie de plăcere*, *Viața la țară*, *Mizeriile războiului*, *Plăcerile tinereții*, *Cariera lui Dimitrie Cozianu*, *Boierii vechi și noi*, *Tinerețea lui Pius Dabija*, tratând evoluția societății românești pe parcursul unui secol, urmărind ascensiunea și decăderea familiei Cozianu. Sunt evenimente legate de cele trei războaie, de răscoalele țărănești, de dictatura lui Carol al II-lea și asasinatele politice, dictatura proletariatului.

Momentul răscoalei de la 1907 este substanța *Bijuteriilor de familie*. Cozienii își convertesc averea în acțiuni și bijuterii. Este istoria unei moșteniri, fiindcă Sofia von Bodman lasă această avere Eleonorei, într-o casetă de lemn de trandafir. Elena Vorvoreanu fură această casetă de valori a surorii ei Eleonora, pe care o urăște, ca și pe bunica ei Sofia, fiindcă o umilesc.

Fragmentul *Bijuterii de familie* are zece capitole în care, ca și în romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu, avem o gradare a conflictului social în paralel cu cel personal. Avem discuții în tren despre pământ, legenda călăreților pe cai albi, care fac dreptate țăranilor: „*Nu se atinge nimeni de ei, umblă pe cai albi, cu poruncă de la șapte împărății și de la regină, să schimbe soarta românului necăjit*“. Bijuteriile familiei Cozianu au rolul de intrigă și dezvoltă motivul comorii blestemată, ca la Ioan Slavici. Sub pretextul salvării fiicei sale Elvira, Elena își abandonează sora în mâinile răsculaților, sperând că va fi ucisă, așa cum s-a întâmplat cu doi arendași, Ivancea din Salcia și Alexiu din Vladimira. În capitoul al patrulea, Elena și Elvira ajung la oraș, unde au o casă și au cu ele caseta de bijuterii și acțiuni. În planul social, punctul culminant este în capitoul șase, când țăranii, conduși de Uracu, Rizea, Iordache, Marinică, se confruntă cu armata, mai exact cu Regimentul 4 Roșiori, în timp ce Elena Vorvoreanu cu alți exponenți ai clasei dominante privesc din salonul Matildei Misirliu spectacolul morții.

Revenită la moșie împreună cu Elvira și Mișu, fiul ei, ofițer în regimentul de roșiori, Elena Vorvoreanu o regăsește pe sora ei Eleonora, care a fost salvată, dar cu mintea tulburată. Temându-se că aceasta îi va acuza de hoție, cât și de faptul că va pierde comoara, pe care o furase de la Eleonora, Elena o sufocă pe sora ei cu perna. Este parcă episodul cu bătrâna Manitti din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu.

Deznodământul este același ca în romanul *Desculț* de Zaharia Stancu. Țăranii sunt duși departe și închiși în șlepuri pe Dunăre, în timp ce clasa dominantă își reia viața parazitară cu jocuri de cărți, ca acela din casa Matildei Misirliu de după împușcarea țăranilor sau mergând la teatru, spre

a-și etala bijuteriile, cum fac Elena și Elvira. Petru Dumitriu este influențat de marii prozatori români.

Arta scriitorului constă în creionarea trăsăturilor fizice într-o profundă concordanță cu cele de caracter, în descrierea interioarelor ca mod de a reflecta mediul ambiant semnificativ al tipului uman, ca salonul Eleonorei de la conacul din Salcia.

70.8. Ion Druță — Povara bunătății noastre

a) Romanul *Povara bunătății noastre*, alături de romanul *Clopotnița*, este cel mai reprezentativ pentru creația sa. Ca și Liviu Rebreanu, Marin Preda, Ștefan Bănulescu, Mircea Cărtărescu și alții, Ion Druță va începe cu genul scurt, publicând o plachetă de povestiri *La noi în sat*, urmată de volumele de nuvele: *Poveste de dragoste*, *Dor de oameni*, *Piept la piept*.

Povara bunătății noastre este, deci, o expresie a maturității artistice a autorului.

Tema romanului o formează satul și țăranul în timpul celui de-al doilea război mondial.

Ideea este că lupta pentru supraviețuire a românilor dintre Prut și Nistru a cerut multă tenacitate, mult curaj, multă forță și nenumărate sacrificii.

Subiectul îl formează dramatica existență a românilor din Basarabia, supuși mereu unui atac dinspre răsărit. Dacă în *Frații Jderi* al lui Mihail Sadoveanu acest atac era realizat de tătari, iar în *Nunta domniței Ruxandra* de cazaci, în romanul lui Ion Druță atacul este dat de ruși.

Eroul principal al romanului este Onache Cărăbuș, care este din satul Ciutura, de lângă Bălți. În momentul cedării Basarabiei, el se găsește, în mod simbolic, pe podul de pe Prut, între un grănicer român și unul rus. El se reîntoarce după război în sat, într-un moment dramatic, când satul ia foc și oamenii rămân fără adăpost.

Scriitorul știe să dea valoare simbolică unor lucruri comune cum ar fi: pietrele de lângă sat, drumul, podul, pădurea, Prutul, pământul, fiindcă oamenii lui au o viață trăită simplu, fără mari conflicte interioare, fără revolte violente, fără dorinți de răzbunare, fiindcă sunt blânzi, buni și în sufletul lor se găsește liniștea ce-o dă una dintre fericiri: „*Fericiți cei blânzi că aceia vor moșteni pământul*“. De aceea oamenii stau descumpăniți după arderea satului, dar Onache Cărăbuș, pe care nimeni nu-l ia în seamă, le spune că în pădure e un cuiș cu un ou și-i cheamă să li-l arate. Este un mod simbolic de a trata problema de bază a romanului și anume supraviețuirea.

În acest sens, el face un drum spre pădure cu Tincuța. El este urmat și de alți ciuturenii cu perechile lor. Este parcă o aluzie la poezia *Revedere* de Mihail Eminescu, dar și o ironică aluzie ca la Ion Creangă, fiindcă scriitorul ține să remarce că cele zece perechi, care s-au dus cu Onache Cărăbuș să

vadă cum a înverzit în mod simbolic codrul, au avut în iarnă câte un copil. De aceea moașa satului trebuia să alerge de la unul la altul, purtată de o sanie.

Eroii, ca Haralambie, dau dovadă de multă hărnicie, ca o virtute indispensabilă supraviețuirii. El muncește din noapte până-n noapte pentru a-și închea o gospodărie puternică, îmbelșugată. Fierarul satului este și el harnic ca și unguroaica — moașa satului. El le face cuie pentru agățat leagănul copiilor, dar mai ales cele pentru munca la câmp. Nevestele, care au fost plimbate la pădure, deveniseră harnice și cumițele, fiindcă își înțeleseseră rostul lor „*de a aduce pe lume viața*“. De aceea cântau cântece vechi, legănându-și copiii. Bărbații cu hărnicie au curățit de cenușă vetrele caselor, au întocmit altele, au alergat prin satele vecine, au făcut rost de sămânță, au muncit la câmp, au ieșit din cumpăna venită asupra lor, când le-au ars casele.

Simbolul pietrelor, din marginea satului, este parcă o sugereare a proverbului: „Apa trece, pietrele rămân“, adică cei ce au tăria credinței, tenacitatea pământului, răbdarea, hărnicia, blândețea pot trece peste greutățile vieții.

În mod simbolic, drumul cel vechi de legătură cu țara a fost desființat de „moșiile rusești, răsărite atunci“, adică după 1812 când Basarabia a fost ruptă de Moldova printr-un tratat încheiat între Imperiul țarist rus și Imperiul otoman turc. Se fac referiri apoi la deportările făcute de satanicul comunism sionist, care viza transformarea Basarabiei într-un stat evreu, condus de camarila Anei Pauker, Walter Roman, Teohari Georgescu, Vasile Luca și alți asasini ai românilor.

b) Stilul romanului este influențat de modelul narativ sadovenian, cu elemente de umor ca la Creangă și cu simboluri care să sugereze profunđa unitate dintre neamul românesc și glia străbunilor: „*De când e lumea, ei au mers împreună, poporul și pământul lui..., deoarece pământul este vatra și soarta unui popor*“. De aceea „*dacă au arat și au semănat pământul, au avut dreptate*“.

Ion Druță știe să dea expresivitate textului. El își caracterizează eroul, pe Onache, prin gesturi simple: „*îi salută cu o cimilitură*“ pe cei adunați pe piatră, „*ochii lui veșnic zâmbăreși au prins a se zîmși în lacrimi*“, „*știe badea un cuibuleț cu un singur ou*“. Pentru el, pribeagul, întors acasă după patru ani de război, „*sătucul de la încheietura celor două dealuri s-a transformat în inima lui Onache în tot ce avea el mai sfânt*“.

La fel „*Haralambie a mai dovedit o dată Ciuturii că e cel mai deștept*“, fiindcă gospodăria lui, fiind izolată pe deal, nu a ars. De aceea metafora „*Haralambie era numai trudă, numai sudoare*“ îl caracterizează deplin ca harnic. Când vrea să sugereze efectul plimbărilor la pădure, el notează

lapidar valoarea numărului: „*Fierarul satului a dres din unsprezece colți de boroană unsprezece cuie, unsprezece bărbați și-au găurit tavanele, unsprezece leagăne au prins a munci din greu...*”

Un flăcău, Dominte Secară, este caracterizat lapidar: „*un răzeș zdrăvăn cât un munte și șmecher cât patru vulpi prinse coadă la coadă*”.

Când vrea să sugereze mitul cățelul pământului, întruchipat prin Moldova, căteaua ce l-a însoțit pe legendarul Dragoș Vodă la întemeierea Moldovei, el amintește felul cum peste Câmpiile Sorocii se aude uneori strigarea: „*o-o-o-lda-a-a-a!!!*”, când se ivesc lupii sau dușmanii. Moldova devine marele apărător al locului.

Virtuțile morale sugerate dau acea tărie a permanenței poporului român în condițiile social-istorice extrem de dure, cu care s-a confruntat.

70.9. Mircea Cărtărescu — *Nostalgia*

a) Cartea *Visul*, premiată de Academia Română în 1989, tradusă în franceză și spaniolă, primește, sub titlul *Nostalgia*, o reeditare și finisare, accentuând aderarea scriitorului la estetica suprarealistă prin profunda unitate dintre vis și realitate, dintre fantezie și realitate, creând o suprarealitate. El demonstrează că literatura pune în joc destinul omului, creează o lume a miracolului interior, dezvoltând principiul romantic al inspirației până la absurd. Cu multă abilitate autorul alătură două realități de neîmpăcat, știe să folosească antianalogia sau contrastul romantic, ridicat la absurd, spre a uni absurdul obiectiv cu absurdul subiectiv. Cele mai spectaculoase dezvoltări ale imaginii le obține, folosind frottage-ul, adică delirul paranoic al imaginii.

Ruletistul este, de fapt, o navelă separată de celelalte patru (*Mendebilul, Gemenii, REM, Arhitectul*), construită pe conceptul baroc de lucru, ca joc, în sensul că pune în joc destinul unui om. Nu este vorba de ruleta unui cazino, unde miza jocului este o sumă de bani, ci sufletul. Eroul principal este un deklasat social, un alcoolic, care transformă ghinionul într-o șansă unică, organizând un fel de spectacol al sinuciderii sale, în niște taverne improvizate în subsolurile sardide ale Bucureștiului. Participanții pariau pe sume importante, din care el primea o cotă. Ca un actor ce joacă un rol, Ruletistul primea un pistol, pe care-l verificau cei din sală. Se introducea un cartuș, se răsuca butoiășul și exista o șansă, din șase, ca să fie ucis. Neșansa devine șansă și el începe să-și câștige existența cu această ruletă sinistră. Pentru a mări interesul, el introduce două cartușe, apoi trei, apoi patru, apoi cinci, dar ghinionul devine o șansă absurdă. Autorul creează punctul culminant, când pune șase cartușe, adică nu-și mai oferă nici o șansă. Ghinionul devine o șansă absurdă, fiindcă un cutremur deviază cartușul ucigaș, spectatorii fug îngroziți, el însuși este îngrozit mai tare

decât la experiențele anterioare, când cădea leșinat și-și revenea după câteva zile.

Finalul este absurd, fiindcă Ruletistul, devenit bogat, este atacat de un bandit, care-l amenință cu un pistol. El face un infarct și moare. Paradoxul este că nici un cartuș n-a putut să-l ucidă, dar pistolul gol, fără cartușe, al hoțului i-a provocat moartea.

Spre a îmbina absurdul subiectiv cu cel obiectiv, autorul deplasează câmpul narativ de la exterior spre interior, de la realitate la vis: „*Și deodată, de la marginea nopții, îmi iese în față un uriaș Dumnezeu de lumină, atât de mare încât nu-mi încăpea în simțuri și în înțelegere. Mă îndreptam către pieptul lui enorm, iar trăsăturile feței lui severe fugeau în sus, turtindu-se la marginea câmpului meu vizual. Curând n-am mai văzut decât marea lumină galbenă a pieptului său, pe care l-am străpuns rostogolindu-mă, și, după o navigare nesfârșită prin carnea lui de foc, i-am ieșit prin spinare*”.

Autorul știe să utilizeze frottage-ul, adică o dezvoltare delirantă a imaginii:

„*După un timp cu neputință de estimat (dar pe care l-aș numi eternitate), la marginea vederii mele se ridică un alt Dumnezeu enorm, aidoma cu primul. L-am străpuns și pe-acesta și am țâșnit înainte în vid. Apoi, după o altă veșnicie, apărui altul. Șirul de Dumnezei, privind în urmă, se mărea tot mai mult. Erau sute, apoi mii, prăbușiți cu fața în jos când spre dreapta, când spre stânga, asemenea dinților unui fermoar gigantic de flacăra. Și descheind fermoarul în zborul meu, am dezvelit pieptul adevăratului Dumnezeu, raccourci mai grandios decât orice pe lume*”.

Imaginarul oniric caută să survoleze iconografia bizantino-ortodoxă și să-l amestece cu raționamentul „masochist, pascalian“, afirmând că „*l-am cunoscut pe Ruletist*”. Cele două realități sunt total dispartate.

Imagina unui Dumnezeu perceput ca într-un extaz: „*Ochii îi ținea întredeschși, zâmbea extatic și trist, iar în dreptul inimii, sub sănișorul stâng, avea o rană îngrozitoare*”. „*Între degetele mâinii drepte, ținea, cu un gest nespun de grațios, un trandafir roșu. Așa plutea, culcat, în spațiul care se străduia să-l cuprindă, dar care părea sorbit, cuprins de el*...”. Este o metamorfoză a mitului zeiței Isis, care apare hierofantului cu un trandafir albastru, căruia i se dau atributele sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos. Autorul caută să găsească un punct de congruență între mitul păgân și sacrul creștin, între modelul gândirii creștine și poezie. Finalul este edificator în acest sens: „*Așa îmi închei și eu crucea și giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aștepta să revin la viață, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică și clară, cititorule*”. Închei pentru ca lepedea să aibă un epitaf și cercul să se închidă, cu versurile lui Eliot, pe care atât le iubesc.

Imaginea onirică a lui Dumnezeu, multiplicată într-o serie, ne duce la reluarea dialogului dintre călugărul Dan și Ruben — diavolul din nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihail Eminescu: „— În șir, răspunde Ruben, poți să te pui în viața tuturor inșilor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu“. De aceea oamenii au o simțire întunecată pentru păstrarea și mărirea neamului lor. „Sunt tot ei, cei care renasc în strănepoți... Și asta-i deosebirea dintre Dumnezeu și om. Omul are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți, Dumnezeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme, Dumnezeu e vremea însăși cu tot ce se-ntâmplă-n ea...”.

Făcând din om centrul universului, după conceptul vicelan al umanismului, Mircea Cărtărescu îl crede Dumnezeu, fiindcă, în esență, autorul calcă porunca a doua: „Să nu te închini la chip cioplit“, adică la demonul ascuns în idol. Autorul a făcut din sine însuși, din om, un idol și a căzut în ispită, fiindcă, neavând formația teologică necesară, nu cunoaște trăsăturile esențiale ale lui Dumnezeu, de aceea îl confundă cu demonul.

Prezența harului Duhului Sfânt, ca Duh al Înțelepciunii, ca Duh al Înțelegerii, ca Duh al Cunoștinței, se vede prin darul deosebirii duhurilor care, pentru Mircea Cărtărescu, este sublim, „dar lipsește cu desăvârșire“.

De aceea și în Orbitor aripa stângă va confunda ispita prin yoga cu extazul mistic creștin ortodox al revelării Adevărului, care este Domnul Iisus Hristos. De aceea reprezentarea onirică a lui Dumnezeu că Adam este o blasfemie, pe care autorul n-ar fi făcut-o, dacă l-ar fi studiat pe Eminescu, al cărui continuator pe linia prozei fantastice este.

b) Nuvela *Gemenii* aduce aceeași metamorfoză a realității în vis spre a crea o suprarealitate. Planul real urmărește evoluția relației dintre un adolescent Andrei, ca alter ego al autorului, și Gina, o colegă de clasă.

Relația alternează de la plimbări la intimități în camera fetei, apoi înstrăinări, oscilații de adolescenți, alternate de planul oniric ca o prefigurare a imaginarului delirant din final. Aflat în camera Ginei, Andrei este condus de față, printr-un coridor subteran secret, în muzeul Antipa, spre a sugera o întoarcere ab arigo la un moment de început al vieții. Aici are loc parcă o repetare a păcatului originar, moment în care se petrece o substituție de persoane. Eul lui Andrei se găsește în trupul Ginei și invers: „zăceam pe spate și mă priveam în pupilele ființei difuze aplecate asupra mea; vedeam acolo fața Ginei, ușor deformată de sfericitatea ochiului. Când conștiinței mele s-a mai extins, mi-am dat seama că acea ființă avea trăsăturile mele și mă privea cu nesfârșită teroare“. Absurdul subiectiv se împletește organic cu absurdul obiectiv, avem declanșată o dezvoltare halucinantă a imaginarului spre a sugera efectul căderii în păcat a omului. Toate exponatele muzeului, pe care mai înainte le-au contemplat în vitrinele

și în borcanele lor, împăiate sau conservate, se însuflețesc, devin vii. Cei doi eroi fug, fiindcă toate devin agresive: „*Trebuia să ieșim pe poarta muzeului. Dacă era încuiată, eram pierduți. Ne-am întors din drum înfruntând valurile de insecte, care acum erau vioaie și agresive. Era limpede că nu mai roiau la întâmplare, ci se îndreptau toate împotriva noastră: scorpionii își înfingeau ghimpii cozii în pielea pantofilor noștri, fluturii ne izbeau peste față ca să ne amețească, furnici roșii începuseră să ni se cațere pe picioare. La parter toate animalele, acum răgând, mugind și fornăind și chițcăind și lătrând se îndreptau asupra noastră, ca un zid de colți și coarne ascuțite. Eram izgoniți. Abia am nimerit poarta muzeului*”. Se creează, ca în suprarealism, o altă realitate. Eroii trebuie să trăiască fiecare viața celui alt. Andrei, în corpul Ginei, refuză mistificarea și substituția de sine. De aceea, în final, adună toate mobilele, făcând un fel de rug, pe care-l stropește cu toate parfumurile Ginei și-i dă foc. Se sugerează un final baroc, cu eroi tragici, în împrejurări tragice.

c) *REM* este construită ca o nuvelă, care încorporează o povestire.

Titlul sugerează nuvela *Remember* a lui Mateiu Caragiale, fiindcă vrea să fie „o amintire a amintirilor”, o „nostalgie”, o ars epica, în care autorul vrea să-și exprime concepția sa despre creatorul și creația sa. De aceea, în final, Svetlana, care are rolul locutorului, a personajului care povestește o amintire, spune: „noi suntem *REM*-ul, Tu și cu mine, și povestirea mea, cu toate locurile și personajele ei”.

Opera este ficțiune: „că lumea noastră e o ficțiune, că suntem eroi de hârtie și că ne-am născut în creierul și mintea și inima lui, pe care eu l-am văzut. Că până și el s-a cuprins în *REM*.”

Scriitorul creează, așadar, o lume, care devine autonomă, sau așa cum susțin unele scrieri că la judecata sufletului toate cuvintele, faptele unui om se vor întrupa, poate chiar unele gânduri se vor confrunța și cele care vor învinge, vor determina soarta sufletului. Aceasta ar fi ideea. De aceea autorul „nu este decât produsul unei minți mult mai vaste”, care „caută cu înfrigurare o intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viață”. Este parcă o reluare a ideilor lui Ion Barbu, la care face uneori aluzii, și anume că arta este „un joc secund mai pur”, că ea este „adâncul acestei calme creste,”/Trecută prin oglindă în mântuit azur“. Creatorul poate fi „un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor”, idee care încheie romanul *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale.

Tehnica narativă este suprarealistă, fiindcă îmbină visul cu realitatea. Realitatea e dură. Un student, Vali, are o relație cu o femeie mai în vârstă, Svetlana, care este divorțată. Ea îi povestește evenimente din copilăria ei,

iar autorul spiriduș, strecurat în apartament, repovestește. Firul narativ este construit pe leitmotivul visul, prin cele șapte vise ale Svetlanei, interferate simbolic cu cele șapte jocuri de-a regina, a celor șapte fetițe, timp de șapte zile, spre a afla, ca și eroii lui Mircea Eliade, ieșirea din labirint, dar nu o găesc, fiindcă autorul nu le-o poate oferi.

d) *Arhitectul* este cea de a cincea nuvelă-povestire, construită pe elemente, preluate din literatura științifico-fantastică. Firul narativ este realizat pe frottage-ul pretext spre a sugera ideea că legea armoniei și echilibrului poate regenera lumea, universul.

Subiectul este minuscul. Un arhitect, Emil Popescu, specialist în construirea fabricilor de ulei, este căsătorit cu o colegă arhitectă, specializată în construirea fabricilor de produse lactate. Ei își cumpără o mașină, dar până să-și ia carnet de conducere, arhitectul stă ore întregi în ea, încercând să se adapteze la condiția celui care conduce, „a conducătorului“. Claxonul fiind defect, îl determină să-l înlocuiască cu altul muzical, apoi cu o combină muzicală. Este o divogație pretext, fiindcă el începe să improvizeze, reproducând momentele esențiale ale istoriei muzicii universale, apoi frottage-ul se extinde, el ajungând să dezvolte o adevărată uzină, transformând cartierul într-un centru al universului. Treptat, influența sa se extinde într-o progresie geometrică, dobândind puterea de a conduce, prin armonie și echilibru, întregul univers. Este o grandomanie a conceptului satanic „omul — centru al universului“, pe care-l au toți dictatorii, toți conducătorii de secte, de state, de partide politice, de armate, de servicii de spionaj, de organizații secrete, de mafii.

Textele arată un progres pe linia explorării esteticii suprarealiste, dar și limitele acestui program, care devin limitele autorului. El cade într-un convenționalism, care tinde să devină manierism. Autorul nu are o formație filosofico-teologică fundamentală spre a da eroilor săi o deschidere, o ieșire din labirintul, în care se zbat cu o înfrigurare, cu un fior al neputinței, într-o halucinantă confruntare cu timpul, marele devorator al lumii.

Când eroii lui Mircea Cărtărăscu vor deveni smeriți monahi sau pustnici, vor afla că Ieșirea are formă de cruce, că poarta oilor este Domnul Iisus Hristos, că alegerea se face de către Fiul lui Dumnezeu, că desăvârșirea, sfințirea, mântuirea, înfierea se dau după măsura crucii, pe care fiecare o poartă de-a lungul vieții, atunci „nostalgia“ după raiul pierdut, visul etern al omului, va deveni o realitate pentru ei și pentru autor, fiindcă literatura pune în joc destinul omului și al autorului.

70. 10. Mircea Cărtărăscu — *Orbitor*

a) Romanul *Orbitor* prezentat ca primul volum al unei trilogii: *Aripa stângă*, *Aripa dreaptă*, *Trupul*, este realizat din secvențe-felii de viață realiste, din frottage-uri suprarealiste, din jocuri, scene și înfolieri de factură

barocă, din evaziuni în fantastic, vis și natură de tip romantic, din simboluri reluate ca un lait-motiv ca în estetica simbolistă.

Caracterul realist al romanului este reprezentat de rememorarea unor secvențe-felii de viață socială, interpretate ironic sau psihanalitic, prin terminologia științistă, prin tipuri sociale surprinse în ambianța lor. Ele alcătuiesc o structură de bază, pe care se înalță episoadele suprarealiste, tablourile de factură barocă sau romantică, simbolurile și meditațiile autorului. Cele mai caracteristice sunt descrierile de mediu bucureștean, saloanele spitalelor în care autorul-pacient a stat, întâmplările pe care memoria sa le-a păstrat, spre a exprima conceptul de scriitor conștiință a universului, iar romanul este cartea vieții, un mod de a exista, fiindcă Bucureștiul, lumea, sunt un alter-ego al autorului. Între om și univers există un raport de identificare, de corespondențe ca în estetica simbolistă.

Secvențele - felii de viață socială - realiste sunt dominate de câteva personaje: Maria - mama - care avea un fluture pe șold, muncitoare la un atelier de ștanțat, plină de afecțiune față de Mircea - autorul - regizorul - locutorul; Anca fata care avea tatuat pe cap un mesaj făcut de Herman (*“Totul și totul avea chipul meu”*), o imagine a universului, a conceptului de conștiință sugerat, o metamorfoză delirantă a lumii reale.

Caracterul de critică socială se exprimă prin ironia cu care sunt prezentați unii eroi ca Ionel, șofer pe o mașină a ziarului *“Scânteia”*, care spre a parveni se însoară cu evreica Estera Hirsch, nimfomană, care între două reprise de sex studiază opera lui Lenin sau îi spurcă pe toți conducătorii politici ca să se excite. Ionel prin țiganul Zambilă, devenit activist de partid, obține o slujbă de supraveghere a statuilor din parcurile Bucureștiului. Prilejul este de a ironiza falsa cultură și arta proletară reprezentată de statui ale lui Marx, Engels, Lenin, Stalin, Vasile Roaită, Olga Bancic, Ilie Pintilie, scriitori ruși.

Scenele de viață reală sunt pretextul, pe care se dezvoltă evaziunile în supreal, supranatural. Când Ionel intră prin statuia lui Pușkin ajunge printr-un coridor secret în fața unui mormânt și simte că i s-a urcat în spate un fluture uriaș, care-și înfige ghiarele în coastele lui și-l însămânțează în creier. Motivul fluturelui o însoțește și pe Maria, fiindcă în poartă pe șold, dar și în inelul pe care l-a luat de la Mioara. Venită cu sora ei Vasilica în București, Maria lucrează în atelierul de croitorie al Mioarei. Ambele au niște experiențe stranii. Invitată la restaurant și apoi acasă la Mioara Maria o vede cum plină de groază privește o mască, ce-i rânjește de pe perete și leșină. Vasilica are o experiență masochistă cu un cântăreț negru Cedric care-i cere să se îmbrace în ofițer neamț și să-l bată cu crăvașa.

Bombardamentul american asupra Bucureștiului distruge atelierul de croitorie și locuința, unde stăteau Maria și Vasilica. Sunt luate înapoi la țară

de tatăl lor Dumitru Badislav, la Tâtova. Venit după ele, Cedric le povestește întâmplarea stranie cu Monsu, fra Amado și *știutorii*, care printr-un ritual vrăjitoresc fantastic dizlocă creierul și coloana vertebrală a fratelui Amado. O negresă tânără Cecilia este sacrificată de Monsu și din ovarele, din uterul ei extirpat ia naștere un demiurg, un demon cu înfățișare de Hristos. Din unirea acestor două elemente urma să se nască ceva. În centru “rezervorul viu de lumină”. Scriitorul confundă religia cu satanismul.

Ironia însoțește pe Maria și Costel care văd la cinematograful filme ca “Răsună Valea”, jurnale cu Gheorghiu Dej și alți fruntași comuniști, cu mineri și oameni ai muncii. Motivul fluturului revine straniu, când Maria însoțită de Costel determină coborârea unei cabine de lift rămasă după distrugerea blocului din care făcuse parte. Din cabină iese o femeie goală - liftiera - și un fluture enorm. Supranaturalul se dezvoltă ca într-un vis hipnotizând pe autor și de aceea mergând pe străzi cei trei nu sunt remarcați de trecători. Liftiera se întoarce în cabina liftului împreună cu fluturile gigant, după ce le istorisește cum în timpul bombardamentului un pilot american transformat în fluture a venit în cabina liftului. Copilul rezultat este fluturile din cabină. Anii trecuseră ca o clipă, este o evadare din timp și liftiera le mărturisește Mariei și lui Costel că a trăit: “Nu ca o conștiință care gândește până-și termină gândurile și rămâne goală până la sfârșitul timpurilor, ci ca un gând, al cuiva mult mai mare, ca o literă într-o carte, ca o pată de culoare dintr-un tablou” (p. 195).

b) Sensul problematic al romanului, exprimă o febrilă căutare de a ieși din labirintul lumii și a pătrunde în Memoria lumii: “Există o memorie universală, cuprinzând, stocând și distrugând ideea de timp. Există AKASIA și AKASIA este salvatoarea universului, și-n afara AKASIEI nu este posibilă vreo speranță de mântuire. Ea este ochiul din fruntea Totului, care cuprinde istoria Totului cu tot ce este, a fost și va fi. În AKASIA nu există moarte, nici naștere, totul este coplanor și totul este iluzoriu. Toate evenimentele lumii și fiecare particulă de substanță și fiecare nuanță de energie sunt prezente într-o lumină transfinițată acolo, în Amintire”. Este conceptul de lume ca univers al cunoașterii ca esență a esteticii expresioniste, care se reia în final. Autorul caută să descopere în sine un **alter ego**: “Memoria țese un om acolo în adâncul chakrei cu trei petale, în ochiul din frunte”, “el este geamănul nostru”, “el se desprinde mai mult de mine devine mai obraznic și mai independent, crește în umbră și în putere și se ridică deasupra mea, întinzându-și ghiarele”. De aceea pentru autor memoria este o “**mater genitrix**”: “Iese din mine ca o insectă încă umedă și moale din coaja străvezie a fostei ei carcase. Memoria mea este metamorfoza vieții mele, insecta adultă a cărei larvă e viața mea” (p. 66). De aici valori noi pentru simbolul fluturului “de o frumusețe suprafirească”

precum și înțelegerea universului creat de autor: *“Acel hialin unde se născuși ca trei flori heraldice pe un scut visul, memoria și emoțiile, este domeniul meu, lumea mea, Lumea”* (p. 67).

Ca și Marcel Proust în romanul *În căutarea timpului pierdut* feliiile de viață prezentate aparțin trecutului fiindcă: *“Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului”* (p. 57). Deci prezentul și viitorul se exclud din aria de percepție a conștiinței deoarece: *“Trăim pe o bucată de calcar din scleroza în plăci a cosmosului”* (p. 57).

Mircea Cărtărăscu oferă o imagine a omului contemporan care caută să găsească Calea, Adevărul și Viața *“când vom fi asemenea îngerilor”*, când vor *“izbucni fragede și luminoase cele două frunzulițe, aripi ale sufletului, aripi ale duhului, care vor părăsi răsadnița acestei lumi pentru ca îmbrăcate în slava unui corp ceresc să fie plantate pe un pământ nou sub un cer nou”* (p. 61).

Simbolul fluturului reluat ca un lait-motiv din estetica simbolistă vrea să sugereze că așa cum din omida ce se târâie pe o frunză se naște un fluture, care zboară spre soare, tot astfel din crisalida trupului omenesc la momentul morții fizice trebuie să iasă un înger: *“Vedem țința noastră în oglindă, în iluzie, dar prin asta știm că ea totuși există undeva în realitate. Orbirea noastră față de viitor se aseamănă cu agnozia corporală a unor bolnavi; pentru ei pur și simplu a dispărut partea dreaptă (sau stângă) a lumii cu tot cu jumătatea respectivă a corpului”* (p. 61). Deci ceea ce vedem ca realitate este una din părți, ca în teoria spinului din fizică. Cealaltă parte este transcendentă, trecută într-o suprarrealitate. De aici sensul de a fi al romanului, al vieții, al literaturii, care implică sufletul ca în estetica suprarrealistă.

Omul trebuie să trăiască o metamorfoză esențială, să devină o conștiință, să trăiască starea de supraconștiință, când va vedea *“nu doar cu ochii ci cu toată pielea corpului său, și nu doar cu pielea, ci cu viscerele deopotrivă, cu venele, cu arterele, cu traheea și cu esofagul, cu oasele bazinului și cu glandele endocrine, cu sângele și cu saliva și cu moscul din transpirația lui. Și nu doar cu corpul, ci cu câinii și cu salcâmi și cu blocurile și cu mașinile și cu magazinele din jur, cu anotimpurile și cu constelațiile. Că va vedea odată cu ochiul mare, limpede și curat al întregului în afara căruia există numai inexistența”* (p.62).

Nostalgia este cuvântul utilizat de autor care sugerează această schimbare la față a omului, această așteptare a lumii celeste: *“căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nesticăciune și acest trup muritor să se îmbrace în nemurire”* (I Corinteni 15,53).

c) Conceptul de lume ca joc structurează tema, elementele narative, stilul, eroii, pe dimensiunea programului estetic al barocului, determinând în

primul rând rolurile de locutor, actor, regizor, scenarist, spectator, conștiință a epocii pe care și le asumă autorul, precum și diferitele jocuri pe care le regizează.

Locutorul povestește războiul dintre îngeri și demoni, între neamul Badislavilor și strigoi. Macul adus de țigani și opium-ul preparat determină căderea satului în mâna demonilor: *“un înger gol de lumină, cu țafe de muiere, dar cu însușire de bărbat, cu păr de aur împletit în mii de cosițe”* (p. 40). Începe o beție albă, o depravare, o distrugere a gospodăriilor. Preotul plânge între icoane iar morții devin moroi (strigoi), fiindcă sunt lipsiți de slujbe, pomeni, de aceea vin în sat sfășie pruncii, atacă flăcării, încalcă femeile, o parte din săteni trec de partea lor, iar în biserică o parte din sat cu preotul încep slujbe. Strigoii atacă biserica și cheamă în ajutor demonii *“care începură să izvorască din cercul fermecat ca o încolăcire fabuloasă de răutate”* (p. 44).

Jocul de-a viața și de-a moartea capătă un aspect de legendă bogomilică, fiindcă demonii atacă biserica: *“își înfipseră fierăstraiele din coadă printre olane și sloboziră-năuntru ouă prelungi din care într-o clipă ieșeau păianjeni veninoși cu o sută de picioare. Dar preotul în odăjdiile sale de fir aurit îi pietrifica stropindu-i cu apă sfințită”*. Demonii târători săpară găuri pe sub pământ și se iviră pe neașteptate printre cei îngenuncheați: *“Dar tămăia din cădelniță le intră în nările largi și le sfărâmă țestele sepești în mii de țandări. Demonii-lilieci înșfăcau steiuri de piatră, se rotiră cu ele peste acoperiș și le sloboziră asupra lui. Cum ajungeau la ele vibrațiile îngerești ale rugăciunilor, pietrele se opreau în aer și se deschideau ca niște boboci uriași, ivind petale carnoase, de o rară frumusețe, așa încât cerul deasupra bisericeței se umplu de flori multicolore”* (p. 44). Realitatea imaginată de autor este un spectacol regizat după tablourile evului mediu. În lupta dintre oameni și strigoi sprijiniți de demoni intervin îngerii: *“Lumina se-mprăștie pe vale se izbea de stâncile dimprejur care deveneau străvezii ca de cleștar, și, cu o putere mereu mai mare, urca într-o singură coloană măreață la ceruri spărgând norii, dând stelele la o parte și dezvăluind măreția nesfârșit de blândă a Treimii. Și prin strunga de lumină prinseră a ninge îngerii, încinși cu arcuri și tolbe cu săgeți, purtând lăncii lungi în mâini, fluturându-și în coborâre bucelele de sârmă de aur. Un strigăt de biruință izbucni din piepturile Badislavilor”* (p. 45).

Îngerii se organizează ca o oaste: *“Voinici înaripați, în armuri de frunze e aur, se adunară în falangă și loviră cu lănciile înaintea, șleahta dezământată a morților. În câteva clipe din teribilul neam subteran rămase - un morman de tibii, vertebre, mandibule, cranii și oase iliace, îngălbenite ca o ceară veche, fumegând încă venin către ceruri”* (p. 46). Autorul ar fi

trebuie să se documenteze ca scriitorii realiști preluând tradițiile ortodoxe și populare, de aceea lupta dintre îngeri și demoni este o pagină de literatură științifico-fantastică.

“Îngerii săgețau izmele cu săgeți de oțel, de sticlă și de lumină, le hărțuiau cu spade cu două tăișuri scurgându-le sângele negru în zăpadă, se ridicau în zbor și sugrumau cu mâinile late demonii aripați. Balaurii și vârcolacii, coropișiștele cu cap de om, oamenii cu cap de muscă deschideau rături, boturi, ciocuri și aruncau jeturi de flacără roșie spre cereștii legionari. Din când în când îngeri cu aripile incendiate în culori bengale, ca de pasărea paradisului se prăbușeau pe câte un bordei sau în via desfoliată” (p. 46).

Victoria îngerilor se face abia în zori, când duhurile rele își pierd puterea: *“Aruncau spadele năclăite, lăncile cu flamura sfâșiată, își scoaseră armurile străvezii și rămaseră-n veșminte lungi și albe, pe umerii cărora cădeau pân-la brâu inelele părului de aur. Obraz lângă obraz, cu ochii albaștri ridicați spre ceruri îngerii cântau. Ridicau către Dumnezeu vocile lor de fetițe gingașe și proaspete ca lujerii, ca tulpinile de garoafă”* (p. 46).

Este o luptă surprinsă mai mult cu imagini romantice decât suprarrealiste, ca în cultivarea specificului național evocându-se obiceiuri legate de tradiții strămoșești românești, cum ar fi cele ce se dădeau pentru morți: *“Colaci și colivă, orez cu lapte și prune afumate erau hrana morților trimisă pe firul de apă al pârâului Bârzova, în bărcuțe de lemn înșesate de lumânări la soroacele cuvenite”* (p. 39).

Motivul jertfei pentru zidire din *Legenda Monastirii Argeșului* este reluat la momentul când Badislavii părăsindu-și satul trec Dunărea și este ales un băiat Vasili, care-și pune umbra pe ghiața fluviului și este absorbită de puterile întunericii: *“O cruce lungă și neagră - roșiatică se-ntindea acum pe oglinda apei”*.

Alunecarea din acest plan romantic în cel simbolist se face cu ușurință, fiindcă în gheța Dunării *“la un stânen sub cleștar se aflau pretutindenea cu aripile întinse, fluturi”*. Se împletește mitul Sfintele Ape cu simbolul fluturele-suflet.

“Pretutindenii, pe toată întinderea fluviului, cât zăreai cu ochii, fluturii colorați cu aripile-ntinse, la câțiva pași unele de altele, alcătuiau o pardoseală amețitoare” (p. 52).

Badislavii sparg gheța, scot un fluture uriaș, îi taie și fac din el mâncare, iar din aripile lui pături cu care se înveliră în sănii. Când ajung la zidurile unei biserici ruinate se opresc, preotul face slujbă, pune mâna lui pe a unui sfânt pictat în fresca rămasă. Se reia motivul din legenda Mănăstirii Argeșului, împletindu-se specificul național cu fantasticul suprarrealist: *“în*

zvонul pătimaș al rugăciunilor, fulgi de foc coborâra din cer și se așezară peste capetele fiecăruia și deodată oameni, muieri și prunci începură să profețească și să vorbească-n limbi, cu ochii largi, strigând și răsând și hohotind cu lacrimi în timp ce pereții de văzduh sclipitor creșteau din pământ adăugându-se zidurilor rămase-n picioare și bolți de văzduh se arcuiau peste țestele iluminate și o turlă de văzduh se-nălța înspre ceruri. Pe-ncetul zidurile se-nchegară, devenind străvezii - lăptoase, apoi mate ca morfilul, ca să se acopere în cele din urmă cu zugrăveli măiestre, întru totul asemănătoare cu cele de pe zidurile ruinate, care acum se curățiseră și ele și în noua biserică nu se mai cunoșteau de celelalte. Strane sculptate în lemn, cu înflorituri și frânghii și catapeteasmă încrustată, cu icoane și un altar acoperit cu odoare scumpe se adăugară minunatei alcătuirii” (p. 56).

Metamorfoza ca procedeu suprarealist și romantic împletit cu mitul sugerează **nostalgia** această nevoie de schimbare la față a omului și a lumii: “căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune și acest trup muritor să se îmbrace în nemurire” (I Corinteni 15,53) fiindcă: “Omul cel dintâi este din pământ pământesc; omul cel de al doilea este din cer” (I Corinteni 15,47).

Jocul de-a imaginarul dă sens titlului romanului *Orbitor* adică “*meraviglia*”, sau conceptul de **hybris**. Imaginea conștiinței universale, ca un creier enorm, ce ar cuprinde întreaga umanitate, în care fiecare om ar fi un neuron, acest creier de lumină ar urma să fie făcut din cei desăvârșiți. Păcătoșii ar alcătui în Gheena un “*creier infinit de pervers*”. De aici valori pentru părțile romanului:

“Paradisul - înțelepciune de mâna dreaptă, de emisfera dreaptă, feminină, blândă, pufoasă, ape nesfârșite și nemișcate, iluminate în adânc de fosforescența îngrozitorilor pești abisali” (p. 215).

“Infernul - înțelepciune de mâna stângă, emisferă stângă, năprasnic foc paraclet, mascul ce-ascunde în miezul distructiv un suflet de porumbiță”:

Lumea nefiind în concepția scriitorului decât “*neasemuitul Creier ce ne visează*”. Oamenii devin stranii “*asemeni cetaceelor*”, “*înotând în fluidul mental al unei cunoașteri enorme*”.

Jocul de-a literatura intră într-o contradicție fundamentală cu ideea estetică a suprarealismului că literatura implică sufletul. Autorul recunoaște că “*Trecutul meu era cheia, semne tulburi îl arătau ca lizibil, trebuia să-ncep o dată marea lectură, dar nici o stelă nu se arăta ca să-mi lumineze deodată înțelegerea*”. Înțelegerea este exact ceea ce-i lipsește autorului, fiindcă ea vine din Duhul Înțelegerii. Nu doar maseurul, care-i pipăie obrazul devenit o mască tragică a împietririi lăuntrice, este orb ca orice securist, ci și autorul. De aceea el însuși mărturisește: “*Ce scria însă pe*

pielea mea, sau ce era tatuat acolo, între sfârcurile pieptului meu, era deocamdată complet obscur pentru mine". Scriitorul orb își conduce cititorii spre groapa infernului, așa cum îl pune pe îngerul căzut în patimă să se ascundă în pământ, tot așa cu falsele scene erotice tratate la modul vulgar el cultivă patima desfrâului. Așa cum el rătăcește prin labirinturi cu vrăjitorii negri din final: Monsu, Melanie, Cecilia, conduși de pseudopreotul fra Armando, tot așa îl rătăcește pe cititorul neavizat. Cuvântul titlu „*orbitor*” urmat de „*Tikitan*” este edificator în acest sens. Fiindcă pentru autor ca și pentru Nietzsche „*Dumnezeu a murit!*” și țipă „*Ca un păianjen*” (p. 328). Scena tentativei de sinucidere din spital, când pune aparatele de unde ultrascurte să-i bombardeze creierul, arată acest dezzechilibru lăuntric. De aici ridicolele scene de la circ, care aveau ca mobil o acțiune de spionaj urmărită de securistul Stănilă Ion, în timp ce Estera cu șeful său Paltin Bădescu face sex.

Literatura nu este un joc, ci un mesaj al unei generații pentru generațiile următoare. Scriitorul trebuie să fie o conștiință socială, națională, umană, religioasă-creștină, iar dacă nu izbutește trebuie să aibă înțelepciunea să se abțină, fiindcă la judecata sufletului său verdictul va fi aspru și greu. Jocul de-a cuvintele nu creează orbirea cititorului avizat, care caută mesajul „*sublim*” dar care vorba lui Caragiale, „*lipsește cu desăvârșire*”. Romanul *Orbitor* nu deschide un drum spre Dumnezeu, cum crede autorul, fiindcă nu are darul deosebirii duhurilor, ci este un drum spre întuneric, spre gheena.

Creștinismul înseamnă nașterea cea de a doua din Duh Sfânt, când Domnul Iisus Hristos ca un Prunc minunat se naște în inima anahoretului. Este nașterea mistică a celui ales, a celui binecuvântat. El trăiește o viață pe versetele Sfintei Evanghelii, devine un înger în trup. La momentul împlinirii sale duhovnicești mormântul-țărâna devin o scară la cer. Extazele îi comunică etapele acestui drum.

În romanul *Orbitor* scriitorul ignorant și viclean înlocuiește Adevărul dumnezeiesc cu un satanism vrăjitoresc devenind nu cum crede un scriitor reprezentant al conștiinței universale, ci un nenorocit care se aruncă pe sine între cei ce se duc în gheena. Acesta este sensul adevărului „*eucumenic*” al finalului, nu doar al romanului, ci și al acestei lumi care nu poate înțelege Adevărul, fiindcă ca și autorul s-a lepădat de Dumnezeu.

Tupeul, obrăznicia, nerușinarea, dorința de afirmare, iubirea de sine, crimele morale și fizice, câștigul nemeritat, mafiile și tâlhăria organizată, sinuciderea sunt nu doar atributele egoistului orb, viclean, rătăcit în cursele duhurilor rele, care fiind smintit sub marca religiozității îi smintește pe ceilalți, sunt atributele lumii contemporane decisă să meargă „*până la capăt*”, exprimate prin titlul *Orbitor*. El ar putea fi schimbat în celelalte două volume spre un mesaj adevărat.

71. Evoluția dramaturgiei contemporane

71.1. Horia Lovinescu — *Moartea unui artist*

a) *Moartea unui artist* este o meditație dramatizată pe tema destinului. Eroul principal, sculptorul Manole Crudu, are rolul de purtător de mesaj. Numele său amintește *Legenda Meșterului Manole*, motivul jertfei pentru zidire. În același timp, prin Domnica, doica lui Manole, se sugerează măicuța bătrână, fiindcă recită versuri din *Miorița*, cu motivul comuniunii dintre om și natură. Manole, ca reprezentant al conștiinței naționale, este păstorul spiritual ale cărui oi sunt ideile ce le transmite ca pe un mesaj al unei generații. Manole Crudu se întoarce dintr-o călătorie de studii din Orient, deoarece era bolnav de anghină pectorală și nu mai avea voie să lucreze, să depună eforturi. Pentru a-și realiza proiectul unei statui, *Zburătorul*, îi propune fiului său Vlad să colaboreze cu el. Deși este sculptor și ar fi avut multe de învățat de la tatăl său, Vlad îl refuză, fiindcă i se pare că aceasta i-ar știrbi personalitatea. El crede că arta este o evoluție a formei și ia în derâdere mesajul umanist al artei lui Manole. El nu înțelege că arta majoră trebuie să reprezinte conștiința socială, națională, să aibă un mesaj, pe care Manole Crudu îl definește drept „*zborul omului spre alte lumi*“.

Drama are un caracter realist, dar și expresionist, fiindcă este o dramă de idei, de problematică și dezbate problema vieții și morții, problema artei și artistului în societate, raportul dintre om și univers, putând fi de fapt căutarea răspunsului la întrebarea: „*Care este sensul vieții?*“. La această întrebare fiul său Toma și Cristina, fiica menajerei sale, ar răspunde că iubirea. Același răspuns l-ar putea da Claudia Roxan, o actriță, prietenă de-a sa, care-și abandonează șansa ei de viață, rupe logodna ei cu un alt bărbat și vine să-l îngrijească. Manole Crudu îi cere să se căsătorească cu el. Claudia Roxan înțelege că, dacă ea îl iubește pe Manole, acesta nu se iubește decât pe el și că i-a făcut această propunere din spaima lui față de moarte. De aceea îl refuză, fiindcă vede cum Manole încearcă o idilă cu Cristina. La întrebare Domnica, doica lui Manole, care trăiește în casa lui, i-ar răspunde că sensul vieții este să-ți faci destinul. Vlad, ambițios și dornic de a-și etala personalitatea, ar răspunde că sensul vieții este arta. Manole Crudu pare a le uni pe toate, fiindcă viața lui este un drum de la iubire la artă și de la artă la destin. De aceea, rămas singur, cu spaima morții apropiate în suflet, el trăiește dramatic ruperea de planuri. El vede o prăpastie, deschizându-se în fața lui, așa cum văd, probabil, înaintea morții toți cei ce n-au Dumnezeu. Vede duhurile cele rele și, împins parcă de o voință din afara lui, începe să le sculpeze, călcând interdicția medicilor. Realitatea simțurilor se destramă și el vede o altă realitate, așa cum caută să o redea arta expresionistă sau suprarealistă. Văzând aceste sculpturi, Vlad este entuziasmat, fiindcă

această cale a artei o căuta. Manole își cheltuiește ultimele puteri pentru a reda această realitate, pe care o descoperă abia acum, dar, în același timp, crede că prin artă se poate elibera de coșmaruri. Este ceea ce pictorul spaniol Goya realizase în pictură prin ciclul *Somnul rațiunii creează monștri*. Manole înțelege că valoarea vieții este dată de ceea ce lași în urmă. El a încercat să realizeze o familie, are doi fii, dar nici unul nu-i stă aproape. De aceea încearcă să se salveze prin creație, dar problema cu care se confruntă nu poate fi amânată. El are înțelegerea păstorului din *Miorița*, aceea că viața este împlinirea unui destin, care este, de fapt, un dar. Darul său a fost talentul de sculptor, care are sensul unui talant ce trebuie înmulțit.

b) Moartea unui artist este o dramă în care scriitorul dezbată concepția sa despre artă, programul său estetic. Semnificativă în acest sens este discuția dintre Manole Crudu și Vlad.

Vlad îi impută lui Manole Crudu sensul artei sale, mesajul ei de „*predicator umanist*“, alcătuit din concepțiile umaniste, renaștentiste.

Artistul este o conștiință și arta sa trebuie să emane această concepție umanistă. În același timp, artistul este un om al cetății, de aceea arta trebuie să exprime un răspuns la problemele sociale. Manole Crudu transmite, prin Postul de Radio, un mesaj către toți artiștii lumii, chemându-i să lupte pentru triumful rațiunii, al vieții, al artei. Artistul trebuie să fie o conștiință națională, iar arta trebuie să aibă un specific național, de aici motivele care impregnează piesa: zburătorul, jertfa pentru creație, mitul reintegrării, conceptul de armonie și echilibru.

Artistul este un ideolog; arta trebuie să aibă un mesaj militant. Vlad nu vrea să înțeleagă acest lucru și crede că arta este o problemă personală, o chestiune de afirmare a personalității și originalității, de aceea are o atitudine de frondă puerilă față de valorile clasice. El are de fapt o concepție anarhistă despre lume și viață, de aceea spune: „*și în loc să sculptez Zburători și Primăveri eu vreau să mă bălbâi, să mă bălbâi*“.

Ideea că artistul trebuie să fie o conștiință estetică este ridicată mai ales de Vlad, care caută cu ostentație un stil propriu, fără să înțeleagă că forma trebuie să corespundă unui conținut. Manole vrea să-i arate că o statuie este un proiect gândit în toate detaliile timp îndelungat, nu un act spontan, ci un act elaborat.

Horia Lovinescu vrea să sugereze că arta de valoare trece dincolo de limitele unui program estetic, fiindcă mesajul ei trebuie să fie complex și să fie interpretat din mai multe unghiuri: estetic, național, social, filosofic, mitic, simbolic. Artistul trebuie să fie un generos, el nu creează pentru sine, ca să-și afirme personalitatea, cum crede Vlad, ci pentru ceilalți membri ai unei comunități umane. Propunerea lui este de a-l învăța pe Vlad multe taine ale meseriei, de a-i transmite prin această colaborare o experiență, un

fond de idei și concepte. Artistul trebuie să propună modele noi, o altă înțelegere asupra lumii și societății.

c) *Moartea unui artist* se asociază cu balada *Miorița*, dar mai ales cu balada *Legenda Mănăstirii Argeșului*. Preocupat de problemele sale artistice, Manole Crudu își sacrifică viața de familie. De aceea el le asigură existența celor doi fii Vlad și Toma, dar nu le urmărește evoluția spirituală. Paternitatea înseamnă modelarea conștiințelor propriilor fii. Lecția, pe care i-o dă Vlad lui Manole, este că l-a lăsat singur să rătăcească în căutări sterile, ca o variantă la parabola fiului rătăcitor.

Problema paternității, a răspunderilor unei generații față de o altă generație în șirul continuității unui neam, este discutată în sensul că destinul neamului este sensul major al artei. Când Manole Crudu sculptează spaimele, imaginile demonice ce le vede, ele sunt o prefigurare a destinului său de după moarte. Mesajul suprarealist este că dincolo de această lume există o alta, pentru care trebuie să ne pregătim. El îi spune lui Vlad să distrugă aceste statui, fiindcă rolul artei trebuie să fie major, umanist.

Manole Crudu a trăit pe conceptul de *carpe diem* pentru sine, le-a cerut celorlalți să se sacrifice pentru el. În căsătoria cu Claudia Roxan, vede un refugiu de spaimele ce-l cuprind, când vede aieveau demonii, care-l pândesc să-i ia sufletul. El nu știe să-L caute pe Dumnezeu nici în al doisprezecelea ceas. Moartea îi este dată omului, după cum i-a fost viața. El are o mare șansă, aceea a destinului național ortodox, sintetizată în balada *Miorița*. Păstorul moldovean nu se teme de moarte, fiindcă știe că după moarte are o șansă mare de mântuire. Chiar dacă el a fost păcătos, puterea ritualului ortodox îl poate scoate prin slujbele purtate de membrii săi de familie. Măicuța bătrână spune acest mesaj prin versurile baladei *Miorița*, fiindcă într-o societate ateistă, cu o cenzură drastică, nu se putea spune mai mult. Manole Crudu știe că artistul trebuie să fie trup din trupul neamului său, așa cum spunea George Coșbuc, să fie un exponent al conștiinței naționale.

Spre deosebire de *Meșterul Manole*, care zidește în mod simbolic o mănăstire, adică de fapt conștiința creștină ca formă superioară a conștiinței naționale, Manole Crudu nu mai poate deveni un izvor cu apă vie pentru cei din jur, fiindcă opera sa nu este ctitorie de suflet, cum trebuie să fie arta de valoare.

71.2. Ion Băieșu — *Boul și vițelii*

Boul și vițelii este o parodie, sugerând fabula lui Grigore Alexandrescu *Boul și vițelul*, dar, în același timp, o comedie de moravuri, o alegorie având ca **temă** critica societății socialiste și a ariviștilor de tip comunist.

Subiectul surprinde modelul de gândire al bucureștenilor, care descind din Dinu Păturică, eroul lui Nicolae Filimon din romanul *Ciocoi vechi și noi*. Ciocoi comuniști, aduși pentru originea lor sănătoasă la oraș spre a

forma noua suprastructură, intelectualitatea de partid, nu-și mai recunosc obârșia. De aceea sosirea tatălui țăran este un eveniment care-i agită pe Gelu și Nelu, ca și pe nevestele lor Coca și Nuți, eroi de tip Caragiale după o sută de ani. Ei nu-și pot permite să-și deranjeze mașinile, ca să-l aducă pe tatăl de la gară. Tatăl nu mai are chimirul plin al lui Moromete, nici nu mai are visuri, că i-ar putea readuce în sat. Dar le aduce o traistă cu merinde și ceva bani, stă doar cât să-i vadă. Pleacă repede, fiindcă, înțelept, știe că i-a pierdut, că nu mai sunt oameni, ci niște „*suflete moarte*“, ocupate de arivismul politic și social. Sunt consecințele conceptului de *carpe diem*, care caracterizează viața capitalei, chiar dacă nu sunt capitaliști, cum îi lua în derâdere Caragiale pe toți locuitorii capitalei. Metamorfoza roșie a arivistului este de fapt subiectul farsei lui Ion Băieșu. De aceea, după lovitură de stat din 1989, acești ariviști au devenit rapid ceea ce ascundeau sub masca ipocriziei. Din micile afaceri s-au născut marile afaceri. Mama lui Nuți, soția lui Nelu, și-a închiriat apartamentul și stă pe capul lor, dar tatăl lui Nelu nu are voie să stea o noapte la feciorul lui. Cele două scorprii, Coca și Nuți, duc de belciug pe cei doi viței, Nelu și Gelu. Boul care le aduce traista de merinde și bani, este tatăl.

Piesa are o morală cam dură. Crescuți în spiritul blândeții și bunătății paterne, copiii se dovedesc a fi, prin răsfaț, variante ale lui Ionel din *Vizită* în condiții social-istorice schimbate sau Ovidiu din *Bacalaureat*. Ion Băieșu continuă imaginea despre aviditatea arivistului creată de tradiția scriitorilor din București: Nicolae Filimon, I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu.

71.3. Valeriu Anania — *Miorița*

Mitul ca temă sau motiv pentru creația literară este un model al specificului național. Mitul reintegrării, așa cum îl definește Mircea Eliade, devine în drama *Miorița* a lui Valeriu Anania o modalitate de a exprima răspunderile neamului cu care se încarcă o generație. În mod simbolic, păstorul moldovean din baladă devine Moldan, fiul lui Novac și al Cătălinei. Moldan este surprins în momentul când vrea să-și aleagă mireasa, pe Mioara, oița cea dragă din turmă, care se transfigurează-n mireasă: „*A munților crăiasă*“. Mioara este iubită de Vrâncu, prefigurare a ciobanului vrâncean sau muntean. El este stăpânit de patima avariției și vrea să devină fruntaș între ciobani, să obțină cele două mii de oi, care sunt zestrea Mioarei. Mioara este frumoasă: „*Pe ochii ei păș de gene lungi*“, „*Sprâncenele, umbrite curcubeie*“, „*I-i gura vad de pâraiasă cu salbe / Ce-și saltă răsul printre pietre albe*“, „*Obrajii ei sunt pașiști cu aglici*“. Este o dezvoltare a versurilor din baladă: „*C-o mândră mireasă / A lumii crăiasă*“.

La descântecul rostit de Cătălina se adună nu doar fetele și flăcăii de pe plai, ci și cei duși, neamul cel adormit. Moldan vrea să discute cu frații săi adormiți, apoi joacă straniul joc al morții, înspăimântând-o și pe Mioara. Aceasta cere sfat de la un schivnic, în timp ce Roinița și Mărgărita rostesc un descântec cu o mătrăgună ca să-și afle mirele. Descântecul devine realitate, când Hurmuza vine și-o ia pe Mărgărita, iar Mioara îl cedează pe Moldan Roiniței, ca să împiedice omorul. Moldan îi dă Mioarei un gherdan, ca dar de nuntă, și-i îndârjește pe Vrâncu și Lavru. Cătălina, mama lui Moldan, se opune nunții și-l blestemă. Nunta este făcută după datină: cu vătaf, vornici, nuni. Vine Cătălina și-i binecuvântează. La momentul nunții, Moldan este înjunghiat de Lavru, căruia mai demult îi salvase viața. Moldan rostește versuri în care sugerează mitul reintegrării: „*Noaptea e-n vâpăi / Și-i așterne salbe / Nunții mele albe / Hai la nuntă, hai / Pe-o gură de rai / Parcă s-au deschis / Porțile spre vis...*“. Păstorul moldovean moare, în timp ce Cătălina, măicuța bătrână, ascultă în pântecul Mioarei, zvâcnind, noua viață: „*Bucură-te cel ce mori / Cu vecia-n subțiori / Bucură-te rădăcină / Care birui în lumină ! / Bucură-te dulce fiu ! / Bucură-te cântec viu ! / Bucură-te că-n comând / Ți-aud inima bătând*“.

Valeriu Anania continuă dramaturgia de specific național pe linia deschisă de Vasile Alecsandri și reprezentată de Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Vasile Voiculescu, Horia Lovinescu, Octavian Goga.

71.4. Dumitru Radu Popescu — *Acești îngeri triști*

Tema acestei piese o formează critica societății socialiste, făcută subtil, ca să ascundă față de vigilentă cenzură adevăratul mesaj. **Ideea** este că o societate lipsită de principii morale se prăbușește. Principiile morale nu sunt o problemă teoretică, umanistă, comunistă, ci sunt semnul apropierii de Dumnezeu. Lipsa credinței în Dumnezeu este cauza prăbușirilor interioare, care determină prăbușirile sociale. Eroul principal Ion este lovit bestial de tatăl său, care o omoară pe mama sa, călcând-o cu bocancii cu cuie, tocmai fiindcă nu are virtutea, mila sau dragostea. Mama lui, deși doar de optsprezece ani l-a iubit și de aceea a suportat bestialitatea lui, creată de modelul de educație comunistă, care are la bază ideea satanistă a lui Charles Darwin că omul este din maimuță. Tatăl s-a purtat ca atare, dar nu uită să vină pe la fiul său, ca să-i fure din când în când câte o sumă de bani sub pretextul că pe adresa lui a venit o amendă. Ion nu are virtutea cumpătării, de aceea lovește cu cincisecizeci de bere și sparge geamurile de la autobuzul condus de șoferul ce-i dezvăluie că logodnica lui trăia cu cel ce trebuia să-i fie naș. Ion îi dă logodnicei o lecție la oficiul stării civile, dezvăluindu-i în public imoralitatea. Ion povestește cu umor episodul tocmai când Marcu, șeful său de secție, care a sedus-o pe Silvia, vine să-l ia cu mașina la lucru. Este un paralelism cinic prin care Marcu devine odios, ipocrit, imoral,

mincinos, arătându-se adevărata față a conștiinței comuniste pe care o reprezintă: „*Dar când eu constat că conștiința lui nu-i decât o vorbă goală, – vorbe, vorbe –*.” Aluzia la Hamlet este evidentă. Hamlet rostește: „*vorbe, vorbe*” cu craniul lui Yorik, pe când Ion are în mână conștiința comunistă a lui Marcu, pe care ironic îl califică drept „*evangelist*”, spre a sublinia diferența enormă dintre preceptele morale ale creștinismului și parodierea lor în sens comunist. De aceea Marcu se sinucide, fiindcă în interior e gol, așa cum îi spune Ion. De aceea când este pus în discuția adunării din combinat, pentru că a furat o sticlă de spirt dintr-o prăvălie, se simte jignit aparent, dar atinge în interior treapta a unsprezecea a disperării. El îi furase lui Ion o inovație, trăise cu Ioana, deci făcuse și păcatul desfrânării. Ipocrit se căsătorește cu Ioana, dar Ioana îl părăsește, fiindcă simte că e gol. Această kenoză determină sinuciderea. Cristescu, alt reprezentant al conștiinței comuniste, este tot un monstru de egoism ca și Marcu. El a sedus-o pe mama Silviei și a abandonat-o cu un copil. Silvia este o victimă, ca și Ion, a acestei lumi de monștri, de aceea amândoi visează că sunt îngeri, că au aripi și că zboară: „*Cu o noapte înainte visasem că aveam aripi, așa ca un înger... Și tu aveai... Și zburam amândoi, pluteam peste lume, și era o muzică...*”.

Autorul știe să sugereze frumusețea interioară a Silviei prin felul în care transformă numele ei într-un simbol al naturii (Silvae — pădure), atunci când nu își amintește cum mama ei, ca să-i explice ce înseamnă că e copil din flori, o duce în grădină și-o îmbracă cu flori, sugerându-se atât mitul Sfânta Lună, cât și motivul comuniunii dintre om și natură: „*Mama s-a dus între flori și-a stat între flori și-a luat busuioc și părăluțe, și indrușiate, și magheran, și iarbă neagră și regina nopții și mi-a făcut din ele mâinile, și a luat siminoc și scânteioară și mușcată și oman, și floare de vin, și lămâiță și busuioc, și mi-a făcut gura, și obrajii, și tălpile, și genunchii, și urechile, iar din floarea miresii și din boabe de vin, și iarăși din busuioc și indrușiate, din izmă creață și din floarea pâinii, din leandru și din mentă și din bucuria casei mi-a făcut lumina ochilor, sângele și bucuriile, părul și visele, din busuioc și indrușiate și din toate florile m-a făcut pe mine mama într-o dimineață, stând ea între flori, într-o dimineață nu mult după răsăritul soarelui*”.

De aceea, după plecarea lui Ion, care vrea să-și găsească iubita ideală, fiindcă îl așteaptă, are încredere în el, stă la geam „*învelită ca o mireasă, cu savon alb și cu coroaniță, stă la geam și citește o carte de povești*”. Silvia se îmbracă ca o mireasă, ia cartea de povești, pe care i-a adus-o Ion și se așază la geam, așteptându-l.

Este semnul că materialismul paranoic marxist-leninist n-a izbutit să distrugă sufletul tinerilor. De aceea se folosesc acum alte mijloace ca:

filmele, discotecile, viciile, drogurile, alcoolul cu care au distrus tinerii din Occident.

78. Scriitori români care au creat în alte țări

Literatura diasporei este polivalentă și nonconformistă, dar patriotică. Termenul este ambiguu, fiindcă exilul românesc exterior este alcătuit din scriitorii care s-au rupt de țară pentru a se putea împlini departe de cenzură, constrângeri, visând o „imposibilă întoarcere“, dar și de personalități, care au creat dincolo de hotarele țării în perioade când „ieșirea“ spre lumină, speranță, libertate nu era îngădită de legi aspre, de o „cortină de fier“, ca cea realizată de sionisto-comuniști după cel de-al doilea război mondial.

Valoarea acestor personalități este extrem de diferită, ca și domeniile în care s-au afirmat. În primele rânduri trebuie menționați precursorii: Nicolae Olahus, Dimitrie Cantemir, Antioh Cantemir, Nicolae Milescu, prezenți în conștiința europeană, precum și a țărilor în care au creat — Rusia și Austro-Ungaria.

Cele trei mari personalități — Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran — au devenit, prin contribuția lor la dezvoltarea culturii și literaturii universale, cei care au continuat afirmarea spiritualității românești alături de Mihail Eminescu, Ion Creangă, I.L.Caragiale, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Matei Caragiale. Un alt grup de scriitori au izbutit, prin afirmarea talentului lor, să-și realizeze creația în afara granițelor țării și să se impună. Menționăm, în acest sens, pe Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Panait Istrati, Vintilă Horia, Petru Dumitriu, Tristan Tzara, Peter Neagoe, cărora din această cauză le-am acordat o tratare separată, menționând creațiile lor cele mai reprezentative. Alte personalități ca Aron Cotruș, Petru Popescu, Ion Caraion, Ștefan Baciu, Virgil Gheorghiu, Bujor Nedelcovici vor fi tratați, la momentul extinderii acestei lucrări, cu toată atenția. Același lucru vom realiza în legătură cu valoroasa critică literară din diaspora reprezentată de Ion Negoïtescu, Matei Călinescu, Nicolae Balotă, Lucian Raiciu, Sorin Alexandrescu, Monica Lovinescu, Virgil Nemoianu, Gelu Ionescu, Marian Popa, Mircea Iorgulescu, care au atacat cu un curaj deosebit formele vetuste ale conformismului.

Creația de vârf a diasporei, pe care am menționat-o, are un soclu solid, așa cum o statuie are nevoie de un postament pe măsură. Acest postament este reprezentat de personalități ca: Matila Ghyka, Virgil Ierunca, Alexandru Mirodan, Paul Goma, Virgil Duda, George Astalos, Nina Cassian, Alexandru Ciorănescu, George Ciorănescu, Dinu Flămând, Ioan Petru Culianu, Paul Cioban, Barbu Fundoianu, Gabriela Melinescu, Ana de Noalles, Lucian Raicu, Pius Servien, Virgil Tănase, George Uscătescu, Bazil Munteanu, Alexandru Papilian, Dumitru Țepeneag, Dan Petrașincu,

Matei Vișniec, Norman Manea, Marcel Pop Corniș, Dorin Tudoran, Monica Săvulescu, Gregor von Rozzari. Simpla menționare a atâtor nume este un argument că literatura diasporei românești este un fenomen de amploare, de valoare, încât o adevărată tratare a acestor contribuții necesită o lucrare de sine stătătoare.

Nu putem încheia acest scurt cuvânt fără a menționa că această piramidă mai cuprinde peste o sută de personalități, care s-au afirmat în țară, dar și peste hotare, dintre care vom menționa doar câteva nume, care sunt mai cunoscute în aria literaturii naționale: Georgeta Horodincă, Basarab Nicolescu, Ion Omescu, Mihai Ursachi, N.Tertulian, Constantin Stoiciu, Mioara Cremene, Victor Frunză, Ilie Constantin. Ele toate la un loc justifică afirmația că spiritul național românesc este o prezență vie atât în interiorul țării, cât și în afara ei.

72. Eugen Ionescu

Viața și activitatea literară. S-a născut la Slatina în 13 noiembrie 1909 ca fiu al avocatului Eugen Ionescu, licențiat în drept la Paris. Mama sa Thérèse era de origine franceză, de aceea copilăria o petrece în Franța. Se întoarce în țară și face Colegiul Sfântul Sava din București, dar bacalaureatul îl dă la Craiova în 1928. Debutează la „Bilete de papagal” în 1928 și face Facultatea de Litere din București luându-și licența în franceză și va fi profesor la Liceul „Sfântul Sava”. Colaborează la revistele: Facla, Azi, România literară, Axa, Floarea de foc, Universul literar, Rampa, Esprit. A fost director la teatrul „Comedia franceză” și membru al Academiei Franceze. A fost propus pentru Premiul Nobel.

Activitatea literară va fi foarte importantă ca dramaturg: „Cântărețul cheală” (1950), „Lecția” (1951), „Scaunele” (1952), „Victimele datoriei” (1953), „Teatru” (vol. I, 1953), „Amedeu” (1954), „Jacques sau Supunerea” (1956), „Tabloul” (1954), „Noul locatar” (1955), „Improvizație la Alma” (1956), „Teatru” (vol. II, 1958), „Ucigaș fără simbrie” (1957), „Machett” (1972), „Rinocerii” (1958), „Scenă în patru” (1959), „A învăța să mergi” (1960), „Regele moare” (1962), „Delir în doi” (1962), „În ouă e viitorul” (1962), „Teatru” (vol. III, 1963), „Pietonul văzduhului” (1963), „Setea și foamea” (1964), „Teatru” (vol. IV, 1966), „Jocul de-a măcelul” (1970), „Lacuna” (1965).

Va mai scrie eseuri: „Printemps”, „Nu” și „Oriflamme” (nuvelă), „Rinoceros” (nuvelă), „La Vase” (nuvelă), „Mânia” (scenariu pentru film), „Note și contranote” (articole), „Elogii pentru ființe mici” (1931), „Antidotul” (1977), „Jurnal în fărâme” (1967), „Prezent trecut și trecut

prezent” (1968), „Căutarea intermitentă” (1987), „Ce nemaipomenită harababură” (1973).

72.1. *Cântăreața cheală* este o dramă absurdă, nonconformistă, care are „*spiritul contradicției*” ca **temă**, iar ca **idee** mesajul că orice egoism împins la maximum duce la crearea unei lumi absurde, fiindcă „*libertățile insului*” sau „*drepturile omului*” sunt un mod de a distruge societatea.

Subiectul este o farsă, așa cum democrația, libertatea, egalitatea și toate lozincile patriotarde sunt minciuni absurde, fiindcă în spatele lor se găsește „*spiritul contradicției*”, atribuit de domnul Smith ceasului. Spiritul contradicției este, de fapt, duhul satanic sintetizat în pseudolegea unității și luptei contrariilor, formulată de satanistul Marx. Scriitorul construiește dialogurile și modelul de viață pe această lege, arătându-i caracterul viclean, absurd și satanic.

De aceea dialogul dintre domnul și doamna Smith este absurd, de aceea dialogul dintre domnul și doamna Martin este absurd, de aceea venirea căpitanului de pompieri este absurdă, de aceea fabulele pe care le spun sunt absurde, de aceea titlul piesei este absurd, de aceea finalul este absurd, fiindcă, dacă lumea nu ar fi construită pe legea armoniei și echilibrului, ci pe legea unității și luptei contrariilor, pe legea negării negației și pe alte absurde fantasmagorii filosofico-iudaice-satanice, lumea s-ar autodistruge.

Copilul soților Martin are un ochi roș și unul alb, adică cele două contrarii, care au dus la războiul civil din Rusia, cele două conștiințe sociale contradictorii, care s-au născut din absurda, satanica și vicleana ideologie materialist-dialectică. Ea viza, de fapt, o distrugere a unei lumi, ceea ce s-a și întâmplat.

Teatrul lui Eugen Ionescu este o gravă meditație într-o haină absurdă, este un teatru expresionist, împins la extrem, până la ultimele consecințe, până la absurd, spre a se reliefa din plin problemele acute ale lumii contemporane. Nu arta care reflectă realitatea este absurdă. Ea nu este decât oglinda, conștiința de sine a unei lumi absurde. Nu oglinda, care spune adevărul, ci realitatea socială trebuie schimbată. O lume, când trăiește pe conceptul de *carpe diem*, își pierde sensul de a fi, se autodistruge, este sortită pieirii. *Cântăreața cheală* este conștiința socială, care a putut accepta marxismul, freudismul, darwinismul, fascismul, comunismul, sinagogile Satanei și alte forme de alienare socială.

Cântăreața cheală este, după cum mărturisește autorul în *Note și contranote*, o imagine a societății burgheze, care trăiește cu idei primite de-a gata, conformistă, și ajunge inevitabil „*la limbajul său automat*”. Textul este realizat din expresii standard, din clișee verbale tocite. Eroii vorbesc „*pentru a nu spune nimic*”. Ei nu mai au viață lăuntrică; ei au fost distruși

de mecanismul vieții pragmatice, de traducerea în fapt a unui concept despre lume și viață, exprimat prin *carpe diem*. Cei doi Smith, cei doi Martin nu mai știu „*să vorbească*“, pentru că nu mai știu să gândească și nu mai știu să gândească, pentru că nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai știu să existe, pot deveni oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decât ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith și nu se va băga de seamă. Personajul tragic nu se schimbă, se sfarmă ca Antigona. El este el, este real. Personajele comice sunt oamenii care nu există.

Aici este deosebirea fundamentală față de eroii lui I.L.Caragiale, care cred că mai există, că au identitate, personalitate, că mai sunt vii.

Piesa a fost interpretată ca o farsă. Scriitorul a plecat de la automatismul expresiilor din manualul de limba engleză, pe care dorea s-o învețe. El descoperă un adevăr că „*autorul nu trebuie să fie original, ci să spună adevărul obiectiv*“. Cei doi soți Martin sunt loviți de un fel de amnezie; ei nu se mai recunosc, deși se văd zilnic. Discuția soților Smith despre Bobby Watson este absurdă, ca și prezența căpitanului de pompieri, care spune o serie de fabule absurde. Când acesta pleacă, fiindcă are scris în agendă un incendiu, eroii vorbesc între ei fără să se mai înțeleagă, fiindcă li s-au dezarticulat mințile, cuvintele. Este o consecință ultimă, ca un avertisment, că a trăi după modelul burghez, după demonicul concept *carpe diem* se ajunge la prăbușirea, la distrugerea omului și a societății.

Cântăreața cheală este lumea fără conștiință, este lumea fără minte, fără rațiune, fiindcă mintea este sacră, ea trebuie să fie puntea de legătură permanentă dintre om și Dumnezeu, dintre creație și creator. De aceea sfinții părinți realizau o permanentă rugăciune a minții.

72.2. Regele moare este o meditație pe *tema* destinului uman, având ca *idee* sau mesaj profunda lege a conexiunii dintre om și univers. *Subiectul* îl constituie un moment din legenda vasului Graal și anume când Regele Pescar trăiește aceeași dramă simbolică, când toate se părăginesc, fiindcă el este bolnav, universul întreg se ruinează, iar cei ce vin la el nu știu sau nu îndrăznesc să-i pună întrebarea esențială despre vasul Graal. Doar Parsifal are acest curaj și subit toate se regenerează. Este vorba în esență de Sfântul Potir din cultul creștin, pe seama căruia a fost creată această legendă. La momentul răstignirii Domnului Iisus Hristos, îngerii ar fi strâns sângele Domnului într-un potir, pe care cavalerii cruciați l-ar fi adus în Europa și l-ar fi depus în Mănăstirea Graal. Cei ce se împărtășeau din el deveneau nemuritori. În mod simbolic, Parsifal privește în adâncul vasului Graal și dobândește conștiința de sine. Legenda vorbește despre un profund adevăr și anume că prin Taina Sfintei Euharistii creștinii ortodocși se mântuiesc.

Omul, eliberat de păcate prin jertfa Domnului Iisus Hristos, devine sănătos psihic moral, dar și trupește. Întregul univers există prin această jertfă de sine, pe care o face Domnul Iisus Hristos de două mii de ani. În momentul când cultul creștin ortodox ar înceta să mai existe, așa cum vor s-o realizeze organizațiile sataniste din mișcarea New-Age, lumea se va prăbuși, iar regele-omul se va autodistrage prin viața fără Dumnezeu, pe care o duce, prin lepădarea de Domnul Iisus Hristos. Atunci când Sfântul apostol Petru s-a lepădat de trei ori, se prefigurau cele trei lepădări ale Bisericii Creștine din Apus, prin despărțirea Bisericii Catolice la 1054, prin mișcarea protestantă a doua oară, prin cultele neoprotestante a treia oară. Aceste lepădări au făcut posibile ereziiile, sectele, mișcările sataniste din zilele noastre, ca semn că lumea și omul se autodistrug, fiindcă s-au lepădat de jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos.

Regele devine în mod simbolic o lume, care se sinucide prin prostia de a adera la conceptul de *carpe diem* sau la acel etern prezent din Faust al lui Goethe: „*Clipă, stai, ești atât de frumoasă*“. Regele a trăit doar în petreceri, a risipit viața, regatul, oamenii, fiindcă este de un egoism fără limită, exprimat fără echivoc: „*Soare drag, micuțul meu soare, apără-mă! Pârjolește și ucide lumea întreagă, dacă e nevoie de o mică jertfă. Să moară cu toții numai eu să trăiesc veșnic, fie și singur în pustietatea fără margini*“. Acest egoism monstruos a degradat lumea și de aceea regatul întreg se scufundă într-o prăpastie simbolică, adică în iad, fiindcă „*răii conducători ai neamurilor îi duc la pieire*“ (vezi Isaia, 9-10). În mod simbolic, regele spune: „*Moartea mea e fără de număr, Atâtea lumi se sting în mine*“. El este îndemnat de cele două soții, Margareta și Maria, ba să se închidă în sine, ba să continue să trăiască.

Ideea suprematistă de a abandona poverile umilitoare ale lumii reale ca să dobândească sensibilitatea pură, acea *vox clamantis* a artei, pe care în zarva lumii obiective autorul nu o poate găsi. Este o dezvoltare a suprarrealismului spre suprematism. În dialogul cu servitoarea Julie, regele remarcă frumusețea vieții chiar și în truda, sărăcia, neplăcerile ei, care poate deveni o adevărată sărbătoare a sufletului, dacă toate acestea le închină lui Dumnezeu. El, regele, învață să moară. Este parcă o analogie la Alexandru Lăpușneanul, eroul lui Costache Negruzzi, mai ales când doctorul călău îi amintește cum și-a ucis părinții, frații, rudele; cum a participat la două mii de bătălii, când călărind pe cal, când în picioare pe tanc, când în avion. Felul cum doctorul și Margareta îl învață să moară, amintește felul în care Spancioc și Stroici urmăresc agonia lui Alexandru Lăpușneanul, după ce a fost otrăvit de doamna Ruxandra.

Regele este un simbol al omului, de aceea Guardul îi atribuie toate invențiile, toate meseriile, toate activitățile, cultivând delirul suprarrealist.

Procedeu, când prin vis pisica regelui, trecută prin foc, devine Margareta, se transformă într-un simbol final, iar subiectele dialogurilor absurde curg unele după altele spre a realiza frottage-ul paranoic. Toată lumea pierde o dată cu regele: „Pământul se năruie odată cu el. Stelele se fac nevăzute. Apa, focul, aerul, o lume, toate lumile pier“ fiindcă: „Din prima zi când se născuse, zămislise soarele“. „Au mai fost spațiile fără margini, au fost stelele, a fost cerul, au fost oceane și munți, au fost câmpii, au fost cetăți, au fost oameni, au fost chipuri, au fost clădiri, au fost încăperi, a fost lumină, a fost noapte, au fost războaie, a fost pace...“.

Se arată absurdul conceptului umanist, omul ca centru al universului, esența lui paranoică de a-și atribui funcțiile creatoare ale lui Dumnezeu, funcție pe care au subminat-o toți dictatorii lumii, repetând actul paranoic al lui Lucifer, când a căutat să ia locul lui Dumnezeu din cer, sau cum o doresc cei ce se închină lui Lucifer, ca Baudelaire sau Tudor Arghezi: „*Cercasem eu cu arcul meu/Să Te dobor pe Tine, Dumnezeu.*”

Finalul este un delir, care unește realitatea cu visul. Margareta, prima soție a regelui, se preface că-i înlătură din cale obiecte, ziduri, arme, mărcini, umbre, prăpăstii, animale, ispite, în timp ce regele cu ochii închiși vede cum răsare o altă lume, alți sori, un tărâm de dincolo de oceane.

Se poate face o paralelă la romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene*, unde eroii la fel caută eternitatea ca și Hyperion.

73.3. Rinocerii. Meditația dramatică este construită ca o exprimare a programului suprarealist și în prezent *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele*, *Regele moare*, *Setea și foamea*, fiindcă se creează o suprarealitate, o altă lume a lui Anticrist, ca un coșmar devenit realitate, ca o apocalipsă inevitabilă, ca un destin tragic al omului și al societății. Spre a produce șocul, se cuplează realitatea burgheză cu realitatea junglei, printr-o apariție a unor rinoceri ce străbat la început în fugă străzile. Dezvoltarea halucinantă a imaginii scenice (frottage-ul), delirul paranoic al lumii contemporane devine un proces — rinocerizarea, adică demonizarea, exprimată deplin prin procesele sociale contemporane generate de capitalism ca și de comunism: sectele satanice, fascismul, comunismul, sionismul, ateismul, fundamentalismul, mafiiile, tâlhăriile, spionajul, războaiele, revoluțiile, noua ordine economică mondială, mișcarea New-Age, masoneria, toate având un scop comun — construirea societății sataniste a lui Anticrist.

Într-o parabolă din Sfânta Evanghelie, Domnul Iisus Hristos îngăduie demonilor să intre într-o turmă de porci. De aceea consumul de carne de porc în special a devenit interzis în islamism, ca semn al demonizării. În balada *Mistrețul cu colți de argint*, Ștefan Augustin Doinaș dezvoltă acest motiv al răului ca principiu ascuns în simbolul mistrețului. Eugen Ionescu

merge mai departe, aducând prin simbolul rinocerului o imagine mult mai accentuată, definind, astfel, ascensiunea procesului de demonizare.

Drama are o valoare gnomică, de adevăr general valabil, fiindcă, fiind construit pe un principiu, simbolul rinocerului este realizat la nivelul de creativitate inovativ și poate căpăta interpretări multiple: Pentru francezi putea fi fascismul, pentru ruși și cei din Europa de Est — comunismul sau sionismul, pentru evrei — fundamentalismul, pentru musulmanii arabi sau palestinieni este sionismul, pentru creștini este păgânismul, ateismul, satanismul, mișcarea New-Age, masoneria, sionismul, sectele, fiindcă textul este deschis unei interpretări, determinată de apartenența cititorului sau spectatorului la o anumită grupare socială, etnică, națională, rasială, religioasă.

Finalul acestei farse tragice, când eroul principal Bérenger rămâne singur cu o pușcă în mână, în timp ce rinocerii, deveniți totalitari, îl privesc de pe geam, ne dă o imagine a consecințelor conceptului „*omul ca centru al universului*“, ca o reeditare a păcatului făcut de Adam.

Spectatorul trebuie să mediteze la consecințele îndepărtării sale de Dumnezeu, fiindcă atunci când Adam a mâncat din fructul oprit oferit de Eva (viața), Șarpele (demonul) i-a spus că, dacă vor mânca, vor fi ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul. Aceeași greșeală a făcut-o Lucifer, când a vrut să se facă pe sine asemenea lui Dumnezeu. Aceeași greșeală au făcut-o evreii, când I-au spus lui Dumnezeu să le pună rege și au pierdut condiția de popor ales. Aceeași greșeală a făcut-o Biserica din Apus, când a pus un om în locul Domnului Iisus Hristos, drept cap al Bisericii lui Dumnezeu, și au pus pe tiara papală (*Vicarius filii dei*). Recunoscând acest lucru, actualul papă are marele merit de a fi înlocuit această lepădare de Domnul Iisus Hristos cu *Servus servorum dei*. Același mod de gândire este pus în discuție în piesa *Regele moare*, când acesta vrea să rămână singur supraviețuitor dezastrului, pe care l-a provocat.

73. Panait Istrati

Viața și activitatea literară. S-a născut la Brăila, în 10 august 1884. Își petrece copilăria la Baldovinești, de unde era mama sa, Joița Istrate. Face școala primară la Brăila. A fost plăcintar, negustor ambulant, ucenic la Atelierele Docurilor din Brăila. Va călători foarte mult prin Alexandria, Cairo, Pireu, Neapole. Va face parte din P.S.D. (1910) și va fi în conducerea grevei din Brăila. În 1914 pleacă la Paris, învață franceza și se cultivă ca autodidact. Va călători prin Elveția și Franța, făcând munci de tot felul și acumulând o experiență de viață foarte importantă. În 1921 încearcă să se

sinucidă la Paris, dar este salvat de Romain Rolland, care îl va ajuta să publice „Chira Chiralina“. Va colabora la revistele Facla, Adevărul literar și artistic, Cuvântul liber, Mișcarea literară. Va călători la Moscova și Kiev în 1927, și va fi considerat din această cauză comunist, deși a scris împotriva autoritarismului stalinist. La Kiev asistă cum i se toarnă un film după Chira Chiralina. Va mai călători prin Austria, Germania, Franța pentru a-și trata tuberculoza. În 1934 se întoarce în țară, la București, și va muri la sanatoriul Filaret, în 16 aprilie 1935.

Activitatea literară va cuprinde: Chira Chiralina (Paris, 1924), Moș Anghel (Paris, 1924), Haiducii (Prezentarea haiducilor, Paris, 1925, Domnița din Snagov, Paris, 1926), Codin (Paris, 1926), Mihail (Paris, 1927), Familia Perlmutter (Paris, 1927), Nerantula (Paris, 1927), Ciulinii Bărăganului (Paris, 1928), Țața Minca (Paris, 1931), Spovedania unui învins (București, 1929), Pagini autobiografice (Paris, 1930), Casa Türiinger (Paris, 1933), Biroul de plasare (Paris, 1933), În lumea Mediteranei (Paris, 1934), Opere alese (București, 1966-74), Nerantula și alte povestiri (București, 1984).

74.1. Universul romanelor lui Panait Istrati este „*gheena sufletului omenesc*“, așa cum o studiază, ca un autentic om de știință, scriitorul realist ascuns în spatele personajului Adrian Zografi, căruia îi încredințează rolul de locutor. Romanul *Chira Chiralina* arată felul în care destinul „*il slujea de minune*“ în a descoperi acest univers, cu toate că „*aceste gheene sunt rare și grele de descoperit în cadrul de nepătruns al mulțimii fără de nume, Adrian știa să le caute și să le descopere*“.

Posesorul acestui iad sufletesc este Stavru–Izvoranu–Dragomir, cel care în trei împrejurări diferite își deschide sufletul în fața lui Adrian Zografi și-i va povesti trei episoade diferite din viața sa, alcătuind un triptic de planuri succesive, unde se proiectează experiențele dure trăite de el. De aici cele trei capitole ale cărții intitulate *Stavru, Chira Chiralina, Dragomir*.

Chira Chiralina este sora lui Stavru, de care el se simte profund atașat ca și de mama lui, iar ambele sunt nespuse de frumoase și nefericite. Acțiunea se petrece în portul Brăila, fostă raia turcească, ceea ce explică faptul că tatăl mamei lui Stavru a fost turc, iar mama româncă. Moștenind o avere importantă, aceasta vrea să trăiască o viață de petreceri, intrând în conflict cu soțul ei și fiul cel mare, care aveau un atelier de tâmplărie. Cum soțul și fiul cel mare lucrau și trăiau în alt capăt al orașului, ei veneau mai rar în cartierul unde era casa, în care locuiau Stavru cu mama sa și Chira Chiralina, sora sa. Acestea primeau în vizită tot felul de bărbați, cu care organizau petreceri. De aici dese conflicte între tatăl și fiul cel mare de o parte și mama, fiica cu fiul cel mic pe de altă parte, constând în „*alungarea*

musafirilor“ și desfigurând în bătaie pe mamă, fiică și pe Stavru. În urma unei astfel de bătai, mama, salvată de Stavru, fuge la frații ei, care o răzbună omorându-i pe tatăl și pe fratele mai mare. Stavru și Chira Chiralina rămân fără părinți și cad în mâna lui Nazim Efendi, proprietar de corăbii și „furnizor de marfă pentru haremuri“, „un fel de monstru“, spune scriitorul, un demon cu chip de om, am zice noi. El îi răpește. Pe Chira Chiralina o vinde într-un harem, iar pe el îl siluiește. Stavru izbutește să fugă, dar nimerește peste alt demon specific lumii turcești Mustafa-bei, din mâna căruia va scăpa cu greu, după ce-i incendiază casa. Meditațiile sunt un model de gândire islamică, satanică. Dar peripețiile lui Stavru vor continua. Cu ajutorul unor escroci, își va face rost de acte de identitate, dar aceștia îl vor prăda de banii și obiectele de valoare cu care fugise din casa lui Mustafa-bei.

Singura figură luminoasă este Barba Iani „vânzător de salep și suflet divin“, care-l ajută pe Stavru să iasă din închisoare, să-și agonisească existența, să învețe limbi, să capete experiență, să colinde lumea. Ajunși în Liban, stau cu o bătrână Set Amra, care avea o fată bogată în America, Selima. Venirea acesteia îl umple de iluzii pe Stavru că s-ar putea căsători și duce o viață omenească. Iluziile lui vor fi repede spulberate. După moartea lui Barba Iani, Stavru vine în țară și încearcă să se căsătorească cu Tincuța, fiica unui negustor din Brăila, dar își dovedește neputința de a mai fi om. Va fi bătut, alungat, iar Tincuța se va sinucide.

Romanul este realist, cu elemente de naturalism, de romantism și de expresionism. Spiritul critic al autorului îmbracă o atitudine obiectivă, realizată printr-un transfer de la locutorul Stavru la Adrian Zografi, dar și prin accente de ironie. Astfel, hangiul Abu-Hassan le făcu chiar cinstea „unor ciubăre cu apă rece ca să-i mai răcorească“, celor ce-i făceau la ferestrele hanului serenade Chirei Chiralina. Stilul romanului este realist, viguros, cu rare irizări romantice, când se fac descrieri de natură sau de interioare orientale.

74.2. *Chira Chiralina* este un roman cu o compoziție specifică, fiind alcătuit de fapt din trei povestiri rostite de Stavru și consemnate pentru cititor de Adrian Zografi. Se urmărește problema degradării sufletului uman de la candoarea copilăriei la iadul mârșăviei.

Prima etapă a acestei degradări o trăiește Stavru–Dragomir–Izvoranu în casa părintească. Mama și sora lui trăiesc pe conceptul de *carpe diem*, în destrăbălare, desfrânare, lene, petreceri. De aceea mama le spune: „Orice fericire își are latura ei tristă; viața chiar o plătim cu moartea. Pentru aceea trebuie s-o trăim. Trăiți-o, copii, trăiți-o după gusturile voastre și în așa fel, că să nu regretați nimic în ziua judecății din urmă“.

Mama își schimba „*amanții mai mult sau mai puțin satisfăcuți, tot așa de des ca rochiile, se lăsa snopită în bătaie de tată-meu, apărându-și numai fața și trecea grabnic la o nouă distracție*“. Viața lor era alcătuită din: „*odihna, cu baia, cu toaleta, cu siropurile, cu mâncarea, cu narghilele; și cu primirea curtezanilor*“. Nu uitau nici rugăciunile, dar nu se duceau niciodată la biserică, iar timpul sacrificat lui Dumnezeu era foarte scurt.

Tatăl o abandonează cu doi copii, dar își face prezentă existența de câteva ori pe lună, pentru a-i bate pe mamă, pe fiică și pe Dragomir, până când mama se hotărăște să fugă la frații ei, iar aceștia îi vor ucide tatăl și fratele mai mare.

Păcatul se va răsfrânge asupra lui Dragomir și a Chirei Chiralina, care le spune celor doi frați ai mamei să-iucidă pe tatăl și pe fratele ei: „*Am să-mi înmoi mâinile în sângele lui și-am să mă spăl cu el pe față*“. De aceea unul dintre unchi îi spune „*fîica iadului*“. Dragomir își urăște de moarte tatăl și fratele, de aceea dorește din tot sufletul „*să-i ia dracul pe amândoi!*“.

Meditația pe tema *fortuna labilis* o găsim peste tot presărată în roman. Astfel, unchiul Cozma, unul din cei doi frați ai mamei lui Dragomir și ai Chirei Chiralina, spune: „*Tatăl vostru e al treilea om care-mi scapă, și — dacă e să-mi cred ursita — moartea mea e dat să-mi vină din mâna celui deal treilea dușman, care-mi va fi scăpat din bătaia puștii pe lună plină*“. Ursita s-a împlinit, căci unchiul Cozma va fi ucis de oamenii puși de tatăl lor. Destinul va fi foarte crud cu Dragomir și Chira Chiralina, fiindcă „*răpiți de Nazim Efendi, vor fi vânduți ca orice marfă*“.

Imaginea romantică a lumii orientale, prezentă în descrierea corăbiei lui Nazim Efendi sau a palatului lui Mustafa-bei, este sfâșiată de cruzimea, de bestialitatea satanică a acestor turci, de cuvintele pline de viclenie și de cinism, pe care le rostesc: „*Noi suntem stăpânii tuturor olaturilor acestora, cu dobitoace cu tot. De ce n-am gusta ceea ce ni se oferă atât de dobitocește poftelor noastre?*“. Acest model de gândire, pe conceptul de *carpe diem*, contrastează cu cel oferit lui Dragomir Stavru de Barba Iani: „*Mai curând sau mai târziu omul inteligent ajunge să înțeleagă deșertăciunea zbuiciului sentimental, care tulbură pacea și consumă viața, îmi zicea el. Ferice de cel care ajunge să înțeleagă acestea mai de timpuriu: cu atât mai mult se va bucura de existență!*“.

Romanul devine, astfel, o meditație pe tema omul și societatea și este impregnat de panseuri de tipul: „*inteligenta dărmă barierele dintre oameni*“ sau „*în ziua când bucuria își ia zborul, pământul nu mai e decât un cimitir*“.

74. Horia Vintilă

Viața și activitatea literară. S-a născut la Segarcea-Dolj în 31 decembrie 1915. A fost atașat de presă la Roma (1940), Viena (1942). Pleacă din România stabilindu-se în Italia (1944). Emigrează în Argentina (1948). A fost profesor de literatură română la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din Buenos Aires. Din 1953 se stabilește la Madrid fiind profesor. Creează o catedră de literatură universală și comparată la Madrid. Este apoi profesor de literatură contemporană la Universitatea Catolică din Paris. A murit în 4 aprilie 1992 la Villalba lângă Madrid.

Activitatea sa literară este bogată publicând poeme: „Procesiumi” (București, 1937), „Cetatea cu duhuri” și „Cartea omului singur” (la București), „A murit un sfânt” (1950, la Buenos Aires), „Jurnal de copilărie” (1968), „Viitor petrecut” (1976).

– eseuri: „Prezența mitului” (Madrid, 1956), „Poezie și libertate” (1959), „Revoluția scriitorilor sovietici” (1960)

– romane: „Dumnezeu s-a născut în exil” (Paris, 1960), distins cu premiul Goncourt, „Cavalerul resemnării” (1961), „Persecuțați-l pe Boethius” (1983), „Un mormânt în cer” (Barcelona, 1987, „Omul din neguri” (1971), „Acolo și stelele ard” (1942), „O femeie pentru Apocalips” (1968), „Trezirea umbrei” (nuvele, 1968)

– studii: „Introducere în literatura secolului XX” (1976), „Considerații asupra unei lumi mai reale” (1978), „Literatură și disidență” (1980), „Drepturile omului în romanul secolului XX” (1980).

75.1. *Dumnezeu s-a născut în exil* este un roman simbolico-cultural, care reconstituie drama poetului latin Ovidiu, exilat la Tomis, în Dobrogea, de către împăratul Octavian August în urma unor intrigi, dar, de fapt, dezbate problema omului de geniu, a intelectualului persecutat de dictatori. Tema va fi reluată de scriitor în *Scrisoarea a șaptea* (La septième lettre – 1964), unde filosoful Platon caută să realizeze Cetatea ideală, înfruntând pe tiranul Dionisie; în *Persecuțați-l pe Boetius* (Persécutez Boëce! – 1983), unde filosoful Boetius, întemnițat la Ravena, când orașul este invadat de ostrogoți, trăiește același exil interior; în *Un mormânt în cer* (Un sepulcro en el cielo – 1987), unde pictorul El Greco este silit să se exileze din Creta, amenințată de turci, și să trăiască la Toledo în Spania, ca să poată crea. Scriitorul își definește punctul de vedere asupra romanului în eseu *Prezența mitului* (Presencia del mito – 1956), considerându-l ca un mod de cunoaștere, deci definindu-se în aria esteticii expresioniste. El recrează epoci de criză din istoria Europei, căutând acele elemente comune tuturor timpurilor, ca să construiască contextul arhetipal al eroilor săi aureolați de

nimbul mitului. Romancierul caută o sinteză gnoseologică și consideră romanul, în special, și literatura, în general, ca fiind locul de apropiere și de exprimare al diferitelor modele de cunoaștere. De aici caracterul critic al romanelor și eseurilor sale, conflictul intelectualului sau artistului cu societatea, pe care le găsim în *Imposibili* (Les impossibles – 1962), *Omul din neguri* (El hombre de las nieblas – 1971), *Marta sau cel de al doilea război* (Marthe ou la seconde guerre – 1982), *O femeie pentru Apocalips* (Une femme pour l'Apocalypse – 1968), romane unde caută să definească valorile conceptului de exil, prototipul exilatului, al celui exilat din Paradis, din sufletul neamului său.

Dorul lui Ovidiu, după paradisul terestru de la Roma, se metamorfozează într-un dor metafizic, definit prin nevoia și căutarea lui Dumnezeu. Sunt reluate din creația lui Ovidiu pasaje, unde se relevă predilecția lui pentru teoriile lui Pitagora, referitoare la nemurirea sufletului, la existența unui zeu unic și constituie motivul ocult al exilării sale. Se stabilesc relații cu miturile și tradițiile daco-tracice, care pregăteau spiritual poporul pentru primirea mesajului creștin. Restrâns în spațiul cetății Tomis, Ovidiu se închide în sine și simte nevoia de transcendență, de legătură cu Dumnezeu. El are un vis, în care un pește iese la suprafață și dobândește forma umană. Acest vis este, în mod simbolic, o prezență a Domnului Iisus Hristos, spre deosebire de visele în care se vede undeva într-o cetate, unde o femeie îi toarnă o apă murdară peste piciorul schilodit și umflat. Prezența duhului fratelui său, când îi apare și-i spune că vrea să-i vorbească despre lumea de dincolo mai bună, ca și vedeniile din grota, unde printr-un ritual păgân ascultă morții, sunt elementele romantice, de fantastic ce contrastează cu cele realiste dure, în care este prezentată viața Imperiului Roman.

Conceptul de corespondență specific simbolismului îl găsim în episodul cu moartea câinelui lui Ovidiu Augustus, ucis de un vultur, ceea ce sugerează moartea împăratului Octavian August, confirmată de corăbierii care vin de la Roma. Îl regăsim în scena de la Poiana Mărului, unde preotul dac, într-un decor mirific de pomi înfloriți, îi destăinuiește că va afla adevărul.

Dimensiunea expresionistă a romanului constă în frământarea lui Ovidiu de a afla adevărul, în problematica diversă dezbătută în roman: credința, iubirea, războiul, imperiul, rolul poetului și al poeziei, soarta omului de geniu într-o lume autocrată, geneza poporului român și a limbii române, geneza creștinismului, criza morală și religioasă a lumii antice provocată de decăderea credinței în zei, destinul uman și al lumii.

75.2. Problema credinței este dezbătută în roman ca problemă centrală generatoare a vieții și a morții, pe care romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*

o tratează la momentul crucial, când toate credințele politeiste în zei se prăbușesc, fiindcă începe să se contureze lumea creștină.

Cauza principală a acestei decăderi este substituirea conceptului antic grec: „*totul este zei*“, generator al politeismului cu „*omul – centru al universului*“: Ovidiu constată că zeii au fost înlocuiți, după Iulius Cezar încoace, cu un om și imperiul a devenit însăși icoana acestei groaznice metamorfoze. Legea este hotărâtă de un om: „*Zei au murit, sau poate, pentru dânșii, noi suntem morți*“. Ovidiu se gândește că: „*Războiul devine astfel simbolul morții și-l purtăm în noi, cu violență, de când am pierdut credința. Războaiele pe care le ducem peste tot nu sunt decât dovada acestei descompuneri. Purtăm moartea cu noi ca pe o epidemie și numim «victorii» hecatombele și «triumfuri» înmormântările*“.

Raportul dintre credință și război este înțeles ca între viață și moarte. Ovidiu, ca reprezentant al conștiinței latine, europene, antice, înțelege că prăbușirea Imperiului Roman se datorează acestei pierderi a credinței în zei și ar vrea să se întoarcă la timpul „*regilor credincioși zeilor*“. El simte ceva care a și început să se întâmple, „*nu știu bine ce, nici unde, dar văzduhul e plin, saturat ca o boare, pe care oamenii cei mai sensibili o simt, fără să-i poată da un nume și care va reda ființei omenești prospețimea unui nou început*“. Acest nou început ar putea fi „*un nou zeu, un nou popor, un nou soare pe cer*“, este o „*înnoire*“, este o prefigurare a creștinismului.

Chemarea morților era o practică străveche, care se făcea printr-un ritual, însoțind libațiile cu vin sau lapte îndulcit, presărarea de făină și sânge pe un mormânt într-un loc arhetipal, așa cum o găsim în *Odiseea* lui Homer. Ovidiu se simte chemat de un glas într-o peșteră din munții Daciei și are imaginea umbrelor morților, a mamei sale, a lui Tiresias, regele Tebei. Acesta îi dezvăluie cauza pentru care este urât de August. Poemul său *Ars amandī* i-a orbit-o pe Iulia, fiica sa, care i-a urmat exemplul. El revede imaginea eroilor, pe care i-a cântat în versurile sale: „*Tantal, Sisif, Hercule. Umbrele lor dispar când strigă: Unde este cel pe care-L așteaptă oamenii?*“, fiindcă, de fapt, „*erau demoni ce dispăreau la numele Domnului Iisus Hristos*“.

În întâlnirea cu preotul dac din munți Ovidiu află că zeul dacilor încă nu are nume. Grecii spun că s-ar numi Zamolxe și că locul Său este în cer. Este o prefigurare a creștinismului, care ne ajută să înțelegem de ce creștinismul a venit în țara noastră ca la el acasă, pe când în alte părți ale lumii, și mai ales la Roma, substituirea zeilor de către credința în Iisus Hristos s-a făcut prin violență.

Preotul dac îi dezvăluie lui Ovidiu venirea lui Dumnezeu, profetită de Zamolxe, de profetii lui Israel, care-i va face pe oameni frați, iar războiul și crima vor dispărea de pe fața pământului. De aceea, pentru el, exilul nu este

decât „o pregătire pentru viața cealaltă, cea veșnică unde durerea este necunoscută“. „Cei care vor cunoaște lumina lui Dumnezeu“ vor trăi „bucuria cea veșnică, bunătatea Lui, fiindcă sufletul este nemuritor“. Cuvintele preotului îl previn pe Ovidiu că va cunoaște acest adevăr pentru care Dumnezeu l-a adus aici, la Tomis: „Augustus a hotărât și el mânat de puterea invizibilă a lui Dumnezeu, care te-a adus până aici, ca să aști adevărul despre El, cel puțin aceea parte de adevăr care e îngăduit să o aflăm“. Deși Ovidiu nu-i mărturisise cauza exilului său, preotul îi zice: „Ai păcătuit din dragoste. Dragostea e cunoaștere. Adevăratul păcat este cel pe care nu poți sau nu îndrăznești să-l mărturisești“.

Teodor, medicul grec sosit la Tomis, îi istorisește lui Ovidiu felul în care a asistat la Bethleem, la momentul Nașterii Domnului. A văzut steaua, coborând deasupra peșterii, s-a îndreptat cu doi păstori într-acolo, dar a sosit târziu. Mesia cel așteptat se născuse și el le promise Maicii Domnului și Sfântului Iosif locuința sa. Plecat după venirea magilor la Ierusalim pentru scurt timp, află de planul lui Irod și vine să-i prevină, dar Domnul Iisus și Fecioara Maria cu dreptul Iosif erau deja plecați. Teodor a plecat în lume, ca să-l caute pe Domnul. Ovidiu îi sugerează să-l caute la Roma. La Roma, Teodor află de la un evreu bătrân prorocirile cu privire la Mesia: „se va naște din tribul lui Iuda“, mama îi va fi „o fecioară“, „Patria sa va fi Betleem“, „Va fi Fiul lui Dumnezeu, al Dumnezeului atotputernic, va fi Regele păcii și Spiritul lui Dumnezeu va fi veșnic asupra Lui. Va fi vindecător de boli, doctor și profet, legislator și rege al noii împărății. Va fi preot și victimă totodată. Va fi vândut pentru treizeci de arginți“, după cum spune profetul Zaharia. „Va fi biciuit și torturat, îl vor scuipa în față, mâinile și picioarele îi vor fi străpunse și când va cere de băut îi vor da fiere și oțet. Va fi înmormântat în mormântul bogatului. Dar trupul lui va scăpa de sub legile trupului și Împărăția Sa va fi fără sfârșit“.

Limitele scriitorului sunt evidente, fiindcă n-a avut înțelegerea și cunoștințele teologice necesare. De aceea o expresie ca „Fratele tău întru Domnul“ cu care încheie Teodor scrisoarea este deplasată, fiindcă formulele sacramentale s-au constituit și răspândit mai târziu, iar textele prorocirilor nu-i sunt cunoscute. Însă el înțelege de ce Mântuitorul, ca să împlinească aceste profeții, a venit într-o condiție atât de modestă la locul arhetipal, Ierusalim – Bethleem – Galileea, și nu în altă parte. Dacă ar fi venit în Dacia, nimeni nu l-ar fi făcut să sufere. Întreg poporul, de la rege la păstori, l-ar fi urmat îndată. Nimeni nu s-ar fi gândit să-L scuipe în obraz, nici să-L străpungă mâinile și picioarele, iar dacă ar fi cerut de băut, nu l-s-ar fi dat oțet, ci lapte și miere, și trăind, n-ar mai fi putut reînvia „Ca să poată suferi și rămâne fidel istoriei Lui viitoare“. Dar și pentru a prefigura sfârșitul lumii creștine, ceea ce va aduce aruncarea în iad a tuturor necredincioșilor și

a celor care au părăsit Sfânta și Dumnezeiasca Biserică Ortodoxă, iar prin aceasta pe Domnul Iisus Hristos. Mesajul cărții este pus de autor în gândurile lui Ovidiu.

Credința face ca „*Trecutul și viitorul dacilor*“ să fie „*un singur tot*“, fiindcă ei își vor rosti în timp mesajul lor: „*Oamenii civilizați și barbari vor trece peste aceste pământuri și toți învingătorii vor fi de fapt niște învinși, căci vechea blândețe a acestor locuri va rodi în sufletele lor; atunci când acest pământ va fi suferit toate umilințele, călcat în picioare de toți războinicii lumii, atunci își va fi împlinit misiunea sa*“. Aceste cuvinte ascund mesajul patriotic al cărții și al autorului și de aceea Horia Vintilă a fost contestat de toți dușmanii poporului român, fiindcă Roma, care era pentru Ovidiu oglinda tuturor gândurilor, nu se află la răscrucea tuturor drumurilor de pe acest pământ, ci altundeva, la capătul unui astfel de drum. Și mai știu că Dumnezeu s-a născut, și El, în exil. Mesajul creștin al cărții dă titlul romanului. Credința dacilor în Zamolxe era, de fapt, o simplă etapă, ca „*o așteptare conștientă și activă*“, dar „*tot atât de neliniștită, precum e sufletul meu astăzi*“, va medita Ovidiu, ca alter ego al autorului, dar și astăzi credința noastră nu este tot o așteptare conștientă și activă a momentului Parusiei, adică a celei de a doua veniri a Domnului Iisus Hristos? Această idee este expusă de autor prin personajul Ovidiu, în scrisoarea ce i-a trimis-o lui Artemis.

Speranța lumii și a lui Ovidiu era „*să-L vadă pe Mesia, fiindcă aflase că Dumnezeu se găsea printre noi*“, că „*Totul se va răndui după o nouă lege, totul va avea un sens în viață, oamenii vor cunoaște adevărul și chiar moartea va fi o bucurie*“.

Problematica romanului în toată diversitatea ei are ca centru un poet, Ovidiu, reprezentant al conștiinței sociale, morale, religioase, umane, artistice, transformând romanul într-o meditație pe tema *fortuna labilis*.

Legenda celor doisprezece vulturi care au zburat deasupra Romei, la întemeierea ei, este pusă în circulație în legătură cu Octavian August, spre a sugera caracterul etern al Imperiului Roman („*Urbis et orbis*”). Meditația asupra destinului Romei și a imperiului este reluată ca un laitmotiv, sugerând că Roma nu era eternă și că „*avea să moară într-o zi, ca tot ceea ce e viu pe pământ*“, fiindcă venise „*timpul așteptării și al certitudinii*“, clipa istoriei, când „*Dumnezeu se află printre noi și încă nu și-a dezvăluit prezența*“. Dacă pentru daci, așa cum spune Dochia: „*Mesia, omul, va trăi printre noi timp de o viață de om, devenind iarăși nemuritor lângă Tatăl său*“, pentru romani și pentru împărat el era o primejdie. Mai mult, aflat la Roma, Teodor are o discuție cu un medic Hierofilus, care diseca oamenii vii, căutând locul unde se ascundea viața, adică misterul vieții și al morții, eutanasia, nedeosebindu-se cu nimic de medicii lor germani din timpul celui

de-al doilea război mondial și de mafia cu organe de om pentru transplant din zilele noastre.

Lupta pentru putere este sugerată realist. Augustus îl vizitase pe Agripa și-l solicitase să devină împărat după moartea sa. Livia, soția lui Augustus, a otrăvit smochinele dintr-un smochin, de unde le culegea împăratul, și i-a grăbit sfârșitul spre a-l înscăuna pe Tiberiu. Dacă Augustus îi recomandase lui Agripa să nu extindă imperiul, fiindcă exista pericolul ca el să se prăbușească, uciderea lui Agripa și venirea lui Tiberiu la cârma imperiului vor accentua criza de creștere prin războaie, care au provocat răscoale în legiunile din Germania și începe războiul intern. Germanicus izbutește cu multe victime să potolească răzmerițele, dar mulți soldați dezertează și vin în Dacia, unde erau pământuri bune și puteau fi liberi. Lucius Sisena îi prezintă lui Ovidiu acest început al sfârșitului, când era să piară în lupta cu germanii, cu stihurile dezlănțuite. Ovidiu îi explică lui Lucius Sisena că imperiul le-a furat romanilor sufletul și de aceea iubirea nu mai este pentru ei posibilă: „*Fără suflet nici o dragoste nu e posibilă*“. Pentru aceasta era nevoie de un nou limbaj și să exprimăm ceea ce oamenii de azi trăiesc în fundul sufletelor, dar ceea ce, din ignoranță, nu pot să exprime prin argumente și cuvinte. De aceea Poeții așteaptă vestea nașterii lui Dumnezeu pentru a scrie cărțile „*unor vremi, care vor fi închinare dragostei*“. Ovidiu prin *Ars amandi* era poetul dragostei profane, dar își da seama că exista o altă dragoste, aceea adusă de *Legea Iubirii*, de Domnul Iisus Hristos. Drumul literaturii române, al limbii române și al poporului român este de a descoperi această dragoste sublimă, care sfințește sufletul și este exprimată prin *Psaltirea* de la Neamț, așa cum arătăm la sfârșitul acestei cărți. Ideea nu ne aparține și nici lui Horia Vintilă. Este realitatea care depășește simbolurile, previziunile și aspirațiile.

Mesajul contemporan al cărții constă în valoarea clasică, selectată cu grijă pentru ca faptele, gândurile, sentimentele, credințele, problemele cu care se confruntă omul și societatea să fie în linii mari aceleași. Scris sub formă de jurnal intim, romanul are o notă de autentic, fiind impregnat cu amintiri din copilăria lui Ovidiu, cu episoade dure, ca acela când Herimon vine să-l ucidă, dar sfârșește prin a se sinucide, când este înconjurat de sarmați la întoarcerea din călătoria, pe care a făcut-o la muntele sacru Kogaionon, cu grădina lui Scoris ca o gură de rai, cu încercarea de a evada cu ajutorul lui Comozone.

75. Peter Neagoe

76.1. Peter Neagoe s-a impus în literatura americană prin povestirile: *Viscol*, *Sfântul satului*, *Savu*, *Spovedania lui Gavrilă*, *Bătăi de tobă la seceriș*, *Ochi*, *Mulțumire*, dar mai ales prin romanele: *Soare de Paști*, *Drumuri cu popas*, *Timp de neuitat*, *Sfântul din Montparnasse*, *Lacrimi inutile*.

În povestirea *Viscol*, eroul principal Ion Banciu, poreclit Nucă, este tipul țaranului voinic, ursuz și înstărit. Devine măcelarul satului și al satelor învecinate, se însoară cu Lina, care-i face doi băieți. Se poartă dur cu Aron, sluga ce-o ține pe lângă casă, și-l bate des. Plecați la drum să aducă niște porci, Ion Banciu și Aron sunt surprinși de un viscol. Aron profită de faptul că Ion se îmbată și adoarme în sanie. El are prilejul să se răzbune. Îl leagă cu lanțul de sanie și-i dă foc. Stilul este lapidar, de proces-verbal, realist, cu elemente de psihoanaliză și chiar cu note de umor.

Sfântul satului este o povestire, care are un erou tot cu numele Ion, dar mai sălbatic, fiindcă trăiește singur în munte, ca păstor de capre. Viața lui singuratică i-a atras această poreclă, deși, din când în când, femeii din sat poposesc prin coliba lui și după un timp satul a fost plin de copii frumoși. Comentariul unei bătrâne că „*îi vede binecuvântarea cu ochii*“ este încărcată de ironie.

Această subtilă ironie o regăsim în povestirea *Savu*, care aduce tot imaginea unui țaran obișnuit mai mult cu munca, cu viața grea, ca și nevasta sa Oana. Când aceasta moare, el o îngroapă, apoi se deplasează, spre mirarea preotului și a țăranilor, și îi cere tâmplarului Șandru să-i facă șase scânduri pentru sicriu, tot așa de frumoase, cum au fost cele de la sicriul nevastei sale, pentru el.

Încărcată de un umor robust țărănesc, pigmentată cu expresii religioase este povestirea *Spovedania lui Gavrilă*. Gavrilă vine la preot să-i mărturisească din ce cauză a bătut-o pe Raveca, nevasta lui. Plecat la târg cu căruța, Gavrilă se culcă în căruța, iar ceilalți țărani îi întorc căruța și ajunge pe neașteptate acasă. Își găsește nevasta înșelându-l, îi bate pe bărbat și pe nevastă-sa. Apoi se apucă să mănânce bine, iar nevastă-sa vrea să-l convingă că este înșelat de satana și că n-a văzut bine. De aceea îl trimite la preot să se spovedească, ceea ce el face și primește o binecuvântare. Specificul național inundă textul prin expresii, port, comportament, viață curată și-i atrage autorului prețuirea oamenilor de litere din America.

În povestirea *Bătăi de tobă la seceriș*, umorul se împletește cu tragicul. Este vara lui 1914, când țararii află la seceriș că a izbucnit războiul. Sunt rechiziționați caii buni pentru armată. Calul morarului îl ia un ofițer și află, cu acest prilej, obiceiurile stăpânului. Calul se oprește întâi la cârciumă,

unde ofițerul trebuie să bea, apoi la Andronica, unde descalecă, iar calul primește ovăz. Finalul este tragic. Din cei optzeci de bărbați, care au plecat din sat, cincizeci nu s-au mai întors.

Același spirit ironic îi însoțește, cu o doză de înțelegere, compasiune și romantism, pe eroii din povestirea *Mulțumire*. Adam, eroul principal, lucrează în gospodăria unui preot împreună cu un alt argat, Iosif. Pentru a ajuta o văduvă, el pune la cale cum să fie furat un porc de-al preotului, îmbrăcându-l cu haine și astfel nu este recunoscut de preot, căruia „*îi spun că-i unul beat ca un porc*“, fiindcă îmbătaseră porcul, ca să nu facă zgomot. Plecat la târg cu nevasta preotului, aceasta i se plânge că nu are copii. Rămas cu ea peste noapte în casa unei verișoare, o ajută să aibă un copil, deși nici verișoara preotesei nu-i displăcea. Dacă în tinerețe se culcase între două fete ca „*măgaru-ntrre oi*“, adică dormise tun, de astă dată n-a rămas tot așa. Cei din sat îl consideră înțelept, doar Iosif îl bănuiește și-l privește cu suspiciune.

76.2. Romanul *Soare de Paști* este realist, fiindcă **tema** este satul românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, așa cum l-a cunoscut autorul înainte de a părăsi țara. **Ideea** romanului o formează *datina*, ca lege nescrisă a pământului românesc. *Subiectul* este o continuă interferență între viața rurală românească, așa cum o găsim la scriitorii ardeleni Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, cu personaje bine conturate reprezentând categorii sociale, și fantasticul romantic, ca la Mircea Eliade.

Ion Chioru este tipul țaranului superstițios ca și nevasta sa, Chiva. Învățătorul Tedescu este tipul cărturarului iluminist, care își consacră toate eforturile pentru luminarea poporului. Serafim Corbu este negustorul, avarul, desfrânatul, vicleanul fără scrupule, seducătorul. Ileana este tipul frumoasei fizic și spiritual. Împrejurările în care eroii își dezvăluie trăsăturile de caracter sunt tipice pentru viața satului: munca la câmp, claca, sărbătorile, drumurile la oraș, dar și eresurile, miturile, cântecele care interferează textul.

Subiectul este simplu. Ileana, frumoasa satului, este fiica lui Ion Chioru și stârnește pentru îndemânarea, hărnicia și frumusețea ei invidia femeilor din sat, dar și patimi în flăcăii care o cunosc. Dănilă, fiul preotului, tânjește după ea ca și învățătorul Tedescu. Ileana însă pleacă des la târg, unde vinde produse de-ale gospodăriei și cumpără cele necesare casei. Îl întâlnește pe Serafim Corbu și acesta, viclean, o seduce. Învățătorul Tedescu are o discuție cu Serafim Corbu și află că acesta urma să se căsătorească cu o fată bogată. Când Ileana rămâne câteva zile cu Serafim Corbu și se întoarce acasă, tatăl ei încearcă s-o omoare, dar înnebunește. De aceea satul o privește cu ochi răi pe Ileana. Ileana fuge de acasă, caută ocrotire la Serafim

Corbu, dar este adăpostită de Sandra, menajera lui Corbu, la sora ei Marta. Învățătorul Tedescu vine și o readuce acasă unde Ion Chioru este bolnav, iar mama ei, Chiva, și frații ei o primesc cu drag. Tedescu îi face o subtilă curte, fiind prezent seara în casa lui Ion Corbu, unde le citește fragmente din romanul *Război și pace* de Lev Tolstoi sau o învață pe Ileana să cânte. Astfel petrec toată iarna. Ion Chioru pare a se însănătoși. Punctul culminant al conflictului este în noaptea de Paști, când Ion Chioru încearcă a doua oară s-o omoare pe Ileana. Satul este speriat și Tedescu pleacă cu Ileana din sat.

Textul este impregnat de elementele specificului național. Astfel, la sărbătoarea secerișului, Tedescu îi dă Ilenei să ducă crucea de spice de grâu în procesiunea spre casa preotului și biserica din sat. Un țap negru, ridicat să mănânce prune, o sperie pe Ileana, care scapă crucea și semnul este interpretat ca prevestitor la rele.

Când Chiva are o discuție cu tatăl ei, Stan, despre Ileana, acesta îi explică corelația strânsă dintre destinul omului și steaua lui, ca în balada *Miorița*.

Serafim Corbu este în mod evident analog cu *Zburătorul*, iar Ileana cu mitul Sfânta Lună, fiindcă el îi zice *Ileană Cosânzeană*, îi împletește la moara părăsită cosițele, dar ea îi spune: „— *Ești un balaur, Serafime, Doamne, cine ești? Ești balaurul*“. Afară se întunecă, la fereastră se aud ciori cârâind, moara este părăsită și Ileana trăiește spaima Floricăi din *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu.

Învățătorul Tedescu are un nume semnificativ, care sugerează „Te deum“, rugăciunea de slavă din cultul creștin, dar și pe Făt-Frumos ascuns, ca în basmul popular, într-o formă fizică respingătoare de ghebos. El este însă fiu de preot, a suferit un accident și o salvează pe Ileana din mâna „balaurului“ Corbu.

Metafora „*Soare de Paști*“ este simbolică, fiindcă soarele roșu, care răsare de Paști, înspăimântă satul și determină plecarea învățătorului Tedescu (Făt-Frumos) și a Ilenei (Cosânzeana), reluând într-un cadru rural miturile Sfântul Soare și Sfânta Lună, ca în nuvela *Pădureanca* de Ioan Slavici.

76.3. *Sfântul din Montparnasse* este un roman dedicat prietenului său, Constantin Brâncuși, și prezintă contactele lui cu lumea saloanelor, dar și a avangardei artistice. Reținem în acest sens un episod, în care apare Marinetti, reprezentantul futurismului. Pentru a înțelege de ce acest poet minor se dădea drept continuator al lui Nietzsche și dădea în saloanele pariziene un fel de pseudospectacole, în care-și expunea ideile, își citea versurile acompaniat de o orchestră. Redăm câteva:

„*Da, sunt tipul inuman, artificial, crud, atotștiutor și combativ. Sunt un om multiplu. Îmi amestec sângele cu fier. Mă hrănesc cu electricitate.*

Singura mea plăcere e pericolul. Dorința mea zilnică e să fiu privit ca un erou.

Sunt omul care va înlocui cenușa proaspătă a trecutului cu lava incandescentă a viitorului. Moarte romantismului! Înlocuieți nudul din artă cu dragostea din literatură! Moarte lui D'Aunnuccio și obsesiei sale languroase despre dragoste! Prea multă pace ne-a moleșit. Vom înlocui dragostea cu patriotism și război“.

El își însoțește expunerea cu tobe, trâmbițe și cartușe trase dintr-un pistol, prefăcân-du-se că-și împușcă auditoriul cu gloanțe oarbe. Ideile lui cu caracter fascist sunt aruncate în cascade violente:

„Numai războiul poate da sănătate lumii! Ce e frumosul? Artificiu. Ce este arta? Viteză. Ce este romantismul? Canalele murdare ale Veneției. Eu spun să umpli canalele fetide ale Veneției cu ruinele palatelor leproase. Destul cu turnurile de fildeș, cu viața plecticoasă a visătorilor! Noul artist va învăța mișcarea agresivă, febra insomniei, pasul iute: va învăța să facă tunde, să boxeze, să se bată cu pumnii“.

Auditoriul îl fluieră și-l determină să-i amenințe cu pistolul: *„Așa vom pune capăt fluierăturilor. Tot așa vom distruge ideile, sentimentele care țin de trecut. Vom da foc bibliotecilor; vom inunda muzeele; mi se va spune că sunt nebun: pentru mine acesta este un titlu de onoare“.*

Constantin Brâncuși are prilejul să-l înfrunte, demascându-l ca impostor: *„Monsieur Marinetti declară că va distruge arta trecutului. Nu a făcut altceva, decât să demonstreze că nu cunoaște deloc arta trecutului“.*

Marinetti scoate pistolul, înlocuiește gloanțele oarbe cu un glonte adevărat și-l amenință cu el pe Brâncuși: *„Onomatopeea abstractă este expresia sonoră și inconștientă a celor mai complexe și misterioase variații ale sentimentelor noastre. Cară-te, cară-te, cară-te nu mai are nici un sunet, corespondent în natură sau mașinărie. Te-aș sfătui să te cari dracului de aici“.*

Apoi el trage într-o sculptură aflată în hol, care reprezenta o nimfă și spune: *„Iată ce cred despre sculptura trecutului“.*

Am reprodus aceste idei pentru a da o imagine reală asupra impostorilor de tip Marinetti, care-și propun să distrugă valorile create de umanitate și ce replică de calitate le-a dat Brâncuși prin creația sa.

76. Elena Văcărescu

77.1. Elena Văcărescu este descendentă din familia poezilor Văcărești (Ienăchiță, Alecu, Iancu, Nicolae), care împlinește *Testamentul*, lăsat de Ienăchiță Văcărescu: *„Urmașilor mei Văcărești/ Las vouă moștenire /*

Creșterea limbii românești / Și-a patriei cinstire“. Poeta le adresează poezia Străbunilor: „*O, luminos cortegiu de cântăreți străbuni / Șirag de-aezi ce-n mine urziți acum un roi / Sălbatecele zboruri de rituri mănoși și buni, / Tot cântecu-mi e rugă când mă gândesc la voi*“.

Ei, poezii Văcărești, au avut darul de a deștepta spiritul românesc: „*Și se revede mândru în scrisul vostru spirit / Căci laurul vă-ncinse altarele cu sorții, / De patru ori iviră fatidicul cuvânt / Trâmbișător de neamuri și-nvietor de morți*“. Această descendență ilustră este pentru Elena Văcărescu motivul pentru care se-ntreabă dacă versul ei izbutește să aducă cununa de lauri și s-o îmbogățească: „*Cununa-va de glorie cu flori o împletesc: / Străbuni, Patria-n suflet mi-e singură comoară! / Străbuni asemeni vouă eu ști-voi s-o iubesc*“. Această făclie a dragostei de țară poeta ca o vestală în templul poeziei o veghează: „*Eu stau de veghe. Facla-mi de vifor nu se teme, / O străng duios la pieptu-mi pe noapte și pe zi! / Iar vechiul vostru cântec îmbogățit de vreme / Va înmoda prin glasu-mi ce-a fost cu ce va fi*.”

Elena Văcărescu aduce la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea o poezie romantică autentică, de specific național, deși scrie în limba franceză. Ea va publica volumele de poezii *Cântece de auroră* (Chants d'aurore), *Rapsodul Dâmboviței* (Le rapsode de la Dâmbovița), *Sufletul împăcat* (L'aneé sereine), *Luciri și flăcări* (Lucurs et flammes), *Țara dorului* (Le jardin passionné), *Din somn treziță* (La dormeuse éveillée), *Aurul serii* (Dans l'or du soir). În proză va publica două romane: *Amor vincit* (1909) și *Le sortilège* (1911). Va încerca genul dramatic cu două piese scurte de teatru: *Stana* (în versuri, 1904), *Pe urmele dragostei* (1905), însoțite de un libret de operă *Le Cobzar* (1912).

77.2. Întreagă eu din tine ies (Je sors toute de toi) are ca temă poetul și poezia, este o poezie patriotică de cea mai autentică vibrație, fiindcă poeta trăiește, simte în adâncul inimii rădăcinile ființei sale adânc înfipte în glia românească: „*Țărână strămoșească, meleag natal, o țară, / Câmpii și culmi semețe pe zarea lumii, clară / Că-n mine port blândețea, și forța ta, pământ; / Din tine ies ca focul vulcanilor în vânt / Din tine ies întreagă, ca spicul de secară, / Și-mi dă mireasma-i câmpul și pacea-i mă-mpresoară; / Țâșnesc din trupul tău ca apele nebune, / Ce oglindesc în unde când cerul, când genune*.”

Identitatea dintre poet, popor și patrie, ca idee centrală în poezia națională, reprezentată de Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, o regăsim în versurile Elenei Văcărescu: „*Sunt codrii, înțelepții ce cântul lor nu-și lasă / Sunt duhul ce se ascunde-n palatele din râuri / Și-n toamnele de flăcări – Carpații de ecouri*.”

Această identificare o găsim când poeta se compară pe sine cu o doină („Sunt floarea care-aduce la prag al ei parfum”), o voce a țării („ca apa jucăușă, în graiul meu am pus / Undiri orientale și mlădieri de-apus”), un simbol al sacralului („Sunt alba mănăstire..., ... și fumul de tămâie”), o imagine a țării („Eu port în colierul ce soarele-l răsfață / Moldova blondă, Oltul și Dunărea măreață”); este patima luptei românilor din Transilvania, asupriți fără milă de bestialul Imperiu Astro-Ungar („... sunt mistuirea fierbinte de litanii, / Că-s vechea, grea dorință a dragii Transilvanii / Ardeal ce arzi în mine sălbatic, necuprins / Și trupul mi-l cutremuri de febra ta aprins.”)

77.3. *Eu și țara mea* (Mon pays) este o odă închinată Țării Românești: „Povara țării mele îmi place mult s-o cânt / Prin forța ei fierbinte și dureroasă cresc, / Mă simt deplin asemeni bogatului pământ, / În primăveri nu-ntârzii, în toamnă mă-mplesc”.

În mod simbolic, țara este reprezentată, ca într-o pictură, printr-o femeie, purtând o maramă: „Desfășurare mândră a unui spațiu blând, / A fusului rotire devine-n basme vers, / Femeia cu maramă de-argint, pe deal trecând, / Ritmează unduirea pământului prin mers”.

Ideea identității dintre poet și țară, pe care o găsim deplin exprimată în versurile: „Curgându-mi prin artere, în tâmpla mea pulsează, / Nu pot să fiu eu însumi, o țara mea, sunt tu”, izvorăște din faptul că sufletul poetei se naște din această căldură a dragostei de țară: „Tu mi-ai creat un suflet din darnice vârtejuri, / Din toată frumusețea aceasta dureroasă, / Mă-nalț când, din pământ, ți se avântă vrejuri, / În mine în loc de sânge căldura ta se varsă”.

77.4. *Aș vrea să dorm* (Je veux dormir) este o elegie, care asociază *Mai am un singur dor* de Mihail Eminescu, ducând această identificare a poetei cu țara în eternitate: „Aș vrea să dorm acolo în meleagul visat / Sub cerul cu zările largi, în cimitirul din sat, / Aproape de țaranii mei dragi”, fiindcă iubirea este eternă: „Ca sevele și vlaga acestui bun pământ / În care inima-mi a curs cu iubire, / Să-i dea tăria de-a-ndura tăcând / A patimii grea mistuire”. Această iubire dintre poetă, popor și patrie este mesajul, ideea care străbate până la capăt textul: „Copile, ce iubirea-i ți-o dăruie doar ție, / O, neamul meu, dă-i dragostea ce-alină / Când locul și-o lua pe veșnicie / În vechiul țintirim de pe colină”.

77.5. Tema iubirii și a naturii, specifică romantismului, o găsim exprimată în poezii ca: *Iubire eternă, Mai aveam încă un suflet, Un vis, doar, Prin munți de-am merge, Auroră, Amurg, Cântec românesc*, din volumul *Sufletul împăcat*.

Cântecul *Mai aveam încă un suflet* este construit pe analogia om – pom, dezvoltată prin poet – patrie – popor (cadru): „*Mai aveam încă un*

suflet; / Din al codrilor răsuflet. / Dar pe cel adevărat, dragostea mi l-a furat. / Și drept suflet nu mai am / Decât zbuciumul de ram“. Invocarea codrului, care să-i readucă sufletul răpit de iubire, se realizează printr-o versificație populară: „*Dragostea s-o-ndupleca / Sufletul să mi-l redea*“.

Seria de patru cântece, care încheie volumul *Sufletul împăcat*, este intitulată *Cântec românesc* și are aceeași prozodie populară: „*Galben era câmpul tot / Lung doinea porumbul, / Toarce sprinten fusul meu, / Inima-i ca plumbul*“. Sentimentul naturii se interferează cu cel de iubire: „*Galben era câmpul tot / Și doinea de-a rândul. / Spu- ne-mi, vânt de toamnă, tu, / Ce-ți tânjește gândul? / Mult e joasă poarta mea, / Inima trudită / Dragostea de-o vezi trecând / Las-o neoprită! / Sprinten toarce fusul meu / Inima mi-e seacă, / Ca pe-o frunză-n vânt s-o lași / Dragostea să toarcă*“.

77.6. În ciclul *Rapsodul Dâmboviței* avem o suită de balade sau de cântece realizate în vers liber, modernist, în care specificul național este sugerat: *Dedicație, Inima neagră, Cântecul fânului cosit, Dorul, Taina lunii, Salba de lacrimi*. În mod simbolic, ele sunt rostite de cobzar, ca în *Salba de lacrimi*, unde o copilă „*voia să-și facă de-argint frumoasa salbă*“. Ea îi cere râului unda, dar acesta-i răspunde: „*Câmpului de undele-mi i-e sete*“. Îi cere lunii privirea, dar luna-i răspunde: „*Noaptea privirea mea mi-o cere*“. Atunci oamenii-i șoptiră: „*Ia lacrimile noastre / De-ți fă din ele salbă de argint*“. Toate lacrimile vorbeau de durerile inimilor din care au venit și, depășându-și povestea, deveneau atât de grele, încât muri copila și salba încă îi apăsa mormântul. Este o meditație subtilă, simbolică pe tema poetul și poezia, sugerând că poetul trebuie să fie un rapsod care să adune ca într-un râu durerea poporului său sau ca într-o salbă de lacrimi, ceea ce și este poezia Elenei Văcărescu.

77. Martha Bibescu

Martha Bibescu se impune în aria literaturii și culturii europene prin romane, eseuri, cugetări, poeme în proză, note de călătorie, evocând personalități ale culturii universale, pe care le-a cunoscut: Anatole France, Paul Valéry, Paul Claudel, Jean Cocteau, Marcel Proust. Unele sunt semnate cu pseudonimul Lucile Ducaux. Este descendentă din familia domnului moldovean Constantin Mavrocordat și căsătorită cu prințul George Valentin Bibescu. Din cele peste patruzeci de cărți publicate, menționăm pe cele mai importante: *Cele opt raiuri* (Les Huit Paradis, 1908 – Premiul Academiei Franceze) *Alexandre Asiatique, Izvor, țara sălciilor* (Isvor, la Pays des Saules, 1923), *Papagalul verde* (Le Perroquet vert), *Catherine* (1927), *Destinul lordului Thomson* (1927), *La bal cu Marcel*

Proust (Au bal avec M. Proust), dar și faptul că a fost membră a Academiei Regale din Bruxelles. Dragostea ei pentru țară o găsim deplin exprimată în *Izvor, țara sălciilor*, din care culegem un fragment semnificativ:

„Va veni o zi când se va da atenție acestui popor, care n-a fost încă luat în seamă. Din această țară, îngropată în tăcere, se vor auzi, înălțându-se cântece și muzică. Neamul acesta se va naște, după o mie de ani de ființare, și lumea va fi uimită ca de o minune, când va afla în sfârșit tot ce a știut el despre conștiința universală.

Bucuriile acestui popor au rămas ascunse, nenorocirile lui n-au fost vestite. Nimeni n-a scris cărți despre mitologia lui. Istoria lui n-a fost cunoscută. Totuși, acești oameni au avut poate mai mult decât alții geniul mitului, care îi făcu să întruchipeze toate sentimentele omenești în felul cel mai ingenios. Dar pentru că aparțin unei religii care îi oprește de la chipurile cioplite, n-au avut nicicând libertatea de a da frumoaselor închipuirii o formă palpabilă, cum au făcut fericirii elini, fericirii francezi“.

Autoarea este încântată de miturile, portul, obiceiurile, datinile, basmele, poeziile, originalitatea culturii populare românești. Ea redă un mit despre care cercetătorii în folclor nu spun nimic. Matcaleu, fratele Paștelui sau „Paștele mezin“, ca zeu al prieteniei: „Credincioșii lui se întrunesc ca să-l prăznuiască, sau mai bine zis ca să-l facă martor legămintelor lor, sub cel mai bătrân pom înfloritor din partea locului. Aici se leagă minunatele prietenii, care în tinerețe unesc cutare fată cu cutare alta, cutare flăcău cu prietenul lui, ales și prețuit între toți“. Expresia „s-au prins frați“ sau „s-au prins surori“ înseamnă că au încheiat o unire mistică, sub oblăduirea geniului tinereții, care prezidă la aceste cununii sufletești, ce „se prăznuiesc în fiecă an la Izvor“.

Cei doi ce se leagă astfel împart un ban de argint tăiat în două. Ambii prieteni trebuie să păstreze cu grijă jumătatea, căci acest zălog va fi cerut până în cea lume.

Mănâncă din aceeași pâine și beau din același pahar, rostind cuvintele consacrate: „Unu pentru celălalt, frați vom fi,/ De-acum nainte și până om muri“. Își pun coronițe de salcie și-și dau sărutul împărtașaniei și prietenia devine ca „o căsătorie nedesfăcută“. Ei devin: „Frați de cruce, frați de sânge, astfel li se vor zice. Împart între ei o cruce, ba merg până a-și face răni ușoare spre a se amesteca sângele“.

Dacă se întâmplă ca unul dintre frați să moară, credința este că el ar putea trage după sine pe celălalt și de aceea un alt tânăr își ia asupra lui legământul celui mort. Jurământul se face în fața sicriului deschis. Jumătatea de ban se pune în sicriu. Se leagă cu un lanț închis, cu un lacăt brațul stâng al celui mort de brațul drept al celui viu, și după ce se încheie slujba religioasă de înmormântare, se face substituția de către cel ce i-a luat

locul. Se invocă numele Domnului Iisus Hristos, al Preasfintei Fecioare, rostindu-se apoi cuvintele: „*Așa cum am descuiat eu lanțul, tot așa să fie dezlegat jurământul, care lega pe frate-meu cu frate-său răposatul. Fac ca în lumea aceasta să se desfacă, să se despartă, să se dezlege, să se desprindă. Amin!*”

Această practică, acest model de viață arhaică îl găsim în basmele populare, în romanul *Codin* de Panait Istrati, în legendele antice cu Castor și Polux, cu Oreste și Pilade, preluat cu miturile populare Sfântul Soare, Sfânta Lună, zânele, Pământul-Mumă de către greci de la traci, dar dându-le nume proprii: Apolon, Diana, cele nouă muze, Geea, titanii.

În discursul despre Martha Bibescu, citit la Academia Belgiană (1977), Mircea Eliade caracteriza astfel această capodoperă a scriitoarei: „*Izvor poate fi comparată cu cărțile unor antropologi americani, devenite best-seller în ultimele decenii. Cartea prezintă viața unei societăți românești în întreaga ei complexitate și profunzime. Cu precizie, delicatețe și inteligență, în pagini care nu au pierdut nimic din prospețimea lor, Martha Bibescu evocă un ciclu ritual al unui sat românesc, costumele, legendele și muncile câmpului în fiecare anotimp. De multe ori este frapată de arhaismul lor. Datorită ghidului și confidenței sale, bătrâna țarancă Uța, prințesa, descoperă vestigiile unui cult imemorial și secret, rar descris de etnologi și folcloriști. Descoperind această moștenire a preistoriei, descifrând zi de zi viața profundă și secretă a țăranilor români, Martha Bibescu nu se îndoiește de posibilitatea lor creatoare*”.

78. Direcții, orientări, reprezentanți în evoluția criticii literare

I. Direcții și orientări

1. Critica de direcție este reprezentată de Titu Maiorescu care, în articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, dă trăsăturile direcției *Junimea*:

a) prioritatea criteriului estetic față de criteriul istoric în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific național;

c) pentru o deschidere către ideile și literaturile europene;

d) pentru o limbă română literară de valoare estetică;

e) pentru o critică literară obiectivă.

El continua în acest sens activitatea lui Mihail Kogălniceanu care, în articolul *Introducere*, dădea trăsăturile direcției *Daciei literare*, urmate de întreaga generație de la 1848:

a) pentru prioritatea criteriului istoric față de criteriul estetic în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific național, originală, fiindcă „*traducțiile nu fac o literatură*”;

c) pentru realizarea unității culturale a românilor înaintea unificării politice;

d) pentru o limbă română literară unitară;

e) pentru o critică literară obiectivă.

2. **Critica sociologică** urmărește influența mediului social asupra operei literare, realizarea unei literaturi militante în sensul că literatura trebuie să devină o armă ideologică în lupta de clasă.

Constantin Dobrogeanu-Gherea, în *Tendenționismul și tezismul în artă*, arată că scriitorul exprimă tendințele unei epoci, arta tezistă nu are valoare. În *Personalitatea și morala în artă* afirmă angajarea socială a scriitorului, o morală de clasă pentru o critică sociologică. El combate, în articolul *Asupra criticii metafizice și științifice*, principiul „*artă pentru artă*”, adică „*autonomia esteticului*”.

3. **Critica realistă** este reprezentată de Garabet Ibrăileanu care, în *Spiritul critic în cultura românească*, susține că valoarea operei literare este dată de spiritul critic. El îi consideră pe Eminescu și Caragiale culmi ale spiritului critic în Moldova și în Muntenia. În cărțile sale *Scriitori și curente*, *Scriitori români și străini*, *Opera literară a domnului Vlahuță*, el aplică această critică realistă.

4. **Critica impresionistă** este reprezentată de Eugen Lovinescu care, în *Istoria literaturii române contemporane*, susține tezele: „*mutația valorilor estetice*”, aprecierea operei literare printr-o „*impresie totalizatoare*”; *teoria „sincronismului”* și „*teoria imitației*” potrivit căreia arta, literatura ar fi un fel de imitație și nu originalitate, sau un univers propriu, timbrul unic. Este un mod de a desființa criteriile obiective de apreciere a operei literare.

5. **Critica istorică** este reprezentată de G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Nicolae Iorga *Istoria literaturii românești*, Nicolae Cartoian *Istoria literaturii române vechi*, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu *Istoria literaturii moderne*, George Munteanu *Istoria literaturii române*, Mircea Scarlat *Istoria poeziei românești* și de *Tratatul literaturii române* scos de Academia Română.

Critica istorică urmărește evoluția literaturii ca un proces istoric, căutând să găsească și să exprime criteriile unei aprecieri obiective a contribuției scriitorului la dezvoltarea fenomenului literar.

6. **Critica arhetipală** caută să distingă esența fenomenului creator, adică modelele arhetipale fundamentale, cum o găsim în cartea criticului

Constantin Ciopraga *Mihail Sadoveanu: Fascinația tiparelor originare*, sau la Constantin Barbu *Rostirea esențială*.

7. Critica creativă caută să studieze valorile creative din structura textului literar ca mod de a distinge criteriile obiective de apreciere a valorii actului de creație. Avem în acest sens cartea lui Dimitrie Caracostea *Creativitatea eminesciană*, precum și articolul *Creație și analiză* a lui Garabet Ibrăileanu.

8. Critica psihanalitică urmărește, pe linia deschisă de Sigmund Freud, o descoperire a modelelor subconștientului. Apar astfel de elemente la Tudor Vianu *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, G. Ibrăileanu *Creație și analiză*.

9. Critica axiologică este o căutare a criteriilor de valoare axiologică, creativă, spre a obiectiva la maximum actul de apreciere. Avem în acest sens cartea *Personalitatea literaturii române* a criticului Constantin Ciopraga, care este un demers axiologic fundamental asupra fenomenului literar românesc.

10. Critica semiotică caută esența actului creator în structura cuvântului. Ea a descoperit ideologemul prin Mihai Bahtin, R. Barthes, J. Kristeva.

II. Reprezentanți și creații reprezentative

1. Garabet Ibrăileanu — *Creație și analiză*

Articolul discută cele două tehnici principale pentru realizarea romanului. Analiza este transformarea introspecției într-un procedeu sau modul prin care autorul ne introduce în sufletul eroilor. Creația este totalitatea reprezentărilor concrete, înfățișarea personajelor, comportarea lor, cuvintele, modul lor de a fi. Din împletirea creației cu analiza se realizează imaginea exterioară și cea interioară a eroilor.

Modelul romanului de analiză îl aduce Marcel Proust cu *În căutarea timpului pierdut*, care n-are intrigă, subiect, epică externă, ci creează stări sufletești, eflorescența psihică, realități psihice de sine stătătoare. Gelozia lui Swan devine Gelozia. Introspecția devine o metodă. Sonata lui Vinteuil devine o ființă. Inteligența, adică intelectul, se întoarce în sine și face o investigație continuă, o evaluare, o inventariere, o creare, o recreare a stărilor de spirit, a atitudinilor, opțiunilor, aspirațiilor, actelor de voință.

Romanul este definit ca o trăire unică. El evoluează de la liric la epic și apoi la dramatic, adică de la romanul de dragoste la cel de idei.

2. Tudor Vianu — *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*

Cine vorbește comunică și se comunică, fiindcă limba are mai multe funcții. Autorul se referă la funcția tranzitivă de transmitere a informației,

dar și la funcția reflexivă, adică la intențiile, reacțiile, atitudinile, sentimentele, credințele, opțiunile, hotărârea celui care vorbește. De aceea „*faptul lingvistic este în aceeași vreme reflexiv și tranzitiv*“. Autorul remarcă felul în care cele „*două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate*“, însă în același timp într-o strânsă cooperare. Maximum de valoare reflexivă găsim în textul poetic, în timp ce „*reflexivitatea legilor și formulelor științifice e nulă*“.

Din această cauză, opera literară reprezintă „*o grupare de fapte lingvistice reflexive, prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii*“. Se face și o definiție a stilului scriitorilor ca fiind „*ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv împreună cu interesul ei propriu-zis artistic*“. Se dau câteva definiții celebre asupra stilului, dintre acestea reținem pe cea a lui Vossler: „*Stilul este întrebuițarea individuală a limbii*“; Buffon: „*Le style est l'homme même*“.

Analiza psihologică își are punctul de plecare în această funcție reflexivă, de aceea Tudor Vianu vorbea despre romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu ca îmbinând creația cu analiza: „*ceea ce vorbea mai puternic în Ion era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești*“. El se arată un partizan al psihanalizei: „*tot ce suntem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare*“. Aceeași tendință o găsim și când discută despre Hortensia Papadat-Bengescu: „*încât scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci când atribuie unuia dintre personagiile sale feminine cuvintele...*“.

3. E. Lovinescu — *Istoria literaturii române contemporane*

Eugen Lovinescu aduce în critica literară modelul criticii impresioniste, care desființează criteriile de valoare obiective și introduce subiectivismul în forma sa de „*impresie totalizatoare*“, adică maximum de ambiguitate, pentru a deschide calea promovării nonvalorilor. În capitolul *Mutația valorilor estetice*, el promovează un sistem de ambiguizare a valorii, care este „*la discreția gustului*“, criticului și a impresiilor lui. Teoria imitației, preluată de la Gabriel Tarde, este un alt concept viclean de bulversare a valorilor. Creația ar fi imitație și nu originalitate. De aceea premisele actului fundamental de critică, propuse de Eugen Lovinescu, sunt false și de aici aprecierile lui care se contrazic, dovedind diletantism. Eugen Lovinescu nu are formație estetică fundamentală pentru a propune un model axiologic, pentru a formula criteriile de apreciere a valorii după concepte științifice.

Discuția despre romanul *Ion* este limitată la impresii și parafrazări, cu analogii forțate la literatura universală, fără a preciza care ar fi contribuția lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului în aria literaturii europene, fiindcă nu are criterii de valoare. De aceea nu înțelege că *Ion* aducea față de

Viața la țară a lui Duiliu Zamfirescu o trecere de la romanul liric la romanul obiectiv realist, ca formă superioară a spiritului critic. Nu percepe nuanțele și subtilitățile stilului lui Liviu Rebreanu; după el „romanul este realizat fără strălucire, fără stil“, dar care „ne dă impresia vieții“, fiindcă „este curgătoare și naturală“. Nu remarcă arhitectura romanului, sinteza estetică, tehnica algoritmică, nuanțele, subtilitățile, fiindcă nu are la îndemână instrumentele fundamentale ale criticului profesionist. De aceea el nu știe că „instinctul de avariție“, pe care el îl numește instinctul „de stăpânire a pământului“, nu este un criteriu de valoare, pe baza căruia să se poată face o comparație cu romanul lui Emil Zola *La terre* sau cu romanul lui Honoré de Balzac *Les paysans*. Nici compararea lui Ion cu ambițioșii ipocriți ca Julien Sorel din *Roșu și negru* de Stendhal nu are la bază o categorie de valoare. Eroul este redus „la instinctul principal“. Instinctele nu sunt principale sau secundare. Instinctul principal este cel de conservare și apoi cel de reproducere. Avariția nu este instinct, ci patima lăcomiei. Expresiile sunt gratuite, bombastice și ridicole. Sufletul lui Ion „simplu, frust și masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate“ sau e o forță ce se destinde prin „virtutea legilor ei interioare“. Care sunt aceste legi? Ce rol au ele?

El remarcă dorința lui Liviu Rebreanu de a crea o figură simbolică „mai mare ca natura“, fiindcă nu cunoaște mitologia străveche românească și nu poate înțelege proiectarea lui *Ion* într-un context mitic arhetipal, care-i dă valoare arhetipală.

4. G. Călinescu — *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

Istoria literaturii române, realizată de George Călinescu, este impresionistă, subiectivă și dă o imagine de tip baroc a gândirii autorului, bazată pe „o impresie totalizatoare“, pe date istorice, dar nu și pe criterii obiective de valoare, pe un sistem axiologic fundamental. Orice act critic de valoare începe prin expunerea unei axiologii, ceea ce nu găsim la George Călinescu. Capitolul, dedicat lui Mihail Sadoveanu și propus spre analiză, nu este decât o trecere în revistă a activității scriitorului. Aprecierile sunt ambigui și paradoxale („culegerea Dureri înăbușite, poate cea mai slabă, cu toate că foarte onorabilă în producția generală a vremii, suferă de un ton negru“) sau ridicole: („în Crășma lui Moș Precu întâlnirea eroilor se face, precum se vede, tot la crășmă“.) Analiza romanelor *Baltagul*, *Frații Jderi*, *Neamul Șoimăreștilor* este superficială, fără a se discuta problemele fundamentale ale universului sadovenian sau particularitățile stilului. Unele idei sunt o insultă la adresa ființei naționale: „Cu o inteligență de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicându-se la o idee generală. Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat în schimb un popor de o barbarie absolută“, dând o imagine cu totul falsă asupra specificului

național, pe care nu l-a înțeles, fiindcă nu a cunoscut mitologia autohtonă. Compararea lui Sadoveanu cu Chateaubriand este nepotrivită și nu justifică deloc afirmația că „eroii lui Sadoveanu sunt mișcați de instincte și ritualuri“.

Specificul național al lui Mihail Sadoveanu, care-l proiectează în aria literaturii universale prin profunzimea și subtilitățile lui, sunt un teritoriu pe care George Călinescu nu poate pătrunde: „*Idilicul lui Sadoveanu e în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic, revărsat într-o netulburată placiditate*“. Comparațiile cu Caragiale și Creangă au în vedere nu teritoriul mitului, al fantasticului, al specificului național, ci doar o inventivitate a termenilor și capacitatea de a se exprima fluent. Afirmația nu are acoperire, fiindcă, spre deosebire de I.L.Caragiale, care face un joc umoristic cu limbajele, Sadoveanu transfigurează prin nuanțe mitice. Călinescu caută „*impresia totalizatoare*“, dar n-o găsește, fiindcă Mihail Sadoveanu are un univers complex și nu poate fi încastrat în precarele instrumente de care dispune criticul George Călinescu. Ornamentele, fotografiile, divagațiile, impresiile, afirmațiile fără acoperire nu pot suplini lipsa unei formații filosofice fundamentale, cum au avut-o Titu Maiorescu, Tudor Vianu și alții. De aceea și discuțiile despre poezii de formație filosofică, cum sunt Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, pun în evidență aceste carențe din gândirea criticului. El nu înțelege „*tiparele originare*“, pe care le va evidenția Constantin Ciopraga. Elementele conotative, care fac teritoriul stilului lui Mihail Sadoveanu, criticul nu le poate analiza, fiindcă nu are pătrunderea nuanțelor și capacitatea de introspecție.

5. Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) — *Mențiuni critice*

Romanul *Maitreyi* al lui Mircea Eliade este, după părerea criticului, romanul care concentrează legende de dragoste născocite spre a exprima candoarea iubirii ideale. Allan este văzut ca un „*erou lucid*“ cu „*predilecții pentru jurnal și are demonul renegărilor*“. „*Luciditatea lui Allan este sublimă, dar lipsește cu desăvârșire*“, l-am cita noi pe Caragiale, fiindcă acționează fără rațiune. Romanul este romantic, dar cu un final realist; este iubirea de basm oriental, neverosimilă, dar „*nu mai puțin pământeană a Maitreyiei*“. Compararea eroinei cu Sulamita din *Cântarea Cântărilor* este forțată, fiindcă provin din lumi diferite. Iubirea devine patimă din cauza tinereții eroilor: „*Eroina se ascunde, se opune prin cântece, poeme și flori. Maitreyi dovedește rafinament, inocență, humor, forme ale aceleiași suverane și perpetue feminități*“. Analizând jurământul eroinei, Perpessicius crede că „*în el se cuprind toată înțelepciunea și toată poezia religiilor asiatice*“, fiindcă nu cunoaște ritualurile indiene. Lui i se pare că eroina poartă „*un nimb de mucenică a dragostei*“, fiindcă nu înțelege caracterul arhetipal al gândirii indiene. El vede rugul pe care arde această „*Phedra*

bengaleză“, dar nu înțelege că pentru ea dragostea, ce i-o poartă lui Allan, este mai importantă decât viața. Admirația criticului este totală: „*Maitreyi ca un idol s-a statornicit de azi înainte în sanctuarul dragostei*“.

6. Pompiliu Constantinescu — *Considerații asupra romanului românesc*

Discuția despre problema romanului a antrenat critica literară interbelică, fiindcă romanul e „*genul în care se reflectă mai mult societatea*“. Se pune deci problema ca romanul să aibă „*insecție cu istoria*“, adică personajele trebuie să aibă o stare civilă; conturul interior se reliefează mai pregnant „*prin conturul exterior*“, de aceea lumea epică e o „*suprastructură față de realitatea brută*“. Se fac distincții ale genului față de poezie: „*Romanul are un suprem mesaj introspectiv pe un plan tridimensional; el e o geometrie în spațiu a sufletului românesc, pe când poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale*“. De aceea criticul optează pentru romanul realist: „*Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se adaptează prin amoralitate, construind categoria psihică și socială a parvenitului sau, când e învins prin exces de sensibilitate și individualism pasiv, zugrăvește categoria opusă a dezadaptatului*“.

Evoluția romanului românesc este văzută în culori nefavorabile: „*Eroul romanului nostru a degenerat în schema unui erou concept în cuprinsul unei psihologii date, scriitorul se refugiază în document, în pitoresc social și inventar descriptiv, iar când nu e lipsit de fantezie și lirism, naufragiază în satiră sau efuziune poetică*“. El vede în romanul de analiză forma cea mai înaltă de evoluție: „*Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială, forma lui cea mai înaltă, epopeea prustiană deschide calea romanului pur*“, instrument de adâncire în „*misterul eului uman*“.

7. Constantin Ciopraga — *Personalitatea literaturii române*

Valoarea ca sens de a fi a literaturii a fost înțeleasă în mod diferit de personalitățile, curente, grupurile literare care i-au marcat evoluția.

În articolul *Introducere*, Mihail Kogălniceanu propunea, pentru generația de la 1848, elementele unei axiologii, bazată pe conceptele de specific național, de militantism social iluminist, de unitate națională, de interpretare romantică a realității, de apreciere obiectivă a creației literare.

Titu Maiorescu, în articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, propunea criteriile clasice în aprecierea valorii, conceptul de universal în sensul asimilării ideilor și culturii europene, accentuarea specificului național.

Garabet Ibrăileanu definea, în cartea sa *Spiritul critic în cultura românească*, elementele unei axiologii realiste, iar Petre Andrei propunea, în *Filozofia valorii*, o axiologie filosofică. Lucian Blaga, în *Artă și valoare*, se situa pe linia unei axiologii metafizice, iar Tudor Vianu, în *Introducere în teoria valorilor*, propunea un sistem axiologic.

În general, toți creatorii au în textul lor încorporat un anumit concept despre valoare. Când eroul lui Eminescu, Hyperion, îi cere Demiurgului: „*Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire*“, el exprima o axiologie romantică, unde valoarea este dată de sentiment.

În *Personalitatea literaturii române*, criticul Constantin Ciopraga face un demers axiologic fundamental, arătând evoluția *de facto* a conceptului de valoare în evoluția fenomenului literar românesc, „*purtând sensuri ale vieții*“ (p. 59), adică definind o axiologie vie și nu una teoretică sau de direcție. Actul critic devine astfel structural, situându-se la punctul de interferență al tuturor curentelor, tendințelor, personalităților literaturii române.

Cartea propune o descoperire și valorificare a nuanțelor și sensurilor conceptului de valoare și o definire amplă ca: „*substratul nostru spiritual*“ (p. 56), „*configurațiile psihologice*“ (p. 66), „*ideea de specific național*“ (p. 70), „*amprenta stilistică*“ (p. 74), „*principiile etice fundamentale*“ (p. 81), „*sensul superior al existenței*“ (p. 80), „*conștiința istorică*“ (p. 83), „*conceptul de mit*“ (p. 87), „*simbolismul universal*“ (p. 101), „*modelele din basme*“ și „*iconografia bizantină*“ (p. 104), „*arhetipurile folclorice*“ (p. 106), „*esențele*“ (p. 107), „*viziunea sincretică*“ și „*poezia intensă*“ (p. 114), „*conștiința*“ (p. 123), „*tehnica romancierului*“ (p. 124), „*cunoașterea și înțelepciunea*“ (p. 137), „*poetul — conștiința vie a epocii sale*“ (p. 143), „*modelul creativ*“ (p. 145, 156), „*conceptele filosofice*“ (p. 149), „*metaforele fundamentale*“ (p. 152), „*stilul de viață*“ (p. 161), „*simțul echilibrului, conștiința de sine, experiența multiseclară*“ (p. 161), „*lecția umană*“, „*viața*“, „*conștiința umană*“ (p. 176), „*rafinamentul nuanțelor*“, „*expresia*“, „*adevărul*“, „*autenticul*“ (p. 186), „*imaginea frumuseții, potențată de sensibilitate și înnobilită de inteligență*“ (p. 196), „*capacitatea de a releva*“ (p. 190), „*aflarea adevărului și descoperirea armoniilor*“ (p. 200), „*coordonatele spiritului creator*“ (p. 219), „*mitul*“ (p. 219), „*înțelegerea pură*“, „*calea către idee*“ (p. 229), „*integrarea în circuitul valorilor universale*“, „*conexiunea cu celelalte arte și moduri de exprimare ale spiritului*“ (p. 27), „*stilul fundamental al unei culturi*“ (p. 35).

Sucesiunea generațiilor este văzută ca „*un efort spre sinteză*“, „*o aspirație a rotundului*“. Sinteza se constituie astfel, treptat, într-o calitate ce

definește valoarea. Valoarea o dă adevărul și aceasta devine nectarul, sensul căutării și de aceea literatura poartă „plămada luminii“. Căutarea și exprimarea adevărului devin, în *Personalitatea literaturii române*, axul central în jurul căruia roiesc ideile din spațiul literaturii române și universale.

8. Mihai Cimpoi — *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*

a) Mihai Cimpoi, născut la 3 septembrie 1942 în comuna Larga, județul Hotin, și-a făcut studiile la Universitatea de Stat din Moldova. A fost redactor la revista *Nistru*, la editurile Cartea Moldovenească și Literatura Artistică; secretar literar la Teatrul Național și Teatrul Poetic „Al. Mateevici“.

Este critic literar, istoric literar, filosof al culturii, Președinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, membru de onoare al Academiei Române, membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru titular al Academiei de Științe din Republica Moldova, membru al Organizației Mondiale a Scriitorilor.

Este autorul a numeroase cărți, studii monografice, eseuri: *Disocieri* (1969), *Alte disocieri* (1971), *Cicatricea lui Ulise* (1982), *Întoarcerea la izvoare* (1985), *Creația lui Druță în școală* (1986), *Duminica valorilor* (1989), *Basarabia sub steaua exilului* (1994), *Sfinte firi vizionare* (1994), *Lucian Blaga: paradiziaticul, lucifericul, mioriticul* (1997), *Spre un nou Eminescu* (1993), *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Narcis și Hyperion* (1994).

b) Cartea sa, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău — 1997, este o imagine a fenomenului literar din această adânc lovită parte a țării, ca exprimare a permanenței etnice și a vigorii cu care scriitorii basarabeni au afirmat conștiința națională.

Prima parte a cărții, intitulată *Literatura basarabeană: caractere esențiale*, redă coordonatele unei gândiri axiologice cuprinsă în sintagme ca: „închidere progresivă“, „fixarea strategică în cerc“, „homo naturalis“, „homo naturaliter cristianus“, „dragostea de neam, grai și moșie“, „sentimentul naturii“ și „iubirea de țaran“, „Religiozitatea mistică și caracterul țărănesc social“, prin care se definesc trăsăturile, dar și valorile spiritului în plaiul basarabean.

Exilul basarabean, ca exil interior, ca urmare a procesului de rusificare și deznaționalizare, impus de bolșevico-sioniști, consta într-o înstrăinare organizată de spiritualitatea românească de ruperea brutală de orice contacte cu patria. Este un exil în trecut, o nostalgie, o teamă, un instinct de conservare, un refugiu în interior. Dacă exilatul român din diaspora occidentală sau America era un exilat exterior, un „cavaler al resemnării“,

exilatul dintre Prut și Nistru este „cavaler al rezistenței“, al spiritului, al apărării graiului, fiindcă pentru scriitorul exilat țara este limba (Emil Cioran *Eseuri*: „*nu locuim într-o țară, locuim într-o limbă.*“; „*Asta și nimic altceva înseamnă patria.*“). Limba este submarinul sau batiscaful, capsula cosmonautului catapultat în spațiu, fiindcă el, exilatul, este rupt de mediul lui spiritual.

Autorul stabilește diferențele spirituale ale exilului interior de cel exterior de exilatul în propria țară, cotoplită de dușmani, și exilatul în altă țară. Exilatul din alte țări este silit să accepte „dubla identitate“, în timp ce basarabeni au rămas în limitele cunoașterii culturii naționale. Se disting, potrivit lui Dorin Tudoran, trei tipuri de exil: exilul autoimpus al celor ce continuă să scrie în limba și pentru țara din care provine (Elena Văcărescu sau Martha Bibescu), exilul forțat în care autorul are o contribuție la dezvoltarea literaturii sau culturii din țara unde trăiește (ca Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Panait Istrati, Mircea Eliade) și exilul interior pe care l-au practicat scriitorii basarabeni.

În capitolul *Cultură și literatură. Rădăcini și coroană*, se trasează liniile directoare, autorii și contribuțiile importante la edificarea vieții culturale din Basarabia din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Dar, în capitolul următor, *Regalitatea documentului uman*, se arată că documentul uman pe care trebuie să-l aducă literatura, fiindcă scriitorul, rămas în viață, este „*om de poveste*“, cum ar spune Miron Costin. Scrisul care să consemneze adevărul trist dă sens actului narativ „*primum movens*“, fiindcă realitatea este atât de dură, de neașteptată încât ficțiunea literară își pierde sensul de a fi. Documentarea și documentul devin „*forma mentis*“, dar mai ales un mod de a exista, o mărturie, „*un strigăt existențial*“, rezistența, depășirea „*spaimii de singurătate, de înstrăinare*“.

Cel de al patrulea capitol al primei părți, intitulat *Măreția naturalismului*, arătându-se diferențele dintre „*superbia princiară a romantismului*“ și „*clasicismului*“, dintre „*regalitatea realismului*“ și „*feliile și episoadele de viață ale naturalismului*“. Se urmărește fidelitatea descrierii, documentării, obișnuinței. Accentul cade pe destin, pe dramatic, pe tragic, pe milă față de individul „*strivit de societate sau zdrobit de istorie*“, fiindcă „*Artistul e chemat să vadă, dar n-are dreptul să creeze*“. Această situație pe poziția naturalismului este, de fapt, un realism împins spre verism, fiindcă scriitorul constată că realitatea depășește, prin complexitate, profunzime și problematică, ficțiunea literară.

Capitolul *Pionieri și clasici* redă contribuția scriitorilor basarabeni din secolul al XIX-lea la dezvoltarea fenomenului literar românesc: Costache Stamati, Ioan Cantacuzino, Teodor Vârnav, Alexandru Donici, Costache Negruzzi, Alecu Russo, Constantin Stamati-Ciurea, Ioan Sârbu, Bogdan

Petriceicu Hasdeu, Zamfir Rali-Arbore, Dumitru C.Moruzi, Victor Crăsescu, Matei Donici, Gheorghe Păun, Dimitrie Petrino.

Începutul secolului al XX-lea este reprezentat de scriitorii ca: Al. Mateevici, Tudose Roman, Leon Donici-Dobronravov, Nusi Tulliu, Sever Zotta, Paul Gore, incluși în capitolul *Mesianicii începutului de secol XX*.

Ora stelară este titlul, sub care se adună activitatea scriitorilor din perioada interbelică: Constantin Stere, Pan Halippa, Gheorghe Madan, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Olga Crușevan, Liuba Dimitriu, Petru Stati, Lotis Doleuga, Alfred Basarab Tibereanu, Vladimir Cavarnali, Iacob Slavov, Teodor Nencev, Vasile Luțcan, Magda Isanos, Al. Robot, Sergiu Matei Nica, Andrei Ciuruga, Eugeniu Coșeriu, Arcadie Donos, scriitori dintre care unii s-au impus în conștiința literară.

Perioada postbelică: Rătăcirii dogmatice și întoarcerii la Ithaka este titlul capitolului cel mai plin de probleme, de aceea și autorul nu mai desfășoară micromonografic evantaiul scriitorilor, ci atacă problemele cu care s-au confruntat aceștia. Titlurile subcapitolelor sunt edificatoare în acest sens: *Înstrăinare, ruptură, continuitate; Infernul proletcultist; Singuri sub semnul exilului; Vânturile lumii și focul sacru din vatra proprie; Fenomenul morții artistului; Generația pierdută și întoarcerea la unelte, Scriitorii perioadei 1955-1965 față cu teroarea istoriei; Căutarea de sine a literaturii basarabene; Schimbarea la față; Generația „ochiului al treilea”; Optzeciștii; Complexele integrării; Melpomene în „cercul strâmt” basarabean; Drama criticii și istoriei literare, Interferențe; Homo folcloricus, Prezențe basarabene în literatura română postbelică.*

Imaginea care se decantează din lectura cărții este dramatică, tragică, oglindind zbaterea conștiințelor scriitorilor basarabeni de a ieși din „noaptea” fascismului sovieto-sionist, ascuns sub numele de „comunism”, sub lozincile „internaționalismului proletar”. Ideea suprarrealistă că literatura implică sufletul a fost cel mai profund trăită de scriitorii plaiului basarabean.

79. Considerații asupra problemelor eseului românesc

Eseul, ca specie literară creată de Montaigne, în aria literaturii universale, primește de la acesta și numele provenit din lat. *exagium*, din fr. *essai* cu sensul de încercare, exercițiu, dar de fapt un mod de a expune ideile personale ale autorului în legătură cu subiectul propus.

Dimitrie Cantemir, în *Divanul sau gălceava înțeleptului cu lumea*, realiza un început pentru eseul românesc, urmând probabil exemplul lui

Leibnitz. Eseul cultivat în Anglia de Fr. Bacon, John Locke, în Germania de Lessing, Schiller și Goethe, în Franța de René Descartes (*Discurs asupra metodei*), Pascal (*Cugetări*), La Bruyère (*Caracterele*) a găsit la noi, în Alexandru Odobescu, un realizator subtil și rafinat, în *Pseudo-Kynegeticos*.

El va fi cultivat în perioada interbelică de Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Al. Philippide, Ion Barbu, G. Călinescu, L. Blaga, iar după război de Constantin Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran, Petru Comarnescu.

Eseul românesc se caracterizează prin predilecția pentru speculațiile filosofice, prin cultivarea elementelor de specific național, prin asociațiile de cultură și literatură universală, prin fantezie și asociații de idei, prin originalitate și expresivitate.

79.1. Emil Cioran — *Amurgul gândurilor*

Amurgul gândurilor este un eseu pe tema *fortuna labilis*, alcătuit din mai multe silogisme.

a) Primul silogism este o meditație pe tema dorul de a muri, echivalent cu *Mai am un singur dor* sau cu versul „*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*” din *Odă (în metru antic)* ale lui Mihail Eminescu. Cioran propune o inițiere în *eutanasi*e, ca o lunecare în moarte, ca și cum ai face un drum în tine însuși, echivalent cu versul: „*Pe mine mie redă-mă*”. În același context de asociere cu Eminescu, versurile „*Pururi tânăr înfășurat în manta-mi / Ochii mei nălțam la steaua singurătății*” devin în eseu lui Cioran: „*Pururi tânăr în amurguri, întremat în sfârșituri, căutând întinderile morții, fiindcă viața nu-i destul de încăpătoare și încetinindu-ți răsufierea ca zgomotul viețuirii să nu acopere depănările visului final!*”. Aceste meditații arată limitele filosofiei, ca și la Eminescu, și sunt urmate de concluzia: „*În Dumnezeu nu trebuie văzut mai mult de o terapeutică în contra omului*”. Această falsă concluzie are la bază falsele premise filosofice. Pe premise false nu se poate realiza o concluzie adevărată. De aici șirul de erori: „*Oamenii nu-s decât obiecte*”, „*Parisul este suspinul arhitectural*” care ascunde „*un apus muzical*”. El însuși devine „*o salcie ce-și plânge crengile spre cer*”.

b) Al doilea silogism este pe tema disperării. Lipsa contactului cu Duhul Sfânt îi provoacă disperarea exprimată prin două întrebări-premise: „*Oasele spre cine urlă în văzduh?*”, dar mai ales prin: „*Și ce chemare spre înec îmi împinge gândurile spre ape moarte?*”. Concluzia are tot forma unei întrebări: „*Dumnezeule! pe ce frânghie să urc spre tine, ca de nepăsarea Ta să-mi sfărâm trup și suflet?*”. Disperarea este a unsprezecea treaptă a păcatului, ceea ce, ca fiu de preot, ar fi trebuit să știe Emil Cioran. De aceea acest silogism devine o carte, *Pe culmile disperării*, și apoi *Tratat de descompunere*, fiindcă treapta a douăsprezecea este sinuciderea, fie ea și spirituală. Cioran ne comunică dramatica înclăștare a sufletului

intelectualului cu moartea, când confundă orgoliul provocat de cunoaștere cu credința, care este drumul spre mântuire.

c) Al treilea silogism are ca temă conceptele de poet și poezie. Cioran discută problema înstrăinării și însingurării poetului în special, dar și a omului în general: „*Oamenii nu trăiesc în ei ci în altceva*“, „*De aceea au preocupări*“. Numai poetul este „*cu el și în el*“, fiindcă „*realitatea întregă respiră prin el*“. Marele secret al poezilor este: „*A-ți trăi eul ca univers*“. Nimic nu ucide mai mult poezia lăuntrică și vagul melodic al inimii „*ca talentul poetic*“. Cea mai egoistă concluzie la aceste premise vine în final: „*Sunt poet prin toate versurile ce nu le-am scris*“. Este aici un adevăr: exprimarea înseamnă dăruirea universului sufletesc semenilor. Acesta este sensul său de a fi. Cioran susține conceptul de antinomie dintre poet și lume. Poetul este un zgârcit, un avar care-și păstrează (de fapt îngroapă) talentul, fiindcă își face din sine însuși un chip cioplit, la care se închină.

d) Al patrulea silogism este o meditație pe tema istoriei, ca formă a destinului uman. Istoria și omul alcătuiesc o antinomie în concepția lui Emil Cioran. Paradoxul îl constituie, în gândirea lui, că atunci când omul își va cunoaște dimensiunea interioară va începe adevărata istorie: „*Când vom viețui cu sentimentul, că în curând omul nu va mai fi om, atunci va începe istoria, adevărata istorie*“. Este deci o istorie a conștiinței de sine, care începe cu o cunoaștere a limitelor „*va respira la marginea lui*“, ca în poezia lui Lucian Blaga *Un om s-apeacă peste margine*, dar când va atinge orizontul absolutului, al conștiinței, istoria se va sfârși. Credem că Cioran ar fi vrut să atingă nivelul lui Eminescu din versurile: „*Și unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște*“, adică limita de la care cunoașterea de sine devine conștiință. Paradoxul continuă, fiindcă el crede, că nu va mai fi în om credința: „*În sufletul omului nu va mai avea loc nici o credință*“, fiindcă Cioran nu înțelege că, de fapt, credința este prima parte a scării, de unde începe Legea Iubirii: „*Căci Dumnezeu este iubire*“. De fapt, credința este Calea, nădejdea este Adevărul și iubirea este Viața din versetul: „*Eu sunt Calea, Adevărul și Viața*“. Credința este calea spre Dumnezeu, este destinul pe care-l primim la botez o dată cu numele. Schimbarea credinței, schimbarea numelui atrag după sine și schimbarea destinului.

e) Al cincilea silogism este dat de teamă ca stare de spirit, care-i obsedează ființa. Și acest silogism are în el un paradox, fiindcă în timp ce se roagă lui Dumnezeu: „*Doamne! dezleagă-mă de mine, că de miresmele și miasele lumii m-am dezlegat demult*“, rostește blasfemii. Este un orgoliu care-l determină „*să-L facă pe Dumnezeu Moșneag neputincios*“ și, ca Arghezi, să creadă că „*filosoful posedă întreaga cunoaștere*“, ajungând pe o poziție paradoxală: „*Dumnezeu este modul cel mai favorabil de a ne*

dispensa de viață“. Este un mod de ambiguitate a gândirii, care exprimă în esență căderea: „*Voit-am să mă bizui pe Tine și-am căzut*“.

f) Eseul *Amurgul gândurilor* ridică problema intelectualului, care, asemeni Prințului din Levant, intră în codrul lumii, ca în poezia *Mistrețul cu colți de argint* a lui Ștefan Augustin Doinaș, și este pândit de principiul răului ascuns în mod simbolic în actul cunoașterii. Emil Cioran preia din filosofia occidentală principiul liberului arbitru și rătăcește, ca și Mircea Eliade, de la calea regală a ortodoxiei. Se rupe de plaiul românesc, de trunchiul neamului și devine o frunză, fiindcă nu aduce nici un rod; trăiește gândurile ispititoare și înșelătoare pierzătoare de suflet.

Trei voințe lucrează în om: voia lui Dumnezeu, voia proprie și voia duhului rău. Cioran, egoist, se desparte de voia lui Dumnezeu și caută orgolios să arate voia proprie, refuză să dăruiească poezia din el, partea cea bună. Refuză să îplinească versetul: „*Cel ce vrea să-Mi urmeze Mie să-și ia crucea sa și să se lepede de sine*“, adică să elimine voia proprie și să facă voia lui Dumnezeu, să-L iubească și să-L slujească pe Dumnezeu.

Cioran este un egotist, care-și ascunde mărgăritarul prețios al credinței strămoșești, își îngroapă talantul ca o slugă nevrednică. Intelectualul, care l-a pierdut pe Dumnezeu, este un ratat, un învins, fiindcă a pierdut războiul gândurilor. De aceea Cioran, orb, se întreabă: „*Și verdele putred al ochilor spre ce se mai deschide, când sângele a orbit?*“, de aceea viața lui își pierde sensul: „*Când mintea s-a oprit, de ce mai bate inima?*“, de aceea lumea i se pare fără sens: „*Și văzduhul de ce-mi apasă mahnirea grăbită înspre nimic?*“. Fiindcă egoistul este un nimic, el nu aduce nici o roadă lui Dumnezeu și „*copacul care nu aduce nici o roadă se taie și-n foc se aruncă*“.

79.2. Paul Zarifopol — *Clasicii*

Clasicii sunt un criteriu al calității, „*o proptea folositoare pentru opiniile literare și artistice*“, un model pe care l-au urmat și modernii, formând „*două puncte de spijin*“ în aprecierea operei literare. Tema este deci o discuție despre clasic și modern, ca o opțiune fundamentală estetică a generației.

Gustul grupului social, la care aderă o persoană „*pentru clasici ori pentru moderni*“, este urmat „*cu o îndărătnicie surprinzătoare*“, fiindcă ambiția consecvenței este „*o putere mare și oarbă, chiar în lucrurile literare și artistice*“.

Poziția estetică impresionistă a criticului rezultă din faptul că el consideră factorul social ca fiind determinant al gustului estetic: „*Cetățenii dintr-un anumit timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust. Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii*“. Este un alt mod de a exprima poziția lui E.

Lovinescu cu teoria imitației. De aceea argumentează în același mod, adică prin teoria mutației valorilor estetice a lui Eugen Lovinescu. El arată că opere celebre din literatura universală nu mai pot fi receptate de cititorul contemporan și dă exemple din Sofocle, Corneille, Schiller, care, fără sprijinul criticilor literari, ar fi greu de receptat. Este criticată subtil „*Veșnica tinerețe a eternelor modele*“, pe care nu le poate salva o frază „*ineptă ieșită din minți strâmbe și leneșe*“. Paul Zarifopol nu înțelege valoarea modelelor.

În esență, Paul Zarifopol atacă estetica clasicistă, care are criterii precise de valoare, spre a impune prin estetica și critica impresionistă nonvalorile.

79.3. Constantin Noica — *Creație și frumos în rostirea românească*

a) *Despre o nouă comoară a limbilor* este capitoul care precede discuția despre dor. Noica distinge în formele gândirii și expresiei lui Eminescu funcția tranzitivă a limbii, ca „*o comoară a gândirii omenești în genere*“ sau „*partea traductibilă*“ și funcția conotativă, „*partea de la moși-strămoși*“, adică partea netraductibilă. El nu cunoaște zestrea spirituală străveche, miturile, credințele, eresurile, cutumele și nu le distinge în textul lui Eminescu.

Compară cuvântul cu „*un arbore, cu o făptură specifică*“ și consideră că „*esențiale omului îi sunt nuanțele*“. Cuvintele cu bogăție de sensuri sau cu sensuri greu traductibile sunt așadar vechi. El consideră că „*nu cuvintele vechi interesează, ci înțelesurile lor, nu ele ca atare, ci lecția lor*“. Cuvintele oglindesc „*o devenire petrecută în gând*“ sau, altfel spus, cuvântul este teritoriul, pe care se operează nivelul de gândire creativă al autorului. Atitudinea lui Noica este „*de a recomanda ca omul culturii*“ să facă efortul, ca „*toate cuvintele vechi*“ să fie complete, adică să păstreze tezaurul limbii în fața vremilor cumplete a mistificatorilor culturii și limbii. Autorul se referă la nivelul expresiv al creativității.

b) *Introducere la dor* este o subtilă discuție despre conceptul de specific național, aplicată pe cuvântul **dor**, care definește un sentiment unic, specific românilor. Autorul face, de fapt, o discuție despre teoria câmpului semantic al cuvântului, aplicat pe cuvântul **dor**, discutând nivelurile, sensurile, valorile, contopirile, compunerile, raporturile pe care le exprimă. Pentru Noica, cuvântul **dor** are ceva de „*prototip*“, este „*întreg fără parte*“, o „*alcătuire nealcătuită*“. În el s-a contopit durerea cu plăcerea, de aceea îl definește prin „*plăcere de durere*“, „*căutare de negăsire*“. El, cuvântul **dor**, arată felul în care realizăm noi, românii, o sinteză specifică „*prin contopire și nu prin compunere*“. Noica nu înțelege că afectul unește, iar conceptul separă.

Constantin Noica distinge în interiorul cuvintelor o zonă pe care o numește „*de dor*“, definind zona afectivă din interiorul cuvântului ca formă poetică, de a sugera, de a intui categoriile subconștientului din structura cuvântului.

Cuvântul este „*o realitate vie, o făptură mai deosebită a limbii*“, care poartă „*ceva nerostit în spusa auzită*“, sugerând „*teoria câmpurilor și distinge câmpuri logice*“, „*câmpuri semantice*“, „*câmp cu sens de orizont*“. Este o intuiție a sistemelor categoriilor interioare ale cuvântului. Termenul „*zonă de dor*“ ar sugera o durere, fiindcă este vorba despre „*durerea cuvântului de a fi și de a nu fi cuvânt adevărat*“. Există o anumită „*nedeterminare*“, dar de fapt un nivel de ambiguitate, pe care oricât l-am risipi nu se sfârșește. Se poate face o paralelă între cuvânt și om, fiindcă și omul este o „*ființă purtătoare de orizont*“. De aceea cuvintele, ca și oamenii, „*sunt știutoare și neștiutoare, sigure dar și tare aproximative*“, fiindcă ele dau caracterul de organism viu limbii. Constantin Noica caută să intuiască, ceea ce noi am dezvoltat la începutul acestei cărți, adică structurile eului în interiorul cuvântului.

79.4. Mihai Ralea — Tudor Arghezi

Este un comentariu asupra volumului *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi, realizat de pe pozițiile criticii impresioniste: „*o impresie se ridică deasupra celorlalte: amestecul de sublim și stângăcie, de măreț și mizerabil, de perfecție și ratare*“. Impresiile lui Mihai Ralea nu sunt argumentate cu exemple din textele lui Tudor Arghezi, ci sunt doar niște generalități pentru o impresie totalizatoare: „*Imaginea artei grandioase, atingând simbolul sau mirajul, aici delicată și miniaturistă, nuanțată până la vecinătatea subtilității, epitete riguroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante, care se strecoară pe furiș în suflet și în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor și-l umple de muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăștia farmecul...*”.

Scopul acestor afirmații vagi, fără acoperire în exemple concrete din text, este de a alcătui pseudopremisele unui silogism de tip impresionist pentru o concluzie impresionistă totalizatoare: „*Din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeași impresie: o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare*”.

Această falsă concluzie stă într-un raport antinomic cu o altă concluzie enunțată în același articol: „*După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă, în care n-a mai rămas decât scrum*”.

Aceeași bizară contradicție o găsim tot în cuprinsul articolului. La început, autorul vorbește despre o tensiune interioară violentă, explozivă a textului: „*Când e vorba însă și de temperamente bogate, adânci ori*

viguroase, pline de energie, de neastâmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia”.

În mod firesc, cititorul se așteaptă la o exprimare a cauzelor, care duc la această stare de tensiune explozivă, dar, paradoxal, Mihai Ralea ne comunică exact contrariul, dovedind lipsă de claritate, de consistență și de adevăr a criticii impresioniste. Impresia nu este obiectivă, ci subiectivă, nelogică: „*Sentimentul, iubirea, înduioșarea s-au consumat, s-au topit de arșița internă. Sufletul e secătuit de forțele vii ale dragostei. Emoția proaspătă a murit. Nu mai rămâne decât inteligența*”

Imaginea interioară a sufletului poetului este, după părerea lui Mihai Ralea, simbolistă, decadentă, bacoviană: „*în general o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frământare și neputință*”.

Această ardere interioară este, după opinia criticului, trăsătura evoluției eului arghezian: „*energia înăbușită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvârlit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenușă*”.

Afirmațiile criticului sunt în continuare un atac direct la condiția de poet a lui Tudor Arghezi: „*Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoință abia am putea descoperi ici și colo câte un crâmpei de sentiment, câte-o slăbiciune emotivă*”, fiindcă autorul e „*departe de orice înduioșare*” și „*mai apoi găsim mai degrabă ironia rece*”.

Lipsa sentimentului religios, a evlaviei și pietății creștine este remarcată de critic și consemnată prin: „*Imaginea sa despre lume este a unui păgân înfricoșat*”, „*Psalmii săi sunt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mântuirea, dar e uscat, nu mai iubește*”, „*Strigătul lor e tocmai neputința credinței*”.

Autorul remarcă însă apropierea lui Tudor Arghezi de Baudelaire, de unde poezii ca: *Satan*, unde „*se transmite senzația vie a demonului*”, *Vraciul*, unde este descrisă averea și sufletul vrăjitorului, *Blestemul*, unde veninul lăuntric clocotește ca un cazan de smoală și devorează sufletul lui Tudor Arghezi.

Preocupările pentru expresie determină o retorică verbală: „*Îi lipsește sentimentul spontan, direct, idilic*”, adică poezia: „*Natura e văzută prin artă și nu invers*”.

79.5. Alexandru Husar — Ideea europeană

Ideea europeană reprezintă punctul de sinteză al eseului românesc, este prototipul pe care au căutat să-l atingă ceilalți cărturari de până la el. Este o carte de referință a culturii noastre europene, care aduce imaginea mișcării și apartenența spiritului românesc în coordonatele spiritului european. Acest spirit european este sintetizat de Nichifor Crainic: „*Legăți de Occident prin*

ideea latinității, suntem legați de Orient prin credință“, iar mai apoi: „Latinitatea e calea prin care primim. Calea prin care pulsul Europei zvâcnește în sângele nostru. Ortodoxia e calea prin care dăruim.“ (Gândirea, nr. 1, 1924).

De aceea, cei de la revista *Gândirea* susțineau că: „Ortodoxia este un dat fundamental al sufletului românesc“. Ei se ridicau împotriva „anexării unei literaturi europene“ a literaturii noastre, împotriva modernismului balcanizat, „dadaismului defunct“, „mișcărilor hilariante“, „în care unii văd expresia cea mai desăvârșită a europenismului, ci pentru a ridica real curba eului nostru, pentru a valorifica însușirile, posibilitățile noastre specifice, pentru a ne încadra contemporaneității cu aportul nostru național, nu cu imitații“.

Eugen Lovinescu, în *Istoria civilizației*, se ridică împotriva transplantării formulelor europene de civilizație în mod mecanic și distructiv pentru cultura națională, așa cum fac „intelectualii de azi“, care reeditează pe plan mental „franțuzomania de odinioară“.

Titlul cărții este dat de titlul revistei *Ideea europeană*, revistă democratică destinată cunoașterii raporturilor „dintre cultura românească și cultura europeană“, care apare din 1919, sub conducerea lui C. Rădulescu Motru. Revista își propunea să devină cu timpul un adevărat organ al întregii noastre pătri intelectuale „pentru a duce la bun sfârșit încercarea de europenizare a spiritului nostru public“. Revista susținea că „idealurile noastre nu pot fi altele decât cele ale Europei, că noua configurație și noile raporturi politice din Europa centrală ne impun o mentalitate de popor mare, o mentalitate europeană“.

Sensul termenului de europenizare este definit foarte bine de *Gândirea* (nr. 1-2, p. 22): „Popoarele s-ar putea iubi, căutând să se înțeleagă și se vor putea înțelege, căutând să se cunoască direct. E un alt drum decât acela al uniformismului orb și surd, rod al unei utopii simplificatoare. E înălțarea spiritului, de felurimi convergente, spre ceea ce se va putea numi conștiința europeană...“.

Cel mai important punct de vedere este afirmat de G. Ibrăileanu la *Viața românească* (Scieri a lese, 1971, p. 389), arătând că: „un popor poate să împrumute forme politice și sociale de la alte popoare mai civilizate, dar artă și literatură – nu“. Elementele de civilizație „nu țin de suflet, ci de inteligență, dar arta și literatura țin numai de suflet“, iar „sufletul lui nu se poate nici transmite, nici împrumuta“. De aceea el arată că imitarea formelor și modelelor estetice franțuzești duce la realizarea unei literaturi franceze în limba română, de proastă calitate. Literatura română trebuie să dea în armonia culturii europene răsunetul „sufletului nostru“. Pledând pentru un contact permanent cu Occidentul, revista *Viața*

românească a apărut cu energie specificul național în cultură, adică vocația europeană din perspectivă națională. Asimilarea culturii universale trebuie înțeleasă, așa cum au făcut-o Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, în sensul sporirii forțelor creatoare autohtone. „*Noi nu trebuie să uităm că ne găsim geografic în Orient și deținem adevărul lumii răsăritene, de aceea trebuie să rămânem noi înșine, să fim ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit*“, spunea Nechifor Crainic. O cultură reală, proprie, o literatură națională nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Adoptarea unui spirit occidental, descris de Oswald Spengler în agonie, însemna negația unui destin propriu românesc, adică viu, așa cum l-a demonstrat de două milenii.

Poziția *Vieții românești*, exprimată de Mihai Ralea, are înțelepciunea de a demonstra că sufletul românesc este „*o simbioză echilibrată între cele două mari spații spirituale*“ (Z. Ornea *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Buc., 1961, p. 42), fiindcă așa cum arăta C. Rădulescu Motru în *Personalismul energetic*: „*Cultura europeană este rezultanta ideală a diferitelor culturi naționale*“. Autorul discută distincția pe care o făcea Mihai Ralea între specificul național în planul culturii și europenizarea în planul civilizației (*Viața românească* nr. 1-3, 1930, p. 190): „*Am susținut specificul național numai în artă. În toate celelalte domenii, de la știință până la politică, credem că apropierea strânsă de Apus ne va ajuta în progresul nostru*“. Credem că ideea este în vigoare pentru situația actuală a dezvoltării fenomenului literar.

Cartea *Ideea europeană* de Alexandru Husar ne aduce nu numai o informație de o bogăție rară, dar și orientarea fundamentală a fenomenului literar și cultural, modul în care trebuie să abordăm relația dintre fenomenul românesc și cel universal, în condițiile social-istorice contemporane.

79.6. Nichifor Crainic — *Nostalgia paradisului*

Nostalgia paradisului are ca temă principiul creării lumii și a omului de către Dumnezeu. Ideea textului, enunțată de la început, este mult discutata libertate a omului sau principiul liberului arbitru. Dumnezeu l-a creat pe om liber, fiindcă „*dacă ar fi lecuit păcatul suprimând libertatea omului, aceasta ar fi însemnat o nouă desfigurare a lumii*“. Ba, mai mult, noi credem că Dumnezeu, ca orice părinte, trebuie iubit, cinstit, slăvit și slujit, idee care apare clar în porunca: „*Să cinstești pe tatăl tău și pe mama ta*“, dar mai ales: „*Să iubești pe Domnul Dumnezeul tău*“. Părinții cei lumești sunt un dar dumnezeiesc pentru creștinii adevărați, părinții cei cerești sunt un dar pentru cei născuți a doua oară, adică în Duhul Sfânt, iar păstorul sufletesc (profetul, preotul, profesorul, poetul) îi aduce omului darul de a înțelege că Iisus Hristos a dat omului acest dar îndoit „*de a-l ridica dintr-o dată deasupra universului pentru a-i pătrunde înțelesul din perspectiva*

gândirii divine“ (p. 7). De aceea creația există mai întâi în această „*elită spirituală a fiecărui neam, ochii de foc, prin care spiritul colectiv privește veșnicia în față și brațele prin care vrea s-o cucerească. Munții au piscuri către cer, mările aburi, neamurile au sfinții credinței și geniile culturii*“ (p. 70). Valoarea acestui citat o validăm în această carte.

Nichifor Crainic ne dă cea mai profundă definiție a geniului: „*dacă tot omul poartă în spirit chipul lui Dumnezeu, gradul natural cel mai înalt al acestui chip e geniul, precum sfântul e gradul cel mai înalt de asemănare morală*“ (p. 28).

„*În acest context, sensul culturii, al literaturii, dar mai ales al poeziei este să stabilească un raport simbolic cu înălțimea transcendentă, dar un raport exprimat de puterile proprii ale neamului respectiv. Cine nu are o cultură națională, dovedește incapacitatea de a-și crea acest raport propriu. De aceea proprietatea unei culturi o întipărește procesul creației. Elita producătoare de bunuri spirituale constituie justificarea naturală, pe care popoarele o aduc în fața eternității*“ (p. 29). „*Poetul este geniul, care e prin excelență chipul lui Dumnezeu în această lume a păcatului și a morții, îndeplinește parcă o solie cerească de a ne aminti prin plâsmuirile, pe care le împinge către perfecțiune, culmile pierdute cândva de om și de a ne reaprinde în inimă nostalgia lor*“ (p. 30). Acestei definiții a geniului îi răspund prin creațiile lor Mihail Eminescu, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Octavian Goga, Nichita Stănescu, Emilian de la Neamț.

Spiritul creator al omului este prezent încă de la crearea lui de către Dumnezeu. Nichifor Crainic argumentează acest lucru prin faptul că Adam, din porunca lui Dumnezeu, pune nume viețuitoarelor pământului. Numele este destinul, deci îi acordă o dimensiune fundamentală a creatorului. Căzut din condiția sa paradisiacă, Adam este învățat să se îmbrace, Noe să construiască corabia, Moise să facă altar de jertfă, să conducă, Solomon și David să facă templul din Ierusalim. De aceea cultul religios generează cultura, arată Nicolae Berdiaev, dar o afirmă indienii, o justifică întreaga cultură europeană sedimentată în monumente, muzee, biblioteci. Cultura de valoare este o împlinire a cuvintelor Sfântului apostol Petru: „*Dacă vorbește cineva, cuvintele lui să fie ca ale lui Dumnezeu, dacă slujește cineva, slujba lui să fie ca din puterea, pe care o dă Dumnezeu, pentru ca întru toate Dumnezeu să se mărească prin Iisus Hristos*“. Legea Iubirii, psaltirea românească de la Neamț, este o împlinire deplină a acestui citat.

De aceea „*cultura creștină e posibilă când această libertate haotică se lasă de bunăvoie cristalizată de puterea harului dumnezeiesc*“, fiindcă puterea de a crea vine de la Creator, care-i lasă omului o adâncă și insondabilă libertate, așa cum o exprimă ortodoxia. Întregul cult creștin în

general și ortodox în special este o împletire de artă: arhitectură, pictură, muzică, poezie, costume, sculptură și prelucrarea metalelor prețioase. Cultura nu are un scop în sine abstract, ci este o creație a creațiunii, care-l slăvește pe Dumnezeu: „*Aproape întreaga cultură a Europei de un mileniu și jumătate este o iradiere a Bisericii lui Hristos. De aceea geniul aduce limita de sus a puterii omenești și sfințenia, care reprezintă consacrarăa lui cu foc din cer. Artă este profetică. Chiar formele culturii proletare, ateiste, comuniste sunt bufonerie ridicole, demente ale unor modele instituite de cultura creștină. Toată artă greacă, orientală, păgână este izvorâtă din concepțiile religioase ale popoarelor, din mitologia lor.*“

Titlul cărții sugerează două creații poetice creștine, pe care le discută Nichifor Crainic: *Paradisul pierdut* al lui Milton și *Divina comedie* a lui Dante Alighieri. Eseul relevă apoi creații fundamentale din muzică, artă, care este o preamărire a lui Dumnezeu. De aceea „*aceste muzee arată ca niște biserici fără altare*“, în care „*sublima liturghie a artei arde în cadre*“. Tot astfel *Missa solemnă* a lui Beethoven este o laudă sublimă, care exprimă pe deplin profetismul artei, ca și psalmii lui David: „*capodoperele artei universale poartă un nimb religios*“. Artă reflectă viața sufletelor: „*Dacă le retragi Tu răsufllarea, ele mor și se întorc iarăși în pulbere, dacă le trimiți din nou Duhul Tău, ele din nou se creează și primenești fața pământului*“. Viața sufletului românesc în acest sens o găsim în cartea *Curcubeul Slavei* a lui Emilian de la Neamț.

80. Specificul național — cheie de pătrundere în literatura universală

a) Problema raportului dintre specificul național și literatura universală a fost discutată cel mai competent de Alexandru Husar în *Ideea europeană*, de Nestor Vornicescu în *Primele scrieri patristice în literatura română*, de Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române*, de Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*, de Nechifor Crainic în *Nostalgia paradisului*, de Garabet Ibrăileanu și alți critici literari

Materializarea acestor discuții și justificarea lor constau în faptul că toți scriitorii români, aflați pe lista UNESCO ca aparținând literaturii universale, au acest profund specific național.

Mihail Eminescu realizează o sinteză între cultura străveche, miturile, eresurile, tradițiile, modelele de viață spirituală autohtone și gândirea, literatura, ideile puse în circulație de cultura europeană, dar și orientală. În aria literaturii universale, el este ultimul mare poet romantic din Europa, cum îl definește critica literară românească, sau cel mai mare poet romantic,

cum îl definesc unii critici străini. El exprimă prin creația sa punctul cel mai înalt de realizare al programului estetic romantic. Nu există în aria literaturii universale un erou romantic, care să ajungă până la Dumnezeu, ca Hyperion din poemul *Luceașărul*, care să schimbe șapte ipostaze, să fie actant al conștiinței universale, care să ofere nemurirea pentru o oră de iubire, adică să aducă punctul cel mai înalt al axiologiei romantice. Nu există un poem romantic, care să exprime la acest nivel structura afectivă, excepționalitatea eroilor și întâmplărilor, mitologia autohtonă, evaziunea, fantasticul, originalitatea. El are un univers poetic și un timbru unic. De aceea este considerat ultimul poet romantic din literatura universală.

Ion Creangă îmbogățește literatura română și universală cu tezaurul culturii populare: basmul, datinile, tradițiile, modelele arhaice, expresivitatea graiului popular, originalitatea culturii și literaturii noastre, umorul, concepția despre lume și viață a poporului român, sinteza de realism, romantism și clasicism.

I. L. Caragiale aduce în aria literaturii universale un punct maxim al realismului prin profunzimea spiritului critic, prin modelele specifice de viață europeană transplantate într-un mediu balcanic, oriental, prin subtila sinteză între realism, clasicism și romantism, prin capacitatea de a construi caractere, oamenii vii, unici. El prefigurează teatrul absurdului, pe care-l va aduce Eugen Ionescu în aria literaturii universale; contribuie la dezvoltarea genului scurt.

Mihail Sadoveanu este un scriitor reprezentativ și de specific național prin datinile, tradițiile, istoria, modelele de viață arhaică, limbajul expresiv popular, prototipurile umane ale spațiului carpato-dunărean, miturile autohtone. În aria literaturii naționale și europene el reprezintă dimensiunea realismului liric și romanul istoric.

Lucian Blaga este un reprezentant al liniei poeziei noastre de specific național, precum și unul din cei mai reprezentativi scriitori expresioniști din aria literaturii universale. El aduce o lirică filosofică, de cunoaștere într-o manieră expresionistă atât de profundă, încât este unul dintre cei mai importanți scriitori ai programului estetic expresionist, atât în poezie cât și în dramaturgie. El reconstituie vatra mitică autohtonă, revitalizează mitul și dă o replică prin creație lui Oswald Spengler. El are un univers propriu și un timbru unic. Prin poezia lui, arta universală, care începe de la mit, se întoarce la mit.

George Bacovia a devenit unul dintre cei mai semnificativi poeți simbolizști din aria literaturii naționale, dar și universale. Aduce un univers propriu și un timbru unic, care-i păstrează profunda originalitate chiar și în traducere, datorită simplității și armoniei versurilor sale. Aduce o dimensiune nouă specificului național prin viața orașelor.

Ion Barbu realizează o dimensiune balcanică a specificului național, o sinteză estetică în planul literaturii universale. El reprezintă în aria culturii și literaturii europene momentul când arta, care a început de la geometrie, se întoarce la geometrie, prin Constantin Brâncuși în sculptură, prin cubiști în pictură, prin André Breton în poezie. Imaginarul său simbolic, cristalizat geometric, arhetipal, universul său poetic și timbrul extrem de original îi aduc această recunoaștere universală.

Mateiu Caragiale aduce un specific național de factură balcanică, o proză realistă de factură barocă. Aduce un univers balcanic, cu tipuri umane caracteristice, cu o problematică de factură expresionistă.

În jurul acestor opt scriitori români, recunoscuți de conștiința critică universală ca aducând o contribuție esențială la îmbogățirea patrimoniului literaturii europene și universale, se găsește un roi de alte personalități de mare autoritate, a căror valoare este recunoscută și penetrată în aria culturii europene.

b) În primele secole ale formării poporului român avem pe sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care aduc coordonata ortodoxă a specificului național, dar și o trăsătură a valorii, a integrării în spațiul creștin al literaturii și culturii universale, contribuție arătată deplin de Nestor Vornicescu în cartea *Primele scrieri patristice în literatura română*. Prin ei, cultura și literatura română începe de la cel mai înalt nivel creativ, adică de la sacru.

Vor urma Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu, Nicolaus Olahus, a căror contribuție la dezvoltarea umanismului și renașterii românești am subliniat-o ca fiind deosebit de importantă.

Vasile Alecsandri deschide în aria literaturii naționale seria poezilor de specific național, dar dobândește, prin *Cântecul gîntei latine*, și o recunoaștere europeană.

Elena Văcărescu publică în limba franceză, dobândește premii ale Academiei franceze, dar are și o puternică dorință de a afirma specificul național prin volumele: *Rapsodul Dâmboviței*, *Grădina dorului*, *În auriul inserării*, *Noapți orientale*, *Hoinari în țara zânelor*.

Panaït Istrati scrie în limba română, dar și în limba franceză. Are în romanele sale un mod de a exprima specificul oriental, balcanic, al spațiului dunărean prin *Kira Kiralina*, *Haiducii*, *Ciulinii Bărăganului*, *Codin*.

Martha Bibescu, deși trăiește mult peste hotare, cultivă vibrația pentru modelele de viață spirituală românească, așa cum le găsim în romanul *Izvor, țara sălciiilor*, prefătat elogios de Mihail Sadoveanu pentru farmecul folcloric și stilul, care s-au păstrat în traducerile din Anglia, Statele Unite și Spania. A fost primită în Academia Belgiei.

Peter Neagoe care, deși scrie în limba engleză, aduce imagini din țară în nuvelele și romanele sale *Iată inima mea*, *Timp de neuitat*, *Soare de Paști*, *Vișor*, în care eroii, întâmplările, specificul național sunt prezente. Subiectele sale sunt luate din patria spiritului românesc. S-a impus între marii scriitori ai Americii.

Eugen Ionescu este unul dintre scriitorii români, care are toate șansele să fie introdus în rândul scriitorilor de literatură universală. A fost unul dintre creatorii teatrului absurdului, membru al Academiei franceze. El continuă linia dramaturgiei lui I. L. Caragiale. În cărțile sale *Elegii pentru ființele mici*, *Nu*, *Note și contranote*, el se dovedește a fi nu numai un mare dramaturg, dar și un fin poet, eseist și om de cultură. De aceea i-am acordat un spațiu important în această carte.

Vintilă Horia realizează, în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, o imagine a poetului Ovidiu, care, exilat la Tomis, descoperă universalitatea condiției umane și importanța vieții trăită pentru suflet. O parte din romanele sale, *Omul din neguri*, *Acolo și stelele ard*, sunt scrise în limba română. A primit mari premii internaționale.

Emil Cioran este un scriitor profund original, excelând prin eseurile sale: *Pe culmile disperării*, *Lacrimi și sfinți*, *Schimbarea la față a României*, *Amurgul gândurilor*, *Tratat de descompunere*, *Silogismele amărăciunii*, *Singurătate și destin*. Ele sunt construite pe o permanentă suferință și luptă a sufletului spre a se desprinde de spiritul demonic și de a se apropia de Dumnezeu sau, altfel spus, sunt meditații pe tema kenozei și teonozei. Cunoscut și ca scriitor de limbă franceză, Emil Cioran reușește să se comunice pe sine și universul său interior.

Mircea Eliade este o personalitate fascinantă, care se exprimă prin eseuri, romane, tratate de istoria religiilor, nuvele, povestiri, memorii. Din cărțile sale care reflectă specificul național menționăm: *Noaptea de Sânziene*, *Șarpele*, *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *La țigănci*, *Domnișoara Cristina*, în care avem o dezvoltare unică a prozei fantastice, a eresurilor, practicilor magice. În *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, *De la Zamolxis la Gingis Khan*, el aduce, sub forma unor eseuri, discutarea celor două balade populare și a problemelor de specific național pe care le ridică. Alte romane ca *Maitreyi*, *Nuntă în cer* aduc elemente de specific oriental. Cărțile sale *Yoga*, *Tratat de istoria religiilor*, *Istoria credințelor și ideilor religioase* îi creează un prestigiu internațional. A fost membru al Academiiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit unele premii internaționale. A primit titlul de *Doctor Honoris Causa* de la multe universități de prestigiu.

c) Problema specificului național implică o discutare a temelor, motivelor, miturilor, modelelor preluate de literatura cultă din tezaurul tradiției populare.

Mitologia românească, exprimată sintetic în cartea lui Romulus Vulcănescu, devine o tematică prezentă în creația scriitorilor Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade. Acesta din urmă afirmă că „*literatura este fiica mitologiei*“. Se cuvine aici să dăm o definiție a mitului. Mitul este perceput de majoritatea oamenilor de cultură ca fiind o imagine, o exprimare artistică a unei realități, aparținând sacralului sau supranaturalului. Dacă această persoană sacră, ideală, supranaturală sau acest eveniment sacru ideal supranatural este reflectat de o conștiință profană, avem o artă profană. Dacă sunt expresia unei conștiințe păgâne, ateiste, avem o artă păgână, ateistă, chiar dacă tema sau motivul este creștin. Aceasta justifică deplin punctul nostru de vedere în legătură cu Tudor Arghezi, Emil Cioran, Lucian Blaga, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade și alți scriitori.

Mitul **Cerul Tată** îl găsim în formă directă la Mihail Eminescu, menționat ca părinte al Luceafărului, sau sub forma bradului cosmic la Vasile Alecsandri în poezia *Bradul*, la B. P. Hasdeu în poezia *Bradul*, sugerat în balada populară *Miorița* și în basmele populare, în obiceiurile de sărbătoare de la Crăciun, Moși, Nuntă.

Mitul **Pământul-Mumă** este prezent la Liviu Rebreanu în romanul *Ion*, la Lucian Blaga în poezia *Noi și pământul*, la Mihail Eminescu în elegia *Mai am un singur dor*, în balada *Miorița* sub forma măicuței bătrâne, în romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu, în drama *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu.

Mitul **Sfântul Soare** este sugerat la Vasile Alecsandri în *Hora Unirei*, la George Coșbuc în *Nunta Zamfirei*, la Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul*, în balada populară *Soarele și luna*, în basmele populare sub forma lui Făt-Frumos, la Ion Creangă în *Povestea lui Harap-Alb*, *Făt-Frumos fiul iepei*, la George Coșbuc în idila *Păstoriița*, la Ioan Slavici în nuvela *Pădureanca*, la Marin Preda în romanul *Moromeții*, la Peter Neagoe în *Soare de Paști*.

Mitul **Sfânta Lună** îl găsim alături de mitul Sfântul Soare și de Stelele-Logostele, alături de Luceafăr în poemul *Luceafărul* de Mihail Eminescu și în balada populară *Soarele și Luna*, la Lucian Blaga, Ioan Slavici, Peter Neagoe și alții.

Mitul **Marea Trecere** apare ca temă a volumului *În marea trecere* la Lucian Blaga, la Ștefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la poeții contemporani.

Mitul **Pasărea Măiastră**, sugerând sufletul, îl găsim la Lucian Blaga în poezia *Pasărea U*, la Nichita Stănescu în *Elegia a noua*, la Nicolae Labiș în poezia *Moartea căprioarei*, la Ștefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, la Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului*.

Motivul **Dumnezeu Tatăl** primește forma Demiurgului în *Luceafărul* de Mihail Eminescu, de părinte la Lucian Blaga în poezia *Psalms*, la Alexandru Macedonski în *Psalmi moderni*, la Tudor Arghezi în *Psalmi*.

Motivul **Iisus Hristos** este prezent la Vasile Alecsandri în poeziile *Floriile*, *Paștele*, la Lucian Blaga în drama *Meșterul Manole*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Tudor Arghezi în versurile din *Între două nopți*.

Motivul **Maica Domnului** îl găsim tratat, într-o manieră de specific național, de Lucian Blaga în poeziile *Biblică* și *Bunăvestire pentru floarea mărului*, de Mihail Eminescu în poezia *Răsai asupra mea*, de Vasile Voiculescu.

Motivul **îngerului** formează tema poeziei lui Lucian Blaga *Paradis în destrămare*, îl găsim în poezia lui Mihail Eminescu *Înger și demon*, la Tudor Arghezi *Heruvim bolnav*, la Vasile Voiculescu în poezia *Bătea la poarta cerului*, dar mai ales în volumul *Poeme cu îngeri*.

Motivul **comuniunea dintre om și natură**, prezent în balada populară *Miorița*, este preluat de Octavian Goga în poeziile *Otlul*, *Noi*, de George Coșbuc în poezia *Vara*, de Grigore Alexandrescu în elegia *Umbra lui Mircea*. La *Cozia*, de Lucian Blaga în poezia *Gorunul*.

Motivul **jertfa pentru zidire** formează tema *Legendei Mânăstirii Argeșului* și este preluat de Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*, de Lucian Blaga în drama *Meșterul Manole*, de Octavian Goga în piesa *Meșterul Manole*.

Motivul **Zburătorul**, pomenit prima dată de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, este preluat de Ion Heliade Rădulescu în poezia *Sburătorul*, de Vasile Alecsandri în poezia *Zburătorul*, de Mihail Eminescu în poemul *Călin (file din poveste)* și *Luceafărul*, de Horia Lovinescu în drama *Moartea unui artist*.

Motivul **Traian și Dochia**, prezent în *Plugușorul*, îl prelucrează Gheorghe Asachi în *Traian și Dochia*, Alecu Russo în *Cântarea României*.

Motivul **doina și dorul** îl găsim în poezia populară *Doina*, în poeziile *Doina*, *Cântec haiducesc* de Vasile Alecsandri, în poezia *Doina* de Mihail Eminescu, în *Doină pe fluier* de Tudor Arghezi, în *Doinele dorului din Legea Iubirii*.

Tema **datina**, ca lege nescrisă a pământului românesc, o dezvoltă Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, Alexandru Davila în piesa *Vlaicu Vodă*, George Coșbuc în *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger*, Vasile

Alecsandri în *Groza*, Ștefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, în *Orația de nuntă*, în bocete, descântece, obiceiuri, eresuri, port, joc, tradiții așa cum le găsim la Mihail Sadoveanu în *Hanu Ancuței*, la Geo Bogza în *Cartea Oltului*, la Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, la Ion Creangă în *Amintiri din copilărie*.

Tema **istoria** este un mod de a realiza o literatură de specific național. Istoria devine un mijloc de a cultiva sentimentul patriotic la Alecu Russo în *Cântarea României*, la Dimitrie Bolintineanu în *Muma lui Ștefan cel Mare*, la Vasile Alecsandri în *Dumbrava Roșie*, în *Dan, căpitan de plai*, în *Ostașii noștri*, la Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Apus de soare*.

La alți scriitori, istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, așa cum fac Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpușeanul*, Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului*.

Pentru Ion Budai Deleanu în *Țiganiada* și Nicolae Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul*, istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Istoria devine prilejul de a exprima programul estetic al romantismului pentru Vasile Alecsandri în *Despot Vodă*, pentru Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Răzvan și Vidra*, pentru Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*.

Modelul epic autentic oferit de istorie constituie suportul unui mesaj complex adânc la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura în *Drumul cenușii* și în *Refugii*.

Tema **conștiința**, în dimensiunea ei națională, o găsim deplin exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga în *Rugăciune*, la George Coșbuc în *Moartea lui Fulger*, la Lucian Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și în *Mirabila sămânță*.

Dimensiunea creștină a conștiinței naționale o găsim la Mihail Eminescu în rugăciunea *Răsași asupra mea*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga în poezia *Drumul sfântului* și în drama *Meșterul Manole*, la George Coșbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Augustin Buzura în *Refugii*, *Drumul cenușii*, la Gala Galaction în *Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei în *Psaltirea*, la Antim Ivireanul în *Didahiile*, la Varlaam în *Carte românească de învățătură*, dar mai ales la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii* și în *Legea Iubirii* a fratelui Emilian.

Qvod erat demonstrandum.

Cuprins

Introducere în axiologia literaturii.....	3
A. Umanismul	8
A.1. Renașterea și umanismul în culturile și literaturile europene	8
A.2. Renașterea și umanismul în principatele române	8
B. Iluminismul — curent național și european	9
B.1. Iluminismul — curent european	9
C. Clasicismul	9
C.1. Trăsături	9
C.2. Boileau — <i>L'art poetique</i> — program al clasicismului francez	11
C.3. Programul realizat de scriitorii clasiști	11
D. Romantismul	11
D.1. Trăsături	11
D.2. Victor Hugo — prefață la drama <i>Cromwell</i> — manifest al romantismului	13
D.3. Programul realizat de scriitorii romantici	14
E. Realismul	14
E.1. Istoricul	14
E.2. Conceptul de realism în critica literară românească ..	15
E.3. Programul realizat de scriitorii realiști	15
E.4. Contribuția scriitorilor români la dezvoltarea realismului	16
F. Symbolismul	17
F.1. Istoricul și reprezentanții în literatura universală	17
F.2. Symbolismul românesc	18
F.3. Teoretizări	18
F.4. Trăsăturile programului estetic	18
G. Expresionismul	20
G.1. Definiție	20
G.2. Istoricul curentului	20
G.3. Trăsăturile programului estetic	21
H. Suprarealismul	21
I. Barocul	23
I.1. Trăsăturile programului	23
1. Originea și evoluția limbii române.....	54
1.1. Definiția limbii române	54
1.2. Perioada de formare a limbii române	54
1.3. Teritoriul de formare a limbii române	55

1.4. Caracterul latin al limbii române.....	56
1.5. Conservarea elementului dac	56
1.6. Influența slavă	57
1.7. Influența greacă.....	57
1.8. Influența turcă.....	58
1.9. Influența franceză.....	58
1.10. Dialectele limbii române	58
1.11. Locul limbii române între limbile romanice.....	59
1.12. Al. Mateevici — <i>Limba noastră</i>	59
2. Literatura română în limba latină.....	62
2.1. Argument.....	62
2.2. <i>Pătimirea sfinților Epictet și Astion</i>	63
2.3. Scrierile Sfântului Ioan Cassian	63
2.4. Scrierile Sfântului Niceta Remesianul.....	64
2.5. Contribuția lui Dionisie Exiguul la tezaurul literaturii patristice	66
2.7. Alte scrieri în limba latină.....	66
3. Literatura populară — parte integrantă a literaturii române	67
3.1. Trăsăturile literaturii populare	67
3.2. <i>Miorița</i>	68
3.3. <i>Legenda Mânăstirii Argeșului</i>	71
3.4. <i>Doina</i>	73
3.5. <i>Toma Alimoș</i>	74
3.6. <i>Constantin Brâncoveanu</i>	74
3.7. <i>Tinerețe fără bătrânețe</i>	76
3.8. <i>Greuceanu</i>	77
4. Cultura și literatura română în Evul Mediu.....	80
4.1. Limbile de cancelarie în Evul Mediu	80
4.2. Literatura română în limba slavonă	81
4.3. Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie	82
4.4. Renașterea și reforma — ecurile lor în spațiul carpato-dunărean	83
4.5. Textele rotacizante	84
Concluzii	85
4.6. Primele tipărituri în limba română.....	85
4.7. Primul document laic în limba română — <i>Scrisoarea boierului Neacșu</i>	85

5. Contribuția literaturii religioase la formarea limbii și literaturii române	86
5.1. Literatura apocrifă, hagiografică și a romanelor populare	86
5.2. Mitropolitul Varlaam — <i>Carte românească de învățătură</i>	86
5.3. Mitropolitul Dosoftei — <i>Psaltirea în versuri</i> (1673) ..	87
5.4. Mitropolitul Antim Ivireanul — <i>Didahiile</i>	87
5.5. Mitropolitul Simion Ștefan — <i>Noul Testament de la Bălgrad</i>	88
5.6. <i>Biblia de la București</i>	88
6. Contribuția literaturii istoriografice la formarea limbii și literaturii române	89
6.1. Grigore Ureche — Letopisețul Țării Moldovei – de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă (1359–1594)	89
6.2. Miron Costin — Letopisețul Țării Moldovei — de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul din Țara de Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Țara de Gios, în oraș în Iași, în anul de la ridicarea lumii 7183, eară de la nașterea Mântuitorului lumii lui Hristos 1675	91
6.3. Ion Neculce — Letopisețul Țării Moldovei — de la Dabija Vodă (1661) la Nicolae Mavrocordat (1743) ...	93
6.4. Stolnicul Constantin Cantacuzino	94
6.5. Stoica Ludescu	95
6.6. Radu Popescu — <i>Istoriile domnilor Țării Românești</i> ..	95
6.7. Radu Greceanu	96
6.8. Nicolae Milescu — <i>De la Moscova la Pekin</i>	96
6.9. Ștefan cel Mare și Sfânt — reprezentant al conștiinței naționale și creștine	96
7. Umanismul românesc	101
7.1. Trăsăturile umanismului românesc	101
7.2. Rolul umanismului românesc în formarea limbii și literaturii române.....	102
8. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române și europene	104
8.1. Viața și activitatea.....	104
8.2. Dimitrie Cantemir — opera.....	104

8.3. Dimitrie Cantemir — personalitate multilaterală a culturii române și europene	107
9. Școala Ardeleană	108
9.1. Școala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc	108
9.2. Idei susținute de reprezentanții Școlii Ardelene	109
9.3. Ion Budai Deleanu — <i>Țiganiada</i>	109
9.4. Iluminismul în Moldova și în Țara Românească	111
10. Momentul 1848 — etapă a revoluției burghezo-democrate	111
10.1. Momentul 1848 în Moldova, Muntenia și Transilvania	111
10.2. Direcția <i>Daciei literare</i> și rolul lui Mihail Kogălniceanu	113
10.3. Momentul 1848 — moment al formării conștiinței estetice	114
10.4. Momentul 1848 — moment al trezirii conștiinței naționale	116
10.5. Ion Heliade Rădulescu — <i>Zburătorul</i>	116
10.6. Grigore Alexandrescu — <i>Umbra lui Mircea. La Cozia</i>	118
10.7. Grigore Alexandrescu — <i>Satiră. Duhului meu</i>	119
10.8. Vasile Cârlova — <i>Ruinurile Târgoviștii</i>	120
10.9. Andrei Mureșanu — <i>Un răsunet</i>	120
10.10. Dimitrie Bolintineanu — <i>Muma lui Ștefan cel Mare</i>	121
10.11. Costache Negruzzi — <i>Alexandru Lăpușneanul</i>	121
10.12. Costache Negruzzi — <i>Sobieski și românii</i>	123
10.13. Costache Negruzzi — <i>Fiziologia provincialului</i> ...	126
10.14. Nicolae Bălcescu — <i>Românii supt Mihai-Voievod Viteazul</i>	126
10.15. Ion Ghica — <i>Scrisori către Vasile Alecsandri</i>	128
10.16. Alecu Russo — <i>Cântarea României</i>	128
11. Vasile Alecsandri	129
11.1. Vasile Alecsandri — <i>Deșteptarea României</i>	130
11.2. Vasile Alecsandri — <i>Hora Unirei</i>	131
11.3. Vasile Alecsandri — <i>Odă ostașilor români</i>	132
11.4. Vasile Alecsandri — <i>Dumbrava Roșie</i>	133
11.5. Vasile Alecsandri — <i>Dan, căpitan de plai</i>	135
11.6. Vasile Alecsandri — <i>Miezul iernii</i>	139
11.7. Vasile Alecsandri — <i>Iarna</i>	140

11.8.	Vasile Alecsandri — <i>Malul Siretului</i>	141
11.9.	Vasile Alecsandri — <i>Balta Albă</i>	141
11.10.	Vasile Alecsandri — <i>Despot Vodă</i>	142
11.11.	Vasile Alecsandri — <i>Chirița în provincie</i>	144
11.12.	Vasile Alecsandri — reprezentant al conștiinței naționale — PLAN DE IDEI —	145
12.	Nicolae Filimon — <i>Ciocoi vechi și noi</i>	147
12.1.	Ciocoi vechi și noi	147
12.2.	Dinu Păturică — prototip al arivistului	150
13.	Al. Odobescu — <i>Pseudo-Kynegeticos</i>	151
13.1.	<i>Pseudo-Kynegeticos</i> — model de eseu	152
13.2.	<i>Pseudo-Kynegeticos</i> — sinteză estetică	153
13.3.	Alexandru Odobescu — reprezentant al realismului	154
14.	Bogdan Petriceicu Hasdeu	155
14.1.	Bogdan Petriceicu Hasdeu — personalitate a culturii românești	155
14.2.	Bogdan Petriceicu Hasdeu — <i>Răzvan și Vidra</i>	156
15.	Titu Maiorescu	158
15.1.	Titu Maiorescu — <i>Direcția nouă în poezia și proza română</i>	158
15.2.	Titu Maiorescu — <i>O cercetare critică asupra poeziei române</i>	159
15.3.	Titu Maiorescu — <i>Comediile dlui I.L. Caragiale</i> ...	160
15.4.	Titu Maiorescu — <i>Eminescu și poeziile lui</i>	160
15.5.	Titu Maiorescu — <i>spiritus rector</i>	161
16.	Mihail Eminescu	163
16.1.	Mihail Eminescu — <i>Epigonii</i>	165
16.2.	Mihail Eminescu — <i>Memento mori (Panorama deșertăciunilor)</i>	167
16.3.	Mihail Eminescu — <i>Împărat și proletar</i>	170
16.4.	Mihail Eminescu — <i>Scrisoarea I</i>	173
16.5.	Mihail Eminescu — <i>Scrisoarea III</i>	175
16.6.	Mihail Eminescu — <i>Sara pe deal</i>	178
16.7.	Mihail Eminescu — <i>Floare albastră</i>	181
16.8.	Mihail Eminescu — <i>Atât de fragedă</i>	183
16.9.	Mihail Eminescu — <i>Dorința</i>	185
16.10.	Mihail Eminescu — <i>Revedere</i>	185
16.11.	Mihail Eminescu — <i>Călin (file din poveste)</i>	187
16.12.	Mihail Eminescu — <i>Luceafărul</i>	190

16.13. Mihail Eminescu — <i>Glossă</i>	198
16.14. Mihail Eminescu — <i>Odă (în metru antic)</i>	199
16.15. Mihail Eminescu — <i>Rugăciunea unui dac</i>	200
16.16. Mihail Eminescu — <i>Dacă treci râul Selenei</i>	204
16.17. Mihail Eminescu — <i>Și dacă...</i>	205
16.18. Mihail Eminescu — <i>Crăiasa din povești</i>	206
16.19. Mihail Eminescu — <i>Făt-Frumos din tei</i>	206
16.20. Mihail Eminescu — <i>Freamăt de codru</i>	208
16.21. Mihail Eminescu — <i>Trecut-au anii</i>	209
16.22. Mihail Eminescu — <i>Sonete (III) (Când însuși glasul...)</i>	209
16.23. Mihail Eminescu — <i>La steaua</i>	210
16.24. Mihail Eminescu — <i>Mai am un singur dor</i>	211
16.25. Mihail Eminescu — <i>Peste vârfuri</i>	213
16.26. Mihail Eminescu — <i>Tat twam asi</i>	214
16.27. Mihail Eminescu — <i>Rugăciune</i>	216
16.28. Mihail Eminescu — <i>Învierea</i>	216
16.29. Mihail Eminescu — <i>Răsași asupra mea</i>	218
16.30. Mihail Eminescu — <i>Sărmanul Dionis</i>	218
16.31. Mihail Eminescu — <i>Făt-Frumos din lacrimă</i>	220
16.32. Mihail Eminescu — <i>dramaturgia</i>	223
16.33. Mihail Eminescu — <i>Andrei Mureșan</i>	225
17. Mihail Eminescu — universul poetic (PLAN DE IDEI) .	227
17.1. Marile teme ale universului eminescian.....	227
17.2. Poetul și poezia — temă și motiv ale universului poetic — dimensiune a programului estetic	228
17.3. Caracterul filosofic al poeziei lui Eminescu — modelul intelectului	229
17.4. Evoluția modelului uman	230
17.5. Modelul estetic.....	230
17.6. Caracterul național și universal	231
18. Ion Creangă	231
18.1. Ion Creangă — <i>Amintiri din copilărie</i>	232
18.2. Ion Creangă — <i>Dănilă Prepeleac</i>	237
18.3. Ion Creangă — <i>Povestea lui Harap Alb</i>	238
19. Ion Creangă — reprezentant al realismului	243
19.1. Universul satului românesc	243
19.2. Umorul — semn al apartenenței scriitorului la realism	244
19.3. Locul lui Ion Creangă în cadrul realismului românesc	245

20. Ion Luca Caragiale.....	245
20.1. I.L.Caragiale — <i>O scrisoare pierdută</i>	246
20.2. I.L.Caragiale — <i>La hanul lui Mânjoală</i>	251
20.3. I.L.Caragiale — <i>În vreme de război</i>	252
20.4. I.L.Caragiale — <i>Telegrame</i>	254
20.5. I.L.Caragiale — <i>Bacalaureat</i>	256
20.6. I.L.Caragiale — <i>Vizită</i>	258
21. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic.....	259
21.1. Lumea eroilor lui I.L.Caragiale.....	259
21.2. Temele și problematica universului creat de I.L.Caragiale.....	260
21.3. I.L.Caragiale — reprezentant al realismului critic.....	260
22. Ioan Slavici.....	261
22.1. Ioan Slavici — <i>Moara cu noroc</i>	262
22.2. Ioan Slavici — <i>Pădureanca</i>	265
22.3. Ioan Slavici — <i>Mara</i>	268
22.4. Ioan Slavici — <i>Lumea prin care am trecut</i>	270
23. Ioan Slavici — reprezentant al realismului.....	273
23.1. Dezvoltarea realismului în sec. al XIX-lea.....	273
23.2. Caracterul realist al creației lui Ioan Slavici.....	273
23.3. Problematica socială — trăsătură a realismului.....	274
23.4. Elemente clasiciste în creația lui Ioan Slavici.....	274
23.5. Elemente romantice în proza lui Ioan Slavici.....	274
23.6. Ioan Slavici — propagator al realismului popular.....	274
24. Simbolismul românesc.....	275
24.1. Dimitrie Anghel — <i>În grădină</i>	275
24.2. Ion Minulescu — <i>Romanța celor trei corăbii</i>	275
25. Alexandru Macedonski.....	276
25.1. Alexandru Macedonski — <i>Noaptea de decembrie</i>	277
25.2. Alexandru Macedonski — <i>Rondelul rozei ce-nfloarește</i>	279
25.3. Alexandru Macedonski — <i>Rondelul rozelor de august</i>	280
25.4. Alexandru Macedonski — <i>Rondelul rozelor ce mor</i>	280
25.5. Alexandru Macedonski — <i>Psalmi</i>	281
26. Barbu Ștefănescu Delavrancea.....	282
26.1. Barbu Ștefănescu Delavrancea — <i>Hagi Tudose</i>	283
26.2. Barbu Ștefănescu Delavrancea — <i>Apus de soare</i>	285
27. George Coșbuc.....	287
27.1. George Coșbuc — <i>Nunta Zamfirei</i>	287

27.2.	George Coșbuc — <i>Moartea lui Fulger</i>	290
27.3.	George Coșbuc — <i>Poetul</i>	291
27.4.	George Coșbuc — <i>Noi vrem pământ!</i>	292
27.5.	George Coșbuc — <i>O scrisoare de la Muselim-Selo</i>	293
27.6.	George Coșbuc — <i>Vara</i>	294
27.7.	George Coșbuc — <i>Pașa Hassan</i>	298
27.8.	George Coșbuc — <i>Moartea lui Gelu</i>	301
28.	George Coșbuc — poet de specific național	304
28.1.	George Coșbuc — poet al naturii și iubirii	304
28.2.	Istoria — temă a poeziei lui George Coșbuc	304
28.3.	George Coșbuc — poet militant social	305
28.4.	George Coșbuc — reprezentant al poeziei de specific național	305
29.	Octavian Goga	305
29.1.	Octavian Goga — <i>Rugăciune</i>	306
29.2.	Octavian Goga — <i>Oltul</i>	307
29.3.	Octavian Goga — <i>Noi</i>	309
29.4.	Octavian Goga — <i>Plugarii</i>	310
30.	Octavian Goga — rapsod mesianic al pătimirii noastre	313
30.1.	Universul poeziei lui Octavian Goga — monografie lirică a satului.....	313
30.2.	Lupta pentru dreptate socială și independență națională — temă și coordonată a universului poetic creat de Octavian Goga	314
30.3.	Durerea — sentiment, temă și mesaj al universului poetic creat de Octavian Goga.....	314
30.4.	Octavian Goga — poet de specific național	314
31.	Calistrat Hogaș — <i>Singur</i>	314
32.	Gala Galaction	318
32.1.	Gala Galaction — <i>De la noi la Cladova</i>	318
32.2.	Gala Galaction — <i>Papucii lui Mahmud</i>	318
32.3.	Gala Galaction — <i>La Vulturi!</i>	319
33.	Alexandru Davila	323
33.1.	Alexandru Davila — <i>Vlaicu Vodă</i>	323
34.	George Topârceanu	326
34.1.	George Topârceanu — <i>Rapsodii de toamnă</i>	326
35.	I.Al.Brătescu-Voinești — <i>Puiul</i>.....	330
36.	Duiliu Zamfirescu — <i>Viața la țară</i>.....	332

37. Garabet Ibrăileanu.....	337
37.1. Garabet Ibrăileanu — <i>Adela</i>	338
38. Mihail Sadoveanu.....	339
38.1. Mihail Sadoveanu — <i>Hanu Ancuței</i>	340
38.2. Mihail Sadoveanu — <i>Baltagul</i>	346
38.3. Mihail Sadoveanu — <i>Frații Jderi</i>	350
38.4. Mihail Sadoveanu — <i>Țara de dincolo de negură</i> ...	357
38.5. Mihail Sadoveanu — <i>Zodia Cancerului</i>	359
38.6. Mihail Sadoveanu — <i>Domnu Trandafir</i>	363
38.7. Mihail Sadoveanu — <i>Neamul Șoimăreștilor</i>	364
39. Mihail Sadoveanu — structura universului	369
39.1. Temele universului sadovenian.....	369
39.2. Eroul sadovenian — centru al universului	371
39.3. Timbrul sadovenian — trăsătură a universului	371
40. George Bacovia	372
40.1. George Bacovia — <i>Plumb</i>	372
40.2. George Bacovia — <i>Lacustră</i>	374
40.3. George Bacovia — <i>Note de primăvară</i>	375
40.4. George Bacovia — <i>Decembre</i>	376
40.5. George Bacovia — <i>Seară tristă</i>	378
41. George Bacovia — universul poetic.....	378
41.1. Trăsăturile universului bacovian.....	378
41.2. Motivele universului bacovian	379
41.3. Caracterul simbolist al universului poetic	380
41.4. Universul bacovian în contextul poeziei românești și universale	380
42. Lucian Blaga.....	381
42.1. Lucian Blaga — <i>Eu nu strivesc corola de minuni a lumii</i>	382
42.2. Lucian Blaga — <i>Gorunul</i>	387
42.3. Lucian Blaga — <i>Cântecul spicelor</i>	387
42.4. Lucian Blaga — <i>Paradis în destrămare</i>	388
42.5. Lucian Blaga — <i>La curțile dorului</i>	389
42.6. Lucian Blaga — <i>Mirabila sămânță</i>	390
42.7. Lucian Blaga — <i>Tristețe metafizică</i>	391
42.8. Lucian Blaga — <i>Munte vrăjit</i>	394
42.9. Lucian Blaga — <i>Scrisoare</i>	395
42.10. Lucian Blaga — <i>Liniște</i>	396
42.11. Lucian Blaga — <i>Noi și pământul</i>	397
42.12. Lucian Blaga — <i>Zamolxe</i>	399

42.13.	Lucian Blaga — <i>Meșterul Manole</i>	400
42.14.	Lucian Blaga — <i>Nu-mi presimți?, Lumina raiului, Izvorul nopții</i>	402
43.	Lucian Blaga — universul poetic	404
43.1.	Mitul ca temă de influență expresionistă	404
43.2.	Sinteza estetică — dimensiune a universului poetic	405
43.3.	Temele universului blagian	406
43.4.	Eul poetic — centru generator al universului poetic	406
44.	Ion Barbu	407
44.1.	Ion Barbu — <i>Din ceas, dedus</i>	407
44.2.	Ion Barbu — <i>Riga Crypto și lapona Enigel</i>	412
44.3.	Ion Barbu — <i>Ritmuri pentru nunțile necesare</i>	415
44.4.	Ion Barbu — <i>Copacul</i>	416
45.	Ion Barbu — universul poetic	417
45.1.	Etapele formării universului poetic	417
45.2.	Coordonata imaginarului	418
45.3.	Modelul noetic barbian	418
46.	Tudor Arghezi	419
46.1.	Tudor Arghezi — <i>Testament</i>	420
46.2.	Tudor Arghezi — <i>Psalm</i>	425
46.3.	Tudor Arghezi — <i>Psalmul de taină</i>	426
46.4.	Tudor Arghezi — <i>De-abia plecaseși</i>	428
46.5.	Tudor Arghezi — <i>Flori de mucigai</i>	429
46.6.	Tudor Arghezi — <i>Nehotărâre</i>	429
46.7.	Tudor Arghezi — <i>Creion</i>	431
46.8.	Tudor Arghezi — <i>Morgenstimmung</i>	432
47.	Tudor Arghezi — poet sau prozator	433
47.1.	Dialog critic	433
47.2.	Tudor Arghezi — scriitor realist	437
47.2.2.	Omul — centru al problematicii creației lui Tudor Arghezi	437
47.2.3.	Tudor Arghezi — reprezentant al realismului de factură simbolistă	438
48.	Ion Pillat	438
48.1.	Ion Pillat — <i>Aci sosi pe vremuri</i>	439
48.2.	Ion Pillat — <i>În vie</i>	440
49.	Liviu Rebreanu	441
49.1.	Liviu Rebreanu — <i>Ion</i>	442

49.2. Liviu Rebreanu — <i>Pădurea spânzuraților</i>	448
49.3. Liviu Rebreanu — <i>Răscoala</i>	452
50. Liviu Rebreanu — reprezentant al realismului.....	458
50.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului românesc	458
50.2. Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu.....	458
50.3. Valori creative în textul romanelor lui Liviu Rebreanu	459
51. Cezar Petrescu	460
52. Camil Petrescu	462
52.1. Camil Petrescu — <i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i>	462
52.2. Camil Petrescu — <i>Patul lui Procust</i>	469
52.3. Camil Petrescu — <i>Suflete tari</i>	474
52.4. Camil Petrescu — <i>Jocul ielelor</i>	476
53. Camil Petrescu — reprezentant al realismului	480
53.1. Principalele tendințe în dezvoltarea realismului	480
53.2. Caracterul realist al creației lui Camil Petrescu	480
53.3. Problema intelectualului la Camil Petrescu.....	480
53.4. Problema iubirii — problemă de factură romantică	481
53.5. Problema războiului — problemă de factură realistă	481
54. Hortensia Papadat-Bengescu.....	482
54.1. Hortensia Papadat-Bengescu — <i>Concert din muzică de Bach</i>	482
55. George Călinescu	485
55.1. George Călinescu — <i>Enigma Otiliei</i>	486
55.2. George Călinescu - <i>Cartea nunții</i>	491
56. George Călinescu — prozator realist	492
56.1. Scriitori și tendințe în dezvoltarea romanului interbelic	492
56.2. Paternitatea — problemă centrală a prozei lui G. Călinescu	492
56.3. Iubirea — problemă de factură romantică, dar și realistă	493
56.4. Intelectualul — problemă și temă ale romanelor lui G.Călinescu	493
56.5. Morala — o problemă de factură clasicistă	493

56.6. George Călinescu — scriitor realist de factură clasicistă	493
57. Mateiu I. Caragiale	494
57.1. Mateiu I. Caragiale — <i>Craii de Curtea-Veche</i>	494
58. Mircea Eliade.....	497
58.1. Mircea Eliade — personalitate multilaterală a literaturii și culturii române.....	497
58.2. Mircea Eliade — <i>Maitreyi</i>	498
58.3. Mircea Eliade — <i>La țigănci</i>	501
58.4. Mircea Eliade — <i>Douăsprezece mii de capete de vite</i>	505
58. 5. Mircea Eliade — <i>Romanul adolescentului miop</i> ...	506
58.6. Mircea Eliade — <i>Noaptea de Sânziene</i>	510
58.7. Mircea Eliade între sacru și profan	517
59. Marin Preda.....	521
59.1. Marin Preda — <i>Moromeții</i>	521
59.2. Marin Preda — <i>Cel mai iubit dintre pământeni</i>	525
60. Marin Preda — reprezentant al realismului obiectiv ..	528
60.1. Principalele tendințe în dezvoltarea prozei realiste	528
60.2. Problematika romanelor lui Marin Preda	529
60.3. Ilie Moromete — personaj-simbol al mediului rural	529
60.4. Critica societății socialiste — culme a spiritului critic și a romanului realist	529
61. Vasile Voiculescu	530
61.1. Vasile Voiculescu — <i>În grădina Ghetsemani</i>	530
61.2. Vasile Voiculescu — <i>Bătea la poarta cerului</i>	532
61.3. Vasile Voiculescu — <i>Sonetul 29</i>	534
61.4. Vasile Voiculescu — <i>Călătorie spre locul inimii</i> ..	535
61.5. Vasile Voiculescu — <i>Noapte de martie</i>	538
61.6. Vasile Voiculescu — <i>Iisus pe ape</i>	539
61.7. Vasile Voiculescu — <i>Lostrîța</i>	540
61.8. Vasile Voiculescu — <i>Șarpele Aliodor</i>	542
62. Vasile Voiculescu — universul poetic.....	542
62.1. Natura — dimensiune a universului creat de Vasile Voiculescu.....	542
62.2. Mitul — coordonată a universului poetic.....	543
62.3. Iubirea — motiv romantic și sens al vieții	543
62.4. Istoria și destinul — teme ale universului poetic...	543

62.5. Conceptele de poet și poezie — temă a universului poetic	543
63. Nichita Stănescu.....	544
63.1. Nichita Stănescu — <i>Leoaică tânără, iubirea</i>	544
63.2. Nichita Stănescu — <i>În dulcele stil clasic</i>	545
63.3. Nichita Stănescu — <i>Evocare</i>	546
63.4. Nichita Stănescu — <i>Cântec</i>	547
63.5. Nichita Stănescu — <i>Laudă omului</i>	548
63.6. Nichita Stănescu — <i>Ars poetica</i>	550
63.7. Nichita Stănescu — <i>A unsprezecea elegie</i>	551
63.8. Nichita Stănescu — <i>Noi</i>	552
64. Nichita Stănescu — universul poetic	555
64.1. Iubirea — temă a universului poetic creat de Nichita Stănescu	555
64.2. Evoluția eului — temă a universului poetic	555
64.3. Conștiința — dimensiune a universului poetic	555
64.4. Poetul și poezia — temă a universului poetic	556
64.5. Știința — temă a universului poetic	556
65. Marin Sorescu.....	556
65.1. Marin Sorescu — <i>Shakespeare</i>	557
65.2. Marin Sorescu — <i>Iona</i>	558
65.3. Marin Sorescu — <i>Răceala</i>	560
65.4. Marin Sorescu — <i>Astfel</i>	562
66. Orientări, tendințe, coordonate și realizări în poezia românească contemporană	564
66.1. Ștefan Augustin Doinaș — <i>Mistrețul cu colți de argint</i>	565
66.2. Ștefan Augustin Doinaș — <i>Măști</i>	566
66.3. Nicolae Labiș — <i>Meșterul</i>	568
66.4. Nicolae Labiș — <i>Moartea căprioarei</i>	569
66.5. Nicolae Labiș — <i>Miorița</i>	571
66.6. Emil Botta — <i>Fachir</i>	572
66.7. Geo Dumitrescu — <i>Libertatea de a trage cu pușca</i> 572	
66.8. Ion Caraion — <i>Fântână</i>	573
66.9. Grigore Vieru — <i>Harpa</i>	574
66.10. Ana Blandiana — <i>Avram Iancu</i>	575
66.11. Ion Alexandru — <i>Clopotele</i>	576
66.12. Leonid Dimov — <i>Poemul odăilor</i>	576
66.13. Anatol E. Baconsky — <i>Fluxul memoriei</i>	578
66.14. Alexandru Philipide — <i>Izgonirea lui Prometeu</i> ...	579

67. Geo Bogza	582
68. Nicolae Steinhardt.....	588
69. Augustin Buzura	593
69.1. Augustin Buzura — <i>Vocile nopții</i>	593
69.2. Augustin Buzura — <i>Orgolii</i>	594
69.3. Augustin Buzura — <i>Drumul cenușii</i>	595
70. Alți prozatori contemporani	596
70.1. Ștefan Bănuțescu — <i>Mistreții erau blânzi</i>	596
70.2. Ștefan Bănuțescu — <i>Cartea milionarului</i>	597
70.3. A. E. Baconsky — <i>Echinoxul nebunilor</i>	601
70.4. A. E. Baconsky — <i>Biserica Neagră</i>	602
70.5. Fănuș Neagu — <i>Acasă</i>	604
70.6. Eugen Barbu — <i>Groapa</i>	605
70.7. Petru Dumitriu — <i>Bijuterii de familie</i>	606
70.8. Ion Druță — <i>Povara bunătății noastre</i>	607
70.9. Mircea Cărtărescu — <i>Nostalgia</i>	609
70.10. Mircea Cărtărescu — <i>Orbitor</i>	613
71. Evoluția dramaturgiei contemporane	621
71.1. Horia Lovinescu — <i>Moartea unui artist</i>	621
71.2. Ion Băieșu — <i>Boul și vițeii</i>	623
71.3. Valeriu Anania — <i>Miorița</i>	624
71.4. Dumitru Radu Popescu — <i>Acești îngeri triști</i>	625
72. Eugen Ionescu	628
73. Panait Istrati	633
74. Horia Vintilă.....	637
75. Peter Neagoe	643
76. Elena Văcărescu	646
77. Martha Bibescu	649
78. Direcții, orientări, reprezentanți în evoluția criticii literare	651
I. Direcții și orientări	651
II. Reprezentanți și creații reprezentative.....	653
1. Garabet Ibrăileanu — <i>Creație și analiză</i>	653
2. Tudor Vianu — <i>Dubla intenție a limbajului și problema stilului</i>	653
3. E. Lovinescu — <i>Istoria literaturii române contemporane</i>	654
4. G. Călinescu — <i>Istoria literaturii române de la origini până în prezent</i>	655

5. Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) — <i>Mențiuni critice</i>	656
6. Pompiliu Constantinescu — <i>Considerații asupra romanului românesc</i>	657
7. Constantin Ciopraga — <i>Personalitatea literaturii române</i>	657
8. Mihai Cimpoi — O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia	659
79. Considerații asupra problemelor eseului românesc.....	661
79.1. Emil Cioran — <i>Amurgul gândurilor</i>	662
79.2. Paul Zarifopol — <i>Clasicii</i>	664
79.3. Constantin Noica — <i>Creație și frumos în rostirea românească</i>	665
79.4. Mihai Ralea — <i>Tudor Arghezi</i>	666
79.5. Alexandru Husar — <i>Ideea europeană</i>	667
79.6. Nichifor Crainic — <i>Nostalgia paradisului</i>	669
80. Specificul național — cheie de pătrundere în literatura universală.....	671
Cuprins	678