

Perioada modernistă a literaturii române

Curenți literar-culturale în secolul al XX-lea

Poezia interbelică

Modernismul

- Tudor Arghezi — *Testament*
— *Psalmi*
— *Flori de mucigai*
- Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola
de minuni a lumii*
— *Paradis în destrămare*
— *Cântecul spicelor*
- Ion Barbu — *Din ceas, dedus...*
— *Oul dogmatic*

Tradiționalismul

- Vasile Voiculescu — *În Grădina Ghetsimani*
— *Sonetul CLXX (16)*
- Ion Pillat — *Aci sosi pe vremuri...*

Avangardismul

- Studiu de caz (I)** — Fronda în literatura interbelică:
Doctrine și manifeste
avangardiste
- Ion Vinea — *Chei*
— *Ora fântânilor*
- Dezbatere (I)** — Specificul național (Embleme
și definiții). Identitate culturală
în context european
- Studiu de caz (II)** — Diversitate tematică, stilistică
și de viziune estetică în poezia
interbelică



Epoci și ideologii literare

Modernismul

Deviată de la fundamentul ei estetic, pe care-l stabilise în veacul trecut (al XIX-lea, n.ns.) Maiorescu, critica a devenit la începutul secolului naționalistă sau socială. [...] Ceea ce domină însă literatura acestei epoci este vechea idee a mișcării de la 1840, continuată teoretic prin Maiorescu și împinsă în concluziile sale ultime de sămănătorism și de poporanism, a unei literaturi române care trebuie să țină viu contactul cu spiritul popular, adică să se inspire din literatura poporană: necesară în timpul lui Kogălniceanu, posibilă pe timpul lui Maiorescu, această idee este însă în contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii noastre și reprezintă o forță reacționară evidentă în ambele mișcări. Confundat cu etnicul, esteticul este privit prin calitatea sa de exponent al sufletului național și, cum sufletul național se consideră a fi mai bine păstrat în popor, esteticul este expresia prin excelență a acestui suflet popular.

În realitate, esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă și fond sufletesc într-un material etnic. [...] În epoca de dezvoltare în care ne aflăm, oricât de puțin numeros ar fi, tipul estetic a ajuns o specie capabilă de a percepe valorile estetice în sine.

E. Lovinescu, *Evoluția ideologiei literare*, în *Istoria literaturii române contemporane*, I, 1926



A. Macke, *Tinere fete sub arbori*

Sburătorul și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era și firesc, și al stimulării noilor energii literare. [...] În afară de Convorbiri literare și Sămănătorul, în prima fază a existenței lor, nicio revistă n-a trezit atâtea energii noi, așa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a Sburătorului. [...] „Modernismul” lui E. Lovinescu și al Sburătorului a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială — prin care criticul arăta bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic. Adevăratele revoluții nu le fac decât artiștii. Iată pentru ce modernismul de avangardă și experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e Contimporanul (1923) poetului I. Vinea [...], precum și alte reviste mai sporadice, ca Integralul, 75 H.P., Punct, Unu etc. — consecințe fatale ale sincronismului mișcării literaturii universale, ce au experimentat și la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul, adică formele extreme ale modernismului apusean. [...] Întrucât titlul de „modernist” pare exclusiv și chiar „partizan”, înscriem evoluția criticei de după război sub semnul „sincronismului”, nu în sensul unui avangardism programatic sau al unei formule de școală, ci al armonizării teoretice cu spiritul timpului și al atitudinii înțelegătoare față de curentele noi de artă. Controversa dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, de la sfârșitul veacului trecut (al XIX-lea, n.ns.), dintre critica estetică și critica socială, și continuată apoi de N. Iorga și G. Ibrăileanu, de o parte, și M. Dragomirescu, O. Densușianu și E. Lovinescu, de alta, adică între autonomia esteticului și confuzia lui în etic și etnic — o putem privi azi, în conștiința criticei, dacă nu și a publicului și a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruința conceptului estetic, fără alterări de elemente străine, oricât de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generației actuale.

E. Lovinescu,
Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937

Abandonarea convențiilor, încălcarea regulilor

Modernismul include, în sens larg, toate acele mișcări artistice, fundamentate sau nu ideologic, care exprimă o **rup-tură de tradiție**, negând, în forme uneori extreme, epoca ori curentul care le-a precedat. Atitudinea modernistă este, deci, prin definiție anticlasică și antiacademică, anticonservatoare și împotriva tradiției. Toate curentele postromantice de avangardă literară (simbolismul, futurismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul) sunt implicit și explicit moderniste, contestând vechile valori și repere culturale și, nu de puține ori, chiar ideea de artă și de literatură. Modernismul subsumează totalitatea manifestărilor de „independentă absolută” a modernității, de abandonare ostentativă a convențiilor și de încălcare programatică a regulilor.

În critica literară românească, acela care a teoretizat modernismul, punându-l la baza unui **sistem**, gândind și creând în spiritul lui, a fost E. Lovinescu, personalitate care a contribuit decisiv, prin cenaclul și revista „Sburătorul”, la intrarea literaturii noastre într-o nouă fază de evoluție: „o bună parte a literaturii, mai ales moderniste, de după război, este creațiunea exclusivă a «Sburătorului»”, va scrie el în 1937, făcând, în același timp, o disociere importantă. Astfel, **modernismul lovinescian** este unul „teoretic”, iar nu revoluționar, și constă într-o „*bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară*”, în timp ce **modernismul avangardist și**

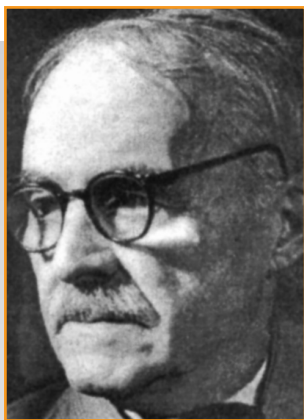
experimental se sincronizează perfect cu „*formele extreme ale modernismului apusean*”. E. Lovinescu a construit o teorie a **sincronismului** conform căreia cultura și civilizația se dezvoltă prin împrumut și imitație, după un model mai evoluat. Există un spirit comun al veacului (**saeculum**), care determină, în ansamblu, aceeași configurație a culturilor. Teoria maioreșciană a formelor fără fond, prin care era condamnat importul excesiv de forme culturale străine, este contrazisă de Lovinescu prin ideea formelor care își creează, treptat, fondul; de la **simulare** la **stimulare**, împrumutarea unor forme din alte culturi poate fi, în timp, benefică. El se îndepărtează, așadar, de linia **organicismului** pe care merseseră Kogălniceanu, Maiorescu și Eminescu, întâlnindu-se, însă, doctrinar cu mentorul „Junimii” în punctul esențial al **autonomiei esteticului**. Acea „*valoare autonomă realizată prin limbă și fond sufletesc într-un material etnic*”, și anume esteticul, trebuie disociată de alte valori (eticul și etnicul), într-o epocă în care acestea se confundă din nou. „*Biruința conceptului estetic, fără alterări de elemente străine*” (de care sunt responsabile atitudinea și concepția sămănătoriste, critica „*naționalistă sau socială*” de la începutul secolului trecut), îi datorează foarte mult lui E. Lovinescu și ea este legată, în mod evident, și de modernismul teoretic, cuprinzător și neextremist pe care marele critic și l-a asumat.

Doctrina estetică

- Din fr. **doctrine**, lat. **doctrina**; din fr. **esthétique**, it. **estetica**, germ. **Ästhetik**.

Doctrina reprezintă un sistem filosofic, religios, estetic, politic care reunește totalitatea principiilor, a tezelor fundamentale ce statuează un întreg domeniu de activitate spirituală. Spre deosebire de **manifestul literar**, care **particularizează** un anumit fenomen artistic într-un context istoric bine precizat, doctrina estetică (gr. **aisthetikos** — „referitor la simțuri, la percepția senzorială”) are un **caracter de generalitate**, definindu-se drept știința care analizează legile și categoriile artei ca formă de cunoaștere sensibilă a realității și de producere a **frumosului artistic** (categorie fundamentală a esteticii). Definită ca știință în secolul al XVIII-lea (creatorul termenului fiind filosoful german Alexander Gottlieb Baumgarten), doctrina estetică se ocupă de: originea și esența artei, raporturile dintre realitate și formele cunoașterii artistice, dezvoltarea istorică a artelor (de la sincretism la diferențierea lor), raportul dintre conținut și formă în artă, genurile și speciile artistice, problema judecății de valoare, a formării gustului și a idealurilor estetice, rolul artei în formarea conștiinței individuale și a societăților, mijloacele de realizare și țelurile educației estetice. **Marii critici români** s-au dovedit, în general, și **valorosi esteticieni**, de la T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, T. Vianu (cu opera sa fundamentală, *Estetica*, în două volume, 1934-1936), până la G. Călinescu (*Principii de estetică*, 1939), Lucian Blaga (*Trilogia culturii*, 1944), M. Ralea, Adrian Marino, Liviu Rusu și alții.

„În blidul meu, ca și în cugetare Deprins-am gustul otrăvit și tare” Tudor Arghezi



Coordonate ale vieții și opere

Lui Tudor Vianu îi aparține observația că „de la Mihai Eminescu încoace lirica românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică și cu repercusiuni mai întinse asupra întregului scris literar al vremii, decât acelea legate de Tudor Arghezi”.

Tudor Arghezi este pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu, derivat de la vechea denumire a râului Argeș (*Argesis*). Ca poet, a debutat în 1896, sub influența liricii simboliste cultivate de Alexandru Macedonski, publicând primul text liric în revista acestuia, „Liga ortodoxă”, sub semnătura Ion Theo. Cel mai simbolist dintre ciclurile sale de versuri rămâne cel intitulat *Agate negre*, integrat apoi în primul volum. Ulterior, va contesta el însuși simbolismul, mai ales pe cel



Testament

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Așaz-o cu credință căpătăi.
Ea e hrissovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acuma, întâia oară,
Șapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plāvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagane urmașilor stăpâni.
Și, frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane.

Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocară, și torcând ușure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară
O grămadii pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul, ca un țap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneșă pe canapea,
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește.
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

Comunicare orală interactivă

1. Selectați numeroasele cuvinte antipoetice din textul liric (*zdrențe, ocară, să-njure, țap, bube, mucegaiuri, noroi, bici, negi*) și explicați cum le conferă T. Arghezi maximă poeticitate în context.
2. Pornind de la mărturisirile autorului însuși, identificați principiile esteticii „urâtului” nu numai în *Testament*, ci și în alte poeme din volumul *Cuvinte potrivite*; lucrați individual și pe grupe, comparând observațiile.
3. Explicați titlul volumului de debut al scriitorului din perspectiva îmbinării simbolice a celor două metafore din finalul poemului *Testament* („*slova de foc*” îngemănată cu „*slova făurită*”); comentați integral strofa a treia.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Titlul poemului cuprinde un termen religios în accepție laică, „*testamentul*” liric al autorului referindu-se nu la avuția materială, ci la totalitatea operelor artistice pe care le-a creat în șaptezeci de ani și pe care le-a destinat cititorilor săi. **Dialogul imaginar** dintre „*tată*” și „*fiu*” poate fi **generalizat ca semnificație**, deoarece, prin intermediul termenului care marchează un raport filial, Arghezi se referă nu numai la propriul copil, ci și la cititorul creațiilor sale. Pentru scriitor, niciun bun material nu poate fi comparabil ca valoare cu renumele spiritual al unui zămisitor de literatură și de artă, în genere. De aceea, el a lăsat moștenire atât fiului, cât și cititorilor săi numele lui „*adunat pe-o carte*”. Arghezi este pe deplin conștient că — prin vocea artistului — și-au exprimat năzuințele și durerile „*străbunii*” lui. Această calitate a artistului de a deveni, prin talent, exponentul clasei sociale din rândurile căreia provine este menționată explicit și în lirica lui O. Goga. **Experiența spirituală**, moștenită de poet de la generațiile anterioare, va fi oferită urmașilor ca un posibil **model moral**. Dificultățile întâmpinate de strămoși de-a lungul timpului sunt numite metaforic „*râpi și gropi adânci*”, la suprafața cărora ei au urcat „*pe brânci*”, adesea loviți, dar nu îngenunchiați de istorie. Generațiile tinere vor prelua, din experiența trecutului, acele exemple care merită să fie respectate și urmate. Poetul apreciază că versurile lui vor constitui „*o treaptă*”, pe care fiul său o va urca pentru a desăvârși cunoașterea vieții și a spiritului omenesc. Totodată, îl îndeamnă pe **fiul spiritual** să așeze opera poetului „*la căpătâi*”, așa cum fiecare credincios apreciază „Biblia” drept modelul creștin călăuzitor al existenței sale închinată lui Dumnezeu. Creația literară argheziană se confundă intenționat cu „*hrisoavele*” istorice, în care au fost notate faptele devenirii acestui popor și ale existenței „*robilor*” anonimi ce au făurit istoria națională.

Mândru de ascendența lui rurală, de faptul că provine dintr-o familie de țărani legată intim de istoria și de tradițiile acestui pământ, el evocă veacurile care s-au succedat, marcate de „*sudoarea muncii*” țăranilor rămași necunoscuți, care nu s-au clintit de pe aceste meleaguri.

Poetul a cunoscut în profunzime limbajul țăranilor, descoperindu-i înțelesuri și virtuți poetice nebanuite. Din graiul firesc al oamenilor simpli, care își îndeamnă vitele la munca ogorului, Arghezi a imaginat „*cuvintele potrivite*” universului său liric.



grandilocvent și romantios scris de Ion Minulescu, talentul său poetic înălțându-l deasupra curentelor literare cu care a venit permanent în contact. A avut o copilărie nefericită, pe care și-a detestat-o, și o tinerețe contradictorie, retrăgându-se pentru un timp din viața civilă și devenind călugăr la mănăstirea Cernica, semn al crizei religioase pe care a traversat-o. Activitatea lirică îi este dublată de una publicistică, în care se manifestă ca un **pamfletar incisiv**, debutul gazetăresc făcându-și-l în revista „*Facla*”, condusă de N.D. Cocea. Ulterior va înființa el însuși, în calitate de tipograf și editor, reviste și ziare precum: „*Cronica*”, „*Cuget românesc*”, „*Națiunea*” și celebrele „*Bilete de papagal*”, în care văd lumina tiparului cunoscutele **tablete** argheziene, considerate ca reprezentative pentru o specie literară nouă în peisajul nostru literar.

Debutul în volum se produce mai târziu, la aproape 50 de ani, prin publicarea, în 1927, a volumului de versuri ***Cuvinte potrivite***, fapt care a marcat o dată importantă în istoria poeziei românești moderne. Acesta a fost urmat de volumul ***Flori de mucigai*** (1931), rod artistic al experienței detenției în închisoarea Văcărești, ca urmare a faptului că luase atitudine împotriva Germaniei fasciste.

Celor două volume remarcabile le-au urmat: ***Cărticică de seară***, devenită ulterior ***Versuri de seară*** (1935), ***Hore*** (1939), ***Una sută una poeme*** (1947), ***1907 — Peizaje*** (1955), ***Cântare omului*** (1956), reprezentative pentru lirica sociogonică a autorului, ***Stihuri peștrițe*** (1957).

În 1959, apare ediția bibliofilă ***Versuri***, care adună aproape întreaga creație lirică argheziană anterioară. Publică apoi ***Frunze*** (1961), ***Poeme noi*** (1963), ***Cadente*** (1964),





Silabe (1965), **Ritmuri** (1966), **Noaptea** (1967), realizând o creație beletristică impresionantă, încheiată chiar în anul morții sale. Între anii 1961 și 1967, Tudor Arghezi pregătește cu migală și da la iveală nu mai puțin de 16 volume din ediția definitivă — **Scrieri**.

Este uimitor faptul că, între 75 și 87 de ani, vitalul poet a creat cele mai complexe poeme și cele mai sensibile versuri de dragoste din creația sa. El s-a impus și ca prozator, semnând opere narative, descriptive și memorialistice: **Icoane de lemn**, **Poarta neagră**, **Tablete din țara de Kutu**, **Cu bastonul prin București**, **Pagini din trecut**, **Lume veche, lume nouă**, **Ochii Maicii Domnului**, **Cimitirul Buna-Vestire**, **Lina** (ultimele trei fiind romane). S-a afirmat și ca dramaturg, impunându-se cu o comedie satirică intitulată **Seringa** (1943), alături de **Neguțătorul de ochelari**, **La comisarariat** etc. (antologate în volumul **Teatru**, din 1966).

A murit la 14 iulie 1967, organizându-i-se funeralii naționale și fiind înmormântat, conform voinței proprii, în grădina casei sale de la Mărtișor.

Comparându-i pe cei **doi titani ai liricii naționale**, M. Eminescu și T. Arghezi, se pot remarca similitudini frapante, dar și deosebiri: înzestrați cu un talent precoce, amândoi au debutat devreme, în adolescență, la numai 16 ani; Eminescu s-a impus conștiinței naționale printr-un unic volum, în timp ce Arghezi, scriitor prolific, a publicat până în anul dispariției sale; creațiile lor au modificat radical limbajul poetic românesc și au impus două stiluri unice, inconfundabile. Ambii au avut geniul limbii artistice; dacă Eminescu și-a elaborat majoritatea



Ion Panaitescu, *Opoziții*

În mod simbolic, unealta agricolă tradițională numită „sapă” a fost transformată în „condei”, iar „brazda” pământului roditor a devenit „călimară” și izvor pentru inspirația creatoare. Efortul poetic a fost de durată, deoarece cuvintele au căpătat înțelesuri noi numai după ce au fost „frământate mii de săptămâni”. Experiența trudnică, anonimă a plugarilor români a fost înobilată de poet și transformată în „versuri”, „icoane”, „muguri” și „coroane” (enumeratie metaforică). Amăgirile poetului, indignarea și suferința, al căror „venin” l-a gustat de-a lungul vieții, s-au transformat în „mierea” cunoașterii, expresie a **artei literare care învinge vicisitudinile existenței reale**. Poetul recunoaște că versurile lui sunt capabile să exprime și imagini sensibile, dar au și tăria „să înjure” atunci când el s-a confruntat cu aspecte condamnabile ale lumii contemporane. Autorul și-a manifestat respectul, pietatea față de cei morți, făcând din amintirea ființelor sacrificate o expresie a divinității de neclintit — „Dumnezeu de piatră”. Numai spiritele alese — fie datorită credinței lor religioase, fie înălțate prin harul artistic — sunt capabile să-și găsească împlinirea „în piscul datoriei” față de simbolul divin. Autorul s-a străduit să investigheze teme și motive lirice mai puțin abordate de către poeții care l-au precedat. A lărgit universul poetic, inventând noi surse de inspirație lirică de o frumusețe neașteptată, extrasă din conotațiile sublimite ale „bubelor, mucegaiurilor și noroiului”, inaugurând curajos **estetica urâtului**. Apropiindu-se de convingerea critică a lui G. Călinescu (formulată în *Principii de estetică*), Tudor Arghezi susține că nu există experiență umană care să nu poată fi transformată în fapt artistic și din care beneficiarul produsului estetic să nu poată extrage o pildă semnificativă; totodată, el nu admite distincția între cuvintele poetice și nonpoetice, apreciind că **limbajul în sine este capabil să devină o mare poezie** prin geniul lingvistic al celui care îl mănuieste și îi acordă semnificații nebănuite. Experiența umană necunoscută sau rămasă nerevelată artistic până la el a fost transformată de Arghezi într-un „bici” al cuvintelor „pedepsitoare”. În creația sa, au fost armonizate pe deplin „slova de foc” (inspirația, harul poetic spontan) și „slova făurită” (truda, efortul artizanului), reunind înțelesurile poetice tradiționale ale limbii române cu sensurile noi, descoperite de către Tudor Arghezi în **polisemia virtuală nepuizabilă a limbajului**. Deplina lor armonizare este sugerată de comparația materială a „fierului cald îmbrățișat în clește” (obiectul ori sensul nou-creat se desprinde din instrumentul concret sau din matricea spirituală replămădită artistic). În finalul artei sale literare, Arghezi mărturisește că nu a fost decât „robul” ce și-a scris cu umilință cărțile, pe care Domnul le va primi drept ofrandă, alături de lectorii săi din prezent și din viitor, care le vor citi și pătrunde înțelesurile. Din paginile volumelor de versuri, răzbate la suprafață, din adâncurile creației, „mânia bunilor” poetului, al cărei ecou conștient s-a făcut autorul însuși.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Pornind de la aserțiunea critică a lui E. Lovinescu: „*Pe când estetica simbolistă are o tendință firească spre abstracție pe care o împinge până la spiritalizarea materiei, estetica argheziană procedează invers, prin materializare*”, argumentați, într-un referat, deosebirile majore dintre poezia simbolistă și cea scrisă de T. Arghezi, deși scriitorul a debutat în ambianța simbolistă creată de Al. Macedonski.
2. Ținând cont de autoportretul liric din *Psalmul* al doilea, creionați — într-o compoziție liberă — o imagine a personalității argheziene, așa cum ați receptat-o în urma lecturii volumului *Cuvinte potrivite*.
3. Dați o interpretare proprie surselor creației artistice argheziene, așa cum le receptați din versurile următoare: „[...] *Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale...*”; realizați un studiu de caz.
4. Notați, într-un jurnal de lectură, un portret al lui Mihai Eminescu și altul al lui Tudor Argezi, în viziunea voastră.

Psalmi*

Psalm [Aș putea vecia cu tovărășie...]

Aș putea vecia cu tovărășie
Să o iau părtașa gândurilor mele;
Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsec — și stihuri sprintene și grele.

Orișicum lauta știe să grăiască,
De-o apăș cu arcul, de-o ciupesc de coarde.
O neliniștită patimă cerească
Brațul mi-i zvâcnește, sufletul mi-l arde.

Știu că steaua noastră, ageră-n tărie,
Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezașie,
Că am leacul mare-al morții tuturor.

Pentru ce, Părinte,-aș da și pentru cine
Sunetul de-ospete-al bronzului lovit?
Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine
Și nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.

Trupul de femeie, cel îmbrățișat,
Nu-l voi duce ție, moale și balan;
Numai suferința cerului, păcat
Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

Vreau să pier în beznă și în putregai,
Nencercat de slavă, crâncen și scârbit.
Și să nu se știe că mă dezmierdai
Și că-n mine însuți tu vei fi trăit.

* Din rațiuni de spațiu tipografic, în manual nu sunt reproduse versurile tuturor psalmilor din volumul *Cuvinte potrivite*.

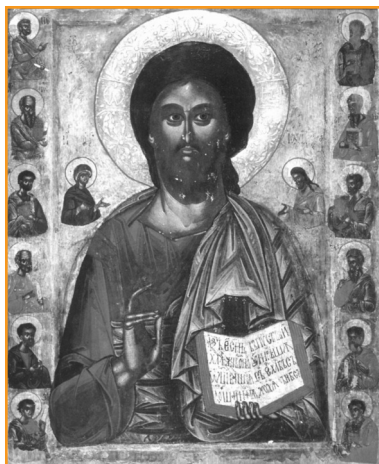


proiectelor lirice încă din anii studenției, căutările argheziene pentru găsirea unui drum neumblat în literatură au durat până la maturitatea deplină. Critica a apreciat că vocea poetului a ajuns la sonorități autentice abia în 1931 (când împlinise deja 51 de ani), odată cu publicarea volumului *Flori de mucigai*; opera eminesciană a tășnit ca un fulger, a cărui lumină orbitoare a durat numai 17 ani (1866-1883), tresărind apoi în palide licăriri până în 1889, în vreme ce longevivul Arghezi s-a putut dedica literaturii 71 de ani (1896-1967). Eminescu își încheiase, cu puține excepții, activitatea literară la 33 de ani, vârstă la care Arghezi, fără să fie un necunoscut, încă nu se impusese în conștiința publică; Eminescu, un **Pygmalion**, îndrăgostit încă de pe vremea când trăia la Ipotești, imaginează cele mai sensibile versuri de dragoste pentru Galateea ideală în adolescență și la tinerete; Arghezi, **personaj faustic**, plasmuieste cele mai arzătoare imagini erotice la vârsta senectuții. Din blocul de marmură al inspirației, Eminescu scoate dintr-odată și întreagă statuia Poeziei nemuritoare, încălzind răceala imaculată a pietrei cu suferința sa; Arghezi a ciocănit îndelung blocul intact pe toate fețele, cioplind cu dalta spiritului forma rotunjită cu migală, ca să o întruchipeze pe zeița Olimpului literelor.

Mărturisiri

E miraculos cuvântul, pentru că la fiecare obiect din natură și din inchipuire corespunde un cuvânt. Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate crea din cuvinte, din simboluri toată natura din nou...

Tudor Arghezi,
Tablete de cronicar, 1960



Icoană din Moldova, secolul al XVI-lea

Simbolul Figură de semnificație

● Din fr. **symbole**, lat. **symbolum**, gr. **symbolon** — „semn de recunoaștere”.

„Simbolul este un semn concret (obiect, imagine) care reprezintă un alt obiect, o persoană, o situație, o abstracțiune, o entitate transcendentă etc. Termenul provine de la cuvântul care, în Grecia antică, stabilea un semn de recunoaștere dintr-un obiect rupt în două jumătăți și împărțit între doi parteneri de afaceri sau între o gazdă și oaspetele său (gr. **symbolon** provine din gr. **symbollein** — «a păstra împreună»).

La baza oricărui simbol stă o legătură ce poate fi:

- ontologică** sau **de natură** (Crucea ca simbol al creștinismului);
- analogică** sau **de formă** (porumbelii ca păsări ale zeiței Venus, simbol al iubirii în Antichitate);
- convențională** sau **de înțelegere** (drapelele și stemele statelor).

Asociațiile de semnificații care stau la baza simbolului sunt:

- convenționale** (ori consacrate), stabilite în timp, prin tradiție;
- contingente**, rezultat al unor creații personale (de exemplu, Luceafărul eminescian ca simbol al geniului izolat în lumea lui de esențe).



Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...*]

Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndârjire vie.

Tânjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aștept crâmpoie mici de gingășie,
Cântece mici de vrâbii și lăstun
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceată,
Nici chiar aroma primei agurizi,
Și prins adânc între vecii și ceață,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare —
Și te slujesc; dar, Doamne, până când?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Și de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci și-nvățaminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de inger,

Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povața ta mai bună.

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Ruga mea e fără cuvinte
Și cântul, Doamne, mi-e fără glas.
Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte.
Din vecinicia ta nu sunt măcar un ceas.

Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i, poate, omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.

Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă
Și te scruțez prin albul tău veșmânt
Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă
Nengenuchiată firii pe pământ.

Săgeata nopții zilnic vârfu-și rupe
Și zilnic se-ntregește cu metal.
Sufletul meu, deschis ca șapte cupe,
Așteaptă o ivire din cristal,
Pe un ștergar cu brâie de lumină.

Spune tu, Noapte, martor de smarald,
În care-anume floare și tulpină
Dospește sucul fructului Său cald?

Gătita masa pentru cină,
Rămâne pusă de la prânz.
Sunt, Doamne, prejmuț ca o grădină,
În care paște-un mânz.

Psalm [*Nu-ți cer un lucru prea cu neputință...*]

Nu-ți cer un lucru prea cu neputință
În recea mea-ncrunțată suferință.
Dacă-ncepu de-aproape să-ți dau ghes,
Vreau să vorbești cu robul tău mai des.

De când s-a întocmit Sfânta Scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Și anii mor și veacurile pier
Aci sub tine, dedesubt, subt cer.

Când magii au purces după o stea,
Tu le vorbeai — și se putea.
Când fu să plece și Iosif,
Scriș l-ai găsit în catastif
Și i-ai trimis un inger de povață —
Și ingerul stătu cu el de față.
Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea
Și pruncul și barbatul și femeea.

Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul...

Psalm [*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere...*]

Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să teucid? Sau să-nngenunchi a cere.

Pentru credință sau pentru tăgadă,
Te caut dârș și fără de folos.
Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer
grămadă.

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-trezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă.

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsoar,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: „Este !”

Psalm [*Ca să te-ating, târâș pe rădăcină...*]

Ca să te-ating, târâș pe rădăcină,
De zeci de ori am dat câte-o tulpină,
În câmp, în dâmb, în râpi și-n pisc,
Viu când mă urc, și trist când iar mă isc.

Am fost un pai și am răzbit în munte,
Molift înalt și mândru că pui punte
Pe creștete, din lume către veac.
Și-am ascultat bătaia-i de tictac.

Hrănit cu piatră și-adăpat cu vânt,
De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt.
Mi-e foame de nisip și lut
Și dor de apele din care n-am băut.

M-aș umili acum și m-aș ruga:
Întoarce-mă, de sus, din calea mea.
Mută-mi din ceață mâna ce-au strivit-o
munții
Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții.

Comunicare orală interactivă

1. Citiți și psalmii ale căror versuri nu sunt reproduse în manual și interpretați, în detaliu, semnificațiile fiecărui poem în parte, analizând și realizarea lor stilistică desăvârșită; lucrați pe grupe și comparați-vă opiniile.
2. Dezbateți criza mistică traversată de poetul care a înțeles că adevărata credință nu se poate manifesta în afara dogmei pe care vrea s-o respingă.
3. Urmăriți, de-a lungul *Psalmilor*, tensiunea dramatică a relației om-Dumnezeu, amândoi angajați într-o dispută fără soluție, amară, contestatară până la imprecăție, însă, totodată, plină de fervoarea implorării și a nevoii de a se regăsi unul în celălalt; inițiați un proces literar și apoi deliberați.
4. Unde greșește mereu poetul și unde trebuie să-l căutăm pe Dumnezeu? În afara sau în interiorul făptuirii noastre? Dezbateți aceste probleme, folosind chiar argumentele poetului din imnurile sale religioase.
5. Alegeți un *Psalm*, pe care îl simțiți mai aproape de gândul și de sufletul vostru, și comentați-l, încercând să răspundeți întrebărilor sau neliniștilor formulate de poet. Dar voi aveți propriile întrebări către Divinitate?



Literatura, ca artă a limbajului, utilizează drept simbol esențial **cuvântul**. În cadrul artei literare, simbolurile devin și imaginile artistice. Prin natura sa complexă, simbolul exprimă, uneori, generalul prin particular, alteori, particularul tot prin particular, cumulând, în ambele cazuri, **sensul lui propriu** (imaginea concretă prin care este reprezentat) și **cel simbolic** (de pildă, în poezia *Gorunul* de L. Blaga, o elegie funerară, percepem atât imaginea concretă a copacului falnic «*din margine de codru*», cât și pe cea simbolică a timpului ce conduce, inexorabil, ființa către moarte). Același simbol poate avea sensuri diferite, în funcție de cultura care l-a creat ori de contextul specific al operei în care apare. Goethe consideră drept o **reprezentare simbolică** «*natura însăși a poeziei*» (DTL, 1990).

Funcțiile simbolului

„În evoluția literaturii, înțelesul termenului a variat de la o epocă literară la alta: în Evul Mediu, a fost perceput ca un semn al sacralului, în mișcarea preromantică «*Sturm und Drang*» — ca forță creatoare, în romantism — drept semn al inefabilului, în simbolism — ca element plurivalent, conceput ca modalitate de acces, prin intermediul **sinesteziei**, la adevărul profund (ascuns după aparențe), dar, în același timp, și ca mod de formulare artistică a trăirilor și a intuițiilor personale.

Literatura secolului al XX-lea — îndeosebi suprarealismul — profita de **simbolurile psihanalizei**, considerate ca expresie derivată, în conștient, a pulsivităților și a traumelor refulate în subconștient» (DTL, 1990). Față de literatura epocilor anterioare, în care predominau simbolurile consacrate prin tradiție, curentele avangardiste neagă în mod vehement simbolurile convenționale, pe care le desacralizează, conferindu-le înțelesuri noi și prozaice.





„Simbolul ia ființă, ca și metafora, prin tehnica **substituirii de sens**” (op. cit.). Dacă **metafora** sensibilizează aproape întotdeauna imaginea unui obiect **concret**, „simbolul constituie o imagine **analogică** ori **convențională** menită să **individualizeze** o **idee abstractă**” (Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975); metafora poate avea și **un rol estetic** în sine, din punct de vedere tematic fără legătura cu mesajul operei lirice, în timp ce simbolul vizează sistematic **transmiterea** și **plasticizarea** mesajului poetic.

Invocația poetică Figură de insistență

● Din fr. **invocation**, lat. **invocatio** — „chemare”.

Reprezintă interpelarea adresată unei muze (în lirica antică), divinității, unui element natural personificat, unui erou real, imaginar sau absent, cu scopul de a formula o rugămintă, o cerere de sprijin, un îndemn ori sentimente puternice (uimirea, încântarea, admirația, dezaprobarea, mânia etc.). Uneori, se



Sfântul Evanghelist Matei, 1682

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Lirica de inspirație religioasă

În epoca literară contemporană lui Arghezi, scrie psalmi Al. Macedonski, influențându-l cu certitudine pe cel căruia i-a girat debutul literar. Acest tip de **poezie liturgică și filosofică** s-a potrivit personalității argheziene și astfel au rezultat șaisprezece poeme fără titlaturi distincte, cărora li s-au adăugat: *Psalm de tinerețe*, *Psalmistul*, *Psalmul de taină* și *Psalmul mut*. În afara poemelor integrate în volumul inaugural, celelalte au apărut în volume de senectute (*Frunze*, *Poeme noi*, *Silabe*, *Noaptea*) și chiar în periodice. Volumul *Cuvinte potrivite* cuprinde unsprezece poeme de factură existențial-religioasă, cele mai cunoscute ale poetului. Precizăm faptul că psalmul subintitulat *Ca să te-ating târâș, pe rădăcină* a apărut inițial în volumul *Alte cuvinte potrivite*, din 1940, și a fost reintegrat ulterior în primul volum.

Cu excepția *Psalmului de taină* (de factură erotică), toate celelalte poeme au câte un subtitlu, relevat în primul vers, de obicei cu **valoare aforistică** și capabil să rezume conținutul de idei al fiecărui *Psalm* în parte.

Aceste poeme își au sorginea în experiența nemijlocit religioasă a lui Arghezi. Trecând printr-o dublă criză — morală și religioasă —, Arghezi chiar ezitase, în tinerețe, între viața laică și cea ascetică. Problema acceptării sau a contestării existenței divine, din care omul și-a făcut un idol și o credință, este dezbătută dramatic de către autorul liric. Personalitate vitală și spirit contestatar, Arghezi a oscilat mereu între „credință” și „tăgadă”, solicitând din partea divinității semne palpabile despre existența sa. Arghezi nu s-a inspirat numai din creația religioasă cultă, ci și din cea folclorică. După **modelul liricii populare**, *Psalmii* arghezieni sunt **dialoguri imaginare între poet și Mântuitor**, căruia cel dintâi îi cere disperat să i se revele. Limbajul poetic este solemn, fie patetic, fie contestatar, adesea aforistic, concentrând, în propoziții antitetice, speranța ori deznădejdea spiritului care invocă. În eul poetic arghezian, au coexistat omul credincios și cel tăgăduitor al oricărei forme de obediență față de divinitate. Critica a explicat atitudinea voit contradictorie prin „hybrisul” arghezian, acea trufie a artistului care scormonește cu mintea fața nevăzută a universului ce îl fascinează. Arghezi **n-a trăit propriu-zis revelația absolutului creștin**, el a fost mai degrabă fratele spiritual al eroului biblic Toma Necredinciosul. Îndemnul mesianic de „a crede fără a cerceta” s-a plasat în contrast cu neliniștea intrinsecă firii autorului, cu febrila lui curiozitate și cu nevoia umană de concretul dovezilor. De aceea, poetul a repetat — la nivelul artei — experiența biblică a lui Lucifer pe lângă Dumnezeu, **încercând să se apropie de divinitate prin negație**. Așadar, **există în Psalmi un strat liric religios și un substrat demonic**, datorat atât temperamentului rebel al scriitorului, cât și simțului copleșitor al materialității lumii, care îl stăpâneau deopotrivă. Neputând să aibă acea fervoare mistică, nici să manifeste pietatea absolută, care nu îndrăznește să treacă de misterul și de poruncile divine, fostul monah s-a rupt de evlavie unui ascet adevărat. El a creat un fel de **teologie negativă**, specifică curentului literar numit **expresionism**, punct de convergență între T. Arghezi și L. Blaga. Când simte că divinitatea nu-i răspunde, poetul-psalmist își confecționează **o aură demonică**, proferând chiar blesteme asupra tăcerii și a însingurării

divine. Dar el a înțeles că „tăgada” perpetuată devine sterilă, în timp ce numai „credința” îi asigură omului forța spirituală de a continua aventura cunoașterii, admitând, la capătul zbaterii sale, **imanența teistă** (divinitatea ca proiecție a conștiinței, intrinsecă naturii umane).

Psalm [Aș putea vecia cu tovărășie...]

În primul text liric cu titlul de *Psalm*, poetul mărturisește că în sufletul lui arde „o neliniștită patimă cerească”. Pentru a putea exprima ideea de nemărginire, el caută „noi viori” și „nouă melodie”, așadar modalități poetice novatoare. Chiar dacă „lăuta” — metaforă a creației — „știe să grăiască” de la sine, poetul are nevoie de un altfel de limbaj, pe măsura importanței temei lirice pe care o abordează. El este convins că scriitorul poartă în sine, „ca o cheazășie”, posibilitatea de a îndepărta de cititor clipa morții prin „leacul” sufletesc oferit de opera sa. **Citind și bucurându-se spiritual, omul amână proximitatea sfârșitului.** Printr-o succesiune de întrebări retorice, el se adresează părintelui ceresc, susținând că există „bunuri” în viața omului care nu merită să fie jertfite, precum iubirea carnală: „Trupul de femeie, cel îmbrățișat, / Nu-l voi duce ție, moale și bălan”. Spiritul poetului se simte deja familiarizat cu spațiul ceresc, trăind într-o frățescă „tovărășie” cu eternitatea divină. Și, totuși, ultima strofă inițiază o coborâre voită în materialitatea lucrurilor, o reîntoarcere în spațiul imund al „beznei și al putregaiului”. Totodată, Argezi ar vrea să ascundă de semenii lui faptul că încrederea în Dumnezeu îi „dezmiardase” multele ceasuri ale singurătății și ale reclusiunii monahale, când harul inspirației părea să se fi pogorât asupra făpturii lui „de lut” pieritor.

Psalm [Sunt vinovat că am râvnit...]

În acest poem, Argezi își asumă „vinovăția” pentru curiozitatea sa nesecată, manifestată față de toate formele de existență materială și spirituală: „Eu am dorit de bunurile toate” (vers în care apare un complement direct construit într-o manieră inedită cu prepoziția simplă „de”, a cărei **valoare partitivă** subliniază abundența lucrurilor râvnite de poet). Cuvântul metaforic „cetate” sugerează inaccesibilitatea anumitor zone de cunoaștere, pe care poetul a încercat zadarnic să le descifreze, „prădându-le” „cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis”. El recunoaște că **erosul a exercitat asupra sa o atracție sinonimică extazului încercat în preajma divinității**: „Iar când plecam călare, cu trofee / Furasem și câte-o femeie...” Întocmai ca Lucifer, a avut curajul să conteste existența divinității și chiar să schimbe condiția de excepție a instanței supreme. Poetul își asociază **imaginea luciferică a unui vânător împătimit**, al cărui act simbolic constă în aruncarea săgeților — precum dacia de odinioară — către cer: „Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!”

Un autoportret în contraste sugestive își creionează scriitorul însuși: în confruntarea cu viața și cu truda scrisului, n-a cunoscut tentația facilului care medio-crizează ființa; în existența materială (simbolizată prin „blid”), ca și în cea spirituală (concentrată în „cugetare”), a fost deprins cu aromele „tari”, în locul „mierii” prea dulcele; creatorului de „stihuri” i-a plăcut să risipească „bezna” cu lumina artei, să facă tăcerea elocventă și să distrugă cu „lanțurile” zidurile și „ușile” captivității



îmbină cu interogația retorică, potențând atitudinea autorului liric.

Exemple:

- „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe Achil Peleianul!”
(Homer)
- „O, tablou mareț, fantastic!...”
(V. Alecsandri)
- „Cum nu vîi tu, Țepeș Doamne...?!”
(M. Eminescu)
- „— «Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun, când le-nțelegi.
Din codru rupi o rămurea
Ce-i pasă codrului de ea;
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea?»”
(G. Coșbuc)
- „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!”
(T. Argezi)

Hiperbatul (Dislocarea) Figură de construcție

● Din gr. **hyperbaton**: **hyper** — „peste”, **bainein** — „a merge”.

Înrudit cu inversiunea, hiperbatul (numit și hiperbată) este procedeul retoric care constă în întreruperea forțată a ordinii obișnuite într-un enunț, prin introducerea unui termen sau chiar a mai multora, într-o topică inversată:

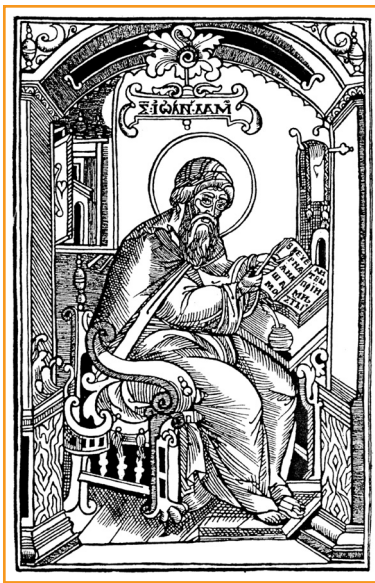
- „Trandafiri aruncă **roșii** / Peste unda fermecată [...] / Ca să iasă chipu-n față, / Trandafiri aruncă **tineri**...”
(M. Eminescu)
- „Feciori, la zece fete, **cinci**...”
(G. Coșbuc)
- „Ești ca vioara, **singură**, ce cântă...”
(T. Argezi)

Anacolutul (Discontinuitatea, ruptura sintactică) Figură de construcție

● Din fr. **anacoluthes**, gr. **anacolouthon** — „întrerupere”.

Întreruperea continuității sintactice în propoziție ori în frază este considerată o greșeală în limba standard. În





Sfântul Ioan Damaschinul, 1700



exprimarea literară, anacolutul poate reproduce **stilul oral** sau este folosit adesea **ca mijloc de caracterizare**. Formele de exprimare lirică anacolutică (dezacordurile intenționate) atrag atenția asupra rupturilor aparente în coerența mesajului artistic:

a) „**El** iar, privind de săptămâni, / **Îi** cade dragă fata...”

(M. Eminescu)

b) „Căci **Dumnezeu** pășind apropiat / **Îi** vezi lăsată umbra printre boi...”

(T. Arghezi)

Perturbațiile topice în limbajul poetic ambiguizează raporturile sintactice atât la nivelul propoziției, cât și la nivelul frazei, în timp ce **dislocările (de tipul hiperbatului și al anacolutului cu funcție artistică)** generează combinații sintagmatice neobișnuite, creatoare de sensuri noi. Concentrarea expresiei lirice, în opoziție cu relaxarea regulilor de combinare a cuvintelor, **enunțurile paratactice** (simple alăturate, fără ajutorul vreunui termen de legătură — conjuncție, adverb, element ortoepic) sunt modalități sintactice și stilistice totodată, caracterizând poezia contemporană în ansamblu, dar mai ales a ultimelor decenii (post-modernistă și postpostmodernistă, din generația anilor '90).

umane; nu și-a ales cărarea largă și umblată în viață, ci „*poteca strâmtă*”, primejdioasă ducând pe umeri povara responsabilității de artist al cuvântului.

Finalul poemului evidențiază antiteza dintre orgoliul inconștient al poetului, dornic să cunoască „*bunurile toate*”, și voința divină „*zicând că nu se poate*”, marcând, astfel, **limitele năzuințelor omenești**.

Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...*]

În cel de-al treilea *Psalm*, starea de spirit argheziană se înrudește cu melancolia lui Eminescu și cu solitudinea bacoviană. Printr-o inversiune sintactică, poetul așază adverbul „*tare*” la debutul primului vers, formând superlativul absolut al adjectivului „*singur*”. Cuvântul „*pieziș*”, o construcție morfologică tipic argheziană, cu valoare adjectivală (nu adverbială, ca în exprimarea obișnuită), reflectă neîncrederea poetului în el însuși și în formele de existență din jurul său. Se observă derivarea adjectivului de la substantivul „*piază*”, marcând ideea poetică a faptului că scriitorul s-a simțit **un damnat**, urmărit toată viața de o „*piază rea*” (sintagmă fixă în limba română). Ca în lirica folclorică, Arghezi se definește prin comparație succesivă cu elementele din natură, mai ales cu vegetalele lemnoase. Aceeași comparație apare și în lirica lui Octavian Goga, în cea a lui Lucian Blaga (poemul *Belșug*) și în textele parnasiene scrise de I. Barbu la începutul activității sale literare (poemul *Copacul*). Arghezi se proiectează aidoma unui „*copac pribeag*”, care s-a rătăcit de pădurea originară și crește izolat, „*în câmpie*”. Frunzișul său este plin de „*tepi*”, iar fructele lui rodesc „*amărăciune*”, în loc de poame dulci. **Izolarea poetică se îmbină cu tristețea, iar melancolia — cu starea de așteptare**. Ar dori ca spiritul să-i fie invadat de cântecele sonore ale „*păsărilor ciripitoare*” și ca toată natura să-și trimită mesagerii „*prin umbra lui de fum*”. Sufletul poetului simte nevoia de tandrețe și de „*crâmpie mici de gingășie*”, exprimate discret, în ciripitul păsărilor și în cântecele „*lăstunilor*”. Rodul amar al suferinței și al mefienței (neîncrederii) față de tot ce îl inconjoară ar vrea să fie înlocuit cu „*gustul bun*” al certitudinii și al încrederii. El recunoaște că slujește misterul divin, dar se întreabă, retoric, până când va îngenuchea cu fruntea plecată, în fața altarului. Îi reproșează, discret, spiritului universal că l-a abandonat și „*l-a lăsat uitării*”, astfel încât ființa poetului a sângerat „*din rădăcini*”. El solicită trimiterea din partea divinității, din când în când, a „*câte unui pui de înger*”, mesager înaripat al inocenței gândului, care să-i transmită celui chinuit de amărăciune „*povața sa mai bună*”.

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Psalmul al patrulea denotă aceeași atmosferă de calm sufletesc care domină și poemul elegiac anterior, echivalând cu o rugăciune ori cu o confesiune către stăpânul ceresc. Gestul implorator este marcat de „*ruga*” poetică exprimată „*fără cuvinte*”, iar cântecul din interiorul ființei sale răsună „*fără glas*”. Cuvintele și melosul i se par lui Arghezi forme insuficiente de manifestare a implorării lăuntrice. Nu cere dumnezeirii nimic și nici nu vrea să tulbure seninătatea celestă cu evocarea existenței umile a unui singur om. Într-un vers aforistic, poetul susține că durata vieții sale reprezintă abia o frântură neesențială din curgerea eternă a firii: „*Din veșnicia*”

ta nu sunt măcar un ceas". Efortul de a medita la substanța și la formele de manifestare ale divinului este atât de intens, încât psalmistul arde mocnit, „ca un tăciune”. **Mintea omenească**, obișnuită să gândească totul în termenii determinării sale biologice, a înzestrat divinitatea cu însușiri antropomorfe, făcând-o să semene nu imaginii generice a Creatorului, ci fapturii create. Dar poetul este tentat să înțeleagă misterul existenței divine dincolo de aparența ei, chiar depășindu-și firea limitată de pământean. Zbuciumul credinciosului constă în faptul că el așteaptă un semn ceresc, prin care să intre în relație cu absolutul închipuit. **Dorința acută de comunicare** — atât de specific omenească — este exprimată stilistic printr-o enumerație pronominală și verbală: „Te caut mut, te-nchipui, te gândesc [...], te scrutez”. Dacă divinitatea are capacitatea proteică de a se reîntrupa în fiecare „floare și tulpină”, poetul este disperat, deoarece nu știe în care anume dintre formele teluricului „dospește suc fructului Său cald” (notare cu majusculă, ca în „Biblie”). Compararea metaforică a eului propriu cu o „grădină” (în care „paste-un mânăz”) denotă puritatea stării de așteptare a răspunsului din partea divinității de către poet.

Psalm [Nu-ți cer un lucru prea cu neputință...]

În acest psalm, starea de spirit melancolică a instanței poetice evoluează, treptat, către **reproșul adresat lui Dumnezeu**, care s-a retras din lume după patimile îndurate și încheiate cu răstignirea sa. Argezi regretă fătăș timpurile biblice când Tatăl ceresc își trimisese Fiul întrupat pe pământ și acesta dialoga cu oamenii, așa cum arată Sfânta Scriptură. Suferința psalmistului se îndârjește, devenind „rece și încrunțată”, căci poetul ar vrea ca Dumnezeu „să vorbească cu robul său mai des”. El îi reproșează divinității indiferența și faptul că atâția dreptcredincioși au pierit odată cu anii și cu veacurile fără să primească vreun răspuns. De aceea, reînvie amintirea întâmplărilor miraculoase din Noul și din Vechiul Testament, precum: episodul călătoriei Magilor, dialogul între aceștia și Dumnezeu, îngerii trimiși în sprijinul celor aleși de divinitate pentru a împlini miracolele sale pe pământ. Psalmistul se tânguie de faptul că nu se numără printre cei aleși și că **divinitatea este atât de tăcută** față de el, netrimțându-i niciun mesager care să-i facă indubitabilă credința. Sentimentul că este ocolit de bunăvoința divină este marcat sintactic de așezarea, la debutul și la încheierea ultimului vers, a negațiilor verbale și pronominale: „Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul, / Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul...”

Psalm [Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere...]

De data aceasta, solicitarea lui T. Argezi de a primi măcar o dovadă palpabilă despre manifestarea divină capătă **accente mai violente**, susținute prin **verbe dinamice și cu înțelesuri materiale**, precum: „a drămui”, „a pândi”, „a căuta”, „a ucide”, „a pipăi”, indicând tangibilitatea și complexitatea formelor de manifestare divină, atât de intens dorite de poet. Disperarea artistului se naște din faptul că Dumnezeu s-a îndepărtat prea mult de supușii săi, retrăgându-se în spațiul celest. Poetul recurge la o **imagine cinegetică**, întrebându-se, retoric, dacă divinitatea este „șoimul lui cel căutat”. **El ezită între instinctul uman de a distruge orice formă de idealitate și ingenuncherea în fața stăpânului ceresc**. Atitudinile sale extreme în raport cu dumnezeirea sunt

Enumerația

Figură de construcție

● Din fr. *énumération*, lat. *enumeratio* — „înșiruire, enumerare”.

Este figura de stil care constă în înșiruirea unor termeni de același fel sau purtători ai unor sensuri apropiate în context, înșiruire care conduce la amplificarea ideii exprimate. Precum repetiția, este o **figură de stil a insistenței**, accentuând aspectele esențiale privitoare la o temă comună:

- „O / Te văd, te-**aud**, te **cuget**, tânăra și dulce veste / Dintr-un cer **cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei**” (M. Eminescu) — enumerație metaforică combinată cu repetiția;
- „În **flori**, în **ochi**, pe **buze** ori **mor-minte**” (L. Blaga) — enumerație simbolic-ontologică;
- „Nu-l speria, căpitane!... Boierii sunt slabi la fire: / **Brațul, haina, mintea, fața, inima, totu-i subțire...**” (B.P. Hasdeu) — enumerație descriptivă și metonimică.

Enumerația se îmbină, adesea, cu repetiția, metafora, metonimia ori cu sinecdoca.

Elemente de prozodie

Senăria

● Din engl. *senary*, fr. *sénair*, lat. *senarius* — „vers de șase picioare” extins la strofă.

Deși se mai numește și **sextină**, sinonimia dintre senăria și sextină nu este perfectă, ca și în cazul perechii terțet-terțină. Uzual, ea definește strofa de șase versuri, așa cum a conceput Ioan Budai-Deleanu cunoscuta sa epopee eroică, **Țiganiada**. Acest tip de strofă apare și în lirica lui M. Eminescu (*Egipetul, La Bucovina, La Heliade, Epigonii*, postuma: *Memento mori*), T. Argezi (*Litanii, Binecuvântare*), George Coșbuc (*Moartea lui Fulger, Nebuna, Fata morarului, Vântul*), O. Goga (*Eu știu un basm, Cântece* — I).

Sextina

● Din fr. *sextine*, lat. *sextus* — „al șaselea”.

„Sextina definește mai ales o poezie cu formă fixă, alcătuită din șase strofe de câte șase versuri fiecare și o ultimă strofă de trei versuri, poezia având în total 39 de stihuri. Este scrisă, în general, în **decasilabi** (versuri de 10 silabe) sau **endecasilabi iambici**. Cuvintele finale din versurile primei strofe se regăsesc, în ordine diferită, la sfârșitul versurilor tuturor celorlalte cinci strofe. Ultima strofă conține cuvintele finale ale versurilor primei strofe, la mijlocul și la sfârșitul celor trei versuri” (DTL, 1990). Această formă fixă de poezie a fost creată de trubadurul provensal Arnaud Daniel, în secolul al XII-lea, fiind apoi preluată de către Dante, Petrarca, de poeții francezi ai Pleiadei, de romanticii și de poeții moderni, precum Ezra Pound, T.S. Eliot și W.H. Auden. În literatura națională, Ioan Budai-Deleanu și-a scris epopeea *Țiganiada* exclusiv în sextine. Au utilizat strofa sextină: G. Coșbuc, O. Goga, G. Topirceanu.

Gustave Maureau,
Îngerul călător



„credința” și „tăgăda”. Dialogul cu divinitatea este dominat de impresia zădărniceii, sugerate prin locuțiunea adverbială „fără de folos”. Omul este făcut să aibă idealuri, care să-i satisfacă nevoia de împlinire sub semnul imaginarului și de modele spirituale. De aceea, T. Arghezi recunoaște existența unui Dumnezeu atotputernic, ocrotitor și blând față de umanitate, constituind „*visul meu, din toate, cel frumos / Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă*”. Siguranța și incertitudinea, afirmația și negația se succed rapid în sufletul poetului, așa cum oglinzile apelor se tulbură la cea mai mică atingere din afara lor. Existența și nonexistența divinului i se par la fel de probabile, tulburându-i vocația umană pentru trăirea convingerii definitive asupra dumnezeirii: „*Pari când a fi, pari când că nu mai ești*”. Poetul are curajul inconștient de a se ridica la înălțimea instanței supreme, de a se măsura cu puterea ei nemărginită, dar temându-se „*să iasă biruitor*” din această confruntare, rodnică tocmai prin misterul ei. Ultimul vers evocă, totuși, nevoia imperioasă a omului de universul concret și tangibil: „*Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»*”

Psalm [Pentru că n-a putut să te-nțeleagă...]

Poemul acesta dezvăluie **limitele antropomorfe ale gândirii umane**, care nu poate aproxima esența divină decât în termenii specifici legilor pământești. Ucenicii Mântuitorului și sfinții l-au înfațșat omenește, fie ca pe un tânăr, fie ca pe un bătrân cu „*barbă-nreagă*” și „*toiag*”, înveșmântat permanent în „*haine de împărat*”. Ei și-au închipuit o divinitate supărată, amenințând speța umană cu pedepse grele pentru greșelile și păcatele ei necurmăte. În antiteză, Arghezi imaginează un părinte divin seren și înțelept, înzestrat cu înțelegere și calm față de erorile omenești. Situându-se dincolo de viață și de moarte, fiind deopotrivă în fire și în afara ei, Dumnezeu arghezian se cuvine să manifeste blândețe pentru făptura „*de vis și lut*” a omului și pentru „*deșertăciunea*” lui. Instanța supremă astfel concepută reprezintă justificarea existenței și a creației lui Arghezi. El numește divinitatea, pe rând: „*izvor*”, „*cântece*”, „*nădejde*” și „*trudă*”, laolaltă dând semnificație vieții autorului. „*Din miezurile vieții*” ale incertitudinilor sale și din aplecarea asupra tainelor existenței divine, Arghezi și-a alcătuit strălucitoarea „*boabă de mărgea*”, metaforă semnificând o sursă fundamentală a operei sale lirice. Ultima strofă este un joc poetic al formelor verbului „*a fi*”, care atestă prezența divinității în gândul imaterial al oamenilor, oscilând între „*amintirea*” faptelor biblice și „*putința*” de a **resacraliza lumea prin exemplaritatea lor**.

Psalm [Pribeag în șes, în munte și pe ape...]

„Psalmul” al optulea este prin excelență **un poem filosofic și o meditație asupra luptelor, contradicțiilor și a sentimentelor** care animă făptura umană și definesc rolul ei în univers. Termenul-cheie din debutul poemului este un epitet inversat („*pribeag*”), reliefând neliniștea omului care nu-și găsește, până la capăt, locul și rostul în lume. Termenii geografici: „*șes*”, „*munte*”, „*ape*”, deși au o substanță telurică, dobândesc semnificații spirituale, configurând întregul macrocosmos. Poetul este conștient de limitele sale existențiale, definite prin epitetul metaforic „*marele ocol*”, din care nimeni nu poate să fugă. Cu cât ființa umană se apropie de bătrânețe, de neputință și de moarte, cu atât hotarele firii îi sunt mai aproape și spiritul uman pare mai îngrădit. **Fiecare formă de cunoaștere este o deschidere și o închidere, în același**

timp: „Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit...” Impresia de biruință este relativă și omul plătește succesul efemer prin efort, decepții și prin suferințe. Echilibrul tinereții este fragil și el se rupe pe măsură ce ființa se apropie de senescentă (bătrânețe) și de sfârșit. Cândva, destinul poetului era străbătut cu orgoliu și calm, „*la pas*”; precipitându-se, el se va derula — după maturitate — în ritm „*furtunos și iute*”. Înseși versurile sprintare de odinioară ale poetului au devenit „*cântece grele*”, împrumutând, parcă, materialitatea lutului, iar sensurile lor au căpătat acute tonuri funebre: „*Și cântă moartea-n trâmbițele mele*”.

Psalm [*Vecinul meu a strâns cu nendurare...*]

Poemul alegoric contrapune **spiritului înalt** imaginea „*vecinului*”, care îl prefigurează pe **omul de rând**, preocupat să adune „*grădini, livezi, cirezi, hambare*” — fără să-nțeleagă că tot ce stăpânește reprezintă doar „*hotare de fum*” ale existenței dominate de instinctul achizitiv. T. Arghezi realizează **un portret ironic, aproape pamfletar**, al insului înrobite de valorile materiale. Ochiul acestuia nu vede decât bunurile adunate, iar urechea lui nu percepe decât sonoritatea obiectelor strânse cu fervoare, care alcătuiesc o avuție iluzorie. Poetul își exprimă, inițial, mirarea că divinitatea se poate întrupa și în asemenea făpturi mediocre, care viețuiesc la un nivel primar de înțelegere. Și, totuși, în echilibrul existenței omenești, mediocritatea este necesară tocmai pentru a sublinia polul opus, reprezentat de omul excepțional, consacrat unui țel superior. Divinitatea are puterea de a-l ridica pe cel slab și de a-l coborî pe cel aparent puternic; astfel, îl transformă pe un cârmuitor strălucit în „*pulbere măruntă*” și subliniază fragilitatea împărăției sale, reducând-o la subțirimea „*unei foițe de țigare*”. Ca să-i reamintească omului orgolios cât este de trecător prin lumea aceasta, Dumnezeu pune semnul egal între semeția stăpânirii lui momentane și „*ceața*” care se destramă atât de ușor.

Mănuind **hiperbola și litota puse în antiteză**, T. Arghezi relevă dubla dicotomie între cei ce trăiesc exclusiv la nivelul concretului și cei care au acces la universul cunoașterii, alături de tenacitatea acumulării umane în plan material și ușurința pierderii bunurilor odată cu îmbătrânirea și moartea indivizilor.

Psalm [*Ca să te-ating, târâș pe rădăcină...*]

Textul liric pune accent pe **recunoașterea eșecurilor artistului**, în încercarea sa disperată de a atinge esența divinității. Fie că se compară cu fragilitatea unui „*pai*” ori cu îndrăzneala verticală a unui „*molift*” înalt, poetul s-a izbit de răceala încremenită a divinității, care i-a risipit, pe rând, toate avânturile. Paradoxal, după atâta risipire, cu gândul atras de spațiul ceresc, poetul admite că se simte indisolubil legat de pământeanca lui dimensiune, fiindu-i din nou „*foame de nisip și lut*”. Ultima rugămintă către Dumnezeu este formulată în sens invers afirmațiilor din psalmii anteriori, poetul dorindu-și acum **apropierea de condiția umană, care i-a fost menită de la început**. Mâna „*strivită*” de îndrăzneala pumnilor strânși împotriva limitelor impuse firii omenești, poetul cumințit o va așeza „*în dreptul frunții*”, **semn al refugiului găsit în universul gândului și al artei**. Psalmistul înțelege că Dumnezeu nu e în afara, ci în interiorul ființei, că dovada existenței lui nu este atât un țipăt disperat ori de revoltă, cât **o stare de grație și de ascultare lăuntrică**, singura în care se aude vocea divină întăritoare.

Ritmul

● Din fr. **rythme**, lat. **rytmus**, gr. **rhythmos** — „mişcare regulată și măsurată, cadența melodică”.

„Termenul poetic definește cadența, armonia obținută din succesiunea simetrică și regulată — într-un vers — a silabelor lungi și scurte (în ritmica de tip cantitativ a limbilor greacă și latină) sau a silabelor accentuate și neaccentuate (în ritmica de tip calitativ a limbilor europene moderne). Unitatea ritmică este **silaba**. Silabele scurte și lungi, respectiv neaccentuate și accentuate, se grupează în **picioare metrice**. Succesiunea acestora într-un vers îi asigură cadența ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: **binare** (trohaic, iambic), **ternare** (dactilic, amfibrahic, anapestic), **cuaternare** (peon, coriamb), **cvinare** (mesomacru) și **senare** (hiper-mesomacru)” (DTL, 1990).

După **locul** accentelor de intensitate într-un vers: **trohaic** este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabele de număr **impar** (1, 3, 5, 7), **iambic** — ritmul în care accentul tare cade pe silabele de număr **par** (2, 4, 6, 8); **dactilic** permite accentul tare numai pe silabele: 1, 4, 7, 10 etc.; **amfibrahic** admite accentul tare numai pe silabele: 2, 5, 8, 11 etc.; **anapestic** — ritmul în care accentul de intensitate se pune numai pe silabele: 3, 6, 9, 12 etc.

Interogația retorică Figură a insistenței

● Din fr. **interrogation**, lat. **interrogatio** — „întrebare”.

Constă în formularea unei întrebări, (ori a unei serii de întrebări), la care poetul nu așteaptă răspuns, intonația interogativă având o valoare emfatică. Așadar, interogația retorică reprezintă o falsă întrebare, al cărei scop stilistic este să potențeze răspunsul și înțelesurile ce decurg din acesta.





Exemple:

- a) „Spuneți-mi ce-i dreptatea? Cei tari se îngrădără / Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi...” (M. Eminescu)
- b) Strofele a cincea și a șasea din **Moartea lui Fulger** de G. Coșbuc sunt, integral, contruite din interogații retorice despre sensurile vieții și ale morții.
- c) „Și te slujesc, dar, Doamne, până când?” (T. Arghezi) Interogația este emblematică pentru atmosfera lirică a *Psalmilor* lui Arghezi, creați pe baza numeroaselor întrebări adresate de poet divinității tăcute și retrase din lume.

Categoria estetică a „urâtului”

Urâtul este categoria estetică în opoziție cu ceea ce desemnează **frumosul**. Notele sale caracteristice sunt: diformul, caracterul amorf, dizgrațiosul, lipsa de unitate în varietate prin dominația particularului, exagerarea în sens negativ, tinzând spre caricatură. Polemizând cu clasicismul (care epurase ființa umană de accentele grotești, lipsite de armonie și de sublimul trăirilor), **romantismul a reabilitat „urâtul”** prin V. Hugo, care cerea să se pună accent pe disproporția între imaginea fizică urâtă și admirabilele calități ale unor personaje (de pildă, monstruosul Quasimodo, cocoșatul din romanul său, **Notre Dame de Paris**, are un suflet generos până la sacrificiu). Urâtul nu mai este o categorie estetică marginală, ci devine — alături de frumos — un concept artistic central. Poetul francez Charles Baudelaire consacră **estetica urâtului** în poemul **Un hoit**, unde relevă dizgrațiosul, hidosul chiar, în putrefacția corpului intrat în descompunere, pentru ca — în final — să realizeze elogiul iubirii capabile să înfrunte și dezagregarea biologică.



Cristiana Calinescu Fodor,
Interior de biserică

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Citiți — în „Biblie” — cine a fost Toma, supranumit Necedinciosul, și cum l-a convertit Hristos la credință; elaborați un referat în care să motivați de ce l-am numit pe T. Arghezi fratele spiritual al eroului biblic.
2. Putem interpreta „tăgăda” ca pe o pedeapsă aplicată de divinitate „hibridului” omenesc (inclusiv celui arghezian), „credința” fiind răsplata oferită umilinței de sine, recunoașterii limitelor firești ale omului? Răspundeți la această întrebare într-un jurnal de lectură.
3. Este T. Arghezi un spirit religios autentic? Opiniile criticii literare sunt diferite. Voi ce credeți, după ce i-ați studiat opera psalmică, dar și alte texte lirice despre prezența sau absența divinului în existența umană (*Duhovnicească, De-a v-ați ascuns* etc.)? Răspundeți la întrebare într-un studiu de caz.
4. Comentați, într-o paralelă literară, un psalm de Al. Macedonski cu altul scris de T. Arghezi, reliefând asemănări și, mai ales, deosebiri.
5. Estetica expresionistă a statuat principiul așa-numitei „teologii negative”, care i-a influențat deopotrivă pe L. Blaga (în *Lauda somnului*) și pe T. Arghezi (în *Psalmi*); căutarea divinității prin afirmarea contrariului existenței divine înseamnă, la Blaga, degradarea universului biblic, iar, la Arghezi, negarea disperată a manifestării dumnezeirii în lume; realizați un eseu comparativ în care să dezbateți, în mod argumentat, tema propusă. Dați un titlu potrivit compoziției voastre. Formulați opinii proprii.
6. Pornind de la afirmația lucidă a criticului Pompiliu Constantinescu, din 1940: „Poezia lui Tudor Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adâncime de sensibilitate, ca organică viziune de lirism, să ocupe versantul liber în fața lui Eminescu” (în prima monografie consacrată poetului), redactați un referat cu titlul: „M. Eminescu și T. Arghezi — «versanții» pe care spiritul nostru se înalță și tinde către piscul literaturii române.”

Flori de mucigai

Domnului Al. Rosetti

Le-am scris cu unghia pe tencuială,
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Și de foame de scrum,
Stihurile de-acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.

Comunicare orală interactivă

1. Identificați, în textul poetic indicat, toate cuvintele și sintagmele care fac trimitere la ideea de captivitate; analizați-le sensurile în contextul liric dat.
2. Critica literară a văzut în realizarea volumului din 1931 semnul influenței lui Ch. Baudelaire, asociind poemul *Lumină lină* cu *Albatrosul* scriitorului francez; comparați, pe grupe de lucru, cele două creații și semnificațiile lor despre condiția poetului în interiorul și în afara lumii sale ideale.
3. Captivitatea reală poate sugruma creația? Dezbateți această gravă problemă, sprijinindu-vă și pe eseul confesiv *Jurnalul fericii* al lui Nicolae Steinhardt, un intelectual care a traversat infernul carcerii, salvându-se prin credința în Dumnezeu și în perenitatea valorilor culturale.
4. Citiți și alte poeme din volumul *Flori de mucigai*, remarcând valențele artistice atribuite de poet limbajului argotic, care, de la Arghezi până la Nichita Stănescu (în volumul de versuri *Argotice*), a făcut carieră în literatura actuală; reuniți observațiile individuale în concluzii colective.



Tudor Arghezi a afirmat programatic „estetica urâtului” în poemul *Testament* din *Cuvinte potrivite*, dar a justificat-o cu texte revelatoare abia în *Flori de mucigai*. Admirator și traducător excepțional din creația poetului francez menționat, Arghezi a parafrazat titlul celebrului său volum de versuri, *Florile răului*. Ambele sintagme poetice conțin un **oximoron**, în care primul termen este identic, cel al „*florilor*” sugerând prospețimea, varietatea formelor și a culorilor din universul natural vegetal; în timp ce Baudelaire îi opune un termen abstract, reliefând faptul că omul este prizonier într-un univers măcinat de forțele Răului din lume, Arghezi îi asociază tot un cuvânt concret, din același regn, dar care reliefează contrariul exploziei florale: „*mucigaiul*”, în varianta lexicală populară, este ciuperca urâtă și rău mirositoare, dezvoltată în excrescențe dizgrațioase văzului și mirosului, care acoperă spațiile închise, neaerisite, îmbibate de umiditate. Întrucât scriitorul român a evocat experiența sa carcerală, mucigaiul devine emblema vegetală a captivității omului într-un univers detestabil, cu pereții roși de umiditate, întunecat și sumbru, cu o atmosferă viciată de mirosuri pestilențiale, în care urâtul evoluează spre coșmarul existențial.

Criticii literari au văzut în publicarea *Florilor de mucigai*, din 1931, primul semn de maturitate artistică în creația poetică argheziană.

Volumul înfățișează o lume terifiantă și agresivă, **un univers**, pe rând, **grotesc și tragic**, în care ființa a abandonat masca rațiunii și a civilizației, revenind la ceea ce a fost în starea sa primară: bestia fără conștiință. Prizonier la propriu și la figurat, Arghezi învață pe viu că „*somnul rațiunii naște monștri*” (în accepția pictorului de vizuni de coșmar, Goya). El creează imaginea unei umanități decăzute, un





fel de *Azil de noapte* gorkian, dislocat în proiecții lirice: galeria tipologică este magistrală și prin fața cititorilor se perindă halucinați, androgini, dereglați fizic și psihic, înși torturați de ideea păcatului sau de culpa crimei tănuite; ei configurează, laolaltă, o lume desfigurată, chinuită de coșmaruri, defulări de tot felul, de violența crimei și de instincte dezlanțuite.

Tragismul decurge din faptul că, în perimetrul concentraționar, omul, care se abandonează impulsurilor primare și spiritului gregar, nediferențiator, se dezvăluie în toată goliciunea disperării sale mute. Și erosul se modifică, din melancolia elegiacă, în stil eminescian, a primului volum, în febra fiziologică, în boala trupului (ca în lirica populară), în ispita biblică și în teroarea simțurilor (*Streche, Rada, Tinca*). Femeia devine întruchiparea păcatului și a unei demonologii (a unei credințe în demoni), ca în viziunile pustnicilor. În scenele tipice ritmului de viață carcerală (descrise în *Cina, Dimineața, Morții, Galere, Convoiul*), **ideea damnării** se ridică de la procesul intentat societății contemporane poetului la rechizitoriul întregii condiții umane, iar fauna imundă a hoților, criminalilor, prostituatelor, mutilaților și a estropiaților din punct de vedere fizic ori moral se organizează într-o imagine simbolică a existenței. Dincolo de tragism, **tenația burlesc-fantastică** nu este ocolită, viața închisorii oferind și situații de un verism savuros, evocate narativ într-o mișcare a epicului dinspre pitorescul pur către sugestia himericului (în *Pui de găi, Ucigă-1 toaca*). Coborâre într-un infern modern, vizând și certe semnificații sociale, alături de prozele din *Icoane de lemn* (1929) și *Poarta neagră* (1930), volumul *Flori de mucigai* înseamnă transpunerea unei realități concrete într-un imaginar demoniac. Citit din perspectiva dramei insolubile din *Psalmi*, el devine **expresia unei adevărate apostazii** (răzvrătiri religioase, renegări spirituale).

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Poemul-manifest traduce în simboluri artistice atmosfera sumbră a universului carceral și a captivității scriitorului în închisoarea Văcărești. În capitolul intitulat „*Tudor Arghezi*” din *Scriitori români de azi*, volumul II, criticul Eugen Simion remarcă viziunea particulară asupra „*infermului uman*” din volumul *Flori de mucigai*, pe care îl disociază atât ca motivație, cât și ca imaginar artistic de cel tipic simbolist al lui George Bacovia.

Textul liric este alcătuit din două strofe asimetrice, prima fiind **una polimorfă**, iar cea de-a doua — **un catren**. Deși evocă atmosfera detenției, a revoltei și a suferinței umane cauzate de o captivitate nedreaptă, poemul arghezian se referă, în fapt, la **truda creației desfășurate chiar și în asemenea condiții vitrege**.

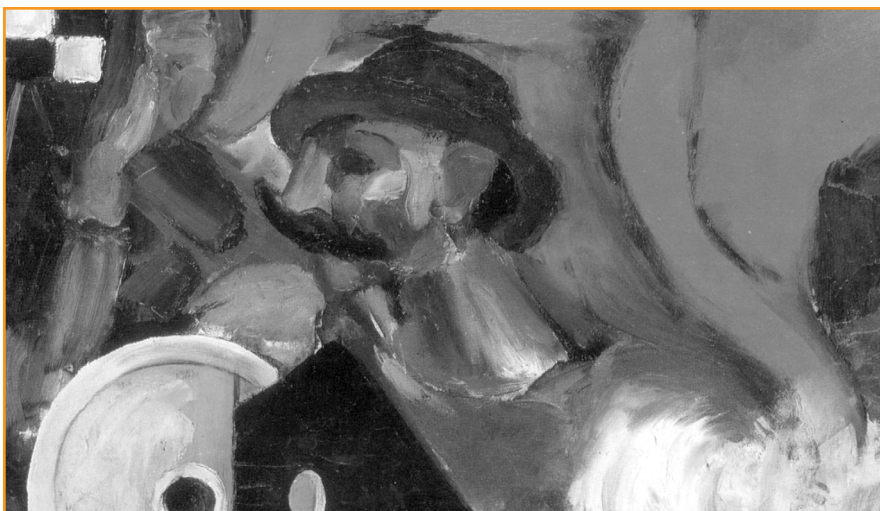
Versurile inspirate din această experiență-limită a existenței biografice au un ton discret, eul liric fiind marcat printr-o formă pronominală neaccentuată: „*le-am scris...*” În absența hârtiei pe care să-și aștearnă gândurile și trăirile, poetul le-a încrustat în materia dură a „*tencuiei*” de pe zidurile celulei. În locul tocului, a folosit „*unghia*”, instrumentul care a zgâriat pe ziduri, cu diafană agresivitate, imaginile nou-create. Epitetul „*firidă goală*”, enumerațiile substantivale „*pe tencuială*”, „*pe un părete*”, „*pe întuneric*”, „*în singurătate*” sugerează ambianța nefavorabilă actului poetic și generează impresia de captivitate a spiritului.

Singura lumină în beznă celulei prizonierului-artist este creația, pe care nimeni nu poate s-o facă să înceteze. Instanța lirică recunoaște că a trăit momente de disperare și de angoasă, în care nu s-a simțit ajutată nici măcar de exemplele creștine ale martirilor-ucenici ai Mântuitorului, care au scris ulterior „*Evangheliile*” (Luca, Marcu și Ioan). Își numește versurile de atunci „*stihuri fără an*”, „*stihuri de groapă*”, deoarece, în detenție, pierduse simțul duratei și resimțea acut apropierea de moarte și de neant. Senzațiile umane fundamentale — precum setea și foamea — se transformaseră în „*scrum*”, pierzându-și calitatea de impulsuri vitale. Sentimentul speranței, înfățișat metaforic prin sintagma „*unghia îngerească*”, se epuizase și el, iar artistul se temea că inspirația sa lirică „*s-a tocit*”. Harul poetic rămâne o taină capricioasă în formele ei de manifestare și nici chiar scriitorul nu poate anticipa momentul propice desfășurării actului creator. Deși lasă inspirația „*să crească*”, aceasta pare să se fi retras din ființa lui, covârșită de trauma existențială a momentului încarcerării.



Abgar Baltazar, *Haimanalele*

În **strofa a doua**, imaginile poetice sunt încă marcate de o **influență simbolistă**: „întunericul” interior și frigul launtric sunt în concordanță cu ostilitatea ploii, care „bătea departe, afară”. Prizonierul are impresia că lumea însăși devenise ostatică forțelor naturale. Din pricina suferinței cauzate de privațiunile îndurate, „*unghia îngerească*” a talentului poetic se transformă într-o „*gheară*”, incapabilă să mai însemne „*stihurile*” pe tencuiala zidurilor ori pe cea a sufletului poetului. Semantic, substantivul „*gheară*” sugerează disperarea și chiar agresivitatea unei ființe damnate, care se agață de orice nădejde de supraviețuire și de libertate. Și totuși, ultimul vers relevă încrederea poetului în forțele proprii, căci el va continua să scrie, în ciuda oricăror adversități ale sorții, cu „*unghiile de la mâna stângă*”.



Henri Le Franconnier, *Semnul* (fragment)

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Experiența detenției — anticameră a morții; citiți poemele volumului din 1931 în acest registru simbolic și concepeți un eseu despre experiențele-limită ale fapturii și ale conștiinței umane, din perspectiva lui T. Arghezi.
2. Clausturalul — laitmotiv al volumului și al poemului studiat — dezvăluie spaima obsesivă a lui Arghezi de spațiile și orizonturile închise (chilia monahală, celula închisorii, captivitatea spiritului uman între limitele trupești, mormântul); scrieți un studiu de caz pe tema propusă.
3. *Flori de mucigai* — univers grotesc-tragic, în care rațiunea este obnubilată (întunecată, umbrită), omenescul, înlocuit cu bestialul, iar coșmarul trăit de poet eliberează viziuni monstroase; alcătuiți o compoziție sintetică despre umanitatea decăzută, imaginată de poet în versurile acestui volum.
4. De la violența exercitată asupra ființei la un limbaj „*gloduros*” (în accepția lui Vladimir Streinu), capabil să exprime agresivitatea și răul din om; realizați un referat despre adecvarea stilului poetic arghezian la tema lirică și despre vigoarea plastică a imaginarului transpus în lexicul artistic.

Argoul

- Din fr. **argou**.

Argoul este un limbaj codificat, format din cuvinte uzuale, dar folosite cu înțelesuri nebănuite, fără nicio legătură cu sensul lor de bază, de către grupuri sociale restrânse, reprezentând paria societății (delincvenții, criminalii, vagabonzii etc.). În afara lumii interlope, care și-a creat un limbaj încifrat, există și alte categorii sociale (elevii, studenții, militarii în termen) care, din nonconformism și dorința juvenilă de a epata, și-au născocit un mod de exprimare aparte. Expresiile argotice au pătruns și în literatură, de la *Satyriconul* lui Petroniu, la *Baladele* lui François Villon (de pildă, *A treia baladă în argou*), Victor Hugo (romanele *Mizerabilii*, *Notre-Dame de Paris*), Tudor Arghezi (*Flori de mucigai*), Miron Radu Paraschivescu (*Cântece țigănești*), Nichita Stănescu (volumul de tinerețe *Argotice*), Eugen Barbu (romanul *Groapa*) etc.

Bibliografie

- Tudor Arghezi, *Opere*, vol. I-II, cu o prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000.
- Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.
- Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, Editura București (ediție revăzută în 1971), și *Argheziana (Studii)*, Editura Eminescu, București, 1985.
- Pompiliu Constantinescu, „Tudor Arghezi”, studiu reproduș în *Scieri*, vol. I-IV, Editura Minerva, București, 1967-1972.
- Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972.
- Vladimir Streinu, *Eminescu, Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1976.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

■ **Tema făuririi creației artistice** (îndeosebi a poeziei ca artă a cuvântului) este definitorie pentru T. Arghezi — un adevărat *poëta-faber* (poetul-artizan, truditör), meșteșugar de reprezentări sensibile în veșminte literare îndrăzneț-înnoitoare. Tema efortului creator de durată („*frământate mii de săptămâni*”), care asigură prefacerea materiei inspiratoare primare în „*versuri și-n icoane*”, este dezvăluită încă din poemul *Testament*, care inaugurează volumul debutului cu titlu sugestiv, *Cuvinte potrivite*, născute din graiul simplu, țărănesc și mlădiate pe măsura ideilor și a sentimentelor artistului novator.

■ **Tema inspirației religioase a poeziei existențial-filosofice** s-a potrivit personalității contradictorii a artistului, sfâșiat mereu între „*credința*” și „*tagada*”, exprimate în raport cu manifestarea divinului în lumea fenomenală, și a generat poezia liturgică a *Psalmilor* (în număr de 16), dintre care cei mai cunoscuți rămân primii 11 din volumul *Cuvinte potrivite*. Oscilând el însuși între viața laică și cea ascetică (a fost, pentru un timp, monah la mănăstirea Cernica), Arghezi și-a conceput *Psalmii* ca pe niște dialoguri imaginare între creatorul uman și cel divin, „*robul*” cerându-i cu disperare „*Domnului*” să-i mântuie ezitățile și contradicțiile, dându-i semne palpabile despre existența sa.

■ **Tema iubirii ca formă a cunoașterii și a plenitudinii umane** decurge din voința proteică (mereu schimbătoare) a artistului liric de a cuprinde cu mintea și cu trupul toate orizonturile cunoașterii („*Eu am dorit de bunurile toate*”), din multitudinea cărora a imaginat două ipostaze ale perfecțiunii: **dumnezeirea** (simbolul celest) și **miracolul iubirii** (simbolul teluric), constituind promisiuni ale extazului mistic și erotic resimțit cu aceeași fervoare. Faptul că poetul — tânăr sau bătrân (Arghezi și-a scris cele mai sensibile poeme de dragoste la vârsta senectuții) — n-a renunțat la frenezia trăirii intense a sentimentului împlinirii erotice este confirmat în versul emblematic din poemul *Cântare* („*Și suntem, pretutindeni, alături, amândoi*”), ca și în cel metaforic („*Pe care te-am purtat brățară la mâna casnic-a gândirii*”), sugerând calitatea femeii de a înfrumuseța viața bărbatului iubit ca pe un giuvaier de preț (vers citat din *Psalmul de taină*). M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, V. Voiculescu, Nichita Stănescu sunt mari poeți români care au eternizat sentimentul iubirii prin opera lor.

■ **Tema grotesc-tragică a universului carceral și a umanității decăzute**. Volumul *Flori de mucigai* (1931), care denotă maturizarea mijloacelor artistice de exprimare a universului tematic

Motive adiacente

■ **Motivul universului miniatural (domestic)**, după modelul parodiilor lui George Topîrceanu, pune în evidență plăcerea artistului matur de a redeveni sufletește copilul de altădată (ca în ciclul intitulat chiar *Copilărești*), de a resimți întregă bucuria jocului și libertatea de a se manifesta în deplin acord cu imaginația sa. În poeme precum *Cântec de adormit Mitzura, Marină, Chemarea, Miez de noapte* (din *Cuvinte potrivite*), în volumul *Versuri de seară*, în ciclurile numite *Buruieni* sau *Mărțișoare* ori în prozele din *Cartea cu jucării*, Arghezi se întoarce bucuros în mijlocul naturii și al micilor vietăți care au „harul” de a se regenera perpetuu, se solidarizează cu ograda domestică și cu universul natural mărunț, ale căror secvențe componente înfățișează: calmul și ingenuitatea spațiului casnic, germinația și sporirea — în variate specii — a regnului vegetal și animal, armonia familială, erosul conjugal, înfrățirea naturii cu omul, ambianța bucolic-rurală. Poetul **desolemnizează** momentele existențiale trăite în mijlocul firii (chiar și moartea), le prezintă în dimensiuni firești și într-un limbaj familiar, aproape glumeț (așa cum procedează în sugerarea temei grave a morții transpuse în jocul „*viclean*” de-a v-ați ascuns).

■ **Motivul luptei aprige pentru cunoaștere** asociază, în personalitatea umană, trei ipostaze mitice: efortul herculean al titanului Atlas, curajul lui Prometeu și încăpățănarea lui Sisif. Poetul modern îl vede pe om încordându-se în lupta pe viață și pe moarte cu natura, târându-se prin șesuri, urcând în piscuri, zdrobindu-se de stâncile-obstacole, săpând pământul și netezind potecile înguste, „*strâmte*” cai de acces spre vărfurile visate. În unele poeme (*Psalmi, Între două nopți, Două stepe*), actul cunoașterii este identificat cu vânătoarea, preistorica îndeletnicire sacră, în care omul înfruntă capcanele naturii și fiarele, învățând să lupte pentru supraviețuire. Însăși căutarea înțelesurilor existenței divine se realizează în termenii specifici ritualului cinegetic: „*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere / Și te pândesc în timp, ca pe vânat; / Să văd: ești șoimul meu cel căutat?...*” (*Psalm — Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere...*). Făuritorul de bunuri materiale și spirituale devine simbolul cunoașterii umane în sens arghezian, căci pentru el **facta** valorifică în mod concret dimensiunea abstractă a **contemplației**.

■ **Motivul filosofic al meditației asupra timpului** este o constantă a liricii românești clasice și moderne, dar, în viziunea argheziană, aceasta capătă conotații aparte: fie că poetul, care suferă din pricina spațiului închis, simte și limitarea

arghezian, transcrie, în forme lirice, experiența dramatică traversată de poet în celula închisorii Văcărești și, totodată, dezvăluie abandonarea celor condamnați unei deznădejdi mute și impulsurilor primare. Viața constrângerilor specifice închisorii se înfățișează ca o coborâre în **infernul omenesc**, la porțile căruia indivizii damnați (hoții, criminalii, vagabonzii, mutilații, anormalii, prostituatele) abandonează orice speranță și lasă deoparte veșmintele amăgitoare ale civilizației, în poeme ca: *Dimineața, Cina, Galere, Convoiul, Morții, Streche, Pui de găi, Ucigă-l toaca*. Limbajul acestor texte grotesc-tragice este savuros și pitoresc, obținut de Arghezi prin introducerea **cuvintelor argotice** specifice lumii interlope a delincvenților și a condamnaților politici, expresivitatea termenilor încifrați decurgând din transpunerea unei realități crude într-un imaginar demonic și frust licențios.

■ **Tema creației civilizației omenești** este prezentă în **lirica sociogenică**, în accepția lui T. Vianu, cu valențe mitice și vizionare, din volumul *Cântare omului* (1956), adevărată epopee a biruinței ființei inteligente asupra universului, alcătuită din mai multe cânturi (ode) închinată capacității mentale și trudei fizice umane de a lua în stăpânire lumea înconjurătoare. Înseși titlurile episoadelor poetice (*Umbra, Nicio silabă-ntreagă, Împlinire, La stele, Flacăra păzită, Născocitorul, Mâna lui, Nunta, Rânduiala, Temeiul ni-i frăția, Cel ce gândește singur*) prefigurează evoluția omului în timp, de la treapta făpturii primitive la aceea a ființei care raționează prin intermediul „*giuvaerului ascuns ce nu se vede*” — gândirea —, perfecționându-se și rafinându-se pe sine odată cu progresele cunoașterii. Dar etapa lui **homo cogitans** (gânditorul) nu este suficientă până când nu acționează și în ipostaza de **homo faber** (meșteșugarul), cel care „*a născocit*” uneltele și a învățat să le mânuiască spornic în folosul întregii comunități. Istoria progresului civilizației este una a efortului continuu depus într-un dublu sens: **cunoaștere** și utilizare a tainelor cosmosului, alături de **autocunoaștere** a realelor posibilități de afirmare a sinelui omenească inepuizabil: „*E țara lui pământul și l-a-impletit cu cerul [...]. Și, în sfârșit, urmașul lui Prometeu, el, omul, / A prins și taina mare, a tainelor, atomul...*” (*Cel ce gândește singur*).

■ **Tema protestului, a invectivei și a revoltei sociale** dezvăluie un Arghezi spirit lucid și contestatar, care intenționează un proces moral societății contemporane, transformat într-un rechizitoriu al întregii condiții umane, în multe poeme de angajare socială din *Cuvinte potrivite* (*Belșug, Plugule, Caligula, Blesteme*), în volumele de versuri *Flori de mucigai* (1931), *Stihuri pestrițe* (1957), în pamfletele versificate din ciclul *1907 — Peizaje* (1955), dar și în volumele de proză *Icoane de lemn* (1929) și, mai ales, *Poarta neagră* (1930).

impusă de timpul măsurabil, care îi taie avânturile și le golește de semnificații: „*Când am plecat, un ornice bătea din ceață rar, / Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră*” (*Despărțire*); fie că are curajul să asocieze durată eternă, **vecia** (sau la plural, **vecii**), și clipele intense ale **orei** omenești: „*Aș putea vecia cu tovarășie / Să o iau părtașă gândurilor mele...*” (*Psalm — Aș putea vecia cu tovarășie...*); fie că, în ceasul plinar al așteptării iubitei ideale, cele două coordonate temporale (cosmice și umane) să se împace, vremea dând impresia că stă în loc: „*Orele și-au împletit / Firul lor cu firul mare*” (*Melancolie*). În *Blesteme*, cel care rostește imprecizia are puterea magică de a încetini ritmurile timpului, construind o viziune de coșmar a duratei dereglate: viața „*bolește*” din pricina vremii „*bătrâne*”, ziua „*șchioapătă cu luntrea dogită*”, care s-a întepenit în ore „*gigantice*” și secunde „*nemărginite*”.

■ **Motivul confruntării omului cu moartea** presupune trei atitudini distincte: spaima de necunoscutul profilat dincolo de ființă (*Duhovnicească, Târziu de toamnă, Pe ploaie, Prigoana*); acceptarea sfârșitului ca pe un dat firesc al vieții concepute în sens mioritic, unde fenomenul dispariției este văzut ca un joc menit să-i obișnuiască pe cei tineri cu ideea plecării bătrânilor dintre cei vii la sorocul tainic al firii (*De-a v-ați ascuns, Deșertăciune, Poarta cernită*); tăria morală de a contrapune pragului biologic de neocolit faptele vieții — bucuria de a trăi în sine, dragostea, vitalitatea trupului și a spiritului, procreația și creația (*Niciodată toamna..., De ce-aș fi trist?*).

Revelator pentru acest grav motiv existențial și literar este poemul *Duhovnicească* din volumul *Cuvinte potrivite*, un text liric singular în creația argheziană prin forța de a da expresie sentimentului de frică paroxistică în fața morții. Bătaia lugubră „*în fundul lumii*” poate fi semnul morții apropiate, anunțate de „*ciniva*” fără chip și nume, care se apropie de ființa înspăimântată, „*fără lumină, / Fără lună, fără lumânare*”. Moartea nu poate fi descrisă ca o apariție, ci este resimțită ca o prezență apăsătoare sugerată prin **categorii negative** aglomerate în ample enumerații: „*Cine calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas?...*”

G. Călinescu remarcă forța halucinatorie a extinderii spaimei omenești de moarte la nivel cosmic, universul întreg temându-se de un deznodământ escatologic (sfârșitul lumii): „*Ne aflăm într-un mediu restrâns, concret, dilatat deodată în accepție cosmică. Întristarea comună în fața decrepitudinii se preface în teroare mistică, procesul de dezagregare e adunat repede pe o durată scurtă cu înfățișarea unui sfârșit al lumii*” (*Istoria literaturii române...*, 1982). Comună cu poemul *De-a v-ați ascuns* este imaginea morții prezentate ca o „*plecare*” din universul familial, gospodăresc și din cel natural, **drama domestică** prefigurând **apocalipsul final**.

Denotația și conotația.

Sensurile cuvintelor în context

Definiție. Termenul **denotație** se află în opoziție cu acela de **conotație** și are în vedere înțelesul clar, precis al unui cuvânt. El definește realitatea la care se referă cuvântul, reprezentând sensul lui propriu, de bază, menționat primul în dicționarele explicative.

Caracterizare. Sensul denotativ implică proprietatea termenilor și definește integral limbajul tehnico-științific, pe cel juridic-administrativ, dar numai parțial pe cel cotidian, în stricta lui destinație de comunicare și de informare exactă. Indiferent de utilizările cuvintelor în context și de atitudinea subiectivă a vorbitorilor față de obiectele desemnate de acestea, există o *semnificație stabilă*, de natură *intelectual-cognitivă*, legată de proprietățile *esențiale* și *generale* ale clasei de referenți, mai precis, ceea ce se înțelege prin denotație.

Definiție. Termenul **conotație** reprezintă totalitatea *sensurilor figurate* pe care le poate dezvolta un cuvânt, în funcție de context, individualizând fie obiectele în sens larg, fie conținuturile abstracte la care se referă. Conotațiile se creează prin lanțuri sinonimice (**polisemia** cuvintelor), sugestii metaforice ale limbajului, asocieri neobișnuite de semnificații, chiar prin abateri inovative de la înțelesurile de bază (mai ales în poezia neomodernistă și postmodernă). Conotația poate fi definită și ca un ansamblu de *asocieri cognitive și afective* realizate în mintea unui cititor sau a unui ascultător de un cuvânt, o sintagmă, un enunț, în funcție de intenția emițătorului și de informația culturală ori de gustul estetic ale receptorului.

Caracteristici. Există patru tipuri de conotații: *individuală, colectivă*, legată de *proprietățile* unui obiect ori de *însușirile* unei ființe, legată de *convenții sociale* și de *mentalitățile unei colectivități*, dar putându-se modifica în timp. Se poate vorbi de o conotație oarecum consacrată prin repetiție, dar există și elementul conotativ de maximă nouitate, care atrage atenția lectorului sau auditoriului. Limbajul artistic este cel mai spectaculos, inovând mereu în privința atribuirii unor sensuri nebanuite cuvintelor. În consecință, conotația formează **clasa de valori cea mai eterogenă a semnificantului** unui cuvânt.

Definiție. Caracteristici. Exemple. Sensul oricărui cuvânt nu se poate stabili în afara *contextului*, care este capabil să-i modifice semnificația. Astfel, cuvintele *cald* și *subțire* își variază sensul în funcție de vecinătatea unor substantive diferite: *fier cald* (încins), *pâine caldă* (proaspătă), *respirație caldă* (fierbinte), *anotimp cald* (vara), *îmbrăcăminte caldă* (groasă, călduroasă), *tările calde* (cu temperaturi ridicate), *privire caldă* (afectuoasă),

vorbe calde (tandre), *știri calde* (recente, de ultimă oră); *ac, ață subțire* (de grosime mică), *obraz subțire* (delicat), *talie subțire* (zveltă), *pânză subțire* (fină), *haine subțiri* (ușoare), *scriere subțire* (cu litere fin conturate), *tuburi subțiri* (înguste), *siluetă subțire* (slabă), *om subțire* (distins, manierat), *zâmbet subțire* (ironic), *replică subțire* (nesigură, inconsistentă), *pregătire subțire* (nesatisfăcătoare, superficială), *vopsea subțire* (diluată) etc.

Câmpurile lexicale desemnează arii în interiorul unui *câmp conceptual*: câmpul numelor de rudenie, al termenilor cromatici, al denumirilor de locuințe sau de instituții etc. Există scriitori care își selectează cuvintele din anumite câmpuri lexicale: „intelectualiștii” preferă câmpul abstractelor (mai ales neologice) din domeniul vieții spirituale (precum I. Barbu, Camil Petrescu etc.), în timp ce scriitorii realiști preocupați de viața satului manifestă preferință pentru câmpul lexical al îndeletnicirilor și al obiectelor rurale, iar câmpul numelor de culori va deveni predilect pentru „descriptiviștii” pasteliști (V. Alecsandri, G. Coșbuc) și pentru simboलिști de tip vizual (G. Bacovia); O. Goga și T. Arghezi, în lirica de factură existențial-filosofică, utilizează termeni aleși din lexicul religios etc.



Exerciții. Aplicații

1. Identificați, în textul literar studiat, cuvintele folosite cu sens denotativ sau conotativ.
2. Fixați, cu ajutorul DEX-ului, înțelesurile conotative ale cuvintelor: *bun, dulce, frumos, mândru, tare, urât, ușor*. Alcătuți enunțuri cu fiecare.
3. Scrieți un text strict informativ despre un fapt (real sau imaginar); rescrieți-l într-un stil literar, stabilind valorile denotative și conotative ale cuvintelor folosite.
4. Stabiliți sensurile conotative ale termenilor subliniați din aprecierea critică următoare: „*Eugen Ionescu iubea România cu o dezamăgire compactă, o dezamăgire vehementă pusă în complexe, tradusă în fraze memorabile [...]. În spiritul său rebel a stat întotdeauna pitit un spirit metafizic și un creator cu imaginația în fierbere*” (E. Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*).

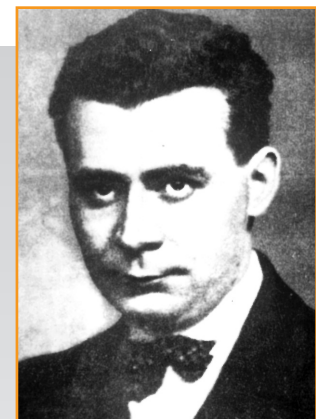
„Vieții nu i-am rămas dator niciun gând, dar i-am rămas dator viața toată”

Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
[...]
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —

și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi flori de sfânt mister
și tot ce-i ne-nțeleș
se schimbă-n ne-nțeleșuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.



Coordonate ale vieții și operei

Lucian Blaga reprezintă, alături de Ion Barbu și de Tudor Arghezi, cea mai complexă personalitate poetică a perioadei interbelice.

S-a născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm, lângă Sebeș, din județul Alba, într-o familie de intelectuali transilvăneni, tatăl fiind preot. El va scrie mai târziu un poem dedicat spațiului natal și intitulat chiar **9 Mai 1895**, inclus în volumul **Nebănuitele trepte**, din 1943:

„Sat al meu, ce porți în nume sunetele lacrimii...”

Copilăria sa a fost marcată, vreme de patru ani, de incapacitatea de a vorbi. El însuși va comenta această muțenie inițială în jurnalul intitulat **Hronicul și cântecul vârstelor**.

Comunicare orală interactivă

1. Explicați antiteza dintre categoriile verbale negative (*nu strivesc, nu ucid, sugrumă, nu micșorează*) și cele pozitive (*sporesc, mărește, îmbogățesc, se schimbă, iubesc*). Stabiliți, în context, sensurile verbului *a iubi* pentru poet.
2. Citiți din *Trilogia cunoașterii* despre conceptele de „*cunoaștere paradisiacă*” și „*luciferică*”, analizând, pe grupe de lucru, semnificațiile pe care le acordă filosoful acestora; confrunțați-vă ideile, polemizând.
3. Urmăriți maniera specifică folosită în transpunerea operată de scriitor din spre conceptul filosofic către imaginarul poetic; explicați polisemia cuvântului „*lumina*” în limbajul artistic blagian; dați exemple pentru fiecare sens.





Momentul dramatic va fi evocat într-un celebru **Autoportret**, în care se va compara cu imaginea enigmatică a unei „lebede”. Evident că imaginea metaforică nu se referă doar la muțenia infantilă, ci și la interiorizarea lirică, la elocvența întoarsă în sine a celui care își urzește creația din firele gingașe ale cuvintelor: „Lucian Blaga e mut ca o lebadă...”

A studiat în cele mai bune școli și licee din Sebeș, Brașov, Sibiu și la Universitatea din Viena. La Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov, a avut profesori deosebiți, printre care s-a numărat chiar unchiul său, Iosif Blaga, autorul primului tratat românesc despre dramaturgie, **Teoria dramei**. A făcut studii paralele de teologie și filosofie la Sibiu și la Viena, obținând doctoratul Universității din capitala fostului Imperiu Habsburgic. După o carieră diplomatică (1926-1939), a urmat una didactică, fiind profesor de filosofia culturii la Universitatea din Cluj, mutată temporar la Sibiu în anii ce au urmat Dictatului de la Viena. În 1948, autoritățile staliniste l-au îndepărtat brutal de la catedră, fiind regretat atât de colaboratori, cât și de către studenți.

Membru al Academiei Române din 1937, când a rostit discursul de recepție intitulat **Elogiul satului românesc**, L. Blaga a putut fi angajat la filiala din Cluj a Institutului de Istorie și Filosofie al Academiei. A decedat în mai 1961, luna morții coincizând cu cea a nașterii, fiind înmormântat în Lancrămul natal, „sat de lacrimi fără leac”.

Lucian Blaga reprezintă **cazul unic în literatura română când un mare poet a fost dublat de un mare gânditor**, care și-a elaborat un sistem filosofic coerent. Totodată, s-a afirmat și în dramaturgie, estetică, publicistică și în memorialistică. Activitatea sa poetică a fost precedată de o scurtă perioadă de preocupări în

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Primul vers al poemului-manifest estetic a dat și titlul acestuia, relevând dorința autorului de a nu diminua tainele lumii printr-o descifrare rațională, ci, dimpotrivă, de a le amplifica prin creația sa. Verbul în formă negativă „*nu strivesc*” este folosit în sens metaforic și destăinuie refuzul programatic al lui Blaga de a fi părtaș la diminuarea minunilor universului cunoscut prin excesul de raționalism. Poetul preia aserțiunea gânditorului, conform căreia este negată putința cunoașterii „*paradisice*” de a atinge esențele fenomenale. Pentru criticul interbelic Pompiliu Constantinescu (în volumul *Figuri literare*, București, 1939), substratul comun al liricii blagiene este **cerebralitatea**, motiv pentru care exegeții au și integrat-o în categoria **poeziei conceptuale**. În consecință, însușirile ei majore sunt idealismul filosofic, valențele expresioniste, imagismul violent (al primelor volume, abandonat ulterior), panteismul asociat unui **tradiționalism de factură estetică**, nu istorică, versificația liberă și aritmică.

Scriitorul și filosoful Lucian Blaga converg în opinia că rațiunea umană este insuficientă și chiar capabilă să distrugă misterul cunoașterii. În consecință, poetul își propune „*să nu ucidă cu mintea*” tainele pe care le-a cunoscut în existența sa. Enumerația metaforică „*flori, ochi, buze ori morminte*” este precedată de reluarea conjuncției coordonatoare copulative „*și*”. Repetiția conjuncțională particularizează fiecare termen și îi subliniază importanța egală cu a celorlalți deja menționați. Metaforele în lanț reunesc principalele domenii ale activității cognitive umane: **spațiul natural** („*flori*”), **universul spiritual** („*ochi*”), **cel al rostirii semnificante** („*buze*”), **experiența vieții** și cea finală, **a morții**, („*morminte*”), cu care se va confrunta cândva și poetul. De remarcat faptul că orizontul cunoașterii constituie mereu o enigmă pentru om. Blaga este și adeptul **filosofiei panteiste**, care postulează ideea că existența poate fi considerată o curgere perpetuă, că formele universului decurg unele dintr-altele, că moartea nu este contrariul vieții, ci doar un stadiu necesar al duratei umane și al devenirii universale.

Poetul recurge la o antiteză între experiența sa literară și de cunoaștere a lumii în raport cu actul creator, așa cum l-au conceput predecesorii sau contemporanii lui. Capacitatea artistică, harul, forța inspiratoare și originalitatea poetică sunt reunite în termenul preferat de Blaga, și anume „*lumina*”. **Metafora luminii** nu se referă la capacitatea omului de a înțelege și de a explica fenomenalitatea înconjurătoare, ci la posibilitatea de a reflecta în conștiința sensibilă această realitate, de a construi mental un univers imaginar care să-l îmbogățească pe cel deja existent. Astfel, cuvântul polisemantic „*lumina*” are cel puțin **cinci accepții** în lirica autorului: aceea **de conștiință, de creativitate, de revelare a misterelor, de comunicare a mesajelor artistice și de iubire spiritualizată**. Scriitorul se delimitează de poezii de tip raționalist, care și-au făcut din luciditate o metodă și chiar un cult. Blaga susține că astfel de artiști nu numai că nu au reușit să descifreze „*nepătrunsul ascuns*”, dar chiar îi „*sugrumă*” farmecul. În antiteză cu aceștia, poetul își propune să depășească, să tranșeze metoda rațională, îmbogățind „*corola de minuni a lumii*” cu tainele propriilor revelații intelectuale, realizate prin intermediul cunoașterii „*luciferice*”. Scriitorul recurge la o **comparație amplă**, menită să explice simbolic metoda lui specifică de investigare a lumii și de înțelegere a secretelor acesteia: așa cum luminozitatea difuză a lumii nu identifică obiectele aflate sub razele ei, ci le dilată contururile, dându-le forme nebănuite, tot

astfel eul poetic blagian sporește necunoscutele lumii „*cu largi fiori de sfânt mister*”. Autenticul creator nu numai că întreține misterul deja existent, dar chiar îi amplifică dimensiunile și îl potențează prin diversificarea aspectelor receptate: „*și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari*”.

În finalul poemului, Blaga justifică propria capacitate de a îmbogăți experiența privind revelarea misterelor prin faptul că el cunoaște și „*iubește*”, așadar identificându-se cu toate formele de manifestare a lumii vii. Chiar și experiența morții, sugerată prin metafora „*morminte*”, îi devine familiară și nu îl înspăimântă, pentru că moartea nu se opune vieții, ci o continuă în alte forme, care, laolaltă, se armonizează în universul inepuizabil.

Versificația blagiană nu se supune schemelor prozodice clasice. Versurile sunt voit aritmice și inegale, caracterizându-se prin două procedee sintactice: **cel al enumerăției conjuncționale** sau adverbiale, realizate prin „și” (cuvânt folosit fie cu valoare de conjuncție, fie de adverb de mod, echivalent lexical cu termenul „chiar”), și **cel al ingambamentului** (enjambamentului), reprezentând continuarea unei idei poetice în două sau mai multe versuri consecutive, fără a marca acest fapt prin vreo pauză. Versurile pot fi formate și dintr-un singur cuvânt, ce se încarcă, prin această singularizare, cu semnificații multiple. Ingambamentul generează efectul stilistic de continuitate a ideilor, de mișcare ondulată a frazei ample, cu pauze neașteptate, care nu țin seama de măsura strictă a versurilor. Ingambamentul și enumerarea conjuncțională asigură dicției poetice o înălțime egală în gravitate, o fluidizare a temelor și a motivelor abordate, fiind modalități versificatoare specifice **expresionismului literar**, mai ales celui german.

La nivel compozițional, arta poetică blagiană este alcătuită, precum majoritatea poemelor autorului, din două părți distincte ale unei ample comparații: astfel, **termenul concret** este menit să-l sugereze pe **cel abstract**, esențial, după cum noțiunea plurivalentă de „*lumină*” relevă și incandescența creației poetice.



Vincent van Gogh,
Noaptea instelată



domeniul jurnalistic, când a lucrat ca redactor la revistele „Cultura”, din Cluj, și „Banatul”, din Lugoj. Fiind student la Viena, a reîntâlnit o fostă colegă de liceu, pe Cornelia Brediceanu, de care s-a îndrăgostit și pentru care a scris primele texte lirice. În consecință, volumul debutului, din 1919, **Poemele luminii**, este dedicat viitoarei sale soții. În același an, criticul literar Nicolae Iorga saluta astfel apariția volumului **Poemele luminii**: „*În rândurile rare îngrijorător ale cântăreților simțirii noastre de astăzi, fii bine-venit, tinere Ardelean!*” Următoarele volume de versuri se vor diferenția de cel al debutului, integrându-se mai ales în curentele literare numite **tradiționalism** și **expresionism**: **Pașii profetului** (1921), **În marea trecere** (1924), **Lauda somnului** (1929), **La cumpăna apelor** (1933), **La curțile dorului** (1938), **Nebănuitele trepte** (1943).

Activitatea literară postbelică a lui Blaga este marcată, ca și la Argezei, de scrierea celor mai frumoase poeme de dragoste și de meditație asupra senectuții: **Mirabila sămânță** (1960 — volum antum), **Vară de noiembrie**, **Cântecul focului**, **Stihuiorul**, **Vârsta de fier**, **Corăbii cu cenușă**, **Ce aude unicornul** (volume postume).



Exerciții de reflecție și compoziții

1. Pe baza lecturării suplimentare a poemelor din cuprinsul volumului publicat în 1919, concepeți un referat cu titlul: „Vitalitate existențială și artistică în *Poemele luminii* de Lucian Blaga”.
2. Pornind de la citatul: „*Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește, de o parte, într-o lume concretă, pe care, cu mijloacele structural disponibile, nu o poate exprima; și el trăiește, de altă parte, în orizontul misterului, pe care însă nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precare*” (s.n.s.) (*Geneza metaforei*), elaborați un studiu de caz despre structura și rolul metaforei în lirica lui L. Blaga, analizând și modul particular de concepere artistică a câtorva poeme exemplificatoare.
3. „Poezia — formă de revelare și de amplificare a misterelor universale”; structurați un eseu argumentativ pe tema propusă, în care să reliefați rolul intuitiv și profund al cunoașterii artistice în general și al celei poetice în particular, din perspectiva gândirii bliagiene.



Creația filosofică blagiană este grupată în cinci trilogii: „a cunoașterii” (1943), „a culturii” (1944), „a valorilor” (1946), „cosmogonică” și „pragmatică” — ultimele două rămânând în stadiul de proiecte. Din trilogia „cosmogonică” a apărut doar studiul *Diferențialele divine* (1940), iar din cea „pragmatică”, numai *Aspecte antropologice* (1948) și *Ființa istorică* (1966, postum).

Scriitorul și-a dovedit calitățile eseistice în volumele de aforisme intitulate: *Pietre pentru templul meu*, *Discobolul*, *Elanul insulei*. Primul a apărut în 1919, în același an cu întâiul volum de versuri, marcând concordanța dintre creația poetică și cea eseistic-conceptuală aparținând autorului român.

Concepte fundamentale ale filosofiei bligiene: noțiunile de cunoaștere, stil și metaforă

Sistemul filosofic blagian este centrat îndeosebi pe problema cunoașterii și pe filosofia culturii. Cea dintâi se bazează pe două concepte originale, și anume: cunoașterea „paradisiacă” și cea „luciferică”.

Dacă prima este considerată de tip logic și rațional, încercând să obiectiveze, în concepte, obiectul cunoașterii, pe care, astfel, doar îl aproximează, cea de a doua nu are drept scop cognitiv lămurirea misterului lumii, ci amplificarea, potențarea acestuia: „*Prin cunoașterea paradisiacă* (s.n.s.) se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate, permanența vegetativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseși, ale spiritului cunoscător. [...] Obiectul *cunoașterii luciferice* (s.n.s.) este totdeauna un «mister», un «mister» care, pe de o parte, se arată prin semnele sale și, pe de altă parte, se ascunde după



Paradis în destrămare

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutendeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
îsetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză gălețile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng

de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
[...]
păianjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați conținutul de idei al poemelor *Peisaj transcendent*, *Tristețe metafizică*, *Vraja și blestem* din volumul *Lauda somnului*, corelându-le analogic cu aceeași viziune apocaliptică din *Paradis în destrămare*.
2. Comparați viziunea regresiv-spațială din *Pașii profetului* cu cea temporal-ancestrală (coborând spre „obârșii” și „mume”) din *Lauda somnului*, interpretând și sensurile cuvântului „*somn*” în accepția poetului.
3. Blaga a fost numit (pentru volumul *Lauda somnului*) cântărețul „*tristeții metafizice*”; motivați aprecierea critică și găsiți sursele acestui sentiment copleșitor trăit de poetul mistic (în sens de „inițiat” în misterele lumii). Organizați apoi o dezbatere și confrunțați-vă opiniile pe tema indicată.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Criticul literar George Gană, în *Opera lui Lucian Blaga*, apreciază că scrierea fundamentală a lui Blaga rămâne *Filosofia stilului*, din 1924, pe care o definește drept o apologie a curentului literar expresionist. Blaga însuși explică arta expresionistă în următorii termeni: „*De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrec, îl transcend, trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.*” Concluzia ar fi că un scriitor de factură expresionistă are sentimentul cosmosului, înțelege resorturile intime ale ordinii universale și încearcă să-i revele tainele. Din această relație a individului cu imaginea cosmocentrică rezultă **dimensiunea metafizică** a artei expresioniste. În fapt, Blaga a preluat din expresionism **relația permanentă a eului cu spațiul cosmic**,

Giovanni Segantini, *Amanti la izvoarele vieții*

sentimentul metafizic, esențializarea imaginilor lumii, cultivarea miturilor, vizionarismul, cultul pentru arhaic și primitiv, raportarea la formele originale ale lumii, regresivitatea spre vegetativ. George Gană consideră că în special volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului* sunt dominate de elemente expresioniste.

Trăsăturilor deja menționate li se mai adaugă: **frenesia dionisiacă** din poemul *Vreau să joc!*, **profetismul și viziunea apocaliptică** din poemele *Peisaj transcendent*, *Paradis în destrămare*, *Vrajă și blestem*, **contemplarea estetică** a formelor naturii în poemele *Stalactita*, *Noapte extatică*, *Înviearea de toate zilele*. Același critic citat așază poemele *În lan*, *Vară*, *Viziune geologică* — din volumul *Pașii profetului* — printre cele mai reprezentative pentru imaginea regresivității umane către existența larvară, spre gesturile și impulsurile primordiale ale ființei.

Una dintre cele mai valoroase exegeze dedicate lui Blaga este publicată în volumul *Literatura română și expresionismul*, aparținând lui Ovid S. Crohmălniceanu. Dacă, referindu-se la primele volume de versuri, criticul menționat vorbește despre **o concepție panistă** la Blaga, considerând-o drept o formă de manifestare a vitalismului expresionist, inspirat din filosofia lui Nietzsche, în volumele ulterioare, el semnalează o restrângere a perspectivei vitaliste și o amplificare compensatorie a meditației asupra morții. Contopirea cu natura nu se mai realizează într-o direcție **regresiv-spațială**, ci pe un fir **descendent al timpului**, coborând la „obârșii”, la „mume”, la tiparele ancestrale ale vieții. Impulsului frenetic manifestat în afară, eul poetic îi preferă acum retragerea în sine și în somnul conștiinței. Expansivitatea manifestărilor este înlocuită de intimitatea gândului, iar visul se substituie faptei concrete. Poetul reflectează la faptul că împărăția lui Pan, cea a miticei vârste de aur, și-a pierdut forța modelatoare și agonizează. Zeul însuși este bătrân și orb, iar păgânismul pe care îl simboliza a fost detronat de creștinism și înlocuit de o altă gnoză. Blaga are intuiția unei amenințări secrete ce planează parcă asupra întregii firi măcinate, ireversibil, de o boală latentă. Ca în poezia expresionistului austriac



semnele sale. Cunoașterea luciferică provoacă **o criză** «în obiect», «criză» în sensul unei despicări care oprește obiectului echilibrul launtric. Prin cunoașterea luciferică se introduc în împărăția acestuia «problematicul», tatonarea teoretică, construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura...» (*Trilogia cunoașterii*, capitolul „Cunoașterea luciferică”).

L. Blaga susține că, prin excesul ei de raționalism, cunoașterea „paradisiacă” reduce sau chiar împiedică accesul la esența obiectelor, pe când cunoașterea „luciferică” permite spiritului uman să înțeleagă cauzalitatea ascunsă, misterioasă a fenomenelor rămase neinteligibile pentru rațiune.

Conceptul fundamental al filosofiei culturii blagiene este acela de **stil**, care formează un ansamblu de trăsături determinate de factori ce acționează inconștient asupra mentalului comunităților omenești. Unul dintre acești factori îl reprezintă orizontul spațial și temporal, prin care se exprimă **viziunea colectivă** a unui popor asupra spațiului și a duratei. Specificul culturii românești este identificat cu „**spațiul mioritic**”, reprezentând un orizont spațial definit prin noțiunea de „**plai**”. Acesta constă dintr-o succesiune de deal și vale, așa cum rezultă din primele versuri ale *Mioritei*. Blaga definește spațiul mioritic drept „un orizont înalt, ritmic și indefinit, alcătuit din deal și vale”. Determinarea spațială provoacă și **una morală**, caracterizată prin „*melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care vrea «să treacă dealul ca obstacol al sorții»* (s.n.s.) și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duiosia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit” (*Trilogia culturii*, studiul „Spațiul mioritic”).





În sistemul filosofiei sale culturale (studiul „Geneza metaforei și sensul culturii”), Blaga integrează și noțiunea de **metaforă**, disociind-o în: **metaforă plasticizantă**, capabilă să numească obiectul fără să-i îmbogățească sensurile, și **metaforă revelatorie**, care nu se confundă cu figura retorică, ci încearcă **să reveleze un mister esențial** prin denumirea acestuia în cuvântul poetic cel mai adecvat.

Orice creație este, în concepția blagiană, o „metaforă”, acest termen desemnând nu o simplă figură de stil, ci totalitatea modalităților prin care, într-o operă, chiar într-un întreg domeniu al spiritului, se configurează **o viziune a existenței**. Arta, în totalitatea ei, și chiar filosofia, mitologia, știința însăși, în latura ei teoretică, sunt pentru Blaga „metafore”. Ele nu reflectă niciodată în mod obiectiv-adekvat esența lumii, cunoașterea omenească fiind „cenzurată”, adică supusă unei „cenzuri transcendente”, instituite de Marele Anonim (Dumnezeu? o forță numenală [care se referă la *numen*, esență cognoscibilă numai prin rațiune] în sine?) înainte de facerea lumii. Neputând cunoaște totul, omul este în stare, compensatoriu, să creeze, dar nu oricum, nici nelimitat. Creația absolută rămâne tot apanajul divinității și, ca atare, este rezervată Marelui Anonim. Creația umană este frânată, iar rolul de „frână transcendentă” îi revine stilului. Fiecare ins și orice popor pot crea doar în limitele unor „categorii stilistice” subconștiente („abisale”), formând laolaltă o **„matrice stilistică”** înăscută. Aceasta diferențiază culturile naționale și individualizează metaforismul propriu fiecărei culturi.

Individualizarea implică „limitarea” care generează suferința de ordin metafizic. Dar tot ea, „matricea stilistică”, determină specificul inconfundabil al valorilor care asigură unicitatea și grandoarea unei culturi, implicit ale civilizației și ale culturii românești.

G. Trakl, cu care Blaga se aseamănă, natura se înstrăinează în chip tainic de om, provocându-i acestuia chinuitoare neliniști și impresia de solitudine umană în univers. De aceea, poetul devine, în volumul *Lauda somnului* (1929), un **cântăreț al tristeții metafizice**, fiind copleșit de perspectiva vizionară a sfârșitului de lume.

Obsedat de ideea cataclismului final, el imaginează, în poezia *Paradis în destrămare* — publicată în volumul *Lauda somnului* —, o **viziune apocaliptică** destrămând spațiul paradisiac. Tema predilectă este descompunerea ordinii cerești și negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale. „*Portarul înaripat*” al raiului de altădată mai ține în mâini doar un ciot de spadă, lipsit de putere și de căldura primară a fierului incandescent („*cotor de spadă / fără de flăcări*”); deși „*nu se luptă cu nimeni*”, el trăiește senzația înfrângerii produse de la sine; chiar și Edenul a fost atins de fenomenele îmbătrânirii și ale negației adevărului, căci „*serafimii*” au „*părul nins*”, iar revelațiile lor nu mai sunt ascultate de nimeni. Chiar dacă ființele sunt „*însetate*” de adevărurile firii, apele din fântânile cunoașterii s-au retras în adâncuri și „*refuză gălețile*” care să le aducă la suprafață; „*arhanghelii*” sunt obosiți și copleșiți de „*greutatea aripelor*”, diafanitatea lor materializându-se și căpătând consistența teluricului.

Termenul predilect în lirica blagiană — „*lumina*” — primește **conotații negative**, devenind un simbol al **stingerii universale**; „*îngerii goi*” își ascund nuditatea în noapte și coboară pe pământ. Căpătând fragilitate umană, ei ajung să simtă frigul, „*zgribulind*” ca orice ființă neputincioasă. Precum arhanghelii covârșiți de greutatea aripilor, îngerii dobândesc esență biologică și vor „*putrezi sub glie*”, ca pământeni. **Raiul decăzut** capătă consistența grea a țărâni, în care toate elementele vii se vor descompune, **spiritualitatea topindu-se în materialitate**. Din pământul care acoperă trupurile „*triste*”, apa vie a poveștilor „*va seca*”, punând capăt miturilor tradiționale referitoare la paradisul imaginar și la făpturile lui diafane.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. „De la escatologia în viziune eminesciană la apocalipsa imaginată de L. Blaga prin negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale”; concepeți o paralelă literară între cei doi mari poeți pe această temă, evidențiind elementele convergente, dar mai ales modalitățile lor artistice diferite de a-și închipui sfârșitul lumii. Organizați apoi o dezbatere pe marginea celor mai originale lucrări.
2. „Sentimentul cosmicului, al ilimitatului și dimensiunea metafizică a artei expresioniste, în general, și a poeziei lui Blaga, în special”; structurați un eseu argumentativ cu acest titlu, referindu-vă mai ales la temele predilecte din volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului*.
3. „De la frenezia maximei exteriorizării la interiorizarea atitudinii lirice”; marcați, într-un studiu de caz, evoluția concepției literar-filosofice și a stilului poetic blagian.
4. Organizați, la nivelul clasei sau la nivelul ciclului de studiu (clasele a XII-a din liceul vostru), o microsesiune de referate științifice dedicate viziunii estetice, temelor majore și particularităților stilistice din universul liric blagian.

Cântecul spicelor

Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară,
de moarte,
când secera lunii pe boltă apare.
[...]

O vorba-și trec spicele — fete-n văpaie:
secera lunii e numai lumină —
cum ar putea să ne taie
pe la genunchi, să ne culce pe spate,
în arderea vântului?



Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor,
că nu sunt tăiate de lună,
că numai de fierul pământului
li s-a venit să apună.

Vincent van Gogh,
Culegătoarele de spice

Comunicare orală interactivă

1. Stabiliți figurile de stil din versurile finale ale primului catren: „Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare” și interpretați-le înțelesurile.
2. Citiți și interpretați, pe grupe de lucru, alte poeme aparținând volumului postum *Cântecul focului*; puneți în relație combustia sentimentală resimțită de poet cu semnificațiile atribuite „focului” erotic.
3. Identificați și argumentați paralelismul simbolic dintre elementele naturale și etapele vieții omenești în alte creații bliagene din volumul indicat.
4. Comparați lirica erotică scrisă de L. Blaga cu aceea aparținând lui T. Arghezi și observați, mai ales, similitudinile dintre cei doi sensibili autori: vigoarea imagistică, spiritualizarea trăirilor carnale, cerebralitatea notațiilor poetice, „lumina raiului” erotizat fiind asociată cu însăși geneza lumii.
5. Investigați, pe baza a două poeme scrise de I. Barbu și L. Blaga, tipul de metaforă specifică artei literare a fiecăruia.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Poemul are o structură prozodică mai apropiată de cea clasică, strofele fiind formate din trei catrene. Cezura versurilor se produce aproximativ la mijlocul acestora, fiind marcată grafic prin linie de pauză sau prin virgulă. Ca în lirica populară, predomină personificările, care umanizează formele naturale. Tema poetică o constituie **paralelismul simbolic** dintre adorația „spicelor” față de astrul nocturn, la lumina

Trilogia culturii Studiul „Spațiul mioritic” (1937)

[...] Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera și din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, și din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremație asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aci nu e simțit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri și posibilități de expansiune, care așa de ușor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri și văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai și sfârșește pe plai. Sentimentul destinului, încuibat subteran în sufletul românesc, e parcă și el structurat de orizontul spațial, înalt și indefinit ondulat. De fapt orizontul spațial al inconștientului și sentimentul destinului le socotim aspecte ale unui complex organic sau elemente care, din momentul nunții lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal. [...]

Sentimentele ciobanului [...] iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși inconștient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare. „Spațiul mioritic” face parte integrantă din ființa lui. El e solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sângele său și cu morții săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec care s-a moștenit din veac în veac și în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții.

Referințe critice

Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gândirii prea complicate, pentru a face poemul mai simplu și imaginea mai transparentă.

[...] În spațiul acesta edenic de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită (s.a.), un adevăr nerelevat.

[...] Poezia erotică a lui Blaga oscilează între emoția pură și poezia de cunoaștere, stând la egală distanță de chiotul simțurilor și de reflecția amară.

*[...] Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gândul spre tiparele eterne. [...] În ciclurile **Cântecul focului, Corăbii cu cenușă** și în alte poezii, [...] Blaga este și un poet al transparenței. Bucolica lui este luminoasă, spațiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat de specii diafane. Materia cunoaște un efort de purificare, elementele dense, opace devin — la dogoarea iubirii — translucide; plantele, gășele participă la o mare simfonie albă. Am putea vorbi, în acest caz, de serafismul lui Blaga, comparabil cu acela din proza și din poemele borealice ale lui Mihai Eminescu.*

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, vol. II

Bibliografie

- Ion Bălu, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1986.
- Ion Pop, *Lucian Blaga — universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Eugen Todoran, *Lucian Blaga, mitul poetic*, vol. I–II, Editura Facla, Timișoara, 1981–1983.

căruia își desăvârșesc pârguirea, și feminitatea adolescentină, ce își formulează idealul sentimental. Poetul compară spicele coapte la lumina lunii cu fetele ale căror plete par „de aur”. Și elementele vegetale, și ființele tânjesc după „zeul din zare” (metaforă aliterativă), denumirea divinității fiind sinonimă cu imaginea perfectă a erosului. Blaga apropie spațiul natural de civilizația umană și își imaginează că, în cele două lumi — numai aparent distincte —, se produc aceleași paradoxuri existențiale: astfel, spicele, „*învăpăiate*” de iubirea lor pentru zeul selenar, și-ar dori să fie „*tăiate*” de razele acestuia „*în arderea vântului*”. Însă tristețea destinului lor este marcată de faptul că spicele rămân indisolubil legate de țărâna din care au răsărit, căci soarta le-a merit să fie tăiate numai „*de fierul pământului*”; aparținând, prin rădăcinile lor, exclusiv teluricului, deci **materialității**, spicele vor să fie fecundate de razele lunii, năzuind la spiritualitatea celestă. Într-o manieră similară, Blaga dorește să evidențieze faptul că destinul omenesc este marcat de aceeași melancolie cauzată de **incompatibilitatea dintre ideal și realitate**. Ca și spicele, ființele adolescente își făuresc din iubire o **proiecție ideală**, pe care realitățile vieții o vor contrazice mai târziu. Precum în lirica eminesciană, Blaga identifică existența cu dragostea, apropiind lumea telurică de cea astrală, sub semnul comun al atracției erotice. Și în acest poem, apare termenul esențial al liricii blagiene, „*lumina*”, identificat cu „*secera lunii*”, care simbolizează căldura și luminozitatea corpurilor cerești reflectate asupra Pământului, a formelor vegetale și chiar asupra ritmurilor existenței umane.

Comentând toate volumele de versuri ale lui Blaga apărute postum, criticul Eugen Simion apreciază că ele au aceeași tematică **erotic-spiritualizată**, asemenea liricii de senectute a lui Tudor Arghezi. Pentru cei doi mari artiști ai cuvântului, **iubirea rămâne un mister esențial nerelevat**, pe care — aidoma preoților păgâni — îl veghează, fără să-l divulge, în calitate de inițiați.



Exerciții de reflecție și compoziții

1. Consultând și alte volume apărute postum din creația scriitorului (*Corăbii cu cenușă, Ce aude unicornul*), reuniți — într-un referat — temele și motivele subiacente ale poeziei de senectute scrise de Lucian Blaga.
2. Iubirea ca stare de ispită, ca taină nerevelată în creația blagiană; elaborați un eseu argumentativ în care să evidențiați concordanța dintre cunoașterea intuitivă a lumii fenomenale și dragoste, care rămâne — în mișcarea sufletească a poetului — un mister sacramental.
3. De la serafismul anatomiei feminine ideale (în imaginarul eminescian) la transparența luminoasă a eroticii blagiene și către simbolistica aurorală, purificată, a sentimentului de iubire adolescentină la Nichita Stănescu (*Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor, În dulcele stil clasic*); elaborați un studiu de caz în care să argumentați perspectiva comună celor trei mari poeți asupra femeii văzute sub chipul serafic al „*donnei angelicata*” — idealul renascentist al „*femeii ca un înger*.”

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

■ **Panteismul — expresie a elanului frenetic dionisiac** — este, ca și suflul profetic al operei lui Blaga, o consecință a vitalismului de sorginte expresionistă inspirat de filosofia lui Fr. Nietzsche. **Influența expresionistă** certă se produce odată cu publicarea volumului *Pașii profetului*, în care poetul construiește viziuni apocaliptice, transformă obiectul liric contemplat într-o proiecție subiectivă, renunță treptat la impresionismul senzațiilor trăite, în favoarea elementelor cu valoare de simbol care spiritualizează materia și, astfel, personalismul evoluează de la atitudinea limitativ-individuală la amploarea unui elan universal. **Panteismul** blagian, racordat la categoria ilimitatului și a cosmicului, s-a concretizat în trăirea însuflețită până la exaltare a pornirilor iraționale, în simțul bucolicului din viziunea rustică, în tonalitatea metafizică a profetismului, în neliniștea tragică provocată de presentimentul morții întregului univers. Poezia lui Blaga dezvoltă și o **perspectivă mistică (inițiativă)** asupra lumii (sentimentul infinitului, al veșniciei, iscodirea semnelor și a misterelor cosmice, în *Poemele luminii*), asupra pământului roditor și a vegetației în expansiunea ei (în *Pașii profetului*), unde panteismul realităților fuzionează cu avântul dionisiac care descătușează forța umană de a trăi și de a crea. În volumele maturității artistice a scriitorului (*În marea trecere*, 1924, *Lauda somnului*, 1929), influenței **moderniste** (prin lirismul conceptualizant și verslibrism), celei **expressioniste** (prin relaționarea permanentă a eului cu spațiul cosmic, sentimentul metafizic, esențializarea imaginilor lumii, regresivitatea spre vegetal și spre elementaritate, trăirea în acord cu impulsurile primordiale ale ființei) i se adaugă **profetismul și viziunea apocaliptică**, dar și **contopirea cu natura** prin regresivitate temporală până la tiparele ancestrale ale vieții.

■ **Poezia ca formă de revelare și de amplificare a misterelor lumii.** Volumul *Poemele lumii* se deschide cu o artă literară în care este dezvoltată liric ideea că tainele, veritabile „*minuni*”, nu pot fi relevate printr-un demers cognitiv rațional, ci numai prin modalități intuitive de cunoaștere, așa cum este și sensibilitatea de tip artistic. Procesul creator este apropiat spiritual de extazul mistic, fiind și el o formă de inițiere care tinde să perceapă și să dezvăluie — în plâsmuirii estetice sensibile — esențele numenale (structurile ascunse) ale fenomenelor și ordinea lor secretă în devenirea cosmosului. Preluând din filosofia panteistă ideea **curgerii perpetue** a formelor universului, L. Blaga nu numai că „*nu strivește cu mintea*” tainele de nedescifrat, dar chiar își propune să le amplifice substanța inepuizabilă prin creația sa. Așadar, creativitatea poetică

Motive adiacente

■ **Motivul luminii** este definitoriu pentru înțelegerea modului în care acest poet-filosof încearcă, în felul său particular, să se apropie de esența lumii fenomenale și de „*tâlcurile*” destinului omenesc văzut ca o parte integrată întregului cosmic. Dacă, prin cunoașterea de tip raționalizant, mintea omenească aproximează înțelegerea rosturilor lumii și chiar poate „*săucidă*” (să ascundă, să împiedice) perceperea mai profundă și în integralitatea semnificațiilor posibile a devenirii universale și umane, cunoașterii intuitiv-sensibile îi este îngăduit accesul spre marele Tot, în organicitatea ființării lui. Cunoașterii raționale Blaga îi asociază conceptul de „*metaforă plasticizantă*”, iar aceleia suprarăionale — pe cel de „*metaforă revelatorie*”. Prin „*metafora revelatorie*” a **luminii**, ale cărei atribute concrete sunt intensitatea strălucirii și incandescența calorică, Blaga sugerează termenul abstract (tiparul), care este însăși **Poezia**.

■ **Motivul iscodirii perpetue** a tainelor lumii și a sensurilor încifrate ale producerii fenomenelor universale este și el fundamental pentru circumscrierea tipului de sensibilitate caracteristic acestui artist-metafizician. **A tâlcui** nu înseamnă a lămuri, nici a elucida, ci **a da de un rost mai adânc al lucrurilor**, verbul sugerând ispita de a vedea, în profunzime, tiparul matriceal al lumii. Există două modalități de a înțelege actul iscodirii în poezia blagiană: întâi, ca un mod de a găsi în obiect sufletul cosmosului, tiparul abstract camuflat în formele concrete de manifestare; apoi, în sens invers, ca o repopulare a modelului universal cu toate elementele unei materialități înnoitoare: „*Figura poetică e determinată de o dublă mișcare a imaginarului și de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodeste și se cuprinde în lucruri — și se lasă, în același timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează și ascund mecanismul existenței cosmice. Iscodirea (s.a.), pe care Blaga o sugerează în mai multe rânduri, devine o temă interioară privilegiată*” (E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976). Poetul tânăr și nerăbdător, cel care presimte lucrurile în veșnică „*trecere*”, își acordă, la bătrânețe, răgazul să contemple nu devenirea, ci **procesualitatea** alcătuirii acestora (pânguirea roadelor pe câmp, creșterea vegetalelor și a pomilor înmuguriți, coacerea strugurilor în vii, înmulțirea speciilor de vietăți), devenind „*un poet al facerii*” (E. Simion, *op.cit.*).

■ **Sentimentul tristeții metafizice** este un motiv liric dominant în volumele antume *În marea trecere*, *Lauda somnului* și în primul dintre volumele postume, *Vârsta de fier*, scris sub influența războiului și a Dictatului de la Viena, Blaga identificând în manifestările omenescului și ale fenomenalității naturale numai semne premonitorii ale stingerii universale. În poeme

ajunge o formă de prelungire a misterului însuși, care, în viziunea artistului, depășește logica strictă a rațiunii bazate pe suma experiențelor descrise („*cunoașterea paradisiacă*”) și reclamă saltul calitativ la pătrunderea pe o cale intuitiv-sensibilă în miezul cognitiv al lucrurilor („*cunoașterea luciferică*”), al cărei obiect esențial rămâne misterul impalpabil.

■ **Iubirea ca stare de ispită, ca taină etern nedezvăluită** este și ea o revelație pe care — aidoma unui preot păgân — poetul o veghează, fără s-o divulge, în calitatea sa de inițiat. În evoluția poeziei erotice blagiene, se remarcă trecerea de la faza conceptualizării emoției lirice (din creația de tinerete) la etapa regăsirii trăirii plenare a sentimentului în cadența exprimării direct-senzoriale (la vârsta senectuții). Energetismului debordant din primele două volume de versuri, care îl îndeamnă pe autorul plin de clocot vital să trăiască neîngrădit de vreo constrângere, îi corespunde **erosul revelat ca un mister păgân** prin ritualuri de consacrare. Iubita fără nume, identificată prin apelative cu valoare noțională și afectivă („*frumoaso*”, „*lumina mea*”, „*minunato*”), sugerează o **image prototipică a feminității**, asociată „*frumuseții*” ideale și „*luminii*” eterne. Blaga sesizează mișcarea imperceptibilă a lumii prin simțuri, prin starea de adormire a conștiinței, prin somnolența amorfă și trăirea pur vegetativă, la nivel instinctual, înrudită cu întrepătrunderea mecanică a regnurilor. În starea de beție extatică, trupul bărbătesc „*zace în umbra unor maci*”, iar proiecția feminină nu mai este dimensionată vizual, ci percepută auditiv, prin sonorități care se confundă cu cele ale naturii: „*Ea cântă. / Și eu ascult. / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul*” (*În lan*).

■ **Contemplarea estetică a formelor naturii** coincide cu ceea ce Ovid S. Crohmălniceanu numește „*bucolismul universal anonim*” în opera lui Blaga, aflată sub semnul panteismului de sursă expresionistă (*Literatura română și expresionismul*, 1978). Ca și M. Eminescu, L. Blaga **nu e un pastelist** nici măcar în caracterul exterior și cvasidescriptiv, de un imagism plin de metafore concrete, al cadrelor naturale, care, treptat, se vor interioriza, dezvăluind stări sufletești. Blaga are **un simț metafizic al naturii**, îi transcende realitatea pur vizuală și o percepe mai degrabă în ritmurile ei sonore, într-o congestiune a formelor concrete: pământul plin de seve și de semințe, vegetația în explozie germinativă, o faună variată în continuă mișcare sunt tot atâtea semne ale puterii universale creatoare. Poezia lui Blaga surprinde, mai ales în cele două cicluri poetice dedicate lui Pan din volumul *Pașii profetului*, perfectă îngemănare dintre formele naturale și substanța unică a divinului, din care iau naștere și în care se reîntorc toate, inclusiv ipostazele omenescului, principiu aflat la baza concepției panteiste. **Cultul estetic al naturii** respinge reprezentarea descriptiv-exterioară și încearcă să pătrundă intuitiv în misterul cosmic, în interiorul desfășurării mecanismelor firii.

precum: *Peisaj transcendent*, *Tristețe metafizică*, *Paradis în destrămare*, *Vrajă și blestem*, Blaga intuieste slăbiciunea ascunsă a unei lumi amenințate nu numai în exterior, de un război iminent, ci și în interior, de o boală latentă. Dacă, în *Lauda somnului*, dezolarea artistului avea o cauză interioară, în *Vârsta de fier*, motivul întomnării spiritului devine exterior, social: „*În Blaga — metafizicul — se trezește aici fibra profetică națională. El cântă acum patria, Mureșul, istoria care vorbește prin tâlcuri, în fine, «timpul cetății», timp al absentei și al înstrăinării pe durata războiului între națiuni*” (E. Simion, *op.cit.*).

■ **Bucolismul atemporal și anonim.** O trăsătură caracteristică a poeziei de natură este asocierea ei cu **bucolicul**, așadar, cu **imagea satului**. Atribut al poeziei pastorale vechi, de la Teocrit la Vergiliu, adâncit de Petrarca în 12 poeme cu accente elegiace, trecând de la poezie la romanul pastoral (modelul rămâne *Arcadia* de Jacopo Sannazaro), **bucolicul** exaltă modul de viață idilic, din spațiul rural aflat sub semnul armoniei naturii. Acesta exprimă, implicit, melancolia orășeanului înstrăinat de fericirea simplă și senină a vieții de la țară. În literatura română, prin traduceri din S. Gessner (poemul bucolic *Daphnis și Chloe*) și din Florian, încă din primele decenii ale veacului al XIX-lea, mulți poeți au resimțit influența bucolicului: Vacăreștii (mai ales Nicolae și Iancu), Vasile Cârlova (*Înserarea*), Ion Heliade-Rădulescu (în partea descriptivă a poemului *Zburătorul*), Mihai Eminescu, acela care folosește, într-un decor bucolic, **egloga** (poezia de factură pastorală și idilică în decor campestru, alcătuit cadru predilect de manifestare a unui sentiment erotic — în *Floare albastră*, *Sara pe deal* etc.). Specia bucolicului cunoaște o dezvoltare aparte în lirica lui G. Coșbuc și chiar o **reabilitare estetică** datorată **poeților tradiționaliști**: Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu. Tudor Arghezi, un poet modernist complex, își plasează sub semnul bucolicului **poezia universului domestic**, în măsură să-i reliefeze atașamentul pentru spațiul rural și pentru ritmurile sale existențiale neschimbate de veacuri.

Pentru un tradiționalist de factură expresionistă precum L. Blaga, spațiul bucolic formează cadrul tihnei metafizice și al apropierii fără angoasa specifică simbolismului de pragul neantului. Nu întâmplător, Blaga este autorul celebrului vers „*Eu cred că veșnicia s-a născut la sat*”, acel topos primordial și sacru, în măsură să-l pună pe artist în relație cu „*ilimitatul*”, „*cosmicul*” și cu „*absolutul*”, cele trei categorii fundamentale ale artei expresioniste. Din această relație a eului individual cu imaginea cosmocentrică rezultă **dimensiunea metafizică** a poeziei expresioniste. **Bucolismul blagian**, asociat **freneziei dionisiace** a trăirilor pline de vitalitate și ardoare, se caracterizează prin: cultul pentru arhaic și primitiv, raportarea la tiparele originare ale lumii, regresivitatea spre vegetal (contopirea cu natura într-o direcție regresiv-spațială), contemplarea estetică a formelor naturii (în volumele *Pașii profetului*, *Lauda somnului*).

Exprimarea corectă și nuanțată: evitarea erorilor semantice și de expresie

Anacolutul

Definiție. Este o formă a discontinuității sau a rupturii logico-sintactice atât la nivelul propozițiilor, cât și la nivelul frazei. De regulă, se produce o întrerupere a construcției sintactice, urmată de o modificare în interiorul aceleiași unități sintactice, mai ales la nivelul **limbii vorbite**.

Caracteristici. Tipuri frecvente de anacolut, cu exemple: **a)** al cazului („El, iar privind de săptămâni/Îi cade dragă fată”, M. Eminescu); **b)** neconservarea persoanei pronominale sau verbale (Eu, când am înțeles ce vrea de la mine, a fost imposibil să accept); **c)** al inconsecvenței numărului („Dar, fiindcă te întorci [...], lasă-ți butca să vină pe urmă și aideți cu noi!”, P. Ispirescu); **d)** dezacordul formelor pronominale (mai ales al celor relative) și folosirea greșită a conjuncțiilor/locuțiunilor conjuncționale („Este o criză, care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu știți, care, mă-nțelegi!”, I.L. Caragiale).

Confuzia — atracția paronimică

Definiție. Este un tip de abatere constând în faptul că termenul mai frecvent în limbă îl atrage pe cel mai puțin cunoscut, substituindu-i-se acestuia.

Caracteristici. Confuzia dintre termeni are o dublă explicație: pe de o parte, structura paronimelor (*cvasiomonime* prin faptul că au forme aproape identice) și, pe de altă parte, necunoașterea exactă nici a sensului lor, nici a *etimoanelor* (a cuvintelor de origine, din care provin).

Exemple: *a investi* (a folosi o sumă de bani) — *a învesti* (a împuternici), *a colabora* (a conlucra) — *a corobora* (a consolida, a sprijini), *a (se) enerva* (a se înfuria) — *a înerva* (a forma, anatomic, rețeaua de nervi), *ori* (conjuncție disjunctivă; *sau, fie*) — *or* (franțuzism, conjuncție adversativă; *dar, însă*) etc.

Pleonasmul

Definiție. Constituie o repetiție de sens, în anumite condiții sintactice, și este o improprietate semantică prin redundanță.

Caracteristici și exemple. Există pleonasme **acceptate** (*mujdei de usturoi, a cronometra timpul...*, *caligrafie frumoasă, muncă laborioasă, culesul recoltei, harta mapamondului, planuri de viitor*) și **intolerabile** (*lucru prevăzut în vederea...*, *placă comemorativă dezvelită în memoria...*, *a aniversa un număr de ani, a se bifurca în două, a conviețui laolaltă, a reveni iar/din nou, autobiografia mea* etc.

Tautologia

Definiție. Abaterea presupune repetarea unei părți de propoziție sau chiar a unei propoziții întregi prin folosirea aceluiași cuvinte, dar cu funcții sintactice diferite, având rolul de a sublinia o calitate și/sau o acțiune.

Caracteristici. Există tautologii **parțiale** („Tu [codrule, n.ns.] din tânăr precum ești/Tot mereu întineresti”, M. Eminescu) și **totale** („Dealul-i deal și valea-i vale,/Mândra-i mândră până moare...”, text folcloric).

Exemple: „Ce e val ca valul trece” (M. Eminescu); „Femeia, tot femeie, zise Lăpușneanul zâmbind” (C. Negruzzi); „Eu is bun, cât is bun” (I. Creangă).

Cacofonia

Definiție. Antonim al **eufoniei** (al pronunțării armonioase), această abatere constă într-o asociere neplăcută de sunete identice în silaba finală a unui cuvânt și în silaba inițială a celui imediat următor.

Caracteristici. În mod greșit, se apreciază că o cacofonie se înregistrează doar în reluarea consoanei *c* într-o succesiune de cuvinte. De fapt, cacofonia se extinde asupra tuturor sunetelor identice la debutul și la finala unor cuvinte care se succedă.

Exemple: *Te-am întrebat dacă cartea este a ei. Las la latitudinea ta rezolvarea problemei.*

Exerciții. Aplicații

1. Explicați anacoluturile din textul următor: „Firește că moft, că nu poate pentru ca să dea nici patruzeci de milioane, și dumnealor, mă-nțelegi, lucru mare! parc-a apucat Dumnezeu de-un picior cu rapița care o să poată dumnealor pentru ca să ia două chile la pogon” (I.L. Caragiale).

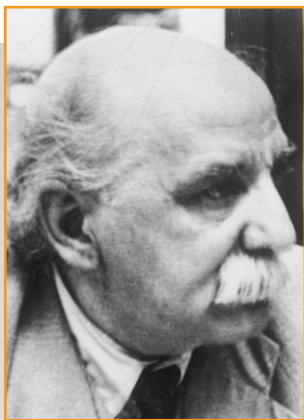
2. Alcătuiți enunțuri cu următoarele perechi paronimice, eventual consultând un dicționar explicativ: *arbitral/arbitrar, inveterat/învederat, a apropia/a apropiata, eminent/iminent, a gira/a gera*.

3. Explicați următoarele pleonasme, alcătuiți apoi enunțuri corecte: *averse de ploaie, a colabora împreună, dună de nisip, a solicita o cerere, recipisa de primire*.

4. Dați exemple de tautologii din opere literare studiate și explicați valoarea lor stilistică.

5. Extrageți, dintr-o pagină de ziar, toate cacofoniile înregistrate și corectați-le.

„Că vinovat e tot făcutul Și sfânt, doar nunta, începutul” Ion Barbu



Etapele creației barbiene

Atât în versurile publicate separat, cât și în cele două volume apărute între 1921 și 1930, se pot distinge trei etape ale evoluției lirice a scriitorului. Prima clasificare i-a aparținut chiar acestuia și a fost făcută în 1927, într-un interviu acordat publicistului Felix Aderca. Poetul își disocia creația chiar în patru momente, după curentul literar care l-a influențat preponderent în fiecare dintre ele: parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist (termen derivat de la scrisul încifrat al șaradei).

În 1935, apărea primul studiu consacrat autorului, datorat lui Tudor Vianu și intitulat **Ion Barbu**. Criticul literar a redus etapele liricii barbiene la trei și împărțirea stabilită de el a devenit de atunci clasică.

1. **Etapa parnasiană** cuprinde versurile publicate timp de doi ani, între 1919 și 1921, în revista „Sburătorul”: **Lava**, **Munții**, **Copacul**,



Din ceas, dedus...

Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,	Nadir latent! Poetul ridică însumarea
Intrată prin oglindă în mântuit azur,	De harfe resfirate ce-n zbor <i>invers</i> le pierzi
Tâind pe înecarea cirezilor agreste,	Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.	Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Comunicare orală interactivă

1. Explicați, prin câte două exemple minimum, plurisemantismul termenilor-cheie: *ceas, dedus, adânc, oglindă, mântuit, azur, grup, joc, pur, nadir, zbor, invers, cântec, istovește, ascuns*. Alegeți sensul potrivit în context.
2. Citiți și interpretați poezia *Timbru*, a doua artă poetică barbiană, corelându-i înțelesurile cu cele decelate în poemul *Din ceas, dedus...*
3. Citiți și comentați, pe grupe de lucru câte două poezii din celelalte două faze de creație literară a scriitorului (parnasiană și baladesc-orientală), care au precedat etapa ermetismului; confrunțați ideile desprinse.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Dintre toate influențele exercitate asupra liricii barbiene (parnasiană, baladescă, ermetică), G. Călinescu o stabilește drept pregnantă pe ultima, cea care îl și apropie mai bine pe autor de rigoarea și de lapidaritatea matematică: „*Poetul s-a ridicat la un ermetism veritabil, bizuit pe simboluri, într-o lirică de mare tensiune*”. Frecventând cenaclul „Sburătorul” și publicându-și multe poeme în paginile revistei aferente, Ion Barbu a fost

discutat și de E. Lovinescu în capitolul *Poezia cu tendință spre ermetism* (din *Istoria literaturii române contemporane*). Criticul interbelic definea ermetismul ca pe „o tendință de refulare a lirismului, fie prin abstractia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reținută, discretă sau, de-a dreptul și voluntar, torturată, eliptică, cu asociații de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucișate”. Interferența poeziei cu matematica a fost explicată de poetul însuși, încă din 1929: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia [...]. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei.”

Chiar în epocă, poezia lui Barbu a fost acuzată de obscuritate în exprimare și de încifrare a simbolurilor. Citându-i pe P. Valéry și pe S. Mallarmé, Tudor Vianu atrăgea atenția că nu trebuie confundată facilitatea lecturii cu valoarea textului propus, nici în sens opus, identificată dificultatea lecturii cu nonvaloarea lui, chiar cu acuzarea acestuia de obscuritate semantică. Tudor Vianu sublinia faptul că „nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte. Concizia este virtutea capitală a stilului său și ar fi o gravă eroare să luăm drept lipsă ceea ce este numai lipsa prisosului.” Dificultatea înțelegerii poeziei barbiene este și de natură filologică, el folosind un lexic aparte și o sintaxă originală: predomină termenii științifici, îndeosebi din geometrie, neologismele au funcții de epitete, căpătând semnificații mai greu accesibile; sintaxa poetului recurge la elipse, dislocări, inversiuni topice, anacolaturi, obligându-l pe lector să reconstituie coerența clasică a discursului liric. Așadar, efortul de a înțelege poezia lui Barbu se explică prin cultura științifică a autorului ei și prin „*extrema condensare*” a stilului său (Tudor Vianu).

Intuiția matematică a lui Barbu cuprinde o **lume de esențe ideale**, ce refuză să fie identificate în obiecte concrete. „*Jocul secund*” semnifică o asemenea combinație în câmpul fanteziei eliberate de tendințele unei gândiri practice și desfășurate în zona simbolurilor ideale. Poezia devine **negația priorității concretului în lume**, sublimarea materialității în spirit, printr-un joc desfășurat în plan imaginativ, nu în contingent, formând, așadar, „*un joc secund*”. Ca și în *Timbru* — cealaltă artă poetică barbiană — definirea actului creator, în genere, și a celui poetic, în special, este făcută tot din perspectiva „jocului” minții și a afectivității lirice. Dacă trăirile firești pot fi exprimate prin instrumente obișnuite („*cimpoi*”, „*fluier*”), actul pur al oglinirii de sine nu se poate revela prin mijloace comune, aflate la îndemâna înțelegerii tuturor.

Tudor Vianu, în studiul dedicat poetului, identifică următoarele **teme specifice** etapei ermetice din creația barbiană: **mitul oglinzii** (*Joc secund*), **spiritualismul** (*Ritmuri pentru nunțile necesare* — adică trecerea sufletului prin trei etape cosmice, până la atingerea desăvârșirii spirituale, traversând cercul Geeii, al Venerei și al lui Mercur), **treptele viziunii** (*Timbru* — poezia ca viață în spirit) și **poezia ca joc de limbaj** (ciclul *Uvedenrode*).

Criticul Șerban Cioculescu (în *Itinerar critic*, I-IV) definește *Jocul secund* drept „*reflectarea ideală și spiritualizată a cosmosului în conștiință*”. Așa cum imaginile sunt proiectate într-o oglindă sau pe suprafața apei, lumea se răsfrânge, după propriile legi, în conștiința umană. Imaginile reproduse de artist nu sunt copiate exact din lumea exterioară, ci transformate prin spiritualizarea lor. „*Jocul secund*” ar putea fi expresia metaforică a artei care se inspiră și se desprinde, totodată, din și de realitatea ideală



Banchizele, Panteism, Umanizare, Pytagora, Pentru Marile Eleusinii etc. Ion Barbu evită programatic exprimarea directă a sentimentelor și a gândurilor sale, transferându-le elementelor naturii, precum în poemele: **Copacul, Munții, Pământul**, în tentativa de a obiectiva simbolurile folosite. Majoritatea poemelor sunt concise și au forma fixă a **sonetelor**, propunând un univers tematic al peisajelor mineralizate, al florei care germinează, al zeităților mitologice sau al conflictului dramatic specific ființei umane. Aceasta oscilează permanent între aspirația spre intelectualism și senzualitatea frustră, trăind dilema alegerii dintre contemplația **apolinică** și frenezia **dionisiacă**.

2. **Etapa baladescă și orientală** cuprinde poemele publicate între 1921 și 1925, în revistele „*Viața românească*” și „*Contemporanul*”: **După melci, Riga Crypto și Iapona Enigel, Domnișoara Hus, Isarlâk, Nastratin Hoge la Isarlâk** etc. În antiteză cu prima etapă creatoare, poemele din cea de-a doua sunt ample, având concomitent o structură descriptivă și narativă. Ion Barbu concepe **balade culte**, în care descrie o lume plină de pitoresc, cu imagini și forme balcanice, inspirate mai ales din textele folclorice ale lui Anton Pann. Stilul abstract din prima parte se plasticizează, vocabularul devine colorat și insolit, apropiindu-l pe Barbu de limbajul lui Arghezi din volumul **Flori de mucigai**. El înfățișează peisaje orientale gălăgioase, marcate de contraste cromatice, aglomerate de oameni și animale, cu zgomote și mirosuri specifice. *Isarlâkul* ajunge o cetate fabuloasă, populată de indivizi capabili să trăiască atât în dimensiunea spirituală, cât și în cea carnală. Acestei etape mediane îi





apartine poemul *Riga Crypto și Iapona Enigel*, care prelucrează motive folclorice și se constituie într-o dramă a cunoașterii și a incompatibilității iubirii dintre fapturi aparținând unor regnuri deosebite.

3. **Etapa ermetică** include poemele scrise între 1925 și 1926: *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, ciclul *Uvedenrode*. Versurile cuprind simboluri încifrate și se remarcă printr-o sintaxă poetică dificilă. *Oul dogmatic* devine simbolul misterului nunții dintre microcosmos și macrocosmos, relevând așadar, la scară redusă, însăși esența universului. În poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare*, scriitorul stabilește trei **căi de cunoaștere**: cea **erotică**, al cărei simbol este planeta Venus; cea **rațională**, aflată sub semnul lui Mercur, și cea **contemplativ-artistică**, situată sub acela al Soarelui. Cel mai important volum al acestei perioade este *Joc secund*, în care două poeme pot fi socotite drept arte poetice barbiene: *Timbru* și *Din ceas, dedus...*

Încifrarea expresivității lirice prin ermetismul metaforei

Matematician de profesie, Ion Barbu apelează frecvent la un **vocabular neologic** specializat, dominat de termeni științifici și de simboluri abstracte, accesibile numai inițiaților. În consecință, el cultivă un **ermetism formalizant** care evoluează spre structura criptică a **șaradei** (a ghicitorii poetizate), mai ales în ciclul *Uvedenrode* și în volumul *Joc secund*.

Spre exemplificare, alegem două fragmente lirice din poemul *Oul dogmatic*. În cea de-a doua strofă, poetul recurge la o comparație între principiile contrare ale evoluției umanității, vechiul și noul, în interiorul căreia

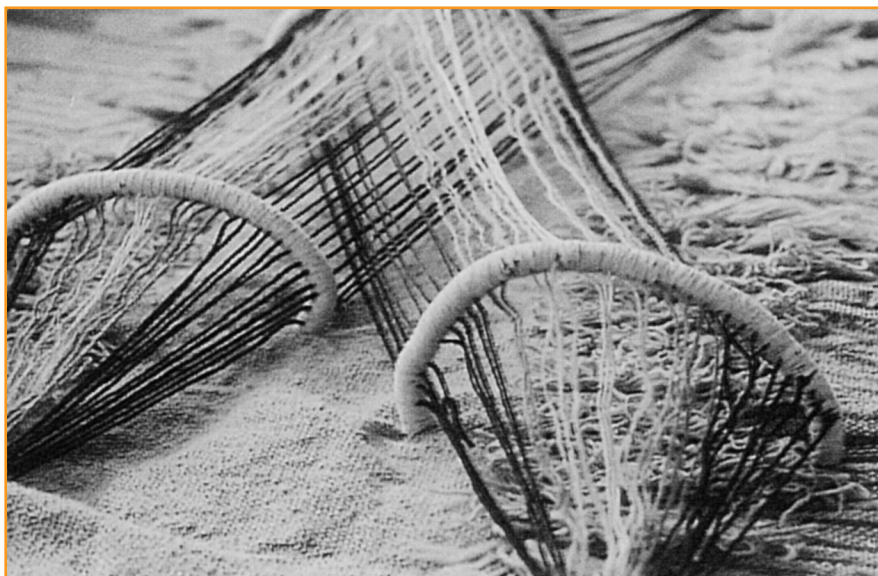


contemplată de artiști. Poeții au capacitatea intuitivă de a trece dincolo de aparențe, pentru a decifra sensurile încifrate ale lumii. Din „jocul” multiform al fenomenelor, poeții reconstituie esența lucrurilor, în această privință Barbu înrându-se cu Lucian Blaga, care, în arta sa poetică, susține că nicio formă de cunoaștere, inclusiv cea artistică, nu trebuie să distrugă „*corola de minuni a lumii*”.

Integrând poemul studiat în tematica „*mitului oglinzii*”, T. Vianu reliefează tocmai faptul că *Jocul secund* barbian iese din lumea experienței și pătrunde în suprastructura ideală. Poetul însuși definește spațiul poetic drept „*o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisim. Desigur, ca tot absolutul, este o pură direcție, un semn al minții.*”

Așadar, în viziunea barbiană, arta este un proces exclusiv intelectual, conceput precum în lirica ermetică a lui Paul Valéry și a lui Stéphane Mallarmé. „*Jocul secund*” al artei este „*mai pur*”, nu în sensul moral al cuvântului, ci **în sens intelectual**, poezia fiind înțeleasă ca o formă de a trăi „*sub semnul minții*”. Este adevărat că arta se inspiră din realitatea ce formează jocul prim al existenței, pe care omul îl interpretează nemijlocit ori prin intermediul creației artistice. Însăși perspectiva artistului asupra creației este subiectivă, modificând înțelesul primar al cuvântului și, astfel, accesul lectorului la opera literară reprezintă o **subiectivitate de gradul al doilea**. Operele de artă ajung să formeze un univers mental deosebit de realitatea concretă, suficient siesi, care generează efectul cunoașterii și al emoției estetice. În puritatea esențialității ei, ideea poetică se răsfrânge în imaginea lirică precum se reflectă omul în oglinda lumii. „*Jocul secund*” este cel desfășurat pe un plan izolat de viață, identificându-se cu **lumea sublimată în idee**, cu omul reflectat în oglindă sau în limpezimea apei, **cu imaginea unei alte imagini**. Platon însuși consideră arta o copie a lucrurilor reale, dar pe ele înseși le numea niște **copii ale ideilor eterne**, capabile să creeze o răsfrângere la puterea a doua a realității. *Jocul secund* și toate poeziile volumului din 1930 sunt o încercare de evadare din contingent în spațiul ideilor, al **absolutului intelectual**.

Elena Muntean-Stoinescu,
Interferențe



Substantivul de la debutul poeziei *Din ceas, dedus...* sugerează ideea de timp, dar unul neclintit, fără curgere parcă. Timpul barbian nu este nici cel eterogen și discontinuu, descris de Henri Bergson, nici cel omogen cronologic, conceput de Immanuel Kant, care — după aprecierea lui Alexandru Paleologu — este „mediul în care se construiește intuiția internă prin juxtapunerea stărilor de conștiință, în care se înscrie clipele pe care Bergson le-a denunțat ca «timp spațializat», măsurat în mod mecanic și practic”, ci este „dedus”, adică **sustras** oricărei temporalități curente. Așa cum îl concepe Barbu, „ceasul” creator devine însăși **negarea timpului**.

Poetul recurge la două simboluri astrale antonimice, și anume la „zenit” și la „nadir”. Dacă primul termen metaforic definește **spațiul real**, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, cel de-al doilea se referă la **universul artistic**, reflectat în lumina tainică a asfințitului. Tudor Vianu remarcă faptul că, „dacă lumea experienței se înalță în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuiește «nadirul» ei”. Dacă în spațiul real elementele nesemnificative sunt dispersate, prima calitate a artistului este aceea de a „*însuma*” și ordona coerența lor interioară, adică „*harfele resfirate*”. Epitetul metaforic, exprimat gramatical printr-un adjectiv participial, poate căpăta și un alt înțeles dacă termenul scris cursiv — „*invers*” — de pe lângă substantivul „*zbor*” este disociat în elementele sale componente: prepoziția simplă „*în*” și substantivul „*vers*”. Așadar, arta poate fi considerată un „*zbor*”, dar nu spre înălțimile cerești, vizibile oricui, ci întors spre profunzimea elementelor lumii, un zbor către esențele nevăzute ale lucrurilor. Efortul creator nu este simplu, căci el „*istovește*” cântecul care răsună în personalitatea omului de artă. Orice creație își are riscurile și jertfele ei de sine, pentru că înțelesurile aflate pot fi nu numai **revelate**, dar și **pierdute**: „[...] Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește...”

Ion Barbu asociază struna poetică — rămasă ascunsă înțelegerii umane obișnuite — imaginii „*meduzelor*”. Prin transparența lor, vietățile marine înlesnesc privirea către adâncurile apelor, însă, totodată, ele schimbă culoarea mării, formând — la suprafața ei — adevărate „*clopote verzi*”. Transparența aparentă a meduzelor **păstrează și modifică**, în același timp, limpezimea mării, așa cum orice creație metamorfozează realitatea: cititorul recunoaște elementul real la care poetul se referă, dar, concomitent, participă la actul estetic imaginar, care reflectă realitatea în forma specifică sensibilității a perceperii a fiecărui artist.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Realizați un eseu argumentativ referitor la cele patru teme specifice creației barbiene enumerate de Tudor Vianu în studiul menționat: mitul oglinzii, spiritualismul, treptele viziunii și poezia ca joc de limbaj; ilustrați-le cu textele lirice indicate și cu altele alese de voi, formulând și opinii proprii.
2. „*Jocul secund* al artei — o lume de esențe ideale”; concepeți un referat în care să dezvoltați tema propusă, reliefând faptul că arta (în viziunea lui Ion Barbu) este un proces și un produs exclusiv intelectual.



metafora explicită (în praesentia) „[...] lumea veche, în cleștar, / Înnoată, în subțire var” este asociată cu **metafora implicită (în absentia)** — „*Nevinovatul, noul ou, / Palat de nuntă și cavou*”. Tiparul ancestral civilizator se păstrează, dar, în structura lui imuabilă, formele se întrepătrund, se modifică, apar și dispar continuu, așa cum oul poate deveni sursa unei vieți noi („*palat de nuntă*”) sau a morții („*cavou*”).

Același procedeu de asociere metaforică este utilizat și în strofa a opta, unde „*oul roșu*” este atribuit **explicit** „*omului fără saț și omului nerod*” (lăcomiei inconștiente, semn al vieții desfășurate în planul materialității), în timp ce „*oul cu ploid*” (născător de viață nevinovată) rămâne, **implicit**, cel sfânt, simbol al Paștelui și al existenței purificate prin rugăciuni, post și asceză spirituală: „*Îți vreau, plocon, acum de Paște, / Îl urcă-n soare și cunoaște!*”

Ion Barbu își manifestă stilistic preferința atât pentru **lanțul metaforic** (o realizare sintactico-semantică aparte, și anume metafora în lanț: „*Și mai ales te înfioară / De acel galben icusar, / Ceasornic fără minutar*”), ca și pentru **metafora filată** (în structura căreia termenii lanțului metaforic sunt aleși dintr-o sferă semantică determinabilă și unitară: „*Nevinovatul, noul ou, / Palat de nuntă și cavou*”).

Referințe critice

În studiul despre creația barbiană **Ion Barbu**, 1935, Tudor Vianu îl compară pe matematicianul-poet cu apostolul Pavel în drumul său către Damasc, incluzându-l în categoria personajelor „*care se nasc a doua oară*”, datorită faptului că poezia lui Barbu se împarte în trei etape: parnasiană, baladesc-orientală și ermetică. Criticul opinează că „[...] **trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu rezultă dintr-o structură polivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori**”.





În articolul „Joc secund”, tipărit în revista „Cuvântul” din 1930, Perpessicius asocia metafora inedită din finalul artei poetice *Din ceas, dedus...* cu o veritabilă **cosmogonie estetică**:

„Cât de interioară și de autonomă ar fi **cosmogonia artistică** iese și mai bine în lumină chiar din versurile de pe frontonul acestei grote de coborât în regatele de sub pământ, faptul că domnul Ion Barbu asemuiește izolarea creatoare a poetului cu marea, când își plimbă meduzele sub clopotele verzi.”

Manifestul literar

● Din fr. **manifeste**, lat. **manu festus** — „ceea ce poate fi făcut cu mâna” sau lat. **manifestus** — „public” [adj.].

„Este un document teoretic ce exprimă o anumită concepție asupra literaturii la un moment istoric și cultural dat. Spre deosebire de arta poetică, reflectând o concepție similară cu mijloacele artei literare caracteristice stilului beletristic, termenul de manifest literar provine din **domeniul politicului**, unde desemnează o declarație prin care o personalitate sau o grupare politică își expune programul de acțiune. Manifestul literar este o **declarație publică** ce dezvăluie principiile unui curent literar sau ale unui scriitor privind viziunea asupra literaturii, relația acestuia cu celelalte arte, cu mișcări literare anterioare sau contemporane ori cu o anumită concepție filosofică. În evoluția istoriei literaturii, au existat declarații având caracter de manifest literar încă dinaintea apariției denumirii ca atare: «Prefața» lui Victor Hugo la drama **Cromwell** (1827) — numită manifest romantic francez; «Introducția» lui M. Kogălniceanu la «Dacia literară» (1840) — **manifestul romantismului românesc**” (*Dicționar de termeni literari* [DTL], 1990).



Oul dogmatic

Dogma: Și Duhul Sfânt se purta deasupra apelor

E dat acestui trist norod
Și oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atât de galeș, de închis
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul plus
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns

Acordă lin
Și masculin
Albușului de hialin
Sărutul plin.

Om uitător, ireversibil,
Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?
Precum atunci și azi — întocma:
Mărunte lumi păstrează dogma.

Să vezi, la bolți, pe Sfântul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou—simbol ți-l aduc,
Om șters, uituc.

Nu oul roșu.
Om fără saț și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreau, plocon, acum de Paște;
Îl urcă-n soare și cunoaște!

*

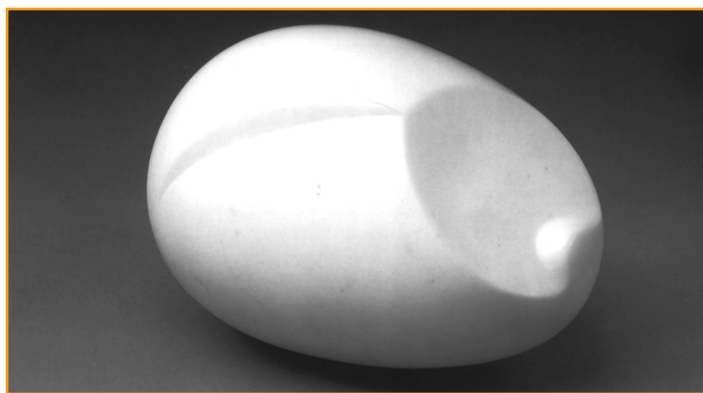
Și mai ales te infioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie când să moară
Și ou și lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

A morții frunte — acolo-i toată.
În galbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-nscrie-n noi, o roată.
Întocma — dogma.

*

Încă o dată:
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui,
Că vinovat e tot făcutul,
Și sfânt, doar nunta, începutul.

Ajunul Paștilor 1925



Constantin Brâncuși, *Nou-născut*

Comunicare orală interactivă

1. Analizați structura metaforelor din poemul studiat; realizați o schemă cu tipurile recurente de metafore din lirica barbiană.
2. Recenzați și prezentați ideile majore despre creația scriitorului din pertinența studiului al lui Tudor Vianu (*Ion Barbu*, 1935) și din cea mai nouă interpretare critică aparținând lui Eugen Simion (prefața la *Ion Barbu. Opere complete*, ediție apărută sub egida Academiei Române, 2000).
3. Interpretați, pe grupe de lucru, sensurile poemului *Ritmuri pentru nunțile necesare* și corelați-le cu mitul întemeierii lumii din *Oul dogmatic*.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

O formă înrudită cu bolta cerească și cu aștrii tutelari — soarele, luna, marile stele — a părut omenirii **sfera** și astfel începutul lumii a fost închipuit ovoidal. Din punct de vedere literar, toate cosmogoniile vechilor popoare sunt mituri care întrevădeau începuturile prin analogii firești cu germinația și procreația terestre. Așa cum apa se umple de germenii care dau naștere vegetalelor și animalelor acvatice, civilizațiile antice și-au imaginat haosul primar ca pe **o apă infinită**. Reproducerea, în lumea păsărilor și a reptilelor, se face prin ou, iar șarpele este un simbol al haosului sferic și al umidității din care a izbucnit sămânța purtătoare de viață. Este frecventă, în mitologia cosmogonică, **imaginea oului primordial**, care închide în forma lui perfectă miracolul vieții, fiind menționată ca atare în textele sanscrite, egiptene, babiloniene, feniciene, persane etc., de unde a trecut apoi în cele creștine. Conform imnurilor religioase întemeietoare, de origine egipteană, pe vremea când nu exista nici Cer, nici Pământ, Universul era o stare latentă, materie cosmică dezordonată, înfășurată în neguri dese și plină de o apă primară, fără sfârșit, numită „*Nun*”; aceasta tănuia în sânul ei semințele bărbătești și pe cele feminine; un duh divin primitiv, nedespărțit de materia acvatică originară, a început Geneza prin formarea unui ou din cele două semințe, care a fost scos din apa primordială și din care s-a născut lumina zilei (zeul *Râ*), cauza nemijlocită a vieții pe Pământ. În teogonia orfică, zeul tutelar, Chronos, alcătuiește din Aether și din Chaosul cufundat în ceață un ou de argint, din care a ieșit întâiul născut al zeilor, Phanes („*Strălucitorul*”). În oul cosmic întemeietor au crezut și învățații Chinei și ai Japoniei străvechi. Nu poate fi o întâmplare faptul că, în *Avatarii faraonului Tlâ*, Eminescu alege oul spre a închipui, în forme onirice, regenerarea lui Baltazar. Acesta visează că se naște dintr-un ou cocoș, spre a saluta cu un cucurigu ivirea zorilor, a luminii solare, întruchipate de *Râ*, zeul la care Tlâ se întoarce după câteva mii de ani.

În poezia noastră modernă, Ion Barbu a refăcut acest mit cosmogonic, pe care l-a împerecheat cu dogma Duhului Sfânt, concepând oul ca pe un univers reprodus la scară microcosmică, închizând — înăuntrul său — principiul vieții („*palat de nuntă*”) și pe cel al morții („*cavou*”). În Biblie, se postulează că Dumnezeu a făcut Cerul și Pământul, care era „*nevăzut și netocmit*”, cufundat în întuneric, iar „*Duhul lui Dumnezeu se purta* (plutea, n.n.s.) *deasupra apelor*”.



Termenul în cauză este utilizat abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și în cel următor: *Simbolismul* de Jean Moréas (1886), *Întemeierea și manifestul futurismului* de F.T. Marinetti (1909), *Primul manifest Dada* de Tristan Tzara (1917), urmat de alte șase, publicate în 1920, *Manifestul supra-realismului* de André Breton (1924), *Manifestul revistei „unu”* (1928), Nichifor Crainic — *Sensul tradiției* (1929), *Ardealul estetic* (Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, 1943), Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu — *Critica mizeriei*, 1945 etc.

Elemente de prozodie Versul (stihul)

● Din fr. **vers**, lat. **versus** — „înțoarcere” [înțoarcerea plugului în brazdă], „rând, șir al scrierii”.

„Versul reprezintă, de obicei, un rând dintr-o poezie (uneori poate fi format numai dintr-un singur cuvânt), marcat printr-o pauză finală și alta mediană (numită **cezură**), care îl desparte în două secvențe, numite **(h)emis-tihuri**, și alcătuind o unitate de ordin ritmic, adesea și o unitate de sens; fac excepție versurile care continuă unitatea semantică și sintactică pe durata mai multor versuri, prin **tehnica ingambamentului**. Versul este format din picioarele metrice care îi asigură ritmul. Formal, poezia se deosebește de proză tocmai prin faptul că este redactată în versuri (adică prin elementele prozodice). Alte mărci specifice rezultă din combinațiile de versuri unite prin variate tipuri de rimă, care formează strofele (simetrice ori asimetrice, ca în lirica actuală). În poezia antică, versurile rimate erau rare. Clasificarea versurilor are în vedere două criterii: a) **cel al structurii lor finale**, care determină



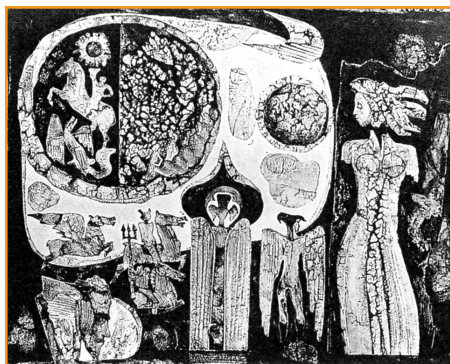


separarea versurilor în: **catalectice** (care se termină într-un picior metric incomplet, fiindcă îi lipsește o silabă) și **acatalectice** (care au, la sfârșit, un picior metric complet și silaba încheiată); b) **cel al principiilor de construcție**, în funcție de care versurile sunt: **metrice** (construite pe baza cantității silabelor), specifice Antichității greco-latine; **silabice** (realizate pe baza unui număr fix de silabe) — de pildă, **alexandrinul** — de 12 silabe cu cezura la mijloc, versul eroic al poeziei epice franceze, folosit și în lirica noastră de la Dosoftei și Miron Costin la Ion Heliade-Rădulescu, D. Bolidineanu și Mihai Eminescu; **ritmice** (care au la bază numărul de accente; de exemplu, **hexametru**, compus din șase picioare metrice — patru dactili ori spondei, un dactil în mod obligatoriu și un troheu sau un dactil fiind catalectic). A fost versul prin excelență al epopeii, al satirei, al liricii bucolice și didactice, dar mai rar utilizat în lirica modernă, cu excepția lui Mihai Eminescu (**Mitologicale**) și a lui G. Coșbuc.

„**Versurile albe** sunt cele lipsite de rimă. Ele au fost inaugurate de Henry Howard în traducerea **Eneidei**, din 1540, de W. Shakespeare și, mai târziu, de romantici (la noi, de către M. Eminescu în **Demonism, Odin și poetul** etc.).

Versurile libere sunt atât cele lipsite de rimă, scrise în metru diferit în cadrul aceleiași poezii, cât și cele lipsite chiar de ritm, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic. Întrebuințate de La Fontaine și de Milton (în **Samson luptătorul**), versurile libere s-au impus, în secolul al XIX-lea, prin Walt Whitman (**Fire de iarbă**, 1855) și apoi prin Arthur Rimbaud (**Iluminările**, 1886).

Versul liber a fost teoretizat și promovat, cu mare succes, de **simboliști** precum Camille Mauclair și Gustave Kahn, care apreciau că lungimea versului și ritmicitatea lui interioară trebuie să fie în concordanță cu **starea de spirit**



Vasile Pinteș,
Memoria miturilor

Fecundația presupune doi termeni, unul masculin, celălalt feminin, exprimați în aceeași sămânță de viață. Dualitatea sexuală, **Verb fecundator**, este prezentă în Geneza biblică, unde Duhul — adică Logosul (Verbul) —, întemeind cugetarea lui Dumnezeu, plutește patern asupra apei materne — încă sterilă —, pe care o fecundează spiritual, insuflându-i ideea de viață. Principiul masculin era identificat de Eminescu, în **Rugăciunea unui dac**, cu Zamolxe, zeul care „*din noian de ape puteri au dat scânteii*”. Citatul biblic menționat anterior, care atestă că la originea lumii a stat un factor ordonator inteligibil, Duhul divin, creator de Cuvânt, instituind semnificațiile primordiale ale lumii, este folosit drept motto dogmatic de Ion Barbu însuși.

Poemul debutează ca o **baladă**, în stilul tuturor creațiilor incluse în ciclul **Uvedenrode** din volumul **Joc secund**. Autorul constată că este un dat al firii noastre ca miturile, această zestre întemeietoare a spiritualității civilizatoare, să se degradeze cu timpul și să piară înecate în omeneasca uitare. Dar poezia, formă a conștiinței artistice neobosite, **le reactualizează**, atrăgând atenția oamenilor asupra semnificațiilor pierdute ori denaturate. **Oul**, metamorfozat, prin stranie reducere, din principiu cosmogonic în obiect profan (asigurând hrana trupului), **și-a pierdut sacralitatea și rostul întemeietor**; oul devine „*sterp*” de semnificații, căci în el s-a oprit „*nunta*” și s-a golit de înțeles principiul fertilității inițiale. Versul „*Din viul ou, la vârf cu plod*” ne reamintește de mitul cosmogonic în viziune japoneză. După nipona Nihongi, Cerul și Pământul, principiul masculin (*Yo*) și cel feminin (*In*), nu erau separate la început, ci formau un haos ca un ou purtând în sine un plod. Poetul imaginează o viziune cerebrală, concretizată în imagini plastice: „*albușul*”, ce protejează miezul galben în care principiile contrare se unesc și are loc fecundația, este învelit în „*trei atlazuri*” protectoare închipuind „*culcușul*” viu; sămânța vieții provine din polul *plus*, încărcat cu energia pozitivă, care atrage matricea „*plodului*”; acesta din urmă îi dă albușului, care formează placenta și care îi veghează devenirea în ființă, „*sărutul plin*”.

Poemul **Oul dogmatic**, ce poartă mențiunea finală că a fost scris în ajunul sărbătorilor Paștelui din anul 1925, **este adresat omului modern, neștiutor**, care a schimbat sensul dogmei inițiale. Duhul Sfânt a fecundat înțelesurile lumii, așa cum a plutit peste apele letale, insuflându-le viață. Omul „*uitător*” și „*nerod*”, lacom trupește (faptură „*fără saț*”), n-a priceput simbolul rostitor, vopsind oul în roșul sângelui lui Isus, cel sacrificat, și modificând semnificația primară a arhetipului ovoidal. Oul este **semnul virtual al existenței încă nenăscute**, al **increatului** ce așteaptă să se ivească pe lume, al fecundității ca stare latentă ori ca rodire potențială; de aceea, oul este „*nevinovat*”, un simbol al neînceputului, al purității inițiale.

Poetul evocă apoi „*galbenul icusar*”, gălbenușul, ce are înscris în el tiparul necunoscutei vieți. Simbolul „*roatei*” este cel al curgerii ciclice a vieții, **proces ineputabil**,

care se întoarce mereu în punctul de unde a pornit; „oul”, „sfera”, „roata” semnifică începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor, neputând fi oprite de a trece etern dintr-o formă într-alta. Oul „sfânt” este mesagerul mitului întemeietor primordial; cel „sterp” rămâne vidat de semnificații, „sorbit” de omul lacom, fără spirit, vinovat, deoarece „curmă” nunta neîncepută a principiilor vitale care îi alcătuiesc miezul roditor. Poetul cere ca oul să nu fie pus nici la „cloșcă”, pentru a nu se sparge dând naștere puiului, ființei, ci să-și păstreze calitatea de simbol al stării virtual fecundante, al gestației prenatale. Tot ce este deja zămislit stă sub **semnul tragic al „făcutului”**, vinovat de a îndemna omul către faptul încheiat, ireversibil; **sacru** rămâne numai „începutul”, exprimat în proiectata „nuntă” a spiritului cu semnificațiile tuturor lucrurilor de pe lumea aceasta care merită să fie conservate în forma lor originară.

Tudor Vianu, în studiul citat, afirmă că lirica românească are doi poeți metafizici, Lucian Blaga și Ion Barbu. Criticul vede — în amândoi — cântăreți „ai vieții în spirit”, însă realizate pe căi distincte. Astfel, Blaga exultă un sentiment agnostic al vieții, exprimând **o luptă a ființei spiritualizate** cu realitățile și forțele latente, care subzistă irațional în om. Caracterul conflictual al vieții sale interioare îl conduce spre o lirică sfâșiată în chip dramatic de mari tensiuni și neliniști.

Dimpotrivă, poezia lui Barbu nu reflectă ecoul unei lupte neîmpăcate. „*Toate zburciunile despre care mărturisesc versurile lui Barbu* — explică T. Vianu — *se aplanează în liniște și în contemplație extatică*” (s.n.s.). În termenii filosofiei lui Nietzsche, Lucian Blaga întrușchipează categoria estetică a **dionisiacului** (principiul irațional al existenței, forța instinctuală, beția extazului, zburciumul plin de ferveoare), în timp ce I. Barbu o ilustrează pe cea a **apolinicului** (atitudinea calm meditativă asupra lumii, contemplația pură a ideilor și a sensurilor vieții, expresia unei gândiri senine, întemeiate pe echilibru, armonie și măsură). Universul liricii barbiene este intim legat de o lume imaginară plină de **arhetipuri, de modele originare**, care au consacrat un tipar al comportamentului uman ce se ridică peste zburciumul impur al contingentului și al forțelor sale oarbe și contradictorii. Astfel explică Tudor Vianu de ce „*năzuința poetului se îndreaptă sau către pacea ființei necreate, sau către viața începătoare și nevinovată*”, concluzie spre care ne îndeamnă și sensurile poemului *Oul dogmatic*.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Esențialitatea artei ca „*forma mentis*” (formă a minții) este asociată unui limbaj abstract, concis, aproape încifrat; elaborați un eseu analitic despre originalitatea sintaxei și a exprimării poetice barbiene (neologisme, geometrizate, cu elipse, inversiuni, dislocări, anacoluturi etc.).
2. Pornind de la citatul: „*În Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare și alte poeme, preocuparea pentru ceea ce am numi o poezie de cunoaștere desprinsă de vechiul retorism și de vechea mitologie cosmicizantă a romanțismului este programatică. [...] Oul dogmatic este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purității aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creației universale*” (E. Simion, op. cit.), scrieți o compoziție de sinteză argumentativă în care să justificați afirmațiile critice de mai sus.



sugerată, că rima se cuvine să facă loc asonanței, mai discrete, atunci când nu trebuie să impresioneze prin ea însăși, și că nu mai este cazul ca strofa să aibă o structură prestabilită, ci să fie condiționată de ideea și sentimentul pe care le exprimă.”

Versul liber a fost folosit prima oară în creația lirică națională de Al. Macedonski (în poemul *Hinov*), urmat de T. Arghezi, George Bacovia, L. Blaga, A. Maniu și aproape de întreaga pleiadă a poezilor contemporani.

„**Stihul** (gr. *stichos* — „vers”) este **variantea lexicală** a versului din literatura română veche. Miron Costin îl definea astfel: «*Stihul iaste nu ca altă scrisoare deslegată, ci iaste legată de silave cu număr...*». Pentru conotația lui arhaică și populară, termenul este preluat și în lirica romantică și modernă.

Eminescu utilizează derivatul «*stihuire*» cu sens de rostire în versuri sau de artă a versificației: «*Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume / Prin frumoasă stihuire să pătrundă al meu nume...*» (*Scrisoarea II*). Tudor Arghezi (*Stihuri pestrițe*) și L. Blaga (*Stihuitorul*) introduc termenul în titlurile unor volume de versuri și în creații individuale” (Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, 1966; DTL, 1990).

Bibliografie

- Ion Barbu, *Opere complete*, vol. I, cu o prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000.
- Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Editura Tineretului, București, 1969.
- Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie și deziderat*, Editura Albatros, București, 1981.
- Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Editura Minerva, București, 1970.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

■ **Frenezia dionisiacă sublimată în contemplația apolinică** este tema caracteristică primei etape din creația lirică a lui Ion Barbu, și anume celei **parnasiene** (derivate de la numele curentului literar predominant). Filosoful german Friedrich Nietzsche, în celebra sa lucrare, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), utilizează sintagmele **apolinic** și **dionisiac** (formate de la numele proprii ale zeilor antici Apollo și Dionysos). „Ele reflectă, în plan estetic, opoziția dintre cei doi zei ai artei la greci: Apollo, una dintre cele mai mari divinități ale mitologiei grecești, zeul muzicii, al poeziei, al luminii, al artelor frumoase, al fanteziei, visului și profeției, era identificat adesea cu soarele; Dionysos, tumultuosul zeu al beției extatice, patronul muzicii și al poeziei lirico-ditirambice, sărbătorit în cântări și dansuri cu un caracter orgiastic, reprezintă principiul sumbru și irațional al existenței dominate de instincte, de dezlanțuirea firii. Dionysos, ca zeu al extazului, al misterelor, personifică tulburarea, zbuciumul plin de ferveoare, bahic” (DTL, 1990). Nietzsche apreciază tragedia greacă drept rezultatul artistic al îmbinării celor două atitudini umane și estetice complementare: instinctualitatea și înțelepciunea, vitalitatea și contemplația, muzica și artele plastice figurative. Transpuse în **principii estetice**, aceste două atitudini, deși opuse, se presupun cu necesitate și formează așa-numita *coincidentia oppositorum* (armonizarea contrariilor) între: capacitatea reflexivă și gândirea senină, întemeiate pe simțul frumosului perceput ca măsură și echilibru, față de trăirea încordată, declanșată de forțele impulsive și inconștiente din om, așadar **extazul împăcat cu sine** contrar **delirului frenetic** al beției simțurilor neînfrânate.

Pentru Tudor Vianu, cei doi **poeți metafizici** ai literaturii române, Lucian Blaga și Ion Barbu, ilustrează astfel termenii bipolari ai filosofiei lui Nietzsche: Lucian Blaga întruchipează categoria estetică a **dionisiacului** (bazată pe iraționalitate, manifestare instinctuală, ferveoare existențială, beția delirului), în timp ce Ion Barbu o reliefează pe cea a **apolinului** („*atitudine calm*



Juan Gris,
Chitara

Motive adiacente

■ **Extazul mistic (inițiativ)** este modalitatea predilectă prin care autorul de **lirică** predominant **conceptuală** stabilește o legătură cu ordinea secretă a firii și își obiectivează trăirile în imagini sensibile, transferate apoi elementelor naturii, ca în poemele aparținând etapei parnasiene: *Copacul, Munții, Panteism, Lava, Banchizele* etc. Ovid S. Crohmălniceanu remarcă (în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, 1974) un paradox al liricii barbiene, care, dintr-un exces de rigoare, datorat formației pozitivistice a autorului ei (poet-matematician), se îndreaptă către starea de „extază mistică”, în sensul ei original de **comuniune cu zeul** ce a inițiat ordinea cosmică. Scriitorul modernist — prin luciditate, spirit geometric și prin intuiție sensibilă — atinge, în opera sa poetică, esența filosofiei platoniciene, conform căreia lucrurile din realitatea fenomenală sunt copii imperfecte ale Ideilor pure, ce formează **modelele arhetipale** deopotrivă pentru domeniile reunite ale științei și ale artei.

■ **„Rigoare” și „fervoare” în limbajul artei poetice** sugerează o bipolaritate care devine evidentă abia în volumul din 1930 (*Joc secund*), având trei cicluri, într-o ordine bine gândită (*Joc secund, Uvedenrode, Isarlâk*), totul subsumat ideii de rigoare universală, de act spiritual disciplinat în efortul mental de cuprindere a înțelesurilor lumii și de sfințenie (neprihănire) în jocul „mai pur” al poeziei conceptuale, epurate de materialitatea realului. Extazul mistic, obținut prin ridicarea lumii contingente la puterea absolută a Ideii și prin „jocul secund” al creației poetice sensibile („secund”, în accepția de „favorabil, prielnic, joc neprihănit” — nu „secundar, al doilea”), presupune și o **esențializare a limbajului** până la limpezirea lui deplină. Într-o profesiune de credință făcută confrăților săi întru poezie, Ion Barbu mărturisește o constantă a spiritului creator (fie în matematică, fie în arta literară), care a fost și a rămas pentru el **forma absolută**: „viziunea” în geometrie și „extaza” în opera lirică: „[...] *Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: starea de geometrie (s.a.) și, deasupra ei, extaza (s.a.). Există o treaptă de experiență poetică de la care versul se dovedește a fi rigoare (s.ns.) și ferveoare (s.ns.), nu interjecție dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puțin armonioasă*” (*Cuvânt către poeți*, în *Proză de idei*, din seria de *Opere complete*, vol. II, București, 2000).

■ **Ipostazele mitice ale „jocului secund” al artei** au fost pre-citate de Tudor Vianu încă din 1935 (în exegeza *Ion Barbu*)

meditativă asupra lumii, contemplația pură a ideilor și a sensurilor vieții, prețuirea frumosului necontingent — Ideea reflectată în oglinda spiritului senin, în studiul Ion Barbu din 1935).

■ **Tiparul unic modelator reprezentat de spațiul balcanic** se explică prin faptul că universul liricii barbiene este intim legat de o lume imaginară plină de **arhetipuri**, de **modele originare** care au consacrat un tipar al comportamentului uman, ce se ridică peste zbuciumul impur al contingentului și al forțelor sale oarbe și contradictorii. Din ipostazele variate ale lumii balcanice, din plâsmuirile ei concret-multiforme, din interferența graiurilor omenesti care asociază cuvintele nobile cu vocabulele argotice și peștrițe, se naște un **model al cunoașterii duale în trup și în spirit**. Isarlâkul devine un topos mitic unde civilizații, rase, profesii, mentalități, obiceiuri dintre cele mai diverse se amestecă într-o sinteză umană inedită și unică. Această temă coincide cu etapa a doua, **baladesc-orientală**, a creației autorului liric, în care I. Barbu concepe **balade culte** în stilul textelor folclorice scrise de Anton Pann, imaginând o lume a contrastelor, fascinată deopotrivă de **formele înaltului** (atinse prin asceza spiritului tutelat de Mercur) și de cele ale **adâncului** (manifestate prin trăirile carnale aflate sub „*roata Venerii*”). Poetul descrie imaginile dicotomice ale unui **univers în ebuliție** (gata să explodeze) din cauza oscilației perpetue între spiritualitate și senzualitate, între rigoarea constructivă a minții omenesti și fervoarea distructivă a beției simțurilor, între **asceza apolinică** și **orgia dionisiacă**, marcând **balcanismul** plin de vitalitate (element de legătură între Orient și Occident).

■ **„Jocul secund” al artei ca o lume de esențe ideale** este teoretizat în toate artele poetice ale scriitorului (*Din ceas, dedus...*, *Timbru, Grup* etc.) și definește **etapa ermetică** (a treia și ultima din creația sa). Ideea esențială este aceea că numai **creația imaginară**, semn al activității neistovite a minții omenesti zămislitoare de sensuri noi, poate sugera, prin asociații neobișnuite de înțelesuri, tocmai acele lucruri care nu există în chip obiectiv (fiindcă nu au suport referențial în realitate). Capacitatea intelectuală și imaginativă a omului este nelimitată, ea permițându-i ceea ce natura nu poate exprima sau chiar ceea ce nici nu are corespondent în universul cunoscut. În viziunea barbiană, arta este un **proces exclusiv intelectual**, o **forma mentis** (formă a minții) în care lumea este sublimată în Idee, iar „jocul secund” devine încercarea de evadare din contingent (universul concret) în absolutul imaginat de spiritul creator pur.

Așa cum sugerează autorul în *Timbru*, pentru a plâsmui **idei absolute** (în sens platonician) **în forme sensibile**, este nevoie de „*un cântec încapător*” echivalent cu arta însăși, unica în stare să surprindă trăsăturile latente, nebanuite ale „*pietrei*”, ale „*humei*” și ale „*undeii*”, elemente terestre fundamentale. Numai artistul, pe baza unei înțelegeri simpatetice a acestor manifestări ale lumii concrete, le poate însufleți și ridica la puterea abstractă a imaginilor sensibile.

și s-au clasicizat, precum etapele de creație lirică ale autorului în viziunea aceluiași critic: „*mitul oglinzii*”, „*spiritualismul*”, „*treptele viziunii*” și „*poezia ca joc de limbaj*”. În poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare* (din etapa ermetică), scriitorul stabilește **trei căi de cunoaștere**: cea **erotică**, reprezentată astral prin planeta Venus; cea **rațională**, avându-l drept simbol pe Mercur, și cea **contemplativ-artistică**, plasată sub semnul luminos al Soarelui. Într-un vers cu valoare de leitmotiv („*Mă-nchin la soarele-nțelept...*”) din balada cultă *Riga Crypto și Iapona Enigel*, eroina mărturisește aspirația ei și a întregii lumi polare către orizonturile luminate și încălzite de puterea incandescentă a astrului diurn, simbolizând viața și cunoașterea lumii, opuse umbrei și umezelii unei existențe elementare. Durata în spirit este comparată de Enigel cu adâncimea „*fântâniei*” din care numai omul știutor poate scoate la suprafață apa vie a cunoașterii universale.

Poezia-monadă (figură geometrică suficientă sieși și perfect conturată) depășește universul bine cunoscut al obiectelor și ajunge capabilă să figureze, dincolo de percepția senzorială limitată, **ordinea secretă** a lucrurilor în spațiu și sensul devenirii cosmice.

Ion Barbu este obsedat de natura esențială a **actului cognitiv**, înțeles ca un **joc organizat** (și totuși imprevizibil) între cel **individual** și cel **de „grup”** (raportat la umanitatea cunoscută). Relația de asociere (presupusă în orice joc) nu exclude tensiunea înregistrată între particular / general, atitudine neutrală / opoziție principială, grupare temporară / unitate definitivă. Așadar, grupul (din poemul barbian cu titlu omonim) este principiul ordonator care asigură **unitatea contrariilor**, așa cum **numărul** (etalon abstract) include totalitatea însemnelor numerice prin intermediul cărora el se individualizează și se divide. **Actul poetic** se întemeiază ontologic (**ființa**) și matematic (**numărul**), ambele modalități de cunoaștere ridicându-se la puterea abstractă a imaginației: „*Ion Barbu a redat limbii române acel ritm esențial care dezvăluie sensurile misterioase ale existenței. Odată cu el, poezia noastră devine ritual, comuniune cu un fond obscur de prea multă lumină primordială, în care ideile sunt esențe și totodată tipare. Matematicianul știe că, înainte de a intra în zona supremei abstracțiuni, Numerele sunt figuri care cântă. De la el, Poetul a învățat că Sunetul e o stare de grație a Formei*” (Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, 1974).

Prin jocul minții și al cuvântului, poezia trebuie să iasă din lumea experienței senzoriale și să pătrundă în **suprarealitatea ideală** a conceptului (a actului în sine), așa cum își dorea scriitorul însuși: „[...] *Materialul meu veritabil e Actul. Aici evoluez ca un vultur, sunt maestru*” (*I. Barbu în corespondență*, București, 1982).

Aspecte normative și funcționale ale studiului limbii

Norma literară — aspecte evolutive

Definiție. Conform DEX-ului, **norma** este „regulă, dispoziție etc. obligatorie, fixată prin lege sau prin uz; ordine recunoscută ca obligatorie sau recomandabilă”. Există normă lingvistică, literară, juridică, administrativă, tehnică, morală etc. **Norma limbii literare** este, conform definiției lui I. Gheție (reprodusă în *Dicționar general de științe ale limbii*, 2001), „expresia convențională, la nivelul limbii literare, a unui anumit uzaj dominant, impusă — cu o forță coercitivă mai mare sau mai mică — oamenilor de cultură aparținând unei comunități, atunci când redactează un text”. Spre deosebire de regulile limbii, caracterizând orice actualizare a limbii date, norma literară propune **un model de vorbire și de scriere**, recomandabil în exprimarea îngrijită și elevată, care reprezintă **limba cultivată**. Există **norme particulare**, diferențiate după nivelurile limbii (fonetic, morfologic, sintactic, lexical) și **norma generală**, care le grupează într-un sistem unitar și coerent.

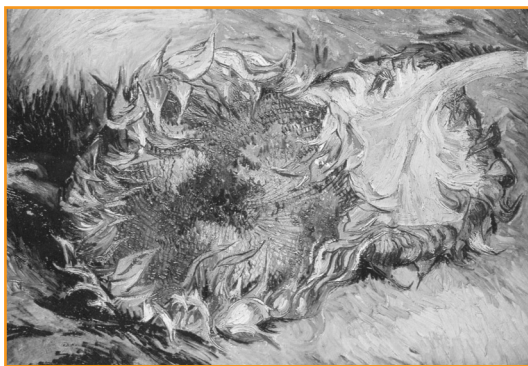
Caracteristici. Norma literară are următoarele patru trăsături: 1. **caracter istoric:** este flexibilă și poate fi modificată *diacronic* odată cu evoluția limbii. Normele literare sunt consemnate în *sincronie* (la un moment dat), în lucrări de specialitate (tratate, dicționare); 2. **caracter convențional și concret:** spre deosebire de norma lingvistică, naturală și abstractă, cea literară este convențională (impusă de utilizarea predominantă pentru un anumit stadiu sincron), aplicată diferențiat de aceia care redactează un text; 3. **caracter multiplu:** sintagma ca atare, deși folosită la singular, constituie un ansamblu de prescripții recomandate pentru principalele paliere ale limbii: norma fonetică și ortografică, norma morfologică, sintactică și

cea lexicală. Gradul lor de aplicabilitate este *mai strict* (la nivel ortografic și ortoepic, ca și la norma morfologic impus istoric) sau *mai liber* (la nivel sintactic și lexical). Cea mai permisivă rămâne **norma lexicală**, deoarece înregistrează numeroase variante atât în stilurile funcționale, cât și în limbajele specializate (popular, dialectal, familiar, argotic); 4. **caracter supradialectal:** în orice limbă standard (oficială), norma literară este stabilită pe baza unui dialect dominant (fără a se suprapune în totalitate acestuia), acceptând și particularități provenite din alte dialecte/graiuri ale idiomului respectiv. Limba culturii naționale autohtone s-a format pe baza **dialectului dacoromân**, vorbit astăzi pe teritoriul României, al Republicii Moldova și în regiuni istorice cu populație românească din Ucraina, Ungaria, Serbia și Bulgaria. Dacoromâna prezintă diferențieri lingvistice regionale pe graiuri (muntean, moldovean, bănățean, crișean, maramureșean). **Limba română literară** s-a dezvoltat pe temeiul **graiului** vorbit în **nordul Munteniei** și **sud-estul Ardealului**, devenit, în timp, varianta cu autoritate lingvistică (mai ales prin tipărirea cărților religioase și a celor laice — cronici și cărți populare — în centrele culturale din Transilvania și Țara Românească), acesta asigurând unitatea remarcabilă a limbii noastre în comparație cu alte limbi romanice. **Coeziunea lingvistică și literară a românei actuale** se explică prin structura ei gramaticală esențial **latină**, prin utilizarea unui fond lexical comun (alcătuit cu precădere din termeni latinești), prin fenomenul periodic de **relatinizare a limbii** (datorat aportului masiv de neologisme latino-romanice împrumutate pe cale cultă, începând cu Școala Ardeleană și până astăzi). Aceste caracteristici au permis transcenderea diferențelor dialectale și pe diferite graiuri în procesul comunicării dintre toți vorbitorii limbii române.

Exemple. DOOM² (*Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic*, ediția II-a, 2005) prevede o serie de modificări importante la nivel ortografic, ortoepic și morfologic, dintre care menționăm:

- În funcție de uzul literar actual, normele în vigoare recomandă **o singură accentuare** la cuvinte precum: *adi**ć**ă*, *arip**ă***, *avar**ie***, *boln**ă**v*, *butel**ie***, *caract**er***, *călugări**ș**ă*, *doctori**ș**ă*, *dum**in**ică*, *du**ș**man*, *fenom**en***, *ianuar**ie***, *loz**in**că*, *miros*, *reg**iz**or*, *sever*, *șerv**et***, *unic*, *vatman*, *vult**ur*** (care până acum admiteau dublă accentuare).

- **Pronumele și adjectivele negative** (*niciunul*, *niciuna*, *niciun*, *nicio* etc.) se scriu **într-un cuvânt** (la fel ca pronumele nehotărâte compuse *vreunul*, *vreuna*, *vreun*, *vreo*), conform principiului ortografic prin care aceste forme contopite trebuie



Vincent van Gogh, *Floarea-soarelui*

distinse, și prin grafie, de îmbinările libere asemănătoare: *nici un* – adverb + articol nehotărât (*Nu e nici un om singur, nici un nefericit*); adverb + numeral (*Te contrazic, eu nu mi-am cumpărat nici un cadou costisitor, nici mai multe*), *nici unul* – adverb + pronume nehotărât (*Nu mă convinge nici unul, nici celălalt*). Este singurul pronume / adjectiv pronominal, în afară de *ceea ce*, care se scrie în cuvinte separate.

— **Prezența cratimei** în formele unor cuvinte greu flexionabile (*x-ul, ph-ul, RATB-ul*), în neologisme în a căror finală apar deosebiri între scriere și pronunțare (*acquis-ul, bleu-ul, Bruxelles-ul, dandy-ul*, pl. art. *dandy-i* [nu *dandi*], *show-ul*). Dar se recomandă atașarea fără cratimă a articolului enclitic sau a desinenței la **neologismele terminate în litere** din alfabetul limbii române **pronunțate ca în limba română** (*boardul, boarduri, cliḱul, cliḱuri, trendul, trenduri*).

● „Se generalizează **scrierea cu cratimă a compuselor nesudate** care denumesc substanțe chimice distincte și specii diferite de plante sau de animale (cu nume științifice diferențiate)” (op.cit.): *pătlaḱea-vânăta, fluture-de-mătase* etc.

● **Verbele compuse parasintetice** (puține la număr) se scriu, toate, **într-un cuvânt** (*a se autoacuză, a binecuvânta, a binevoi, a scurtcircuita, a prescurta, a se sinucide, a telecomanda* etc.).

● În **locuțiunile odată ce** „după ce, din moment ce” și **odată cu** „în același timp cu”, adverbul *odată* se scrie **într-un cuvânt**.

● Norma literară condamnă folosirea lui **ca și** (sau a lui *ca, virgulă*) în loc de *ca, drept, în calitate de*, pentru **evitarea cacofoniilor** (cu atât mai mult când acest pericol nu există); în locul construcțiilor greșite (de tipul *ca și coechipier, ca și consilier, ca virgulă comandant*), construcțiile corecte sunt: *drept/în calitate de coechipier, consilier, comandant*.

● Adverbul **decât** „doar, numai”, cu sens restrictiv, se folosește exclusiv în **construcții negative** (*N-am decât un frate*), în timp ce sinonimele sale se utilizează în enunțuri **pozitive** (*Am doar/numai un frate*).

● Pentru **indicarea primei zile** a fiecărei luni, trebuie folosit **numeralul ordinal**, nu cel cardinal (*Întâi Decembrie*, nu *Unu Decembrie, Întâi Mai*, nu *Unu Mai*).

● „La substantivul împrumutat din engleză **mass-media** s-a admis (în acord cu forma și în conformitate cu trecerea unor plurale neutre latinești, la origine aflate la feminin singular) utilizarea lui ca **feminin singular** (*mass-media actuală*), cu genitiv-dativul articulat *mass-mediei* (prin intermediul *mass-mediei*)” (op.cit.).

● La **verbele care încep cu î** (*a începe, a învinge*), grafia acestuia se păstrează și în interiorul cuvântului numai la modurile verbale (gerunziu, participiu, supin) la care forma negativă se realizează cu prefixul *ne-* (și adverbele *mai, prea*): *neîncepând, nemiîncepând, neînceput, de neînving*.

● Unele **verbe** au **forme modificate** astfel: **a reda** „a da din nou” (imperfectul *redădea*), **a reda** „a descrie” (imperfectul *reda*);

a trebui (indicativ prezent, persoana a III-a: forma *trebuie*; conjunctiv prezent: *să trebuiască*); **a decerna** (trebuie conjugat cu *-ez*: (*eu*) (*să*) *decernez*, nu *decern*); **a continua** (indicativ și conjunctiv prezent, persoana I singular: (*eu*) (*să*) *continui*, nu *continuu*); **a absolvi** (inclusiv pentru sensul „a termina un an/o formă de învățământ”, trebuie conjugat fără *-esc*: (*eu*) (*să*) *absolv*, nu (*eu*) (*să*) *absolvesc*); **a miroși** (indicativ prezent, persoana a III-a plural: *ei miroso*, nu *ei miroase*).

● Sunt considerate corecte formele verbelor **a voi** și **a vrea**, fiecare cu specializarea sa în flexiune (*voiam să plec, vreau să plec*), nu însă și cele rezultate prin contaminarea lor (*vroiam, vroisem* etc.).

Variante literare libere

Definiție. **Varianta** este, „în fonologie și morfologie, unitatea minimală care nu contractează raporturi de comutare [nu determină modificări în planul expresiei ori în cel al conținutului prin substituția reciprocă a unităților, n.ns.] cu alte unități similare fonetic, respectiv semantic” (op.cit.).

Caracteristici. **Variantele** pot fi: 1. **combinatorii** (poziționale), definite prin distribuție complementară; 2. variante **libere** (individuale), care depind direct de vorbitor și de momentul rostirii. Variantele libere, opinează Gabriela Pană-Dindelegan (în op.cit.), sunt „realizări ale unei invariante (ale unui fonem sau morfem), nedeterminate contextual, aflate în distribuție contrastivă, fără să fie și în raport de comutare”. Ele pot fi folosite în același context, fără modificarea sensului. Noul DOOM precizează seriile de variante libere pe care le recomandă la nivel ortografic, fonetic și morfologic.

Exemple. 1. La nivel ortografic:

— **scrierea și pronunțarea distinctă** a cuvintelor: *cearsaf/cearceaf, corigent/corijent, ferăstrău/fierăstrău, filosof/filozof, lăcaș/locaș, muschetar/mușchetar, piuneză/pioneză*;

— **sinereza** poate fi facultativă când redă o rostire în tempo rapid (*de-abia, pasiunea de-a convinge*), față de aceea în tempo lent (*de abia, pasiunea de a convinge*);

— **eliziunea** poate fi facultativă (*c-a văzut/că a văzut, c-un sfat/cu un sfat, dup-o oră/după o oră, făr-a vorbi/fără a vorbi, pân-acolo/până acolo, s-o vadă/să o vadă*);

— **interjecțiile repetate** se pot despărți prin cratimă ori prin virgulă (*hai-hai!; ham-ham!; hai, hai!; ham, ham!*);

— se pot scrie cu sau fără punct între litere **abrevierile** compuse din mai multe inițiale majuscule (*C.E.C./CEC, O.N.U./ONU, P.F.L./PFL*); actualmente, se preferă scrierea fără puncte despărțitoare: *CFR, DOOM, SUA, UNESCO*.

— **numele de familie** se pot scrie în interior cu *â* sau *î*, în funcție de tradiția familiei, de voința purtătorilor și de actele de stare civilă (*Râpeanu/Rîpeanu, Agârbiceanu/Agîrbiceanu, dar G. Topîrceanu, I.D. Sîrbu*).

2. La nivel fonetic:

— la unele cuvinte, se admit **variante literare de accent**, cu unele deosebiri față de DOOM¹ (*acatist/acatist, anost/anost, antic/antîc, gîngas/gîngas, hatman/hatman, intim/intîm, jîlav/jîlav, penurie/penurie, profesor/profesor, trafic/trafic*);

— în cazul cuvintelor derivate fie cu prefixe, fie cu sufixe, ori în cazul cuvintelor compuse, **despărțirea în silabe** se poate face și pe baza pronunțării, și după structura morfologică: *a-nor-ga-nic/an-or-ga-nic, i-ne-gal/in-e-gal, bi-no-clu/bin-o-clu, su-bli-ni-a/sub-li-ni-a, drep-tunghi/drept-unghi, des-pre/de-spre, al-tun-de-va/alt-un-de-va*. Normele actuale preferă **despărțirea după pronunțare** (pentru care se pot stabili reguli mai generale decât pentru despărțirea după structură).

3. La nivel morfologic:

— există **substantive cu forme duble de singular** (*bulgâr/bulgăre, basc/bască, cartilaj/cartilagi, chestie/chestiune, halo/halou, pântec/pântece* (popular), *pieptân/pieptene, sandvici/sandviș, tumoră/tumoare, zi/[în expr. și] ziuă*; și **substantive cu forme duble de plural** (*boli/boale* [în expr. *a băga în boale*], *coperti/coperte, căpșuni/căpșune, cireșe/cireși, coarde/corzi, găluște/găluști, râpe/râpi, chipie/chipiuri, vopseluri/vopsele, tuneluri/tunele*);

— la unele **adjective neologice**, norma actuală, reflectând uzul persoanelor cultivate, admite la **feminin** forme cu și fără **alternanța o** (accentuat)/**oa**, în ordinea de preferință (*ana-loagă/analogă, omoloagă/omologă*), în timp ce la altele nu admite forme cu *oa* (*barocă, echivocă, filologă, pedagogă*);

— normele actuale acceptă la femininul nearticulat al **numeralului ordinal** **întâi** postpus substantivului și forma cu particulă enclitică (*clasa întâi/întâia*);

— în construcția cu **prepoziția de** (care și-a pierdut sensul partitiv, dobândind înțelesul „de felul”) + **pronume posesiv**, norma actuală admite atât pluralul, cât și singularul (*un prieten de-ai mei/de-al meu, o prietenă de-ale mele/de-a mea*);

— deși predicatul se acordă cu subiectul în persoană și în număr, există situații în care **acordul** se face și **după înțeles**, mai ales în cazul subiectelor exprimate prin substantive **colective**: *Majoritatea participanților la miting a plecat/Majoritatea participanților la miting au plecat; Multimea de absolvenți a început examenele/Multimea de absolvenți au început examenele*). În ambele cazuri, acordul după înțeles s-a produs simultan cu **acordul verbal prin atracție**.

— la **indicativul prezent** al verbelor de conjugarea I și a IV-a, se recomandă forme duble: *inventează/inventă, înjgheabă/injghebează, șchioapătă/șchioapătează; biciuiește/biciuie, cheltuiește/cheltuie, destăinuie/destăinuiește* etc.

¹În DOOM², modificările operate față de DOOM¹ sunt marcate prin semnul (!), plasat înaintea cuvintelor.

Exerciții. Aplicații

1. Corecțiți, după caz, forma numeralelor și a substantivelor neologice folosind sau nu cratima (conform DOOM, 2005): *11-le, a 11a, 16-imi, hippyul, party-ul, storyul, playboyi, gadgetul, item-ul, week-endul, Bruxelles-ul*.

2. Corecțiți formele următoarelor cuvinte, fixând cratima acolo unde trebuie sau, dimpotrivă, eliminând-o: *dea dreptul, într-una* (adv.), *înșir'-te* (mărgărite), *nempăcat, denmulțit, dându-le-o, jeluimaș, întrebase-vor, face-lise-va, ducăse-pe-pustii!, lasămă-să-te-las, aducere aminte, luare aminte*.

3. Precizați (consultând DOOM, 2005) care dintre substantivele următoare mai păstrează forme duble de singular și/sau de plural: *acon/aconto, aconturi/acontouri, fluture/flutur, șoa-rece/șoa-rec, berbec/berbec, colind/colindă* [„cântec”], *poem/poemă; coli/coale, niveluri/nivele, hoteluri/hotele, chibrituri/chibrite, obiceiuri/obicee, seminare/seminarii, cicatrice/cicatrici, torenți/torente*.

4. Corecțiți următoarele grafii în conformitate cu structura și cu flexiunea morfologică a cuvintelor: *așează, înșeală, tânjeală* [„proțap”, nu tînjire], *gureșe* (fem. sing.), *frunțase* (fem. sing.), *înfațișază, angajază, se îngrășe, îngrija, să sfârșască, gogoșerie, greșală, oblojală, clujan* (Clujana), *someșan* (Someșana), *ieșan, roșată, vitejască*.

5. Corecțiți, unde este cazul, scrierea următoarelor cuvinte (în conformitate cu DOOM, 2005): *escalada, escrescență, fuxie* (plantă), *rucsac, asvârli, dezjuga, glasvant, dizident, disertație* (dar a *dizerta*), *premisă, cvasiunanimi, conclusiv, corosiv*.

6. Marcați accentele potrivite (mobile, stabile ori duble) în pronunțarea următoarelor cuvinte: *suntem, sunteți, noră* (nurori), *radio* (radiouri), *avocado* (avocadoul), *adusei, analfabet, făcuseră, aerodinamic, anteroposterior, autocritic, dacoromân, colibri* (pasărea), *halo, atu, prevedere, Vasiliu, Rotariu*.

7. Marcați între paranteze drepte pronunțarea numelor proprii străine, respectând ortografia și pronunția specifice limbii respective (după modelul: fr. *Bordeaux* [bordo], *New York* [nū iork]): *Haendel/Händel, Jókai, Mickiewicz, München, Marrakech, Petöfi, Quito, Racine, Shakespeare, Eugen O'Neill, Walt Street, Beijing, Okinawa, Yale, Zeiss*.

8. Despărțiți în silabe cuvintele următoare atât după pronunție, cât și după structură: *inabil, neschimbător, neomodernism, pustnic, arterioscleroză, portavion, dezechilibru, nestrămutat, nesprijinit, Pronosport*.



Epoci și ideologii literare

Tradiționalismul

Cum noi ne aflăm geografic în Orient și cum, prin religionea ortodoxă, deținem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini — soarta noastră se cuprinde în aceste date geoantropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europeanizant înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principială a unei culturi românești, negația unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort. [...]

Literatura sămănătoristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influența era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc. [...] Sămănătorul a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești. [...] Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din Sămănătorul, noi vedem arcuindu-se coviltirul de aur al bisericii ortodoxe.

Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*, 1929

Absolutizarea autohtonismului — Tradiționalism versus modernism

Incluzându-și explicația în propriul nume, tradiționalismul pretuiește și apără **tradiția**, înțelegând ca o sumă de valori expuse pericolului alterării și degradării. Spiritul critic nu este exclus din atitudinea tradiționalistă, numai că el este „întors”, de regulă, împotriva tendințelor și valorilor moderne, ce aduc o eroziune și chiar o dezagregare a „vechiului”. De fapt, ambele atitudini, și cea tradiționalistă, și cea modernistă, își trag o mare parte din substanța lor din lupta uneia împotriva alteia, cu exagerări de ambele părți. Specifice și definitorii pentru tradiționalism sunt interesul și pasiunea pentru **folclorul văzut ca un depozitar ideal al tradițiilor unei comunități**. Tradiționalismul românesc nu face excepție de la această regulă, completând-o însă cu idealizarea și conservarea în mit a trecutului național, mai ales a celui de factură rurală. Astfel că, la noi, majoritatea mișcărilor tradiționaliste se vor revendica de la Eminescu. Epigonii eminescieni, apoi, parțial, poporanismul și, integral, sămănătorismul își construiesc câte un tradiționalism propriu; între ele există, desigur, multe asemănări, dar și suficiente diferențieri de accent.

Cel mai „intens” tradiționalism l-a reprezentat însă, în cultura noastră, **gândirismul**, mișcare literară (treptat politizată) dezvoltată în jurul revistei „Gândirea”. Avându-l ca doctrinar pe Nichifor Crainic, gândirismul s-a încărcat în timp de conotații negative, în afara esteticului. Dacă inițial revista

avea colaboratori de mare prestigiu (de la fondatorii Adrian Maniu, Gib I. Mihaescu și Cezar Petrescu, la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Tudor Vianu, Al. Philippide, Vasile Voiculescu ș.a.), fiind **deschisă** și către alte culturi (de unde și frecventarea unor formule diverse, sincronizate cu mișcarea culturală europeană, de la simbolism la expresionism), ea va evolua, treptat, către absolutizarea autohtonismului spiritualizat, a ortodoxismului și a primitivismului rural. N. Crainic reproșează sămănătorismului preocuparea sa unilaterală (universul rural), adăugându-i dimensiunea elevației spirituale prin racordarea tradiționalismului la ortodoxism. Perspectiva lui Nichifor Crainic este una **eticistă**, valorile noastre fiind absolutizate și transformate în **criteriu unic**. Orientarea culturii române spre Occident și, în special, spre cultura franceză este, din punctul său de vedere, una profund greșită. Teoreticianul gândirismului găsește numai diferențe și puncte de ruptură între cultura Orientului, de care aparținem, și cultura Occidentului, de care am fost mereu atrași: spiritul dionisiac al dacilor învinși se opune spiritului apolinic al Romei cuceritoare, caracterul țărănesc și patriarhal al civilizației noastre se opune caracterului industrial și urban al civilizației apusene, iar **ortodoxia orientală** (axa doctrinei gândiriste) este contrapusă **catolicismului occidental**.

„Am descuiat țărâmul eternelor idei...” Vasile Voiculescu



Coordonate ale vieții și opere

Scriitorul s-a născut în 1884, în comuna Pârscov, de pe valea Buzăului, într-o numeroasă familie de țărani. Într-o evocare târzie, el va vorbi cu evlavie despre părinții săi, oameni harnici și păstrători de datini, pioși și cu mult respect față de învățătură. Pentru ei, „*religia a fost pravila și enciclopedia vieții lor practice*”. Atunci când a părăsit casa natală, la vârsta de șase ani, cunoscând vitregiile vieții de internat și ale perindării pe la gazde inospitaliere, Voiculescu s-a consolât cu amintirile legate de copilăria sa, despre care mărturisește că s-a desfășurat în ritmuri autentic rurale, ordonate de anotimpuri, datini și de străvechi obiceiuri. A urmat cursurile primare la Buzău, iar pe cele liceale la București, epoca adolescentină coincizând cu primele încercări poetice. În 1897, a notat pe ultima pagină a unui volum de versuri eminesciene un poem original, dedicat marelui înaintaș. Chiar dacă disponibilitățile artistice l-au



În Grădina Ghetsimani

Isus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipul-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, 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. [...]

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătaii de aripi prin vraștea grădinii
Și uliții de seară dau roate după pradă.

Comunicare orală interactivă

1. Reproduceți din volumul de versuri *Poeme cu ingeri* strofa a treia a poeziei, interpretându-i semnificațiile în concordanță cu ideile stabilite în primele două stofe.
2. Selectați din poem imaginile referitoare la Isus și interpretați simbolistica realizată prin contraste cromatice: alb (chipul), roșu (sudoarea de sânge), verde (băutura ucigașă), galben (mierea cuvântului), negru (măslinii, ulii prefigurând moartea).
3. Citiți și valorificați conținutul de idei religioase din alte două poezii selectate din același volum, interpretând valențele artistice ale simbolurilor.
4. Citiți din „Biblie” cele patru „Evanghelii” și reliefați, în grupe de lucru, asemănările dintre textele sfinte, dar și câteva deosebiri interesante; puneți accent pe studiul „Evangheliei după Luca”, din care s-a inspirat V. Voiculescu în realizarea poemului său, și motivați alegerea scriitorului.
5. Selectați și interpretați elementele popular-arhaice din poezia voiculesciană.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

În „Evanghelii” este menționat momentul rugăciunii solitare a lui Isus Hristos către divinitate, pe care o rostește în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor. În timpul sărbătorilor pascale, după Cina cea de Taină, Isus dorește să se roage singur, lăsându-i la marginea grădinii pe trei dintre ucenicii săi cei mai devotați. Aceștia nu s-au dovedit în stare să-l vegheze pe Învățătorul lor și au adormit cu inconștiență. De trei ori Isus i-a trezit și i-a implorat să se roage împreună, ca să îndepărteze ispitele și slăbiciunile de sufletele lor, întărindu-și trupurile neputincioase. Isus le dezvăluie celor doisprezece ucenici, în timpul Cinei celei de Taină, că unii dintre ei îl vor trăda, alții se vor dezice de învățăturile lui și ceilalți se vor risipi prin lume, ca o turmă rămasă fără păstorul care va fi sacrificat. Când aceștia au negat, din lașitate, din fariseism sau din inconștiență, Isus i-a identificat pe Iuda Iscarioteanul și pe Simon Petru.

În Grădina Ghetsimani, Isus i s-a adresat lui Dumnezeu, implorându-l să-i dea tăria morală „*de-a bea paharul*” întreg al amărăciunii și al suferinței. După încheierea rugii, va fi întâmpinat de Iuda, care — sărutându-l — l-a deconspirat, provocând arestarea lui de către slujitorii înarmați ai arhiereului Caiafa. Pe drumul către templu, Isus va fi umilit, batjocorit și chiar molestat de către necredincioși.

Ruga biblică rostită pe Muntele Măslinilor poate avea următoarele semnificații religioase și morale: **în sens creștin**, dezvăluie lupta lui Isus cu ispitele Diavolului și victoria sa asupra îndoielii de sine; **în sens etic**, denotă încercarea de a-i convinge pe ucenicii săi că spiritul uman trebuie să rămână neadormit și că se cuvine să vegheze asupra patimilor proprii; **în sens profund uman și afectiv**, relevă tristețea lui Isus că trădătorii lui s-au aflat în imediata sa apropiere, chiar mâncând dintr-un „*blid*” cu el; temerea și chiar regretul că va îndura suferințe atât de mari, pentru înfruntarea cărora cere divinității să-i dea tărie morală deosebită și să-l despovăreze de limitele specific omeneste; încercarea de a schimba firea umană prin rugăciune, asceză și prin credință în Dumnezeu; fireasca părere de rău că părăsește existența terestră, pe ucenicii săi și pe oamenii cărora le-a făcut numai bine; supunerea deplină față de hotărârea Tatălui ceresc, singurul care decide atât soarta Fiului său, cât și pe a muritorilor, soartă care trebuie să rămână imuabilă.

Termenul simbolic de „*pahar*” — folosit atât în Biblie, cât și în poemul voiculescian — trebuie înțeles atât **în sens spiritual**, evocând momentul când omul bea cupa amărăciunilor extinse la durata vieții sale, cât și **în sens material**, reflectând clipa expierii (ispășirii) sale, așa cum Isus, însetat, a băut oțetul care i-a curmat șirul suferințelor. Dacă oamenii nu l-ar fi trădat pe Isus, poate că întâmplările tragice ar fi putut fi evitate și Dumnezeu l-ar fi putut lăsa pe pământ pe Fiul Domnului, mântuind lumea de păcate cu vorbele lui pilduitoare și cu fapte exemplare.

Poemul voiculescian evocă lupta Mântuitorului cu propria soartă și temerea lui firească de a bea „*paharul*” suferințelor omeneste. El este singur în noapte, singur printre ucenicii adormiți, singur în fața lui Dumnezeu. Îngenuncheat în iarba grădinii, el se roagă, „*împotrivindu-se*” destinului prea crud. Invocarea divinității și asceza spirituală presupun un efort epuizant și o concentrare maximă. De aceea, chipul îi este „*alb ca varul*”, fruntea acoperită de „*sudori de sânge*”, iar vocea-i puternică are accente „*amarnice*”, căpătând rezonanța disperată a unei „*strigări*”. Primele sintagme citate



îndemnat să se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie, o va abandona curând, frecventând cursurile Facultății de Medicină. Deși studiul disciplinelor medicale n-a reprezentat adevărata sa vocație, V. Voiculescu a fost un medic de excepție, decorat pentru meritele sale în domeniu. N-a ezitat să-și îplinească datoria în localitățile din județele țării unde a fost detașat succesiv. Student fiind, a cunoscut-o pe Maria Mițescu, între cei doi tineri înfiripându-se o dragoste ce nu se va stinge decât odată cu moartea lor. În 1908, Voiculescu scrie poeme de dragoste dedicate viitoarei sale soții și păstrate în arhiva familiei.

În 1914, a debutat în celebra revistă „Convorbiri literare” cu poeziile **Urare** și **Din a vremilor risipă**. În 1916, la treizeci și doi de ani, i-a apărut primul volum de versuri, intitulat simplu, **Poezii**. În calitate de medic, a cunoscut direct ororile Primului Război Mondial, îngrijind răniții și refuzând concediul medical legal, chiar și după ce fusese bolnav de tifos.

În 1917, l-a cunoscut pe scriitorul Al. Vlahuța, de a cărui prietenie s-a bucurat până la moartea acestuia. În 1918, i-a apărut, la Bârlad, al doilea volum, intitulat **Din Țara Zimbrului**. Activitatea poetică este completată și cu aceea de publicist, participând la redactarea revistei „Florile dalbe”, în care a dat la iveală și primele sale texte în proză (**Singuri** și **Momâia**).

După încheierea războiului, a participat la combaterea epidemiilor provocate de condițiile insalubre de viață și a fost din nou decorat. Anul 1920 i-a adus recunoașterea atât profesională, cât și literară: a fost numit medic la Administrația Domeniilor Coroanei; Academia Română i-a premiat volumul **Din**

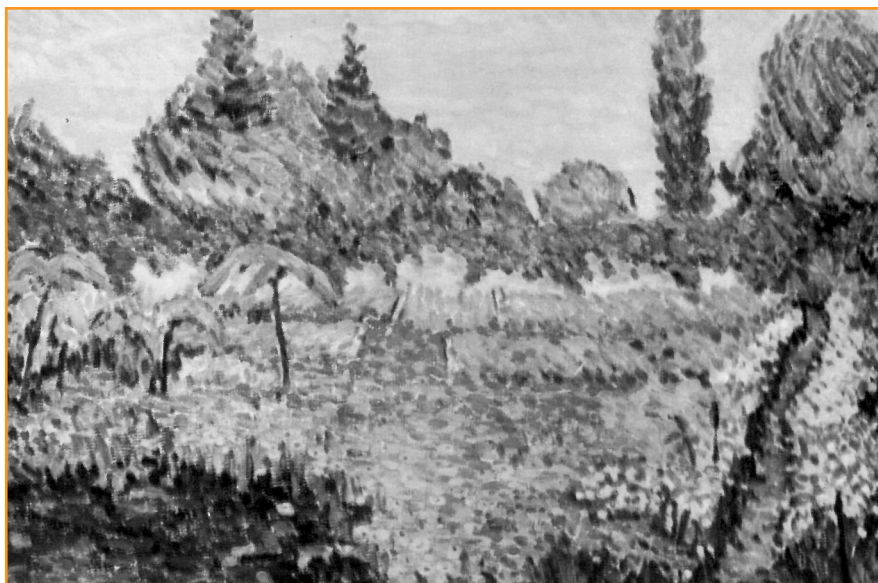




Țara Zimbrului și a devenit membru al Societății Scriitorilor Români. În 1921, Editura Cartea Românească i-a publicat cel de-al treilea volum, **Părgă**, apreciat drept **un moment de vârf în creația autorului**. În afara calității de medic, a devenit și profesor de igienă, fiind recompensat și cu alte decorații pentru merite sanitare excepționale. În anul 1927, Editura Cartea Vremii i-a publicat volumul **Poeme cu îngeri**, marcând **accentuarea caracterului religios** al liricii poetului. Același an a însemnat și apropierea lui V. Voiculescu de **mișcarea literară tradiționalistă**, atașându-se, spiritual, de poezii afiliați acestui curent literar, precum Ion Pillat și Adrian Maniu.

Din 1929, începe colaborările la emisiunile de radio, atât cu tablete medicale, cât și cu lecturi literare. Talent complex, Voiculescu a fost și un **dramaturg notabil**, scriind, în 1930, piesa **Fata ursului**, urmată de cea intitulată **La pragul minunii** și de altele. Între 1936 și 1937, parcurge o perioadă de intensă activitate creatoare. Publică aproape anual volume de versuri, dintre care s-au impus: **Urcuș** (1937) și **Întrezăriri** (1939). În 1944, a realizat o selecție a versurilor sale la Editura Fundațiilor, volumul antologic reproducând titlul celui inițial: **Poezii**.

După moartea fulgerătoare a soției sale și încheierea activității medical-militare, Voiculescu s-a consacrat exclusiv creației literare. Între 1947 și 1958, a scris alte volume de versuri, celebrele sale **Sonete închipuite ale lui William Shakespeare în traducere imaginată de Vasile Voiculescu** și romanul fantastic **Zabei Orbul**. Perioada 1958-1962 este una de mari suferințe fizice și morale: scriitorul septuagenar este închis ca urmare a unei înscenări judiciare tipice epocii staliniste,



Virgil Moise, Grădina

sunt preluate ad litteram din versetele biblice, mai ales din „Evanghelia după Luca”, deosebită de celelalte prin accentuarea chinului sufletesc al Mântuitorului, care l-a precedat pe cel trupesc. Opoziția față de divinitate sau numai teama de cruzimea inumană a sacrificiului cerut au provocat o adevărată „furtună” în slăvilă cerului. „*Mâna neîndurată*” a Tatălui ceresc îi întinde fără cruțare cupa amărăciunii și i-o apropie inevitabil de gură. În ciuda setei nepotolite de adevăr și a dorinței de salvare a umanității prin propria jertfă, Isus refuză la început această cupă în care „*veninul*” morții se simte mai puternic decât dulceața vieții.

Supunându-se voinței și hotărârii divine, Isus sfârșește prin a-și accepta destinul și — renunțând la trăsăturile umane —, implicit, „*el uitase de viață*”. În Grădina Ghetsimani, măslinii „*se frământau fără tihnă*”, compătinzând soarta tragică a Fiului Domnului. Dacă ar fi putut, aceștia s-ar fi desprins din rădăcinile lor, ca să nu mai vadă suferința oglindită pe chipul celui ce se ruga cu disperare pentru el și pentru izbăvirea semenilor lui. Furtuna divină tulbură liniștea grădinii, transformând-o în „*vraiște*”, iar în înaltul cerului își fac apariția „*ulii*”, care vânează prada umană, așa cum adversarii noii credințe îl pândeau pe Isus ca niște păsări răpitoare.

Poetul religios adaugă evenimentului biblic al rugii lui Isus din Grădina Sfântă și pe cel al Patimilor Mântuitorului, încheiate cu moartea lui atroce prin răstignire. Între cele două momente temporale — Rugăciunea și Crucificarea lui Isus — s-a plasat **răgazul psihologic**, atât de specific omenesc, **al îndoielii de sine** și al deciziei compensatorii de **a se sacrifica** pentru purificarea de păcate a întregii lumi, izbăvite prin moartea celui curat și fără vină. Isus știe că învățăturile sale se vor întipări în inimile discipolilor și în mințile oamenilor numai dacă adevărurile lor vor fi consacrate printr-o **jertfă de neuitat**.

Filosoful italian Giovanni Papini, în opera intitulată *Viața lui Isus*, scrie că „*adevărurile sunt de natura sângelui și cu sânge din propriile vene trebuie să scrie pe paginile pământului, pentru ca trecerea secolelor să nu le șteargă contururile. Crucea este concluzia riguroasă necesară a discursului de pe Muntele Măslinilor*”. Hristos va plăti cu moartea binele suprem pe care îl reprezintă **dragostea de oameni și mântuirea lor**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Analizați felul cum procedează autorul în actul literar de transpunere a întâmplărilor și a mesajelor biblice în materie poetică; urmăriți și construcția tipului de metaforă religioasă în versurile lui V. Voiculescu.
2. Pornind de la rugăciunea lui Isus către Tatăl ceresc, rostită în grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor, concepeți un jurnal de lectură cu titlul generic: „Omul solitar în fața divinității tutelare”; exprimați-vă și propria judecată despre relația spirituală dintre om și divinitate, așa cum o percepeți în acest început de mileniu.
3. Vasile Voiculescu și Nichifor Crainic — sub semnul tradiționalismului ortodoxist; realizați un proiect despre acest curent literar-religios din literatura română interbelică; ilustrați cu opere semnificative din creația celor doi poeți și cu alte exemple (folosind informațiile oferite de manual, antologia *Poezia română religioasă*, I-II, de Florentin Popescu, 1992-1999, ca și lectura voastră suplimentară).

Sonetul CLXX (16)

Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,
Eternul se ascunde sub coaja unei clipe,
Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,
Pân' ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul;
A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,
S-au spart și veac, și lume; ținut prizonier
A izbucnit din țăndări, viu, vulturul iubirii,
Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer.
Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?
Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,
Am descuiat tărâmul eternelor idei [...].

Comunicare orală interactivă

1. Investigați direct pe textul liric structura simbolurilor, evidențiind și raporturile dintre poet și cuvântul care instituie „zeiasca voluptate” a artei literare.
2. Citiți și comentați alte poeme din volumul apărut postum (eventual al 29-lea, al 30-lea, al 66-lea) sau la alegerea voastră, poeme care să cuprindă și celelalte teme abordate de scriitor; lucrați pe grupe și comparați ideile.
3. Citiți (într-o traducere literară de valoare) câteva texte lirice similare din creația lui W. Shakespeare, mai ales din ciclul de sonete închinat „doamnei brune”; comparați-le cu cele ale poetului român și observați originalitatea artei sale literare, netributare modelului ales. Polemizați pe tema dată.



fară să se țină seama de vârsta sa înaintată, nici de serviciile de excepție ale medicului devotat cauzei omenеști. La numai un an după ieșirea din nedreapta detenție, cu sănătatea complet ruinată, V. Voiculescu se stinge din viață, fără să-și poată vedea creația integral publicată. Memoria îi va fi reabilitată în 1967, făcându-se astfel o elementară dreptate omului, medicului și scriitorului, a cărui operă a fost brutal întreruptă.

Postum, în 1964, au apărut *Ultimele sonete închipuite...*, cu o prefață elogioasă, semnată de criticul literar Perpessicius. În 1966, Vladimir Streinu a încredințat tiparului și a prefațat, la Editura pentru Literatură, alte două volume de nuvele inedite din creația voiculesciană, numite *Capul de zimbru* și *Ultimul berevoi*. Poemele și nuvelele apărute abia după moarte au dat imaginea completă asupra unui mare scriitor, al cărui loc în peisajul literaturii române nu fusese cel meritat până atunci.

Cele nouăzeci de sonete ale volumului postum au fost notate în continuarea celor publicate, în 1609, de către celebrul poet elisabetan. Voiculescu a preluat și tematica poemelor ilustrului predecesor, concentrată în trei motive lirice: **al timpului trecător, al prieteniei și al dragostei**. În afara modelului englez mărturisit, critica de specialitate a remarcat și alte apropieri spirituale: de poemul *Vita nuova* al lui Dante, de *Canzonierele* lui Petrarca și de *Rimele* aparținând lui Michelangelo. Femeia cântată de Voiculescu are și trăsăturile „doamnei brune” („the dark lady”) din sonetele shakespeariene, ale „doamnei angelice” („donna angelicata”, Laura), dar și pe cele ale Vittoriei Colonna, celebra iubită a





lui Michelangelo Buonarroti, genialul pictor, sculptor, arhitect și poet italian.

În 1914, când Al. Macedonski avea 60 de ani, iar tânărul Voiculescu nu împlinise 30 de ani și nu publicase încă niciun volum, mentorul „Literaturului” i-a dedicat un catren conținând o tulburătoare premoniție referitoare la destinul tânărului său confrate: „*Poetului dr. Voiculescu: «Sub ceru-n veci întunecat / Trăiși o viață-ntristătoare... / Răsari ca soare-ntârziat / Însă răsari tot soare...»*”

Referințe critice

În aceste sonete suferă și iubeste nu numai contemporanul nostru, dar mai ales Omul, omul de totdeauna și de pretutindeni, „arhetipii fără de veac sau nume”, evocați de poet în acel tulburător sonet, care îl așază încă o dată în vecinătatea sublimă a lui Eminescu.

Mircea Tomuș,
Cincisprezece poeți,
1968

„Toate imaginile [...] arată o dorință de purificare și depășire, încât se poate vorbi la V. Voiculescu de un simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrățișarea transformă carnea în duh, privirea celei adorate deschide misterioase ceruri, suferința e o forță propulsoare spre înălțimi [...]. Poezia sonetelor stă în patetismul rece și solem, în ardoarea pe care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experiența lui este unică.”

Eugen Simion
Scriitori români de azi, II,
1976

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Existența concretă, ca și faptele de imaginație sunt concentrate în limbaj. Există **un mit al Logosului sacru**, așa cum au fost înregistrate mituri ale eroilor, ale iubirii, ale morții sau ale jertfelor umane creatoare de frumos artistic. Limbajul este domeniul imaginarului instituționalizat în unități sintagmatice. Cuvântul, este convins Constantin Noica, trăiește „*peripeții*” întocmai ca ființa, iar esența lui cognitivă trece prin avataruri succesive în timp. Realitatea există, dar nedeterminată. Conștiința umană posedă realul pe măsură ce îl numește. Prin convenții culturale — mereu contestate și depășite —, fiecare termen este atașat unei realități. Însă cuvântul nu fixează doar numele obiectelor înconjurătoare, ci le instituie semnificațiile hotărâtoare, așadar „*ctitorește*” realul. De aceea, textul fundamental creștin precizează cadrul devenirii: „*La-nceput a fost Cuvântul*”. Spiritul omenesc se sincronizează cu realitatea, învățând — odată cu ea — lecția lui „a fi” înțelesă cu ajutorul cuvintelor. Ele au multiple variante semantice, o bogăție lexicală datorată faptului că omul a devenit un explorator de semne, un născocitor de sensuri noi, care îl ajută să-și lărgească sinele și câmpul cunoașterii: „*Viața spiritului — notează lucid filosoful C. Noica — sfârșește atunci când lucrurile nu mai au decât un singur nume*” (*Sentimentul românesc al ființei*). Limbajul are **o natură ambivalentă**, ca simplă **funcție de comunicare** ori ca **rostire creatoare de semnificații**. Vorbele, odată spuse, au consecințe în datul real a cărui ordine prestabilită o tulbură sau, dimpotrivă, o rearmonizează cu fapturna care le-a rostit. În mesajul ei esențial, vocabula nu înseamnă doar a numi un lucru, ci și a medita asupra lui. Artistul cuvântului în genere, **Poetul** îndeosebi, este **mesagerul divin al limbajului rostitor**, pentru că harul lui sensibil, mai ales în raport cu înțelesurile vieții, îl face capabil de ceea ce C. Noica numește atât de expresiv „**neliniște semantică**” (s.n.s.).

Așa putem aprecia de ce *Sonetul CLXX*, al 16-lea — după numărul poemelor scrise de V. Voiculescu —, constituie un elogiu entuziast adus de poet **Logosului cu funcție mitică întemeietoare**, conferindu-i acolada „*nemuririi*” artistului capabil să-l mânuiască, însoțit de întregul evantai de semnificații închise în miezul lui cognitiv. Așa cum „*clipa*” trecătoare ascunde, totuși, în curgerea-i, semnul eternității, forma cuvântului închide între marginile ei sensuri dezmarginite.

Ca și I. Barbu în *Oul dogmatic*, V. Voiculescu recurge la **simbolistica oului — formă redusă a Cosmosului** —, în miezul căruia se repetă creația lumii de la început: în matricea ovoidală este întipărită mișcarea „*aripilor*”, care, odată eliberată din coaja originară, se va transforma în „*zbor*” către țările cerești. Cuvântul a dat lumii **conștiința de sine**, putința și încrederea de a se exprima, voința de a condensa gândul demn de reținut în concepte, vocabulele de dragoste, pe cele de ură, de formulare a nevoii de libertate, devenind un „*sol al dezrobirii*” magmei dinlăuntrul ființei în suvoiu de lavă al cuvintelor dăruite în exterior. Cuvintele sunt dovada elevației omului, a propensiunii acestuia către tărâmul înalt al „*eternelor Idei*”, așa cum le postulează lumea platoniciană, ca pe niște întru chipări ideale („*Aidosuri*”) care guvernează civilizațiile.

Mesagerul unității dintre Pământ și Cer, dintre semnul lingvistic și sensul cuvântului, dintre căderea și înălțarea omenească, atinse prin limbaj, este „*vulturul iubirii*” cel cu „*gheare de aur*”. Simbolistica regalei păsări de pradă este extrem de variată, de reținut fiind mai ales (din *Semne și simboluri* de Claire Gibson, 1993) **ambivalența semnului**: el sugerează răul (războiul) și moartea, dar și lumina soarelui, alături de focul purificator. V. Voiculescu îi atribuie conotații benefice, de **pasăre a izbăvirii**,

Paul Gauguin, *Un copac mare la picioarele muntelui*

care sparge tiparele închistate ale lumii și ale cuvântului, urcând la ceruri înțelesurile noi, răpite — cu iuțea zborului — din „țândările” sensurilor învechite.

Poetul îndeamnă ființa prietenă (prin vocativul „iubite!”) să-și regăsească inocența primară în „puritatea dintâi” a cuvintelor întemeietoare de sensuri în lume și să se topească în „zeiasca voluptate” a rostirii semnificative. Acestea sunt, în viziunea poetului, „cheile magice” ale cuvântului oferit omului de generoasa divinitate tutelară: vocabula **instituie** o semnificație, pe care o raportează mereu la universul real; **imaginează**, fabrică noi înțelesuri, reconstruind realitatea de la capăt; **evocă** o altă lume, adevărată ori numai închipuită, deja căzută în omeneasca uitare. El are o față nevăzută, doza sa de imprevizibilitate, ca și omul. Se poate vorbi și despre **funcția eliberatoare**, cathartică a cuvântului (în sens aristotelic), pentru că el descătușează lumea din codurile fixe și perimate în timp prin care a fost receptată, redându-i puritatea semantică inițială și **însușirea primordială de a fi inepuizabilă**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Mitul Logosului sacru — de la textul biblic la poezii religioși (Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi) și la cei laici (Ion Barbu, Nichita Stănescu ș.a.); structurați un eseu analitic pe tema semnificațiilor întemeietoare ale Cuvântului.
2. Verbul și funcțiile lui artistice: funcția imaginativă (creatoare de semnificații noi), evocatoare (închipuind o altă lume — a artei) și eliberatoare (forța cathartică a rostirii); scrieți un referat despre literatura ca artă a cuvântului.
3. „La Cina cea de Taină a versului românesc, Cuvântul înseamnă revelarea misterului creației artistice prin gura de aur a Poeților”; imaginați un jurnal de lectură pe această temă simbolică.

Elemente de prozodie Dactilul

● Din fr. **dactyle**, lat. **dactylus**, gr. **daktylos** — „deget”.

„Dactilul este un picior metric trisilabic, format dintr-o silabă lungă (accentuată) și două scurte (neaccentuate): $\angle v v$. A fost utilizat, inițial, în Frigia și este cel mai vechi dintre picioarele metrice ale prozodiei grecești antice. Prima silabă fiind accentuată, dactilul are un **caracter descendent**, fiind opus, din acest punct de vedere, anapestului, care este ascendent. În Antichitate, a fost utilizat în epoei, în hexametrul sau pentametrul, dar și în lirică. El exprimă dinamismul, vivacitatea, motiv pentru care Eminescu elogiază „săltărețele dactile” (în *Scrisoarea II*). Chiar dacă în culturile moderne este utilizat numai sporadic, câțiva mari poeți preromantici și romantici recurg la el în operele lor: Goethe, Hölderlin, Tennyson, Browning și Longfellow” (DTL, 1990).

La noi, D. Bolintineanu (*Mihnea și baba*), Vasile Alecsandri (*Moldova în 1857*) și George Topirceanu (*Chinurile lui Ulise*) au scris în dactili, iar elenistul G. Murmu a tradus *Iliada* în metrul ei originar (hexametrul dactilic).

Bibliografie

- Ion Apetroaie, **V. Voiculescu. Studiu monografic**, Editura Minerva, București, 1975.
- Elena Zaharia-Filipaș, **Introducere în opera lui Vasile Voiculescu**, Editura Minerva, București, 1981.
- V. Voiculescu, **Poezii**, vol. I-II, cu un studiu introductiv de Aurel Rău, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- **Vasile Voiculescu interpretat de...**, ediție îngrijită de Rodica Pande, Editura Eminescu, București, 1981.

Figuri de stil și procedee de expresivitate

Definiție. Receptarea operelor literare este direct condiționată de caracteristicile **stilului beletristic**, dominat de *funcția poetică* (rostul său fiind acela de a sublinia însușirile expresive ale limbajului) și de *funcția cognitivă* (arta literară asociindu-se formei de *cunoaștere estetică* dedicată *frumosului artistic*). Nuanțarea limbajului artistic, sporirea gradului său de rafinament, de subtilitate ideatic-expresivă, se realizează prin utilizarea **figurilor de stil**.

Caracteristici. Diversitatea procedeelelor retorice se înregistrează la diferite niveluri ale limbii: **1) fonetic (figurile de sunet:** *aliterația, asonanța, onomatopeea, rima propriu-zisă și interioară* etc.); **2) semantic (tropii sau figurile de semnificație,** cele mai numeroase: *epitetul, comparația, personificarea, simbolul, alegoria, sinestezia, metafora, metonimia, sinecdoca, hiperbola, litota, oximoronul, figura mitologică* etc.); **3) sintactic (figurile de construcție:** *invocația poetică, interogația retorică, repetiția, cu variantele ei precum chiasmul, enumerația, inversiunea, antiteza, chiasmul, elipsa, tautologia* etc.); **4) lexical (arhaismul, regionalismul, formele învechite și cele populare, neologismul și structurile frazeologice, limbajele expresive precum jargonul și argoul etc.).**

Exemple. Stilul artistic (beletristic) contribuie decisiv la formarea și la dezvoltarea *limbii literare*, mai ales prin două trăsături majore: *bogăția lexicală* (aflată într-un continuu proces dinamic) și capacitatea de *inovare la nivelul expresivității limbajului*. Numai stilul artistic (alături de cel *publicistic*, dar în mai mică măsură) recurge la figurile poetice sau retorice, în stare să creeze *unicitatea imaginilor artistice* și să genereze *polisemantismul limbii* (sensuri multiple ale aceluiași cuvânt, contextual variabile). Stilul literar-artistic devine *unic și irepetabil* tocmai prin originalitatea, varietatea și noutatea figurilor de stil utilizate de fiecare scriitor. Limbajul beletristic se particularizează deopotrivă prin bogăția și diversitatea lexicală obținute prin nuanțarea sinonimică, pletorele semantice, prin inovarea combinatorie de sensuri și de cuvinte, valorificarea vocabularului pasiv al limbii (consecință a reactivării expresivității arhaismelor, a regionalismelor, a cuvintelor învechite, a oralității specifice registrului popular), prin înnoirea perpetuă a formelor artistice de exprimare datorită apelului la neologisme și la unități frazeologice neobișnuite.

Astfel, **arhaismele și formele învechite** dau Savoare și actualizează spiritul unor epoci din istoria noastră în operele lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Al. Odobescu, Ion Ghica,

Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu etc.; **formele popular-regionale** ale limbii vorbite trăiesc în paginile operelor lui Ion Creangă, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Panait Istrati, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Fănuș Neagu, Marin Sorescu, Sorin Titel etc., asigurând culoarea locală și contribuind la caracterizarea prin limbaj a personajelor literare; **stilul neologistic** definește mai ales literatura de factură citadină a *perioadei interbelice* (îndeosebi proza lui Camil Petrescu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui G. Călinescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, a lui Anton Holban etc.), dar și a celei *postbelice* (fie *neomoderniste* — scrise de Augustin Buzura, D.R. Popescu, Nicolae Breban, Nichita Stănescu, Leonid Dimov etc., fie *postmoderniste* — aparținând lui Mircea Cărtărescu, Cristian Popescu, Mircea Nedelciu, Ioan Groșan etc.). Stilul neologic este caracteristic și pentru *creațiile nonfictionale* aflate la granița cu formele literaturii, precum: *evocările, mărturisirile, memorialistica, jurnalul intim, eseul confesiv, dialogul literar, schimbul epistolar* (real sau imaginar) etc. Aceste specii în proză aparținând *genurilor biograficului* au impus stilul inconfundabil al unor autori precum: Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Nicolae Iorga, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Eugen Simion, Octavian Paler, Ion D. Sîrbu, Valeriu Cristea, Nicolae Steinhardt, Dumitru Stăniloae.

Exerciții. Aplicații

1. Selectați un fragment dintr-o operă literară analizată și demonstrați că aparține registrului specific stilului artistic.
2. Identificați figurile retorice din opera studiată, explicați-le sensurile în context și reuniți-le într-un comentariu stilistic.
3. Alegeți patru fragmente literare din opere studiate în care să domine principalele moduri de expunere: descrierea, narațiunea, dialogul și monologul. Analizați, pe grupe, figurile de stil și procedeele de expresivitate caracteristice fiecăruia. Formulați concluzii, menționând și puncte de vedere personale.
4. Selectați un fragment dintr-un text nonfictiional studiat și argumentați că el aparține registrului expresiv caracteristic pentru: evocare, memorialistică, jurnal, eseu, discurs confesiv.
5. Alegeți trei fragmente din opere literare studiate, redactate fie într-un limbaj voit arhaizant, fie într-o manieră popular-regională sau într-un stil elevat-neologistic; identificați particularitățile registrului lingvistic și stilistic folosit de fiecare scriitor și motivați estetic utilizarea acestora.

„Mi-am limpezit făptura să n-ascunză Nimic din ce nu duce pân-la zeu” Ion Pillat

Aci sosi pe vremuri

La casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Paienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru și poteri și haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlina
Sări, subțire,-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Și totul ce romantic, ca-n basme, se urzea!

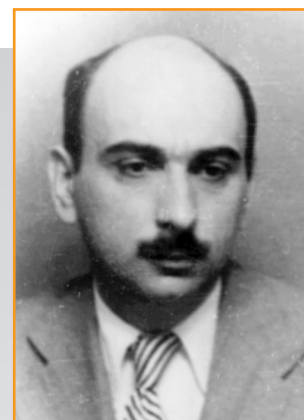
Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ștersele portrete.

Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...
Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Același drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.



Coordonate ale vieții și opere

Viitorul poet elegiac și cărturar, nu în sensul erudiției, ci al asimilării unei impresionante culturi poetice, de la antici la moderniști, Ion Pillat s-a născut la București, în 1891, ca fiu al lui Ion N. Pillat (moșier și parlamentar) și al Mariei Brătianu (a doua fiică, în ordinea vârstei, a marelui om politic liberal, I.C. Brătianu). Familia Pillat, de veche obârșie răzeșească, număra, în decursul veacurilor, generații de boieri de țară, pomeniți ca atare în *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir. După studii începute în țară (la Pitești și la București, în Colegiul „Sf. Sava”), el este dus la Paris, ca elev extern la Liceul „Henry IV”, unde și le desăvârșește. Cu prilejul unei excursii la catedrala din Chartres, monument al artei gotice medievale, trăiește un moment de emoție și scrie prima lui poezie (*În catedrală*, 1905). În 1911, într-o





vacanța de studii petrecută în țară, îndrăznește să-i arate încercările sale lirice lui Titu Maiorescu, care i le publică în „Convorbiri literare”. În 1912, îl cunoaște pe Al. Macedonski, al cărui cenaclu simbolist („Literatorul”) îl va frecventa mai târziu cu asiduitate, devenind unul dintre discipolii maestrului, căruia, într-un elan admirativ și generos față de un poet nerecunoscut în epocă drept o certitudine literară, îi editează volumul *Flori sacre*. Abia în 1914, întors definitiv în țară, debutează editorial, cu volumul *Eternități de-o clipă*. Are revelația originalității poeziei lui George Bacovia, reiterând atitudinea sa de Mecena al literaților contemporani și facilitând (în ciuda condițiilor neprielnice ale Primului Război Mondial) debutul acestuia cu volumul *Plumb*, în 1916. Ofițer de legătură pe lângă Misiunea franceză, secretar al lui Al. Vaida-Voievod (președintele delegației ardeleni la Conferința de Pace de la Paris), Ion Pillat îmbină activitatea pe tărâm social cu cea poetică (*Amăgiri*, 1917, *Grădina între ziduri*, 1919, volum publicat la Paris). În 1921, asigurând susținerea financiară, face să apară volumul *Poezia toamnei*, o antologie din versurile poezilor români care au cântat acest anotimp. 1923 este anul consacrării sale poetice, cu volumul de versuri în spirit tradiționalist *Pe Argeș în sus*. Într-un stil consecvent formulei literare adoptate, va scrie poeziile din volumele *Satul meu* (1925), *Biserica de altădată* (1926), *Limpezimi* (1928). Acțiunea consecventă de mecenat artistic se concretizează și prin editarea, împreună cu Perpessicius, a *Antologiei poezilor de azi* (1925).

Pasionat și de **teatru**, el a dramatizat (împreună cu prietenul și colaboratorul său, Adrian Maniu), *Dinu Păturică* (după bine-cunoscutul



Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri...

Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când, în noapte, câmpul fu lac întins sub lună
Și-am spus *Balada lunii* de Horia Furtună,

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.

Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat
— Același clopot poate — în turnul vechi din sat...

De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Comunicare orală interactivă

1. Poemul studiat este construit pe baza paralelismului simbolic între trecut și prezent. Selectați imaginile artistice pentru fiecare dimensiune temporală și explicați-le sensul în context.
2. Citiți poemul *Cititorii*, veritabilă artă poetică pillatiană, și remarcați similitudinile de evocare patriarhală și de ton liric elegiac cu cel intitulat *Aci sosi pe vremuri*; comparați, pe grupe, imaginile artistice din poeme.
3. Citiți și interpretați ideatic și stilistic câteva poeme (dintre cele indicate în paginile următoare), configurând geografia spirituală în care s-a format poetul I. Pillat; remarcați venerația sa pentru spațiul și obiceiurile natale.
4. Stabiliți (cu ajutorul informațiilor teoretice oferite de manual) elementele tradiționaliste ale universului poetic imaginat de scriitor, mai ales în volumul *Pe Argeș în sus*. Confrunțați-vă opiniile asupra poeziilor analizate.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

G. Călinescu și apoi, în concordanță cu opinia sa, Alexandru Piru apreciază poemul *Aci sosi pe vremuri*... drept o piesă lirică memorabilă, cu ecouri atât din romantici — ca Ion Heliade-Rădulescu și Alfred de Lamartine —, cât și din simbolști — precum Francis Jammes. Poemul mai sus citat aparține volumului din 1923, considerat cel mai reprezentativ din lirica pillatiană. Urmărind titlurile poeziilor din cuprinsul acestuia, se remarcă predilecția autorului pentru evocarea unor imagini distincte precum: **ambianța patriarhală a spațiului natal**, în poemele: *Florica*, *Spre Izvorani*, *Pădurea din Valea Mare*, *Cucul din Valea Popii*, *Parcul Goleștilor*, *Adio la Florica*; **elemente semnificative din geografia familiară autorului**, în poemele: *Vârful dealului*, *În vie*, *La zăvoi*, *În luncă*; **elemente vegetale specifice zonei rurale natale**, evocate în: *Castanul cel mare*, *În vie*, *Rădăcini*, *Cireșul*; **locuința părintească, mormintele (familiei), biserica străveche**, în: *Cititorii*, *Mormântul*, *Biserica lui Horia*, *Căsuța din copac*, *Casa din deal*, *Capela*, *Odihna tatii*, *Bătrâni*; **interioarele gospodărești**,

Paraschiva Popa-Frunza, *Sat*

atmosfera intimă a odăilor și **obiectele uzuale din locuința patriarhală**, în poeziile: *Cămara de fructe*, *Odaia bunicului*, *Ochelarii bunicii*, *Jucării*, *Aci sosi pe vremuri*. Însuși titlul poemului dă impresia de spațiu și timp nedefinit, apropiind (până la identificare) trecutul și prezentul în existența umană. Adverbul de loc „aci”, în formă regională și contrasă, locuțiunea adverbială de timp „pe vremuri”, provenită dintr-un substantiv nearticulat, și verbul „sosi”, conjugat la indicativ perfect simplu, toate aceste elemente morfologice sugerează ideea că experiențele vieții omenești sunt reluate aidoma, chiar dacă generațiile se succed. Poetul numește metaforic locuința strămoșilor săi „*casa amintirii*”, la poarta căreia „*păienjenii*” și-au țesut pânza lor fină, simbolizând curgerea timpului. Pe hornul nemaifolosit al casei nu mai iese fumul ce atestă viața interioară a unei familii, iar codrul și-a pierdut parcă aureola legendară, datorată faptelor excepționale ale haiducilor și ale puterilor urmăritoare. Poetul are impresia că natura este solidară cu omul și elementele ei pot fi marcate de senectute, ca și ființa trecătoare: „*În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor...*”

În cel de-al treilea distih al poemului, este uzitat titlul acestuia, odată cu evocarea imaginii din trecut a bunicii, Calyopi. Nepotul îi reinvie chipul la vârsta adolescenței, când logodnicul o aștepta „*nerăbdător*”. Așezată în „*berlină*”, Calyopi se apropia de locuința iubitului ei, traversând „*lanurile de seară*”. Din vehiculul de epocă oprit la scară, s-a ridicat o fată „*în largă crinolină*”, dornică și ea să se întâlnească cu omul îndrăgit. Plimbându-se amândoi pe câmpie, sub clarul lunii, logodnicul i-a recitat poemul *Le lac* și chiar versurile din *Sburătorul* în care I. Heliade-Rădulescu descrie tulburările sufletești ale unei adolescente îndrăgostite pentru prima dată. Atmosfera din jurul tinerilor este romantică, idila lor desfășurându-se „*ca-n basme*”.

În distihul al nouălea, poetul modifică timpurile verbale, înlocuind perfectul simplu cu imperfectul și perfectul compus. Cele două versuri ale strofei debutează cu o propoziție circumstanțială de timp durativă, simbolizând **eternitatea sentimentului de iubire**. Punctele de suspensie dintre verbul „*ședeau*” și adverbul de loc „*departe*” marchează **fractura temporală dintre timpul ideal al dragostei și durata reală**, care i-a îmbătrânit în chip fatal pe cei doi protagoniști. În timp, a sunat „*un clopot*”,



roman al lui Nicolae Filimon) și ***Tinerete fără bătrânețe*** (după celebrul basm folcloric). Spirit cultivat și poliglot, Pillat a tradus din operele lui Francis Jammes, St.J. Perse, Ch. Baudelaire, Paul Claudel, din lirica germană (Klopstock, Goethe, Fr. Schiller, Hölderlin, N. Lenau, Hugo von Hofmannsthal, R.M. Rilke etc). În 1944, cu un an înaintea morții sale premature, îi apare ediția definitivă a întregii activități lirice originale, cuprinse, între 1906 și 1941, în trei volume, sub titlul simplu de ***Poezii***, demonstrând o viață scurtă, **închinată integral literaturii, mai ales poeziei**.

Experiența sufletească a descinderii autorului în spațiul de la moșia Florica sau de la Miorcani înseamnă coborârea lui spirituală în **autohtonul** capabil de a primi ecourile **universalului**; visând să se stabilească pe pământul unde trăiseră strămoșii lui, I. Pillat face din locurile copilăriei sale un tărâm al tradițiilor rurale naționale, dar și o poartă deschisă către universalitate. Poezia sa neoclasică reușește performanța **de a reconcilia elementul intelectual, de ordin livresc, cu factorul emoțional, dezvăluind sentimentele umane**, motivele de inspirație modernistă și pe cele clasice, tradiționalismul și viziunea lui poetică autohtonizantă, limitată la trăsăturile etnice ale spațiului românesc, cu temele universale recurente în toată poezia lumii. Cum a fost posibilă această sinteză rară între particular și general în aceeași creație literară, în care primul termen se datorează harului liric natural al scriitorului, iar cel de al doilea, cărturarului familiarizat cu cele mai valoroase orizonturi culturale, ne-o explică un critic contemporan autorului, Pompiliu Constantinescu: „*Ion Pillat face parte din familia*





poetilor horatieni depășind intuiția timpului ireparabil, cu regretul insistent după copilărie și adolescență, mai apoi cu presentimentul morții, fatală finalitate a curgerii vremii, cu ireversibila ei lege, provocând totuși o senină și temperată melancolie... În lirica noastră, de tradiție a clasicismului, Ion Pillat este, intelectual vorbind, **cel mai cult poet al ideii de clasicitate...** (s.ns.)



Pierre Auguste Renoir, *Peisaj* (fragment)

Autoportret liric

*Las altora tot globul terestru ca o minge,
Eu am rămas în paza pridvorului
străbun,
Ca să culeg cu ochii livezile de prun
Când alb Negoiful, toamna, de ceruri se
atinge.*

Ion Pillat, **Cătorii**,
volumul **Pe Argeș în sus**

Bibliografie

- C. Livescu, **Introducere în opera lui Ion Pillat**, Editura Minerva, București, 1980.
- Ovidiu Papadima, **Ion Pillat**, Editura Albatros, București, 1974.
- Victoria-Ana Tăușan, **Ion Pillat. Ceremonia naturii**, Editura Albatros, București, 1972.

avertizând asupra faptului că, între viață și moarte, fericirea creează un zid protector fragil. Acest distih constituie **laimotivul poemului**, fiind reluat la mijlocul și în finalul acestuia. Discontinuitatea temporală este menținută și în strofa următoare, în care eul liric pune în antiteză impresia de statornicie, de durabilitate a cuplului uman cu realitatea crudă în care bunicul murise „*de mult*”, iar bunica îmbătrânise. Următoarele distihuri formează **un memento reflexiv** în interiorul poemului elegiac, Pillat cugetând la **raportul dramatic dintre ființa perisabilă și vremea necruțătoare**. Contemplând portretele strămoșilor, atârinate în rame grele, pe pereții casei, cel ce le privește se înfioară la gândul că existența reală, palpabilă și schimbătoare, poate încremeni — într-un moment — în „stersese” imagini fotografice: „*Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...*” (epifora afectivă îmbinată cu antiteza verbală).

Strofa a treisprezecea este inaugurată de un adverb de timp la gradul comparativ de egalitate „ca ieri”, realizând paralela dintre un moment revolut și cel actual din viața eului biografic. Așa cum, odinioară, sosise nerăbdătoare Calyopi, se apropie — în „trăsură” — de locuința patriarhală și viitoarea soție a scriitorului. Fără să știe, ea va parcurge același drum, va contempla lanurile de secară, va coborî la scara pridvorului cu aceeași dezinvoltură ca și tânăra de altădată. Poetul menține chiar epitetul aspectual „subțire”, care evidențiază talia zveltă a celor două logodnice — din trecut și din prezent. Va fi întâmpinată de poetul însuși, care îi recită versuri din creația lui Horia Furtună (*Balada lunei*) și din lirica simbolistă a lui Francis Jammes. Împreună, ei vor reface chiar și tradiționala plimbare pe câmpul luminat de razele selenare, reluând aidoma gesturile predecesorilor. Dacă bunica îl ascultase pe logodnic contemplând natura „*cu ochi de peruzea*”, eroina actuală îl privește îngândurată pe iubitul ei, „*cu ochi de ametist*”.

Strofele finale, alcătuite din distihul-refren și dintr-un monovers, reiterează ideea de **curgere eternă a timpului**, de ritmuri vitale ce nu se modifică și dau impresia de vetustate, care întunecă — precum patina temporală — tinerețea, exuberanța și plenitudinea umană de-o clipă. Expresivitatea poetică se datorează îmbinării desăvârșite a două procedee retorice predilecte în lirica autorului — **paralelismul simbolic** și **simetria** —, prin intermediul cărora **tragismul condiției umane este contemplat cu o seninătate clasică**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Natura și omul se reînnoiesc perpetuu în devenirea firii; realizați un referat în care să subliniați paralelismul simbolic — recurent în piesele lirice ale volumului din 1923 — între procesele naturale și legile similare ale existenței omenеști.
2. Temporalitate reală și idealitate sentimentală; motivați — într-un eseu argumentativ — cum împacă I. Pillat această opoziție (aparent ireductibilă) pe tărâmul artei poetice.
3. „I. Pillat — poet neoclasic prin distribuirea echilibrată a motivelor, prin spiritul lui cultivat și prin limpezimea formală a operei sale lirice”; realizați un proiect de sinteză cu această temă.

Epoci și ideologii literare

Avangardismul

Niciun pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își faurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile. [...] Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nicio teorie. [...] Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm. [...] Abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profesilor: Dada; abolirea viitorului: Dada; credința fără discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada [...]. Libertate: DADA DADA DADA, urlat de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIATA.

Tristan Tzara, *Manifestul Dada*, 1918

Pentru a face o poezie dadaistă

Luați un ziar.

Luați niște foarfeci.

Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră.

Decupați articolul.

Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o pungă.

Agitați încetișor.

Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.

Copiați-le conștiincios.

Poezia vă va semăna.

Iată-vă un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o încântătoare sensibilitate...

Tristan Tzara, *Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară*, 1920

Fără tipare, fără reguli, fără nicio constrângere

Ca mișcare literară, **avangardismul** împrumută din limbajul militar nu doar termenul de *avangardă* (detașamentul care explorează primul, din trupă, un teren necunoscut), ci și coeziunea, până la un punct, a scriitorilor ce îl compun. Ei sunt, de regulă, mult mai uniți și mai decisi decât scriitorii pe care îi contestă radical și manifestările lor publice, șocante uneori, au loc mai degrabă în grup decât individual. Până să facă literatură propriu-zisă, ei își violentează epoca literară printr-o serie de **manifeste** care, pe de o parte, dinamitează tradițiile constituite și întăresc, pe de altă parte, spiritul de grup al noii generații. **Futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul** luptă împotriva tradiției, propunând o „reluare” a literaturii de pe baze radical noi sau chiar de la zero, contestând, uneori, însăși ideea de artă și de literatură.

Avangarda românească se sincronizează aproape perfect cu cea europeană, iar, prin **dadaismul** lui Tristan Tzara, ajunge să se constituie ca model. „Cabaretul Voltaire” de la Zürich devine, în 1916, „sediul” evoluției anarhice a dadaistilor, care își iau numele după cuvântul *dada*, găsit la întâmplare de Tzara, deschizând un dicționar Larousse. Tristan Tzara și

ceilalți ridică **libertatea absolută** la rangul de **criteriu unic al artei**, aceasta din urmă făcându-se, conform manifestelor și producțiilor dadaiste, în acord cu voința fiecărui „producător” în parte. „Pentru a face o poezie dadaistă”, e nevoie numai să amesteci într-o pungă niște cuvinte decupate din ziar și să le extragi apoi în mod aleatoriu. Dadaismul împinge, așadar, literatura spre o **extremă** care, practic, o desființează, într-un nihilism întors, finalmente, asupra lui însuși. Sfidând toate convenționalismele, dadaistul ajunge, inevitabil, la un **conformism al contestației**; negând toate convențiile, el construiește, implicit, o **convenție a negației**. Astfel că, aplicând propriile principii, Tristan Tzara va demisiona primul din mișcarea Dada — mișcare care lărgeste enorm concepțiile despre literatură, până atinge punctul critic în care literatura se dizolvă.



Despina Moșteanu, *Coline* (tapiserie) (fragment)

STUDIU DE CAZ

Fronța în literatura interbelică. Doctrină și manifeste avangardiste în literatura europeană și română

- Desprindeți ideile majore din citatele de mai jos și reuniți-le într-un eseu despre avangardism.

1. „1. Noi vrem să cântăm dragostea pentru primejdie, obișnuința energiei și a curajului. 2. Curajul, îndrăzneala, rebeliunea vor fi elementele esențiale ale poeziei noastre. 3. Literatura a preamărit până azi imobilitatea gânditoare, extazul și somnul. Noi vrem să preamărim mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul. 4. Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*. 5. Noi vrem să glorificăm omul ce ține volanul, a cărui lance ideală străbate Pământul, lansată în cursă, și ea, pe circuitul orbitei sale. 6. E nevoie ca poetul să se risipească, cu patimă, cu fast și cu generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale. 7. Nu mai există frumusețe decât în luptă. Nicio operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă. Poezia trebuie concepută ca un asalt violent împotriva forțelor necunoscute, pentru a le obliga să se prosterneze înaintea omului.”

F.T. Marinetti,

Fundarea și Manifestul futurismului, 1909

2. „Numai cu multă reavoință ni s-ar putea contesta dreptul de a folosi cuvântul SUPRAREALISM în sensul foarte particular în care îl înțelegem noi, pentru că e limpede că înaintea noastră acest termen nu avusese succes. Deci, îl definesc o dată pentru totdeauna:

SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.

ENCICL. *Philos.* Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte

mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții.”

André Breton,

Primul manifest al suprarealismului, 1924

3. „Jos Arta

Căci s-a prostituat!

Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;

Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;
Literatura, un clistir răsuflet;

Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;

Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;

Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;

Sculptura, știința pipărilor dorsale;

Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;

Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor [...].

VREM

minunea cuvântului nou și plin de sine; expresia plastică și strictă a aparatelor Morse.”

Ion Vinea,

Manifest activist către tinerime, 1924

4. „Cartea-fotoliu. Întreaga operă trebuind să aibă neapărat forma unui pedestal, pentru aceasta permițându-se toate lașitățile și mai ales lașitatea de gândire. Și astfel literatura, o balăceală totală în confortabil, fiecare gând îngrășând ca o friptură, fiecare gram de poezie consumat cu o onctuoasă bucurie, spre nedumerirea și dezgustul vieții de risc total pe care o duc cei activând sub magnetismul polului în răzvrătire. [...]

Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuința implacabilă de a evada din alta, care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică.”

Geo Bogza,

Exasperarea creatoare, 1931

„Print de tristeță și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii”

Ion Vinea

Chei

În portul vechi pogoară arborii numai
noaptea,
din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,
aici se sfințesc stelele fără pânze ale
trecutului.

Cum s-a ivit de nicaieri în loc
unde s-au limpezit și au stătut furtunile
corabia-fantomă cu fulgerul ei mort
scaldată în veninul verde al orelor...

Rar în vioara de pământ a digului
fiorii aiurează aria frigurilor.
De farul orb stâncile păstorite
pasc liniștile ce visează fanfare lungi de
undă.

Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar
sunetele.

E somnul lanțurilor roșii prin stingerea
vremurilor,
e toamna pietrelor în podgoria beznelor,
e ochiul de cocleală al veșniciei
în care s-au înecat poveștile. [...]



Coordonate ale vieții și operei

Ion Iovanachi — născut la Giurgiu, în 1895, decedat în 1964 — se afirmă în literatura română sub pseudonimul de Ion Vinea, debutând cu poeme simboliste în revista „Simbol” (1912), editată de el împreună cu Tristan Tzara. Apoi a colaborat cu versuri la „Cronica” (1915-1916), „Chemarea” (1918-1919), „Gândirea” (1921-1922), „Cugetul românesc” (1922-1923), „Flacăra literară” (1923). În această **primă fază de creație**, se afirmă ca simbolist, influențat de A. Samain, H. de Régnier, J. Laforgue, dar și de tradiționalismul cultivat de Ion Pillat, pregătindu-și trecerea la mișcarea de avangardă, alături de Tristan Tzara, de Adrian Maniu și de alții. Nota caracteristică a începuturilor sale este rememorarea melancolică (în *Doleanțe*), sensibilitatea în fața spectacolului oferit de schimbarea anotimpurilor,

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați semnificațiile distihului final al poeziei studiate: „*La judecata din urmă / de-acî au pornit sicriele*”.
2. Observați, în alte texte literare din volumul *Ora fântânilor*, efortul permanent al poetului de-a cenzura fondul său liric pur elegiac, intelectualizând expresia artistică; investigați expresiile artistice proprii acestui efort.
3. Citiți și analizați poemul *Doleanțe*, apreciat de criticul Șerban Cioculescu drept piatră de hotar în evoluția operei lui I. Vinea, de la simbolismul de început către avangardismul asumat ulterior; comparați-l cu poemul *Chei*.
4. Comparați, pe grupe, diferențele majore de concepție și de limbaj liric dintre poemele *Doleanțe*, *Chei* și *Ora fântânilor*, ultimul dovedind renunțarea lui I. Vinea la experimentul constructivist (pe care, mai degrabă, l-a teoretizat decât l-a aplicat în opera sa); căutați și alte exemple literare care să ateste modificările intervenite, în timp, în imagistica poeziei lui Vinea.



Isaac Levitan, *Crepuscul* (fragment)

notația peisagistică fantezistă, spiritualizată de multe ori.

A doua etapă de creație este cuprinsă între 1923 și 1944, desfășurată îndeosebi în reviste precum: „Contemporanul” (1923-1926, 1929-1931, al cărei program estetic în spirit modernist constructivist l-a formulat), „Punct” (1924-1925), „Reporter” (1935), „Viața românească” (1938-1939) și „Revista Fundațiilor Regale” (1939-1944), unde i-au apărut creații literare importante. În 1930, a preluat de la reputatul jurnalist N.D. Cocea direcția gazetei „Facla”, în paginile căreia și-a valorificat, timp de un deceniu, **talentul de polemist** de pe poziția unui om politic de stânga.

Din cele peste o sută de poezii nedatate și inedite până în 1964 și dintr-un număr însemnat de texte rămase postume, I. Vinea ar fi putut să-și alcătuiască încă un volum în afara celui unic, *Ora fântânilor*. Pe acest scriitor elegiac și discret îl prinde cel mai bine masca prințului palid din Elsenour, Hamlet, evocat adesea și numit de autor (în poemul *Proclamație*) „*prinț de tristeță și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii...*” Este, poate, aici mărturisirea unui destin pe care I. Vinea și l-a dorit, de poet prea puțin cunoscut în timpul vieții, a cărui operă a fost adunată atât de târziu în volum (și nu toată), decalaj temporal care l-a pus în situația de a fi socotit un epigon al urmașilor, pe care nu o singură dată îi anticipase.



Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Prezența discretă în poezia românească, Ion Vinea a debutat sub influența simbolismului, ca și Tudor Arghezi, de care apoi s-a îndepărtat, pentru a se apropia de **formula avangardismului**, în mod special de **constructivism**. Scriitorul însuși a întreținut o stare de incertitudine în privința vocației sale literare, lăsându-și versurile în periodicele în care au apărut, din 1912 până în 1964, adunându-le, în fine, într-un volum unic, *Ora fântânilor*, publicat în 1964, în chiar anul morții sale.

Avangardismul cuprinde o succesiune de mișcări literare și artistice (dadaism, suprarealism, futurism, constructivism, integralism etc.) care **neagă sensul tradiției**, refuză convenția și clișeele artistice, acordă o mare atenție manifestelor literare, vede creația ca pe un proces în desfășurare (nu ca pe o operă finită), valorifică toate posibilitățile limbajului, tinzând spre experimentul formal și de conținut artistic, propune — în ansamblu — un univers de un modernism extrem, chiar șocant. **Constructivismul**, al cărui program estetic este prezentat de I. Vinea în paginile „Contemporanului” (al cărui director a fost), a atins punctul de vârf în perioada 1920-1930. În literatură — ca și în domeniul arhitecturii, unde a luat ființă —, curentul modernist voia să apropie arta de formele industriale, respingând decorativismul artificial și propunând **schematizarea, abstractizarea, chiar geometrizarea limbajului artistic**, precum și o concentrare atât a subiectului literar, cât și a mijloacelor sale de expresie. Constructiviștii credeau că reprezintă un factor ordonator și raționalizant în literatură. Astfel, Ilarie Voronca (teoretician și poet afiliat noii tendințe literare) afirmă — în paginile revistei „Integral” — că opune incoerenței de sens și dezagregării limbajului din operele suprarealiste ordinea constructivistă, care rămâne una „*abstractă, clasică, integrală, cu armonie de legi și linii echilibrate*”. Critica, de la aceea contemporană cu momentul debutului lui I. Vinea până la cea actuală, a sesizat trăsăturile liricii sale: **cenzurarea emoției lirice, simțul compoziției, esențializarea conținutului poetic, intelectualizarea expresiei** (dar fără a realiza o operă propriu-zisă de idei), **o sensibilitate de tip elegiac, un imagism fecund și pitoresc** (fără să devină exotic), **o varietate de experimente versificatoare**. Criticul cel mai pertinent al operei poetice a lui Ion Vinea, și anume Șerban Cioculescu, observă programatica „*abatere a sensibilității emotive către un impresionism intelectualizat*”, precum și **drama căutătorului** unui limbaj perfect esențializat, acela care să ofere „*expresia pură unor stări sufletești*” (*Itinerar critic*, 1973, studiul *Despre universul poetic al lui Ion Vinea*).

Pe fundalul aceluiași conflict „*dintre frâna modernă a lucidității și spontaneitatea simțirii*” (Șerban Cioculescu, op. cit.), se desfășoară și jocul debordant de imagini din poemul *Chei* — comparabil cu acela al delfinilor, plin de fantezia salturilor spectaculoase și, totuși, produs în mișcări precise, geometrice. Ca și în poemul *Doleanțe* (din 1915) — socotit piatră de hotar pentru evoluția ulterioară a scrisului lui I. Vinea —, *Chei* (1938) elimină orice nostalgie și înregistrează dezastrele produse în ordinea obiectuală, dezlegarea uscatului de ape, **vidul exterior extins asupra celui interior**, descompunerea peisajului marin, declinul naturii dublat de cel din sufletul omului. **Peisajele** insolite, **deloc descriptive**, deși aglomerate de împerecheri bizare, dau impresia nu de plin, ci de **gol sufocant**, o teroare cosmică insinuându-se peste tot; **ca un Ovidiu modern**, poetul este înspăimântat de perspectiva anticului port deschis

spre un infinit amenințător: arborii s-au strămutat din păduri și „pogoară” lângă ape, „păunii cu aripi de vânt” au uitat cum să zboare, legați pe vecie de pământ, stelele se mișcă dezordonat, ca niște corăbii fără pânze aruncate la întâmplare de valuri; „de nicăieri” s-a ivit „o corabie-fantomă”, plutind prin furtuni cu vecele moarte și scăldată în „veninul verde” al apelor stătute ale timpului; digul lovit ritmic de ape sună ca o „vioară” dezacordată, intonând — precum o ființă bolnavă — „aria frigurilor”; din valuri răsar vârfurile stâncilor, abia vizibile în lumina stinsă a „farului orb”, și liniștea vremelnică a întinderilor unduitoare așteaptă „fanfarele lungi” ale furtunilor marine; sunetele din adâncuri abia se mai aud când urcă „pe treptele de mătasă” prăfuită ale cheurilor vechi; sarea, vântul, valurile au erodat totul, acoperind strădaniile omenești sub patina vremii; lanțurile de la marginea cheiului au ruginit, roadele toamnei s-au pietrificat, înghițite de „podgoria beznelor”, iar în „ochiul de cocleală al veșniciei” au putrezit înecate „toate poveștile”. **O lume în fatală descompunere** (de unde „au pornit sicriile”), pândită de apele care erodează neobosite uscatul, ca să-l dizolve în faldurile abisului lor tăcut, iată una dintre temele obsesive ale poeziei scrise de Ion Vinea.

Ora fântânilor

Ora de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.

Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fântânilor lunii,
— înger — șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre.



Caspar David Friedrich, *Apusul*



De fapt, editorial, Ion Vinea a debutat cu proză, dând la iveală **Descântecul și Flori de lampă**, în 1925. **Paradisul suspinelor** (1930), **Venin de mai** (1930, roman neîncheiat, din care a publicat numai fragmentul intitulat **Escroc sentimental**) și **Lunatecii** (două volume apărute postum, în 1965) sunt cărți în notă senzualistă, cu implicații simbolice, scrise sub influența lui Mateiu Caragiale. Personajele scriitorului sunt niște aristocrați-esteti cu fumuri nobiliare, dar cu spirit libertin, care practică aventura și experiențele-limită, ajungând la dezabuzare, inadptabilitate și eșecuri sentimental-morale. Interesant este faptul că, așa cum poetul I. Vinea a renunțat la teribilismele avangardei, romanțierul s-a întors la formula creației în proză tradițională, admitând necesitatea epicului, dar „*Lunatecii*” săi, configurați la aproape patru decenii distanță de romanul **Craii de Curtea-Vechi** al lui Mateiu Caragiale, n-au mai putut egala prestigiul literar al unor eroi ca Pantazi și Pașadia, nici imoralitatea cinicului arivist Gore Pirgu.

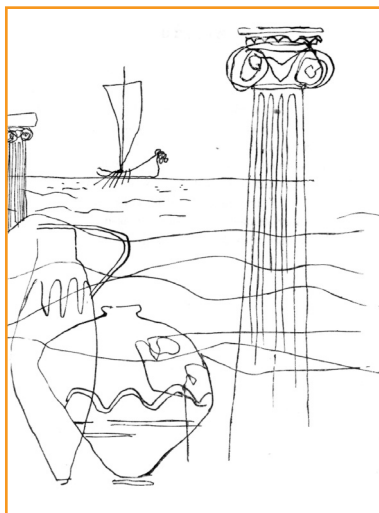
Pamfletarul politic a cultivat și o **lirică protestatară** în poemele de inspirație istorică (**Aetius**, **Clades**, **Ion Vodă cel Cumplit**) sau în **Cântecul ursarului**, **Rechizitor**, **Ruga orbilor**, în care a denunțat suprimarea oricăror libertăți civice în perioada fascizării României.

Chiar dacă, la începutul activității sale literare, I. Vinea a căutat programatic eliminarea sentimentului, a emoției directe, a confesiunii sensibile, printr-o expresie indirectă, deturnată, intelectualizat reținută, în finalul creației lirice a **reabilitat categoria elegiacului**, al cărui sunet inconfundabil, produs în surdină, nu și l-a putut reprima, în fond, niciodată.

Referințe critice

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresii: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează.

Matei Călinescu,
Eseuri despre literatura modernă,
1970



Ion Dumitriu, *Umbra*

Bibliografie

- Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Ion Pop, *Avangardismul în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Intuiția lirică, definitorie pentru orice poet adevărat, l-a ajutat pe I. Vinea să renunțe la experimentele constructiviste și la geometrizarea poemului, dând libertate de exprimare **fondului său elegiac inconfundabil**, păstrând însă din experimentul formal nevoia de concizie și de rigoare. Patosul imagistic inițial s-a decantat în simboluri rarefiate, aproape clasice, ilustrate în această **capodoperă de sugestie a liniștii cosmice** reprezentată de poemul *Ora fântânilor* (publicat în 1938, în „Viața românească”), ce a dat titlul volumului care l-a consacrat pe autorul său. Poetul nu mai contemplă universuri în destrămare, ci, din contră, își asumă rosturi ființatoare. Ora fastă coincide cu aceea a „fântânilor”, simbol dual al izvorului vieții și al morții. Ora lirică este **timpul mântuit din existența poetului**, necorupt de spaime, pur în frumusețea contemplației divine îngăduite spiritului uman: între cer și mare, la ceasul de taină dintre amurg și noapte, în atmosfera limpede a înserării, poetul ascultă muzica sferelor; se produc sacralizări ale glasurilor naturii care înconjoară, în coruri melodioase, apariția angelică a lunii. Astrul selenar parcă urcă pe ceruri din străfunduri cosmice și deplasarea lui răspândește ciudate sunuri de armonie eterală. Este ceasul umbrei difuze, când nimic nu mai are nume, nici contur precis, iar Thalassă (metonimia numelui antic grecesc al mării) abia mai răsfrânge razele muribunde ale soarelui apus, largul ei fiind acoperit de „ambru” și „jar” stins. Obiectele, ca și ființele, și-au pierdut corporalitatea, reducându-se la vocile „sfânt de curate”, ce răsună în univers precum „clopotele” înveșmântate în „nunteștile rochii”. La **ora sacră a fântânilor**, cugetul poetului se simte primenit, în timp ce asistă la ritualul cosmic al răsăritului de lună însoțit — prin aerul diafan — de „rugăciunile” îngerilor, care nu trebuie să mai fie „tălmăcite” pentru omul înfrățit cu miracolul natural.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Explicând simbolurile titlului dat de scriitor unicului său volum de poezii, *Ora fântânilor*, extindeți metafora inaugurală la nivelul întregii poematice aparținând lui I. Vinea; structurați un proiect despre orientările diverse ale operei sale (simbolism, avangardism și tendințe finale spre clasicitate); stabiliți-vă sursele necesare de informare, precizându-le.
2. Motivați, într-un eseu argumentativ, preferința lui Ion Vinea pentru simbolul hamletian (văzut ca un *alter ego*) al prințului trist și însingurat, închis într-un univers ostil, în interiorul căruia se consolează cu himerele artei sale. Închipuiți-vă, într-o pagină de jurnal, că vă înrușiți spiritual cu el.
3. Ca și poemul *Chei*, multe piese lirice ale volumului său evocă, în forme elegiace, pitorești sau avangardist-șocante, universul marin și lumea peștriță a porturilor; reconstituiți, într-o compoziție liberă, acest spațiu de graniță între uscat și ape, care îi impune omului nevoia de a se acomoda în două registre de viață complet diferite; precum marinarul, poetul plutește pe apele visurilor sale (transfigurate în artă) și ancorează la țărâmul pământean (simbol al realității). Continuați interpretarea simbolului propus.

Scrierea unei prefete pentru cartea preferată

Definiție. Conform DEX-ului, **prefața** (fr. *préface*, lat. *prāefatio* — „așezare înainte”) este un „text cu un caracter explicativ, uneori analitic, precedând o operă literară sau una științifică, în care este expus planul lucrării, se dau referiri bibliografice, critice etc.; precuvântare, predoslovie (învechit)”. Există și persoane calificate (personalități, profesori, cronicari și critici literari, istorici, scriitori etc.) în stare să îndeplinească funcția de prefațatori în mod curent. Alte sinonime ale cuvântului sunt: *introducere, cuvânt către cititor, prolog, preliminarii, lămurire, argument, cuvânt-înainte* etc.

Caracteristici și exemple. *Predoslovie* este un cuvânt slav denumind, în scrierile vechi (evangelii, cronici etc.), partea introductivă a operei. Era scrisă de însuși autorul cărții și se adresa lectorului („*vorovă către cetitoriu*”), împărțându-i, precum Miron Costin în „*predoslavia*” pentru *Letopisetului Țării Moldovei* — scopul urmărit și dificultățile întâmpinate. În „*Prologul*” și în „*Dedicația*” premergătoare romanului său din 1863, N. Filimon realizează portretul „*ciocoiiului*” din toate timpurile, dar mai ales de la sfârșitul epocii fanariote. O prefață poate fi atât de importantă, mai ales dacă are semnificații doctrinare, încât poate depăși în reputație opera însăși (este cazul dramei *Cromwell*, scrise în 1830 de V. Hugo, a cărei prefață a devenit *manifestul romantismului european*); o alta n-a mai ajuns în locul destinat, transformându-se într-o operă de sine stătătoare (precum eseul *Pseudokynegeticos* de Al. Odobescu, inițial conceput drept prefață la un manual de vânatoare); piesele de teatru scrise de George B. Shaw sunt însoțite de prefete, ele înseși mici scenete pline de ironie, formând împreună un corp comun. În cazul unui debut literar ori științific, uzanța impune scrierea unei prefete de către o autoritate în domeniu, având rolul de a recomanda cititorilor un autor necunoscut sau prea puțin cunoscut, împreună cu demersul propus de acesta. O personalitate culturală poate da girul său unei opere, așa cum a procedat Titu Maiorescu în prefața la ediția princeps a volumului *Poesii* de Mihai Eminescu, pe care i l-a editat în 1883, susținând că trebuie să le fie cunoscute iubitorilor de literatură „*toate scrierile poetice, chiar și cele începătoare ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adâncă simțire și cele mai înalte gândiri într-o frumuseță de forme, sub al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață*”. Un model de prefață de autor rămâne cea semnată de G. Călinescu la monumentală sa *Istorie a literaturii române...* din 1941, în care explica și scopul deopotrivă estetic și patriotic al acesteia: în

vreme de război, după Dictatul de la Viena și în plină rebeliune legionară, „*divinul critic*”, cum a fost numit, reamintește cititorilor că valorile literaturii române nu pot fi înstrăinate cu forța și că ele întregesc tezaurul culturii universale: „*În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român — Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii păzitori ai solului veșnic.*”

Când **prefața devine** un veritabil **studiu critic**, autorul acesteia, specialist reputat în domeniu, fie că dorește o prezentare a unei opere de referință, analizată din toate unghiurile, fie că propune o reevaluare a creației unui scriitor, în ansamblul ei, și chiar o reinnoire atât a viziunii estetice, cât și a instrumentelor critice utilizate în interpretare. Este cazul studiilor semnate de E. Simion pentru 79 de cărți ale scriitorilor români din seria *Opere fundamentale*, serie coordonată chiar de critic.

Așadar, o prefață facilitează accesul lectorilor la universul cărții propuse, fixează reperele ei teoretice, investighează metodele folosite, în cazul lucrărilor de specialitate, analizează bibliografia pe care se bazează cercetarea, precizează originalitatea și valoarea cărții, uneori creează profilul spiritual al autorului, integrându-l în epoca sa ori anticipând momente culturale ulterioare. Într-un cuvânt, **prefața** înlesnește lectura, o provoacă și **stabilește o legătură spirituală** (directă ori mediată) **între creator și receptor**.

Exerciții. Aplicații

1. Ținând seama de precizările făcute în legătură cu scrierea unei prefete, concepeți prezentarea celei mai recente lucrări științifice citite de voi.
2. Pe baza aceluiași recomandări, alegeți trei cărți beletristice preferate: una de poezie, alta de proză și una de teatru. Alcătuiți-le câte o scurtă prefață, explicând cum ați procedat.
3. Citiți o prefață la o operă literară îndrăgită de voi și explicați dacă și-a atins scopul și v-a incitat spre lectură. Dacă nu, scrieți alta în loc!
4. Obișnuiți să citiți prefața înainte ori după ce ați parcurs opera propriu-zisă? Motivați ordinea în care procedați.

Specificul național, embleme și definiții.

Identitate culturală în context european

Dezbateri

Citate semnificative

Încât privește originalitatea ideilor, frumusețea expresiilor și calitățile lor poetice, oricine poate mărturisi că atât horele din Moldova, cât și cele din Transilvania, din Bucovina și din Valahia sunt vrednice surori ale baladelor. Geniul poporului român, fie din orice provincie, este pretutindene bogat de poetice comori.

Vasile Alecsandri,
România și poezia lor, 1849

Nu originea face pe un popor să fie trainic, ci munca lui proprie, fie cu mâna, fie cu mintea.

Mihai Eminescu,
Despre caracterul național, 1880

Lucrarea ce un mare artist ca Eminescu o lasă este, cu toate calitățile și defectele ei, ceva sfânt, fiindcă-n ea se intrupează pipăit, și pentru o viață mai durabilă decât chiar a neamului său întreg, gândiri și simțiri de veacuri ale acestuia...

I.L. Caragiale,
în vol. **Note și schițe**, 1892

Desigur, dacă scriitorul are talent și suflet înalt, îl vom aprecia. Vom fi mai mulțumiți însă când acest talent va servi pentru expresia unui înalt suflet românesc și mai ales când acest suflet se va îmbrăca în haină românească...

G. Ibrăileanu,
Scriitori și curente, 1906

Dacă m-aș întreba ce este mai bine de făcut, aș zice: cel dintâi lucru de consultat e instinctul neamului. [...]



„Nu românizarea noastră feroce, întru vegetalul etnografic, ci continua noastră umanizare întru sublimul uman va crea suprema splendoare a culturii creatoare românești”, avertiza, de la catedră, Vasile Pârvan, în deschiderea cursului de istorie națională la Universitatea din Cluj. Era în 1920, la puțin timp după realizarea idealului național: România Mare. Profesorul făcea totodată o disociere importantă între **etnografic** și **cultural**: „Culturalul e mereu schimbător în rafinata evoluție spre cât mai complex a ideilor creatoare. Etnograficul e perpetuu stabil, pe baza celui mai minuțios tradiționalism.” Dezbaterile și controversesele pe marginea **specificului național** se înmulțesc progresiv abia după împlinirea și consolidarea, prin Marea Unire, a națiunii; dacă specificul este, prin natura lui, vechi, națiunea este, prin forța împrejurărilor istorice, relativ nouă, încheșată în urma prăbușirii marilor imperii vecine. Până să devină o **temă** culturală, asupra căreia se poate discuta critic, relaxat și nuanțat, specificul românesc a însemnat o lungă luptă, purtată cu sacrificii grele timp de secole. Cronicarii și apoi cărturarii Școlii Ardelene sunt repere importante în această luptă de afirmare a unor adevăruri și, implicit, a unor drepturi istorice. Datorită lor, descendența latină a limbii române și unitatea de limbă a românilor separați arbitrar au devenit puncte de rezistență și coagulare în discursul patriotic, precum și în acțiunea politică propriu-zisă. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cultura constituie mijlocul ideal de afirmare a legitimității noastre. Omul de litere este, vrând-nevrând, și lingvist, și istoric, și politician. În epoca pașoptistă, idealul revoluționar (ieșit din mantaua nobilă a romantismului european) se conjugă, pentru români, cu idealul național. Folclorul, istoria, tradițiile sunt însuflețite, vitalizate prin efortul generos al intelectualilor și folosite ca argumente decisive pentru a contura și delimita specificitatea noastră. **Vechiul** nu e numai o achiziție sedimentată, un **strat**, ci și un factor propulsor al **noului**. Cele două direcții bifurcate ulterior în cultura română (cea **organicistă** și cea **raționalistă**) coexistă, de asemenea, într-un demers constructiv. Gh. Asachi și Alecsandri, Kogălniceanu și Alecu Russo sunt, cu personalitățile și convingerile lor atât de diferite, reprezentativi pentru acest moment de **convergență** asumată. **Individualul** se înscrie, benevol, în logica **instituționalului**, pentru ca acesta, la rândul lui, să poată fi integrat în proiectul **național**.

„Dacia literară” își propune, la 1840, să fie „un repertoriu general al literaturii românești”, scopul esențial fiind ca „românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”. În programul cultural-național sunt menționate și amendamentele, rezervele critice: pentru Kogălniceanu, „dorul imitației” este o „manie primejdioasă”, care „omoară în noi duhul național”. Spiritul (auto)critic reprezintă un indiciu al „maturizării”, al **istoricizării** problemei. Când o cultură, chiar născândă, are capacitatea de a se analiza cu obiectivitate și a-și înregistra erorile, ea atinge o treaptă superioară. Abia mai târziu, se va ajunge la accente de violență autonegație, expresie fie a unei anumite modalități stilistice (cazul Cioran), fie a unei bizare tendințe a românilor de a se denigra cu voluptate, cu și fără temei.

Deocamdată, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, momentul „Junimea” este unul disociator și limpezitor, temperând critic entuziasmele pașoptiste pentru a crea, pe baze autonom-estetice, o direcție nouă în cultura română. Articolul lui Maiorescu **Literatura română și străinătatea** (1882) notează câteva dintre rezultatele palpabile ale acestei orientări. Prin „măsura estetică”, pe de o parte, și prin „originalitatea națională”, pe de alta, literatura noastră începe să fie apreciată în Europa, căci „*orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută și, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsădit de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei.*” Recunoaștem aici, *avant la lettre*, acea „umanizare întru sublimul uman” și generalizare simbolică a etnograficului (prin elementul cultural) la care va face apel, în 1920, Vasile Pârvan. Este o mișcare în doi timpi: mai întâi, conștiința națională și națiunea însăși se constituie prin delimitare, autonomie și, finalmente, independență (iar cultura însoțește și apără acest trudnic proces). Apoi însă, odată configurate, valorile naționalității românești și emblemele specificului nostru trebuie să se **deschidă** către cele ale altor popoare. Izolarea totală, desprinderea de circuitele și fluxurile universale le-ar sustrage din timp, rezervându-le postura unor exponate de muzeu. Este eroarea, involuntară, a sămănătorismului, cu toate proiecțiile fabuloase erudiții a lui N. Iorga: idealizarea țaranului român, la începutul secolului al XX-lea, îl transformă, inevitabil, într-un fel de element de decor, extrăgându-l tocmai din istoria pe care el ar fi trebui să o susțină. Mult mai adecvat realității este programul mișcării poporaniste: C. Stere și G. Ibrăileanu vorbesc tocmai despre viața grea a țăranilor noștri și încearcă din răspuțeri să o schimbe. Cu Iorga, specificul național devine un factor unitar și se exprimă printr-o ideologie; la Ibrăileanu, el este subdiferențiat, în funcție de provinciile istorice: literatura din Moldova și cea din Transilvania au alte trăsături decât cele ale literaturii muntenești. Pe de altă parte, însă, teoreticianul „Vieții românești” vede în „românesc” un element axiologic suplimentar. Ca și titlul „Daciei literare”, cel al „Vieții românești” este, deci, simbolic, elocvent.

Specificul național începe să fie tot mai **particularizat** de viziunile și de sistemele personale ale celor care îl discută și îl definesc. În epoca interbelică (epocă de stabilitate, între hotarele României Mari), se ajunge la o veritabilă centrifugă. Într-un fel este văzută problema de către E. Lovinescu, teoreticianul sincronismului (etnicul nu suplinește și nu îmbunătățește esteticul), într-altul de către N. Crainic, ideologul „gândirismului” (cu accent pe ortodoxism și pe „mitul sângelui”, cu ruperea de valorile Occidentului). Într-un fel gândește L. Blaga (fenomenul etnic este pre-determinat de o matrice stilistică, datele spiritualității românești fiind configurate de un „anume ondulat orizont spațial, cel mioritic, și la fel (de) un orizont de avansare legănată în timp” — *Trilogia culturii*); cu totul altfel judecă avangardiștii (pentru care **românescul** înseamnă o închidere, așadar, **centrul** se mută dinspre înăuntru înspre exterior, de la natalul Moinești la Zürich, destinația lui Tzara). Pasionantele sau numai zgomotoasele polemici interbelice, postbelice și postrevoluționare — între tradiționaliști și moderniști, între adepții specificului rural și cei ai vitezei de dezvoltare urbană, între ortodoxism și raționalism, între partizanii Occidentului și cei ai Orientului, între europenism și autohtonism, cu subvarianta exagerată a **protocronismului** ulterior, între demitizanți și organiciști etc. — exprimă, prin diversitatea opțiunilor posibile, dimensiunile (în largime și în profunzime) ale acestei probleme de autoanaliză, diagnosticare și evaluare românească. Specificul național nu este imuabil, fixat **in aeternum**; **el se exprimă**, într-adevăr, **modelator în istoria noastră**, dar o și decantează, făcând o medie și o sinteză din marile ei evenimente și tendințe. Reciproc, istoria contribuie într-o anumită măsură la transformarea, la înnoirea specificului național. Mulți alți autori s-au aplecat asupra temei, tratând-o sistematic (D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, 1907; C. Rădulescu-Motru, *Etnicul românesc*, 1942; Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*,



Această politică instinctivă nu este o ameteală, nu este o greșală; nu, domnilor, ea este bazată pe un fapt primordial, tot atât de primordial ca și dreptul la viață. Fiecare popor are dreptul să-și trăiască viața lui, să și-o trăiască întreagă, cu toți ai lui [...] În sufletul românilor stă scris cu litere de foc — Ardealul — și unitatea națională.

Take Ionescu,
Politica instinctului național,
discurs parlamentar, decembrie 1915

„Țară” înseamnă, fără niciun alt adaos, pământ românesc liber, în toată întinderea lui și cu tot sacral drept care se cuprinde în el. O „țară” îngustată prin violența străinului, care, astăzi, de la sine s-a refăcut în vechile hotare prin aceea elasticitate de spirit care e unul din marile elemente ale vitalității unui popor. Și de aceea „a muri pentru țară” a fost cea mai înaltă datorie pentru generațiile care, apărând-o, au închis ochii înainte de vreme.

Nicolae Iorga,
Înțelesul cuvântului de „țară”, 1937

Românul este muncitor și mai ales îndelung răbdător la suferințele muncii. Cu toate acestea, el nu este deprins cu o tehnică de muncă riguroasă. Adeseori muncește, jucându-se. Sărăcia care nu l-a părăsit niciodată n-a făcut din el un om econom. Rar risipitor cu timpul și cu materia de lucru, mai mult ca românul.

C. Rădulescu-Motru,
Românismul, 1939



Sensibilitatea românească, de câte ori se află în contact cu împrejurări care contravin la ceea ce este statornicit de generații sau de legea eternă, naște umorul. E însă un umor filosofic, mângâietor și oarecum curativ.

Vladimir Streinu,
Constante spirituale românești, 1966

Echilibrul nostru sufletească se cheamă adaptabilitate. Prin el ne deosebim de toată lumea Orientului, dar și de cea a Apusului. Există în caracterul nostru accese de lene, de plictiseală, de îndurare, de răbdare excesivă care ne împiedică de a fi occidentali. Pe de altă parte, găsim în noi inițiative, [...] o vioiciune în a pricepe imediat mecanismul unei noutăți, o agerime în a nu fi dezorientați și nici intimidati în fața neprevăzutului, care ne îndepărtează cu mult de apatia indolentă a Orientului.

Mihai Ralea,
Fenomenul românesc, 1943

Credința mea cea mai sinceră este că Europa nu este o fermă în care trebuie să lucrăm toți, este o stare de spirit, este o sumă de valori morale, spirituale și democratice; Europa înseamnă libertate de expresie și, repet, respect lucid (nu fanatic) față de tradițiile fiecărei culturi; Europa înseamnă totdeauna și Altul (Celălalt), înseamnă toleranță activă, șanse pentru toți, responsabilități pentru fiecare și pentru toți față de propria cultură și față de bunul comun care este cultura europeană (și universală) [...]; nu poate fi socotită europeană cine ignoră sau disprețuiește cultura națională.

Eugen Simion,
Fragmente critice, IV, 2000

Bibliografie

- **Dreptul la memorie**, în lectura lui Jordan Chimet, vol. I (*Cuvintele fundamentale și Miturile*); vol. II (*Intrarea în Lumea Modernă*); vol. III (*Dialog despre identitatea românească*); vol. IV (*Certitudini, îndoieli, confruntări*), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992–1993.
- **Aesthis carpato-dunărean**, antologie, postfață și bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Ioan Adam, **Panteon regăsit. O galerie ilustrată a oamenilor politici români**, Editura Gramar, București, 2000.

1943) sau integrând-o în cuprinsuri eterogene (Camil Petrescu, *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, 1936; G. Călinescu, *Specificul național*, capitol final în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, 1959; Vladimir Streinu, *Constante spirituale românești*, 1966). Se observă cum „explicarea” specificului național se face și printr-un ideal „intermediar”: literatura română însăși, cu diferențierea pe care marii ei scriitori reușesc să o aducă. **Specifice** în cel mai înalt grad sunt **valorile** românești. Eminescu este poetul nostru **național**, dar nu datorită caracterului liricii sale patriotice (așa este numai un segment al ei), ci pentru că este cel mai mare poet român oferit nouă înșine și lumii întregi.

Cordonul ombilical care ne-a ținut strâns legați de maica-Europa a fost **latinitatea noastră de neam și de limbă**, contactele străvechi cu o civilizație superioară, tutelată de Roma eternă, schimburile comerciale permanente, procesul intens al romanizării, creștinismul afirmat de timpuriu la gurile Dunării. Înconjurați de popoare slave, am refuzat să ne slavizăm, păstrând intact tiparul morfosintactic latin, însă deschizând lexicul influențelor nelatine (slave, maghiare, grecești etc.); atacați vreme de secole de popoare păgâne, am respins pericolul să ne islamizăm, mândri de afirmația cronicarului Gr. Ureche că „de la Râm ne tragem”. Domnitorii medievali (Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul) au apărat valorile creștine și, implicit, granițele europocentrismului, îndepărtând pericolul iminent al mahomedanismului. De la învățării umaniști moldo-munteni (Ureche, Costin, Neculce, Cantemir, Constantin Cantacuzino) la corifeii Școlii Ardelene (S. Micu, Gh. Șincai, P. Maior, I. Budai-Deleanu), de la generația învățaților de la 1848 (N. Bălcescu, V. Alecsandri) și ai Unirii (M. Kogălniceanu, I. Ghica) până la marii clasici (M. Eminescu, I. Slavici, T. Maiorescu, A.D. Xenopol) și la fauritorii României moderne (familia politică a Brătienilor, a Rosetteștilor, a Hohenzollernilor), intelectualii români au reactualizat periodic ideea latinității noastre, au adus argumente în favoarea **autohtonismului** (N. Iorga, V. Pârvan) și a **europenismului** (E. Lovinescu, Camil Petrescu etc.), cerându-ne să ne sincronizăm cu spiritul veacului în care trăim. Unitatea politico-administrativă a țării am realizat-o târziu, tot pe temeiul **conștiinței naționale** și cerând sprijin **familiei neolatine europene**. În mentalul acestui popor, stăpânește convingerea că „*misiunea lui, aici, în acest spațiu de trecere de la Orient la Occident, este să apere valorile și noblețea «bădicăi Traian», arheul, mitul fondator...*” (E. Simion, studiul *A fi european*, 1999). E. Lovinescu, în *Istoria civilizației române moderne*, fixează primele semne de occidentalizare la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când ideile reformatoare iluministe care pătrund în Țările Române produc un reviriment cultural prin apariția treptată: a învățământului de stat, a manualelor și a literaturii de popularizare, a traducerilor din literatura universală, a dezvoltării științelor, a înființării de teatre, biblioteci publice, a presei etc. G. Călinescu (în *Compendiu*, capitolul *Clasici întârziți. Occidentalizarea*) dovedește că Țările Române au avut mereu contact cu lumea apuseană prin grecii fanarioți (care aveau legături cu Italia), prin influența catolicismului și a limbii latine în Ardeal, prin filonul bizantin care întreține legătura cu spiritualitatea greco-latină, prin frecventarea de către tinerii intelectuali, bursieri ai statului, și de către fiii de boieri luminați a universităților din Franța, Austria și Germania, prin **relatinizarea limbii datorată pătrunderii masive de neologisme latino-romanice**.

Mari scriitori ai secolului al XX-lea (M. Eliade, E. Ionescu), autorii bilingvi (P. Istrati, B. Fundoianu, Vintilă Horia, Petru Dumitriu), filosofii și eseisții (C. Noica, M. Vulcănescu, E. Cioran, P. Pandrea), criticii de referință (G. Călinescu, T. Vianu, P. Constantinescu, Perspessicius, V. Streinu, Ș. Cioculescu), oamenii de artă (G. Enescu, C. Brâncuși) sunt tot atâtea „*spirite naționale care gândesc în sensul universalității. Ei reprezintă spiritul european, pentru că [...] a fi european înseamnă a merge în sensul marilor valori*” (E. Simion, op. cit.).

STUDIUL DE CAZ

Diversitate tematică, stilistică și de viziune estetică în poezia interbelică

Propunem două teme pentru studiul de caz (asociate celor două constante ale poeziei românești); **natura — obiect și subiect liric**, alături de **iubirea — formă a interiorității și a exteriorizării eului liric**.

Au fost identificate trei modalități principale de realizare a poeziei de natură: 1. **descriptivă**, sub forma **pastelului** (având primul reprezentant de marcă în Anglia, și anume pe James Thomson, *Anotimpurile*, 1726-1730), în cultura noastră fiind semnalate — numai sporadic — elemente peisagiste la poeții Văcărești, Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu; 2. **meditativă**, în măsura în care contemplarea naturii devine punctul de plecare al unor reflecții asupra condiției umane, în genere. Modelul literar îl reprezintă *Noaptea* lui E. Young, în care motivul cel mai frecvent este meditația în preajma ruinelor, cu larg ecou în poezia română de factură preromantică și romantică (V. Cârlova, *Ruinurile Târgoviștei*, Ion Heliade Rădulescu, *O noapte pe ruinele Târgoviștei*); 3. **fantezistă** (uneori chiar **fantastică**), denotând spiritul de libertate artistică, de originalitate creatoare mai ales din partea romanticilor, dorința lor de a cuprinde întreaga experiență omenească (implicit pe aceea care nu are corespondent în realitate, ci numai în domeniul imaginarului). Este direcția literară care a evoluat până la jocurile gratuite cu imagini, dezlegate de orice constrângere, din poemele suprealiste înfățișând, ca la Ion Vinea, peisaje absurde și halucinante.

În ceea ce privește atitudinea artistului față de natura ca subiect al operei sale, disociem între **estetica pitorescului** (interesată nu atât de profunzimile fenomenalității naturale, cât de perfecțiunea suprafețelor ei), **estetica melancoliei** (care problematizează raporturile omului cu natura și îi impune valențe reflexive), o **estică a corespondențelor** (ce intuiește și doar sugerează raporturile secrete dintre universul natural și cel uman, adesea incomunicabile prin limbaj rațional, ca în lirica simbolistă) și o **estică imaginativ-constructivă** (în care natura ca **peisaj interior** proiectează subiectivitatea launtrică în afară, devenind inversul procesului obiectiv din poezia peisagistă tradițională).

Pentru primii noștri poeți (I. Văcărescu, I. Heliade Rădulescu, V. Cârlova), natura rămâne o ambianță convențional-lirică, declanșând o stare sufletească. Abia operele târzii ale pașoptiștilor tratează natura ca temă explicită, V. Alecsandri **clasicizând modelul descriptiv** în ciclul *Pasteluri*.

Alexandru Macedonski este un **estet** care receptează dinamica naturii prin sonoritățile ei muzicale, înregistrate atât de vitalismul lui romantic, cât și de experimentele simbolist-parnasiene. Simbolistii (George Bacovia, Dimitrie Anghel) restrâng peisajul la un decor (parcul, grădina) construit din linii simplificate, dar cu o sporită putere de a sugera profunzimi, numai în parte accesibile. Ion Pillat cultivă bucolicul în spirit tradiționalist, revenind la descrierea clasică și senină a canonului estetic fixat de Alecsandri. Lucian Blaga infuzează naturii misterul indicibil și îi conferă o dimensiune mitic-panteistă, trăind la unison cu ritmurile ei frenetice. Tudor Arghezi o receptează ca pe o manifestare a divinului care sălășluiește deopotrivă în formele ei gigantice și în cele

Tema naturii

„Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri. [...]”

(G. Bacovia, **Decor**)

„Hipnotizat-de-adâncă și limpedea
lumină

A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfărâme zenitul și-înebnit să bea,
Prin mii de crengi crisplate, licoarea
opalină. [...]”

(I. Barbu, **Copacul**)

„Un vânt de seară
aprinș sărută cerul de apus
și-i scoate rugi de sânge pe obraji.
Trântit în iarbă rup cu dinții
gândind aiurea — mugurii
unui vlăstar primăvărat.
Îmi zic: «Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar»
și cald din temelii tresar
de-amorul tinerelor mele patimi.”

(L. Blaga, **Mugurii**)



Ion Dumitriu, *Rod*

„Prin singurătatea lui Brumar
Se risipește parcul cât cuprinzi,
Învăluit în somnul funerar
Al fumegoaselor oglinzi.”

(T. Arghezi, **Târziu de toamnă**)

„[...] Uite, primăvara reînvie, și toți
pomii au flori de hârtie.
Cerul e sumar ca un decor. Arăturile
sunt pline de noroi.
Vino, vreau să ne plimbăm și noi. Poate
crezi în declarații de amor.”

(A. Maniu, **Primăvară futuristă**)

Tema iubirii

„[...] Pustiu adânc... și-ncepe a-nnopta,
Și-aud gemând amorul meu defunct,
— Ascult atent privind un singur punct
Și gem, și plâng, și râd în hî, în ha...”

(G. Bacovia, **Amurg de toamnă**)

„Vom coborî spre caldă, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş ori umed putregai
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă,
de femelă.”

(Ion Barbu, **Panteism**)

„Atâtea stele cad în noaptea asta.
Demonul nopții ține parcă-n mâni
pământul
și suflă peste el scânteii ca peste-o iască
năpraznic să-l aprindă.
În noaptea asta-n care cad
atâtea stele, tânărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug... [...]”

(L. Blaga, **Noi și pământul**)

„Cântecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele,
Și mănăstirea mi-a rămas descuiată.”

(T. Arghezi, **Morgenstimmung**)

miniaturale. Ion Barbu o stilizează glacial în forme perfecte și încremenite sau îi conferă funcții alegoric-ermetice. Vasile Voiculescu îi accentuează, într-un limbaj voit rustic, elementaritatea aspră, iar Barbu Fundoianu îi insuflă melancolia și tragismul conștiinței din ce în ce mai puternice a disoluției. Critic de artă plastică, un potențial pictor convertit în poet, Adrian Maniu are vocația privirii și propune o lirică a vizualului decantat de orice descriptivism prin esențializarea liniilor obiectului contemplat. El devine un manierist al pastelului (în ediția definitivă de *Versuri*, 1938), pentru că este conștient de fervoarea cultivării artificialului). În general, **moderniștii și suprarealiștii contrazic modelul instituționalizat** și imaginează **dizarmonicul, înfricoșătorul sau inanimatul din natură** excesiv geometrizat (I. Barbu) ori fragmentarea și dereglarea simțurilor în organismul natural (Ion Vinea, Gellu Naum).

Pentru toți poeții români, Mihai Eminescu a configurat un veritabil **mit erotic**, considerând dragostea drept sentimentul întemeietor care definește speța umană.

Pentru modernistul Tudor Arghezi, femeia constituie forța propulsoare, telul și răsplata bărbatului, tot ce face el fiind destinat acestei zeități întrupate în toate formele materiale și spirituale ale vieții: „*Ideea, ca și lupta și pâinea,-i tot femeie...*” (*Inscripție de femeie*). În *Cuvinte potrivite*, iubirea este tratată cu îndoiala și răceala orgolioasă a poetului matur, obsedat de miturile esențiale. Dragostea nu trebuie să depășească starea de logodnă, de **eros virtual**, ca să nu tulbure contemplația artistului. În *Flori de mucigai*, se fac simțite tulburările **erosului carnal**, vraja simțurilor coplesind trupul tânăr și viguros. În *Poeme noi*, Arghezi se dăruiește **erosului conjugal**, imaginea căminului ocrotitor dominând poezia universului mic; înconjurat de vietățile domestice, vegheat de familie, poetul se simte în siguranță, căci umbrele neantului par să se oprească la poarta ogrăzii sale. În poemele de senectute, simbolurile se amestecă, imaginea „*străineii*” putând fi și **iubirea interzisă omului bătrân**, dar și **un preludiv al morții** descrise ca o nunta mioritică (*Așteptare, Streina*). În explozia târzie a simțurilor intervine și o frână morală. După o clipă de rătăcire pătimașă, pacea căminului reintră în drepturi: înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului cenzurat.

Dacă tânărul Blaga înțelegea iubirea tot ca pe o formă de **cunoaștere inițiativă**, la bătrânețe devine **un poet solar**, în *Cântecul focului* extazul simțurilor consumându-se într-o geologie purificată până la transparentă. De la imaginile metafizice ale erosului din volumele antume, în care femeia este definită biblic, precum „*lumina dintâi*” sau ca „*izvorul nopții*” ascunzând taine nerelevante spiritului profan, în cele postume, „*iscodirea*” poetică se adâncește în dimensiunea telurică a universului și în cea organică a vieții omeneste. Imaginarul poetic blagian, care străbatea distanța de la obiect la sufletul cosmosului, înlesnește **fuzionarea euforică dintre obiect și subiect**, eul liric fraternizând cu ritmurile naturii și cu beția simțurilor. Nou este faptul că sentimentului pieritor i se substituie **viziunea asupra eternității materiei**, care va păstra tiparele unei pasiuni, chiar dacă aceasta se va stinge: „...*Legea pământului, tiparele, rarele, / întruchipate în sânii cari nu dezmint / rotunjimile urnelor / și-n rodii cari nu dezmint / rotunjimile sânilor*” (*Pean pentru o tânără*). Poetul, care și-a făurit un program estetic din **spiritualizarea emoției**, este pe cale să-l despartă pe a cunoaște de a iubi. Transcendentul se retrage, făcând loc lumii fenomenale, ale cărei elemente se lasă cuprinse, deopotrivă cu omul, de euforia erotică. Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (îndemn expresionist), urmată de integrarea cuplului într-o bucolică dogoritoare, unde percepția lucrurilor este mai vie și artistul redimensionează universul sub vraja iubirii: „*Iubito,-mbogățește-ți cântărețul, / mută-mi cu mâna ta în suflet lacul...*” (*Vara Sfântului Mihail*).