

Natalia STRĂJESCU

Introducere în Teoria Literaturii

(ITL)



Chișinău 2021

UNIVERSITATEA DE STAT DIN TIRASPOL

FACULTATEA DE FILOLOGIE

CATEDRA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Natalia STRĂJESCU

**INTRODUCERE ÎN TEORIA
LITERATURII
(Suport de curs)**

CHIȘINĂU, 2021

CZU 82.0(075.8)

S 90

Aprobat de Senatul Universității de Stat din Tiraspol, proces-verbal nr. 4 din 16.11.2021

Recenzenți:

Aliona GRATI, conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie

Polina TABURCEANU, conferențiar universitar, doctor în filologie

Autor:

Natalia STRĂJESCU, doctor în filologie

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Străjescu, Natalia.

Introducere în Teoria Literaturii : (Suport de curs) / Natalia Străjescu ; Universitatea de Stat din Tiraspol, Facultatea de Filologie, Catedra Limba și Literatura Română. – Chișinău UST, 2021. – 228 p.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Referințe bibliogr.: p. 223-228 (78 tit.).

ISBN 978-9975-76-366-0.

82.0(075.8)

S 90

© Universitatea de Stat din Tiraspol,
Tipografia Universității de Stat din Tiraspol

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	5
I. ȘTIINȚA LITERATURII ȘI COMPARTIMENTELE SALE	6
1. Teoria literaturii	6
2. Critica literară	10
3. Istoria literaturii.....	14
II. LITERATURA – ARTĂ A CUVÂNTULUI	17
1. Obiectul și sarcinile teoriei literaturii	17
2. Natura literaturii	20
3. Caracterul polifuncțional al literaturii	27
4. Literatura și tangențele sale	31
5. Noțiuni subordonate conceptului de literatură.....	36
6. Metaliteratura. Intertextualitatea. Literatura autoreferențială	43
III. MODUL DE EXISTENȚĂ A OPEREI LITERARE ..	50
1. Structura operei literare	51
2. Personajul literar	56
3. Imaginea artistică	64
4. Modurile de expunere.....	76
5. Figuri de stil	81
6. Elemente de prozodie	105
IV. CURENTE LITERARE	111
V. GENURI ȘI SPECII LITERARE	174
VI. CATEGORII ESTETICE	202
VII. ELEMENTE DE STIL	215
BIBLIOGRAFIE	223

CUVÂNT ÎNAINTE

Suportul de curs *Introducere în teoria literaturii*, conceput pe o dimensiune pronunțat didactică, se adresează, în primul rând, studenților de la facultatea de Filologie, anul I de studiu (secția zi și cu frecvență redusă), urmărind scopul de a consolida, actualiza și aprofunda cunoștințele acestora, familiarizându-i, totodată, cu problemele teoretice ale literaturii.

George Călinescu spunea: „A înțelege o operă înseamnă a o re-crea.” Literatura, ca și arta, presupune fuziunea dintre subiect și obiect, atât în actul creației, cât și în cel al receptării. Astfel, o operă nu poate fi înțeleasă fără o participare afectivă, fără trăire.

Pornind de la aceste ipoteze, am considerat că este util să începem studiul cu o incursiune în științele literaturii: teoria literaturii, critica literară, istoria literaturii. Aceste discipline sunt necesare pentru a pune în lumină valoarea operei literare, pentru a deosebi arta de non-artă. Căci literatura presupune inițiere, iar frumusețea ei nu poate fi gustată fără o anumită pregătire. Capitole importante sunt și cele care se referă la modul de existență al operei literare, curentele literare, genurile și speciile literare, categoriile estetice. Suportul de curs sfârșește cu *elemente de stil*. Prin prezentul curs am încercat să sintetizăm diverse definiții, concepte, teorii, precum și principii de o mare diversitate. Bibliografia generală va oferi posibilitatea unei documentări detaliate și un material util pentru dezbaterile de la seminar.

I. ȘTIINȚA LITERATURII ȘI COMPARTIMENTELE SALE

1. Teoria literaturii

2. Critica literară

3. Istoria literaturii

1. Teoria literaturii

Odată existentă literatura ca fapt socio-cultural, se impune și necesitatea studierii ei, adică cunoașterea și explicarea operelor literare. Posibilitatea studiului literaturii presupune definirea și determinarea trăsăturilor de maximă generalitate și a profilului unor discipline care se află în posesia unor concepte și metode de observare a fenomenului literar. Disciplinele ce studiază literatura sunt: teoria literaturii, istoria literaturii, critica literară. Ele constituie trei compartimente mari ale științei literaturii.

Teoria literaturii (din gr. *theorein* – „a contempla, a observa, a examina”) este acțiunea de observare a literaturii. Ea se constituie din ansambluri de reguli, legi, principii, criterii de cercetare a literaturii și definire a componentelor operei literare. „Teoria literaturii este disciplina care cercetează caracteristicile generale ale fenomenului literar; în atenția ei intră definiția literaturii, structura generală a literaturii, genurile literare, compoziția operei, curentele literare, receptarea operei literare, literatura în raport cu celelalte arte și cu celelalte valori culturale (științifice, religioase, morale, sociale), literatura și

realitatea, stilul, versificația etc.”¹ În opinia teoreticienilor R. Wellek și A. Warren, literatura poate fi abordată extrinsec și intrinsec. Abordarea *intrinsecă* presupune definirea literaturii, studiul structurii generale a literaturii: a genurilor, speciilor, curentelor, stilului, versificației etc.; studiul *extrinsec* se referă la problemele literaturii în raport cu alte arte, alte valori culturale, la relația literaturii cu biografia, a literaturii cu psihologia, a literaturii cu ideile, a literaturii cu societatea etc. Teoria literaturii se construiește ca un discurs asupra literaturii (*metadiscurs*), ea elaborează organonul de concepte și metodologii, reguli, legi, principii, criterii de cercetare a literaturii. Preocupările teoriei literaturii constituie principiile de construcție și de structură ale operei literare, categoriile estetice (genurile, speciile, curentele, stilul, versificația), criteriile de clasificare a operei etc. Teoria literaturii evoluează continuu, în măsura în care sunt identificate noi criterii și mijloace de descriere și evaluare a operei literare. În interiorul teoriei literaturii are loc un permanent proces de definire și resemantizare a noțiunilor de care ea dispune. De la *Poetica* lui Aristotel și *Republica* lui Platon și până la abordările contemporane (Școala formală rusă, structuralismul, poststructuralismul etc.), entitățile conceptuale ale teoriei literaturii variază. Tradițional, are convergențe cu *retorica* în ceea ce privește discursul (structura textului, tehnicile textuale) și cu *hermeneutica* pe linia interpretării sensurilor adânci.

¹ Vasile Marian. *Teoria literaturii*. – București: Atos, 1997, p. 5.

Primele teoretizări asupra operei literare se atestă în retorica antică sub numele de *știință a exprimării alese*. Este preocuparea filosofilor sofiști din Grecia antică Gorgias, Socrate (sec. V î. Hr.). Teoria lui Gorgias va fi preluată de filozofii romani Quintilian (lucrarea *Despre formarea oratorului*, anul 95 î. Hr.) și Cicero (lucrarea *Despre orator*, anul 57 î. Hr.). Renașterea va considera aceste două discipline identice. O etapă în dezvoltarea teoriei literare a însemnat apariția, în anii 334-330 î.Hr., a *Poeticii* lui Aristotel, care a influențat literatura europeană timp de peste două mii de ani, până la apariția mișcării romantice, perioada numindu-se *poetica clasică* dominată fiind de ideea aristoteliană a artei ca *mimesis* (imitație a realității).

Concepția despre poezie (*poesis* – „creație”) se va modifica radical în perioada romantismului, care renunță la ideea artei ca *mimesis*, definind-o ca pe o re-creare a realității. De aici apariția unor istorii deterministe, negate ulterior de studiile literare din secolul al XX-lea. Lingvistica lui Ferdinand de Saussure, curentul teoretic *Școala formală rusă*, *Cercul lingvistic de la Praga* și alte idei din Occident vor fi generatorii și sursele unui amplu curent antideterminist *Poetica structuralistă*. Structuralismul, care mai este numit și curent neoretoric, deoarece reia vechile preocupări din poetica și retorica clasică, domină cercetările literare până în anii '70 ai secolului al XX-lea. În ultimii ani, în vizorul studiilor literare intră, în afară de textul literar propriu-zis, emițătorul și receptorul. Se dezvoltă o estetică a receptării inițiată de *Școala*

de la Konstanz (Hans Robert Jauss). „Apariția semioticii și a teoriei textului marchează o nouă etapă în evoluția teoriei literaturii, fapt ce o obligă să-și adopte principii noi, să-și modifice instrumentarul, să-și rafineze limbajul pentru a moderniza teoria textului artistic, pentru a conceptualiza pe nou raportul dintre literar și non-literar.”¹

Întrucât, la ora actuală, „teoria literaturii este o disciplină lipsită de unitate conceptuală și metodologică, cu un metalimbaj și cu un spațiu neomogene, pulverizate într-o mulțime de noțiuni, se poate vorbi nu despre una, ci depre mai multe *teorii ale literaturii*.”² În funcție de factorii implicați în crearea și receptarea operei literare, M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953) distinge mai multe teorii ale literaturii: *mimetice* (cu accentul pe univers), *pragmatice* (cu atenție la public), *expresive* (punând în centru autorul) și *obiective* (prioritate având opera).

Lucrări celebre de teoria literaturii: Aristotel, *Poetica* (aa. 334-330); Horațiu, *Epistolă către Pisoni; Ars Poetica* (15 î. Hr.); Boileau, *Ars poetica* (1674); F. Brunetièr, *Evoluția genurilor în istoria literaturii* (1890); B. Tomașevski, *Teoria literaturii* (1925); R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii* (1949).

¹ Valentina Enciu. *Introducere în teoria literaturii: curs universitar*. – Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011, p. 8.

² Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. – Chișinău: Arc, 2017, p. 468.

2. Critica literară

Critica literară (din fr. *critique* – „critic”, lat. *criticus*, gr. *kritike* – „a judeca, a discerne, a dovedi”) este activitatea de studiere, analiză și explicare, evaluare și interpretare formală, apreciere și judecată estetică a textelor literare. Funcțiile criticii constau în a discuta literatura, folosind un set de termeni specifici, metalingvistici. Critica literară descoperă structura operei, sensul și semnificațiile acesteia, stabilește valorile și configurațiile ei, o pune în relație cu alte opere și cu contextul social, politic etc. De asemenea, critica literară este interesată de ceea ce singularizează o operă față de altele. În funcție de disciplina cu care converge, vizând opera literară, critica evaluează și emite judecăți de valoare (în primul rând estetice), o prezintă cititorului în cronici și recenzii (critica de întâmpinare, publicistica literară), o încadrează în serii istorice (istoria literaturii), o compară cu cea a altor popoare (literatura comparată), o integrează într-un sistem teoretic (teoria literaturii), o analizează în relație cu realitatea socială, politică, morală (sociologia literaturii, sociocritica) etc.

Preocupări critice se atestă din cele mai vechi timpuri. Apar note critice în tratate de poetică, retorică, în alte texte filologice ale Antichității. Pe atunci, critica era confundată cu gramatica și însemna orice interpretare și comentare de text. Cel mai vechi fragment de critică literară apare sub forma unei dezbateri în *Broaștele* lui Aristofan (a. 405 î.Hr.). Elemente de critică se atestă la Platon (în *Republica*), la Aristotel (în *Poetica*), la Horațiu (în *Ars Poetica*), la sf. Augustin (în

Confesiuni) etc. În Evul Mediu – la Dante, Petrarca, Boccaccio. În această perioadă se observă preocupări pentru exegeza biblică și astfel apare necesitatea detectării sensurilor ascunse, mistice ale textelor religioase.

Renașterea se remarcă prin preocupările ce țin de aprecierea (*emendatio*) textului, dată fiind înflorirea filologiei. În neoclasicism și în baroc, explicarea textului devine deja preocuparea criticului specialist echipat cu metode și principii mai rafinate de evaluare. La constituirea fundației criticii literare a contribuit substanțial lucrarea lui Boileau, *Arta poetică* (1674), tezele teoretice ale lui Pope, Diderot, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, *Aestetica* lui Baumgarten (1750), critica romantică, în special cea germană, prin lucrările fraților Schlegel, ideile critice promovate de Coleridge, Novalis, tezele teoretice ale doamnei de Staël și ideile critice ale lui Victor Hugo din prefața la drama *Cromwell* (1827). Critica literară își câștigă pe deplin autonomia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin scrierile lui Saint-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, anume acum își definitivează statutul și își pune la punct instrumentarul analitic.

În secolul al XX-lea, teoreticienii disting două direcții critice: *critica impresionistă* și *critica hermeneutică*. Prima declară inutilă analiza metodică și accentuează necesitatea inteligenței intuitive, a simțului analitic, a capacității de a-și exterioriza impresiile (criticului literar). Apare în Franța, fiind teoretizată de F. Brunetière. În spațiul literaturii române, a fost practică de Eugen Lovinescu, fiind considerată tot o creație,

deoarece este expresia spiritului creator. Critica hermeneutică este un tip de exegeză care apelează la metodă sau aparat conceptual pentru evaluarea operei literare. Presupune o cunoaștere sistematică axată pe diverse perspective științifice.

Critica literară își are obiectivele și metodele ei specifice. În lucrarea sa, *Introducere în critica literară* (1968), Adrian Marino stabilește următoarele obiective ale criticii:

- descoperirea structurii individuale a operei;
- înțelegerea semnificațiilor inedite ce se desprind din ea;
- definirea aspectului original al acestei opere, judecata

de valoare comparativ cu alte opere.

Astfel, în toate planurile, structură, semnificații, criticul urmărește să releve elementul particular, faptul de noutate ce se desprinde din opera concretă.

Tradițional, se discută despre:

✓ *Critica lingvistică*, premisa căreia o constituie ideea identificării operei literare cu materialul său constitutiv – limba. Subdiviziuni ale acesteia sunt *critica stilistică* (studiază proprietățile limbajului operei literare), *critica semiotică* (studiază formele semnificante ale textului). Reprezentanți: Roman Jakobson, Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco etc.

✓ *Critica formalist-structuralistă* consideră opera literară o structură funcțională, elementele ei constitutive aflându-se în strânsă corelație. Este metoda predilectă a formaliștilor ruși, a *new criticismului* englez și francez, a neo-aristotelienilor din

Chicago. Reprezentanți: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Grupul *Tel Quel*.

✓ *Critica tematică* studiază prezența diverselor teme prin exponenții săi specifici: motive, imagini, simboluri. Reprezentanți: Gaston Bachelard, Jean-P. Richard, Leo Spitzer etc.

✓ *Critica psihologico-psihanalitică*. Fundația ei teoretică o constituie elaborările freudiene referitoare la tripartiția psihicului uman (conștient, inconștient, subconștient), tiparele copilăriei, rolul complexelor și al obsesiilor. Bazându-se pe psihanaliză, teoreticianul Charles Mauron inventează psihocritica, care conferă înțâietate punctului de vedere critic, nu celui clinic. El cercetează asocierea ideilor involuntare în structurile voluntare (conștiente) ale textului. Alți reprezentanți ai metodei: G. Poulet, H. Hartman, J.-P. Sartre.

În postmodernitate, critica literară se orientează spre un pluralism teoretic care presupune aplicarea diverselor perspective analitice, de lectură și de interpretare. În literatura română, primele încercări de critică literară se atestă la Timotei Cipariu, Iosif Vulcan, Alecu Russo și B. P. Hasdeu. Ion Heliade-Rădulescu semnează lucrări de pionierat: *Literatura. Critica, I* (1860) și *Curs întreg de poezie generală, I-IV* (1868-1879), câteva articole privind versificația, critica, satira și fabula. Primul mare critic modern este Titu Maiorescu, rectorul spiritual al *Junimii* literare, promotor al „noii direcții” în literatură. Urmează o întreagă pleiadă de critici iluștri: N. Iorga, G. Ibrăileanu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Călinescu, M.

Dragomirescu, N. Cartoian, D. Caracostea, P. Constantinescu, V. Streinu, Ș. Cioculescu, Perpessicius, P. Zarifopol, C. Ciopraga, A. Marino, Al. Piru, I. Rotaru, D. Micu, Al. Ștefănescu, E. Simion, N: Manolescu, I. Negoïtescu, Ioan Holban, G. Ivașcu, M. Mincu, R. Munteanu, Ioana Em. Petrescu, Ion Pop, Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Andrei Țurcanu, Eugen Lungu, Alexandru Burlacu, Aliona Grati ș. a. Astăzi se afirmă o nouă generație de critici literari erudiți.

3. Istoria literaturii

Istoria literaturii este o disciplină metaliterară care cercetează literatura în plan evolutiv, pe perioade sau de la origini până la o anumită dată. Istoria literaturii studiază continuitatea procesului istorico-literar, fenomenul tradiției și al inovației în literatura națională sau mondială, ierarhizează valorile și distribuie „pozițiile” prime și secunde ale scriitorilor în procesul literar dintr-o anumită perioadă. Preocuparea pentru literatura trecutului este foarte veche, încă din antichitate, însă studiul literaturii după criterii istorice, termenul și practica „istoriei literare” se datorează scriitorilor romantici, al căror interes pentru specificul național al culturilor i-a orientat spre studiul evoluției istorice. Întemeietorul disciplinei este considerat scriitorul francez Abel-François Villemain (1790-1870), care își ținea cursul de istorie literară la Sorbona, în cadrul disciplinei de istorie generală. Până în secolul al XIX-lea, istoria literaturii era dominată de o concepție pozitivistă, care propunea explicarea faptelor literare, a originilor acestora,

dar refuza judecata de valoare estetică. Abia criticul literar Gustave Lanson îi cere istoricului să aibă simultan preocuparea pentru „tabloul vieții literare a națiunii, istoria culturii și activității mulțimii obscure care citea, precum și a indivizilor iluștri care scriau”, adică pentru o istorie a împrejurărilor, a condițiilor și a repercusiunilor sociale ale faptului literar și, în același timp, scopul de a evidenția unicitatea, aspectul individual și ireductibil al faptului literar.

Ca disciplină autonomă s-a definitivat mai târziu, grație studiilor școlii germane, care a inițiat eruditismul preocupat de detalii, de amănunte, de precizie și exactitate. Dat fiind specificul literaturii ca obiect de studiu, contează mult în evaluarea ei și impresia personală, și gustul estetic al istoricului literar. De aici apariția în istoria literaturii a două tendințe: *pozitivistă* (preocupată de date, documente, surse) și *impresionistă* (propagă gustul, impresia personală, subiectivismul). G. Călinescu, autorul monumentalei *Istoriei a literaturii române de la origini până în prezent*, adept al criteriului estetic, consideră că istoria literaturii are două părți: *istoria literară propriu-zisă* și *istoria literară auxiliară*. Respectiv, Tudor Vianu discută despre o istorie *internă* și o istorie *externă*. Structura operei rămâne aceeași în orice epocă. Ceea ce se schimbă este mintea cititorilor. De aceea, istoricul literar examinează operele literare dintr-o anumită perspectivă metodologică și în funcție de gustul său estetic. El emite judecăți de valoare estetice, sociologice, morale etc., urmărește să propună o lectură proaspătă, o reinterpretare a unor valori

clasicizate de tradiție, să impună în conștiința literară a timpului său o ierarhie, un canon, fiind în aceste sensuri un critic literar.

Roland Barthes, în studiul *Istorie sau literatură?* (1960), face distincție între *istoria literaturii* și *istoria literară*. „Prima este concepută ca o suită de monografii dispuse într-o ordine cronologică, vizând succesiunea faptelor literare. Istoria literaturii are sarcina de a urmări literatura ca artă, ca fenomen relativ desprins de istoria socială, de biografiile scriitorilor.”¹ În competența *istoriei literare* ar sta istoria „circumstanțelor, condițiilor și repercusiunilor sociale ale faptului literar”, ca și cum ar constitui un sector al istoriei sociale. G. Genette adaugă istoriei literare preocuparea de a considera operele literare drept documente istorice, reflectând sau exprimând ideologia și sensibilitatea specifice unei epoci, constituind o istorie a ideilor sau a sensibilităților. În uzul curent al criticii literare, aceste două noțiuni – *istoria literaturii* și *istorie literară* – se suprapun. În opinia lui Adrian Marino, istoria literaturii „se ocupă în mod esențial numai de fenomenele estetico-literare. Astfel, n-ar avea nici un sens să se proclame literară”. Nicolae Manolescu și-a numit lucrarea *Istoria critică a literaturii române*, subînțelegând prin aceasta suprapunerea competențelor de istoric și critic literar: „Istoria judecăților de gust (...) O adevărată istorie literară este totdeauna o istorie

¹Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. – Chișinău: Arc, 2017, p. 247.

critică a literaturii”. Cele mai cunoscute studii de istoria literaturii române sunt *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* de N. Iorga, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu, *Istoria literaturii române* de D. Micu, *Istoria critică a literaturii române* de N. Manolescu, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* de M. Cimpoi etc.

II. LITERATURA – ARTĂ A CUVÂNTULUI

1. Obiectul și sarcinile teoriei literaturii

2. Natura literaturii

3. Caracterul polifuncțional al literaturii

4. Literatura și tangențele sale

5. Noțiuni subordonate conceptului de literatură

6. Metaliteratura. Intertextualitatea. Literatura autoreferențială

1. Obiectul și sarcinile teoriei literaturii

Una dintre problemele pe care trebuie să le abordeze teoria literaturii este definirea obiectului său de cercetare. Să răspundă la întrebarea ce este și ce nu este literatură? Literatura este un domeniu al artei (arta cuvântului) și ansamblu al operelor literare scrise cu caracter estetic. Înțelesul pe care îl acordăm astăzi conceptului este destul de nou, începând să se contureze abia pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Judecând etimologic, literatura este tot ceea ce ține de sfera literei, a scrisului. Adrian Marino, autorul lucrării *Biografia ideii de*

literatură (1991), afirmă că punctul de plecare în definirea literaturii îl constituie ideea de scris, scriere. Aceasta ar fi accepția originară a ideii de literatură. *Littera* corespunde cuvântului grecesc *gramma*, care presupunea semnul grafic și sunetul, scris și vorbit totodată. Cel mai adesea însă, *litteratura* se referă la domeniul literelor, al scrisului. În primele secole ale erei noastre, cuvântul apare cu mai multe sensuri: *scriitură* (Cicero), *gramatică, filologie* (Quintilian, Seneca), *alfabet* (Tacit), *știință, erudiție* (Tertulian). Aceștia le-a anticipat, istoric, poezia populară, născută odată cu omenirea și care și-a continuat existența orală paralel cu cea scrisă până în vremea noastră. Deși se vorbește despre un mod specific de creație în folclor, deși există o știință consacrată folclorului, în definiția generală a literaturii ca artă care produce o delectare estetică se integrează și literatura cultă și cea populară. Ambele utilizează, în bună măsură, aceleași procedee de realizare a expresiei poetice.

Așadar, pe de o parte, domeniul literei e prea îngust, întrucât nu cuprinde și folclorul. Privit însă din alt unghi, teritoriul literei e prea larg, el însemnând și valori scrise extraliterare.

Autonomizarea literaturii este un proces mai târziu: la un moment dat, știința, arta, filosofia tind să se manifeste separat, urmărind scopuri specifice pentru fiecare din aceste activități. Acum începe să se definească literatura ca artă. Termenul corespunzător sensului pe care i-l acordăm azi

literaturii era, la greci, termenul de *poesis*; el însemna *facere*, *creație* și se referea la toate lucrurile create de om.

Pentru antici și pentru cărturarii din Evul Mediu cuvântul acoperea tot ceea ce are legătură cu utilizarea alfabetului. Aristotel, în lucrarea sa *Poetica*, îi restrânge semnificația la sfera lucrurilor pe care le numim azi literare. De-a lungul istoriei, conceptul de literatură pierde și capătă noi sensuri. Termenul de literatură, ca artă literară, se impune abia în secolul al IX-lea. Dna de Staël (scriitoare franceză) înțelegea prin literatură totalitatea scrierilor. Sainte-Beuve e cel care în 1839 reduce sfera literaturii la ansamblul producțiilor de imaginație și de artă. La Titu Maiorescu era folosit în sensul larg: vorbind de literatura română contemporană, el include texte de Eminescu, Alecsandri, dar și texte științifice de istorie (ale lui Hasdeu), lingvistică. Așa se face că teoreticienii revin, în bună măsură, la termenul de poezie, limbaj poetic, iar știința literaturii o numesc *poetică*, precum Aristotel.

În studiul *Literar și social*, Robert Escarpit găsește cam șaisprezece sensuri ale conceptului în cultura franceză, valabile pentru toate literaturile, însemnând în același timp: *scriitură*, *gramatică*, *filologie*, *alfabet*, *știință*, *erudiție*, *text*. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, noțiunea de *literatură* începe tot mai mult să fie percepută dintr-o perspectivă estetică. Conceptul modern de literatură este asociat, în primul rând, cu valoarea estetică, cu arta cuvântului. Paul Valéry spunea că „literatura este și nu poate fi altceva decât un fel de extindere și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului.”

Acest mod de a gândi literatura se limitează la *cărțile mari*, remarcabile prin forma sau expresia lor literară: stilul, compoziția, vigoarea generală a prezentării.

Pentru istoria, critica și teoria literară, conceptul de literatură este echivalent cu *arta limbajului* sau arta literară, cu domeniul literaturii de imaginație (fără a exclude speciile de graniță: jurnalul, memoriile, autobiografia). Literatura de imaginație înglobează deopotrivă literatura scrisă și literatura orală. Această accepție a noțiunii de literatură e susținută de mulți istorici, critici și teoreticieni literari ai secolelor precedente. De exemplu, George Călinescu, în *Prefața la Istoria literaturii române de la origini până în prezent* distinge literarul de cultural prin următoarea afirmație: „Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive având ca scop sentimentul artistic.” Astfel, ne reîntorcem la definiția de lucru de la început: literatura este ansamblul operelor scrise care au un caracter estetic, având în vedere frumosul, arta, imaginația, ficțiunea.

2. Natura literaturii

Literatura artistică sau arta cuvântului are drept scop zugrăvirea vieții înconjurătoare, în centrul ei stând omul în toate manifestările lui biologice, sociale sau psihologice. Ea a parcurs, în procesul dezvoltării sale, o cale milenară, de la primele idei apărute în condițiile sincretismului cultural din epoca gentilică și până la starea ei de astăzi, materializată în zeci de specii, forme, orientări stilistice, metode de creație,

curente literare. Această evoluție istorică lungă a fost cercetată în numeroase studii ale savanților din diferite țări, adepți ai variatelor concepții ideologice, curente științifice, școli. Devine astfel riscant a se afirma cu toată încrederea că anume cutare factori (naturali, sociali, culturali, istorici) au jucat rolul principal în statornicirea literaturii ca gen de artă, alături de muzică, pictură, sculptură, arhitectură ș. a. Germenii literaturii au apărut încă în societatea primitivă, când elementele ei se aflau îmbinate cu jocul, cu ritualul, cu magia, cu ritmurile în timpul muncii unde se cerea rolul mobilizator sau cel cadentator al cuvântului.

În așa fel, chiar de la începuturi, literatura a fost legată de anumite fenomene și activități sociale. Există câteva ipoteze referitoare la proveniența artei, o răspândire mai mare având teoria jocului și teoria muncii. Este cunoscută ideea lui F. Engels, exprimată în lucrarea *Dialectica naturii*, conform căreia numai datorită muncii s-a dezvoltat mâna omului, iar în consecință s-a perfecționat omul însuși. Mâna a atins o asemenea treaptă de dezvoltare și perfecțiune că a putut reproduce pictura lui Rafael, muzica lui Paganini.

Dar să vedem și explicațiile celeilalte teorii – a jocului. De exemplu, potrivit opiniei filologului romanist V. Șișmariov, descântecul inițial a fost un joc, o reprezentație dramatică. Impresionarea din cauza unui fapt singular putea să genereze în conștiință, să creeze credința în forța magică a reprezentației dramatice simbolice, ce îi asigura omului atingerea rezultatelor dorite. Mai târziu, dezvoltându-se latura mimetică a acestei

reprezentații, s-a ajuns prin rit la cult. În procesul îndelungat al dezvoltării istorice, elementele de joc au dispărut. Latura verbală disociindu-se, a căpătat o dezvoltare separată și s-a cristalizat în calitate de formulă poetică magică – descântecul.

Magia a fost expresia credinței oamenilor din societatea primitivă în forțele naturii atotputernice. Poezia lirică a putut proveni și ea din cântecul ritualic, în care solistul (corifeul) povestea despre evenimentele întâmplare, iar refrenurile susținătoare ale corului exprimau emoțiile colective. Aceste refrenuri au dat naștere strofelor încheiate. Cu timpul, strofele puteau fi cântate și în afara ritualului, modificându-și, treptat, forma, conținutul. Au apărut cântecele de muncă, de luptă, iar apoi cele lirice de dragoste, de jale. Pe măsura dezvoltării societății, elementele sincretice se autonomizau unul după altul, dând libertate formării diverselor genuri de artă: muzicii, coregrafiei, artei poeziei. Dar încă multă vreme aceste înfiripări autonome continuau să conțină urmele sincretismului vechi: modul specific de a tipiza fenomenele observate, mentalitatea mitologică, prevalarea elementului fantastic, zeificarea faptelor neînțelese.

Treptat, literatura capătă tot mai multă sinestatornicie genetică. În dramaturgia antică greacă sunt zugrăviți oamenii călăuziți de principii morale și cetățenești contrare. Apar zugrăviți și oameni simpli, purtători ai unor calități morale atrăgătoare. În operele de literatură apar reliefate diferite caractere umane, implicate în conflicte de importanță socială. Autorii își exprimă atitudinea emoțională față de eroii lor și

față de evenimentele descrise. Epocile istorice ce au urmat au impus scriitorilor alte moduri de gândire și înțelegere a omului, a relațiilor umane, a vieții, în general.

Literatura este artă a cuvântului, este cuvânt vorbit sau scris, literă, alfabet, text. Limba e purtătoarea unui sens, ea servește în comunicarea uzuală, este elementul prin care se transmite o moștenire culturală, ea însăși este o creație. Paul Valéry considera limbajul drept „capodopera capodoperelor literare”. Ceea ce urmărește poetul e să recreeze limbajul, să-i modifice funcția, structura. Literatura nu e un agregat de cuvinte, ci o ordine a cuvintelor. Astfel, prima dimensiune din care se constituie natura literaturii este *limbajul artistic*. Limbajul presupune un mod concret de utilizare a resurselor lingvistice într-un scop anume. Limbajul literar se deosebește de cel comun consacrat prin uzul social, intenție, mijloace și finalitate. Opera literară se naște *în și prin* limbaj: „Limbajul este forma lingvistică a literaturii, materia și instrumentul artei literare, principiu admis deopotrivă de lingviști și de esteticieni, adevăr de primă evidență”, spune Adrian Marino. Cel mai important e faptul că în limbajul literaturii accentul se pune pe semn, mesaj și expresivitatea acestuia. Prin urmare, limbajul literar implică o utilizare specială sau individuală în raport cu sistemul limbii, facilitând apariția unei serii de opoziții terminologice: *denotativ – conotativ, literar – literal, sens propriu – sens figurat, clar – ermetic* etc. Dacă limbajul curent păstrează un anume echilibru al funcțiilor constitutive, limbajul artistic acordă preponderență calității estetice.

O altă dimensiune a literaturii este *literaritatea*. Noțiunea provine de la rusescul *литературность*. În încercarea de a-i da o definiție, Roman Jakobson afirma în 1921 că „obiectul de studiu al științei literare nu este literatura, ci literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară”. Literaritatea înseamnă trăsături caracteristice, specific, diferență, totalitatea însușirilor care diferențiază textul artistic de celelalte tipuri de texte. A studia literatura înseamnă a determina literaritatea textelor avute în vedere. Această noțiune a fost introdusă de către formaliștii ruși, care puneau accentul pe studierea mijloacelor artistice a limbajului poetic și a formei.

Condițiile literarității. Teoreticienii pornesc de la următoarea întrebare: *care sunt trăsăturile ce deosebesc un text literar de unul non-literar?* Răspunsul la această întrebare se identifică chiar cu literaritatea, care nu este altceva decât o formă de text specifică esteticului. Condițiile ei sunt determinate de 4 categorii fundamentale: mimesis-ul, expresivitatea, receptivitatea, retorica.

Mimesis-ul privește relația dintre text și literaritate. Din acest punct de vedere, literatura nu reprezintă o simplă copie a lucrurilor existente, ci mai degrabă realitatea posibilă. Aristotel susținea că *mimesis*-ul nu înseamnă îndepărtarea de adevăr, ci o cale de cunoaștere profundă și generală, obiectul ei nefiind realitatea existentă, ci realitatea ideală, posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului. Pentru el *mimesis*-ul este reproducere a realității vieții omenești, o formă de cunoaștere a

lumii și o sursă de plăcere. Literatura reprezintă, deci, rezultatul unui produs de selecție și combinare ale unor date ale realității care apar transfigurate în forma unei ficțiuni – invenții sau născociri ale unui univers posibil. Acest univers poate să semene în grade diferite cu universul real, însă e un „univers de hârtie, o realitate estetică”. De aceea înțelegerea mimetică a literaturii neagă textele care dovedesc o literatură strânsă cu obiectele reale: știri, descrieri de călătorii, referate științifice și istorice. De fapt, delimitarea exactă dintre ficțiune și realitate este dificilă și ține de nuanțe privind gradul de reflectare și de formare a realității oglindite în text.

Expresivitatea este categorie a literarității care vizează emițătorul. Din acest punct de vedere, textul literar constituie o expresie a autorului, o exteriorizare a eului creator. Ea înseamnă emoționalitate care se referă la emoțiile prezente în operele literare; spontaneitate care vizează sinceritatea emoției transmise și rezultatul acestora două, adică *originalitatea*.

Receptivitatea se referă la impactul pe care un text îl produce asupra cititorului (impresii, emoții etc.). De-a lungul timpului, criteriile de apreciere a valorii unei opere literare în funcție de efectul asupra cititorului au fost diferite. În antichitate erau luate în considerare efecte precum *docere*, *delectare*, *movere* (învățare, delectare, mișcare). Aceste categorii se referă la existența morală, estetică și afectivă a omului. Ele au fost preluate și accentuate diferit, în etape culturale sau specii literare distincte, de exemplu: esteticul – în poezia modernă, emoția – în cea romantică. Până la simbolism

și realism, literatura a avut scopuri exterioare: ea trebuia să educe, să învețe, să ofere modele de conduită. Ea era subordonată unui principiu moral, ținea loc de manual școlar, era cu adevărat concepută ca un izvor nesecat de cunoștințe. Nu o interesa atât cunoașterea și reprezentarea realului, cât corectarea și îndrumarea lui spre căile binelui, frumosului, adevărului colectiv. De la Aristotel până la marii romancieri literatura era subordonată unui principiu *cathartic*, adică era o formă de profilaxie și terapeutică socială. Scriitorul, la rândul său, rămâne a fi un învățător, un bun moralist, un sacerdot al sufletului și un artist.

Retorica a fost considerată deseori drept criteriul cel mai solid de specificitate a literaturii. Textul literar are astfel o formă lingvistică deosebită, marcată de abaterea de la normele limbajului cotidian și concretizată prin figuri retorice. Retorica vizează, de fapt, accentul pe funcția poetică a limbajului, deci pe mesaj. Literatura, însă, nu ține numai de exprimarea frumoasă, ci și de libertatea absolută de alegere și combinare a faptelor de limbă într-un mod care să aibă un impact asupra cititorului, adică să poată confirma sau infirma așteptările cititorului.

Criteriile după care distingem un text literar de unul non-literar vizează relația textului cu realitatea, accentul fiind pus pe referent; expresivitatea – cu accentul pus pe emițător, receptivitatea – pe receptor și retorica – pe mesaj sau funcția poetică a limbajului.

Sfera esteticii sau sfera literaturii se încrucișează. Nu tot ce se înțelege prin literatură intră în sfera esteticii cum nu toate problemele esteticii privesc literatura. Literatura poate fi definită ca un obiect al trăirii estetice, al contemplării dezinteresate și al plăcerii. Astfel, literatura este înțeleasă ca un rezultat al actului de lectură în care se conjugă un *orizont de așteptare* artistică, determinat de gustul personal și un *orizont practic*, produs de experiența vieții sociale.

Literatura de imaginație înglobează deopotrivă literatura scrisă și orală. Nu intră în cadrul literaturii scrise decât scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive, având ca scop sentimentul artistic. Universul literar e o lume a ficțiunii și invenției, a imaginației, este un produs al fanteziei artistice a autorului. Chiar și în opera lirică eul poetului este un eu fictiv, dramatic, deosebit de eul empiric al autorului. Acest „eu” fictiv nu are precum „eul” biografic trecut, viitor și nu are nici continuitate în viața autorului. Există însă și opere literare moderne care pun accentul pe autenticitate.

3. Caracterul polifuncțional al literaturii

Natura și funcțiile literaturii sunt aspecte complementare. Ele nu pot fi gândite decât împreună, ca două fețe ale aceluiași fenomen. Prima concluzie care se impune la o analiză de ansamblu a istoriei statorniciei artei și a imaginii artistice este că literatura constituie un produs social-uman și, prin urmare, funcțiile ei pot fi explicate doar fiind privite prin prisma legăturii sale cu această realitate. Care sunt la concret

acele funcții pe care le îndeplinește literatura în predestinația sa socială? Ținând să determine sensul existenței artei, teoreticienii și oamenii de creație au emis și emit în prezent afirmații dintre cele mai divergente. Astfel, s-a afirmat că arta e menită să servească izvor pentru istoria civilizației sau să producă satisfacție estetică; să devină pentru om „manual al vieții”, învățându-l să trăiască sau să educe și să se delecteze concomitent; să creeze un model de viață ideală, inexistentă în condițiile social-terestre; să servească limbă de comunicare între oameni sau, dimpotrivă, să devină un mijloc de autoexprimare a personalității. Altfel spus, menirea creației era înțeleasă în funcție de scopurile ideologice și social-estetice pe care le promova o anumită clasă în anumite împrejurări istorice. Apariția unui număr impunător de interpretări privind rolul artei vorbește despre pluralitatea funcțiilor sociale ale acesteia.

O primă funcție pe care o îndeplinește literatura în esența sa socială este cea **informativ-cognitivă**. Opera literară va aduce cu sine un volum de cunoștințe privind realitatea înconjurătoare menite pentru instruirea și educația omului. Creația literară poate zugrăvi orice aspect al realității înconjurătoare, fie de caracter natural sau social. Un loc deosebit ca obiect de zugrăvire și cunoaștere artistică îi aparține lumii spirituale a omului în toată complexitatea manifestărilor sale. Opera literară, spre deosebire de știință, încifrează nu cunoștințe despre faptele înseși și legitățile lor obiective, ci, mai degrabă, cunoștințe privind sensurile și

valorile existenței umane, informație de cunoaștere referitor la raporturile omului cu restul realității ce-l înconjoară. Ceea ce înseamnă că volumul informației despre viață pe care o conține opera, noi o percepem din punct de vedere al idealului frumos. Creația literară devine un mijloc de cunoaștere nu numai a realității sociale și a vieții altor oameni, ci și un mijloc de autocomunicare.

Lumea secolului al XIX-lea nu mai poate însă ignora dependența artei față de știință și morală. Ea trebuie să-și asume o funcție culturală majoră, cognitivă în esență: „Arta are drept obiect să ne conducă la cunoașterea noastră înșine, prin revelarea tuturor gândurilor noastre, chiar și a celor mai secrete, a tuturor tendințelor, virtuților, viciilor, a părților noastre ridicole, la perfecționarea ființei noastre.”¹

Cunoscând destinele creației spiritual-morale ale altor indivizi, avem posibilitatea să ne cunoaștem pe noi înșine în diverse ipostaze ce ne caracterizează ca personalitate. În virtutea capacităților de a crea posibilitatea cunoașterii de către o personalitate sau generație a experienței de viață spirituală și socială a altor personalități sau generații, literatura artistică își asumă funcția **comunicativă**. Dimitrie Cantemir este cel care, ocupând un loc intermediar între înțelegerea artei la nivelul ei sincretic și cel al unei viziuni moderne privind funcțiile ei, a constatat că fără un Homer nu ar fi existat mitul despre Ahile sau legenda lui Alexandru Macedon. Raportată la posibilitățile

¹ Liviu Petrescu. *Poetica postmodernismului*. – Pitești: Paralela 45, 1996, p. 24.

sale interne de creație, opera artistică, în interpretarea lui D. Cantemir, ar trebui să însemne cunoaștere și comunicare. În tendința de a contribui la perfecționarea și îmbunătățirea realității sociale, literatura fixează, păstrând pentru necesitățile de viitor, modele de viață trăită ale oamenilor. Ca rezultat, anumite personalități, dar și oameni în general, se înscriu în cartea nemuririi. Menirea cunoștințelor asimilate în cazul lecturii operei nu constă în a evidenția anumite concluzii, ci de a ne îmbogăți din punct de vedere estetic și de a ne trezi simțul necesității de autoperfecționare spirituală. Prin capacitatea sa de a acumula și difuza cunoștințe despre realitate, literatura devine importantă pentru creșterea nivelului spiritual al individului, dar și pentru progresul social.

Știința literaturii distinge, de rând cu funcțiile de cunoaștere și comunicare, funcția **educativă** a creației artistice. În virtutea funcției sale educative, literatura exercită influență pozitivă (sau negativă) asupra concepției ideologice, asupra moralei, psihologiei umane, intersectându-se cu politica, etica, dreptul și filosofia. În acest sens, literatura se prezintă drept ideologie. Ca fenomen ideologic, literatura își justifică valoarea de cunoaștere și de formare a anumitor idei sociale, apreciind realitatea în conformitate cu un anumit ideal estetic în care inerent își află răsfrângere poziția scriitorului față de om și societate, iar odată cu aceasta și anumite aspirații de clasă și național-istorice.

Funcțiile cognitivă, comunicativă și educativă nu pot fi realizate decât prin intermediul funcției **estetice**. Primele trei

funcții dețin o realitate estetică doar în măsura în care opera literară îndeplinește o funcție estetică, apelând la simțirea artistică a receptorului. Funcția estetică a literaturii începe să fie întrevăzută abia în perioada alexandrină. Așa cum susține Iurii Borev, funcția estetică rezidă, mai întâi de toate, în „capacitatea operei de artă de a-i cultiva omului gustul estetic și artistic, formându-i astfel orientarea valorică în lumea înconjurătoare, iar în al doilea rând, în ceea de a-i cultiva acestuia spiritul creator, de a trezi în el artistul.” Înraurit de ponderea estetică a operei, omul se va obișnui să perceapă realitatea sub ungiul de vedere al expresivității, deci și al valorii ei estetice și de a-i organiza, totodată, propria viață spirituală în conformitate cu legile frumosului. Toate acestea contribuie la perfecționarea continuă a omului.

Funcția **cathartică**. Încă în Antichitate, Aristotel, în celebrul său tratat *Poetica*, formulează principiul *catharsis*-ului, al purificării sufletelor celor care vin în contact cu poezia. Catharsis-ul denumește „desfătarea” ce explică procesul de creație, de producere a operei, rezultată din incitarea propriilor afecte prin discurs sau poezie, desfătare care poate determina pe autor sau spectator să-și schimbe o convingere sau să se elibereze de tensiunea sufletească.

4. Literatura și tangențele sale

În secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea literatura a fost înțeleasă adesea ca produsul unor factori externi sau extrinseci literaturii. Atunci, diversele metode din

științele pozitive și sociale ale vremii au fost aplicate și literaturii. Este cazul studiilor biografice, care la origine au fost pur istorice. Ele aveau drept scop să releve faptele exemplare din biografia marilor oameni, pentru a rămâne drept pildă și îndreptar de comportament pentru urmași. „Primele biografii ale scriitorilor au și ele o similară destinație. Genul respectiv apare destul de devreme, în perioada alexandrină, când se constituie primele ediții din operele scriitorilor greci începând cu Homer, continuând cu tragicii Eschil, Sofocle, Euripide și cu filosofi sau oratori ca Platon, Aristotel, Isocrate etc.”¹ Biografia se practică în Renaștere: avem, astfel, o biografie a lui Dante, de Boccaccio (1350), *Viața celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* (1550) de Giorgio Vasari, etc.

Biografia „primește o nouă orientare din momentul în care opera literară începe să fie privită ca expresie a individualității, adică, începând cu romanticii.”² Se cercetează acum faptele de excepție din viața scriitorului, pentru a explica faptele de creație. Acest eu misterios, creatorul unei opere originale, trebuie să-și aibă sursa în însăși viața autorului.

Biografia devine o explicație pentru operă. Cel mai evident factor al unei opere literare este creatorul ei, autorul și de aceea explicarea operei literare prin personalitatea și viața scriitorului este una din cele mai vechi metode de cercetare literară. Biografia poate fi judecată în raport cu creația literară

¹ M. Marinescu-Himu. *Istoria literaturii grecești*. – București: Minerva, 1965, p. 23.

² Vasile Marian. *Teoria literaturii*. – București: Atos, 1997, p. 39.

propriu-zisă, dar putem s-o justificăm și ca mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală și emoțională, ca mijloc care prezintă un interes intrinsec propriu; și în sfârșit, putem să privim biografia ca un izvor de materiale pentru cercetarea sistemică a psihologiei scriitorului și a procesului literar. Biografia este un gen de literatură vechi. Opera poetului poate reprezenta o mască, o convenționalizare dramatizată a propriei sale vieți. Biografia furnizează materiale necesare explicării altor probleme care interesează istoria literară, cum ar fi lecturile poetului, relațiile sale cu oamenii de litere, călătoriile lui, peisajele și orașele pe care le-a văzut și în care a trăit, probleme care pot arunca lumină asupra mediului în care a trăit scriitorul, asupra influențelor care l-au format, asupra materialelor din care s-a inspirat.

Literatura și psihologia. Prin „psihologia literaturii” putem înțelege studiul psihologic al scriitorului ca tip și ca individ, studiul procesului de creație, studiul tipurilor și legilor psihologice care se întâlnesc în operele literare sau efectele literaturii asupra cititorilor. Natura geniului literar a constituit întotdeauna obiect de speculație, geniul fiind considerat încă de către greci drept o stare înrudită cu „nebulia”. Poetul este un posedat, el nu seamănă cu ceilalți oameni. Se pune întrebarea dacă autorul într-adevăr reușește să încorporeze psihologia în personajele lui și în relațiile dintre ele. Chiar dacă am presupune că un autor reușește să confere „veridicitatea psihologiei” comportării personajelor sale, atunci ne întrebăm dacă această „veridicitate” reprezintă o valoare artistică. Într-o

variantă mai veche, metoda psihologică considera că opera se confundă, moralmente, cu modul de a gândi și simți al scriitorului.

Literatura și societatea. Literatura este o instituție socială care folosește ca mijloc de exprimare limba, o creație socială. Procedeele literare tradiționale, precum utilizarea simbolului și a metrului, sunt sociale prin însăși natura lor. Ele reprezintă, convențional, niște norme care nu puteau să apară decât în societate. Literatura reprezintă „viața”, iar viața este o realitate socială. Scriitorul însuși este un membru al societății cu o anumită poziție socială, se bucură de o anumită apreciere din partea societății și este răsplătit de ea.

Literatura și ideile. În mod obișnuit, noi înțelegem prin idei un gând sau o serie de gânduri despre lume, care adesea ajung la un sistem mai larg, la o concepție filosofică. Orice om are o idee, o concepție mai mult sau mai puțin coerentă despre realitate, natură, univers. Artistul nu face excepție de la această regulă. „*Faust* al lui Goethe e un vast poem filosofic, așa cum este *Luceafărul* și multe alte poeme eminesciene. *Divina comedie* a lui Dante exprimă foarte coerent întreaga teologie și filosofie din Evul Mediu occidental. Lucian Blaga, un mare poet, este autorul unui amplu și original sistem filosofic.”¹ Prea multă filosofie poate să afecțeze structura unei opere literare. În ansamblu însă,

¹ Vasile Marian. *Noțiuni de teoria literaturii pentru învățământul preuniversitar*. – București: Vestala, 1996, p. 14.

ideile nu pot fi alungate din literatură și artă, ele stimulând creația artistică.

Adesea literatura este considerată o formă a filosofiei, drept „idei” înfățișate în haină artistică și este analizată pentru a extrage „ideile directe”. Literatura poate fi privită ca o sursă de documente pentru istoria ideilor și a filosofiei, deoarece istoria literară merge paralel cu istoria intelectuală și o reflectă. „Istoria ideilor” nu este decât un mod special de abordare a istoriei generale, a gândirii care folosește literatura ca document și ilustrație. Acest lucru devine evident când un estetician afirma că în mare parte ideile cuprinse în operele literare sunt „idei filosofice diluate”. Totuși, în istoria literaturii există cazuri când ideile devin incandescente, când personajele și scenele întruchipează efectiv idei, când are loc o identificare a filosofiei și a artei.

Literatura și celelalte arte. Raporturile literaturii cu artele frumoase și cu muzica sunt foarte variate și complexe. Uneori, poezia s-a inspirat din pictură, sculptură sau muzică. Căci și operele de artă pot deveni temele poeziei. Spencer s-a inspirat din tapițerii și procesiunile timpului; poezia peisagistică din secolul al XVIII-lea – din picturile lui Claude Lorrain etc. La rândul ei, literatura poate deveni tema muzicii sau a picturii, în special a muzicii vocale.

Așadar, literatura se integrează în domeniul vast al artelor, alături de pictură, sculptură, muzică, arhitectură, dans etc. Ele se disting prin materialul în care se întruchipează opera de artă: materialul picturii sunt culorile; materialul muzicii sunt

sunetele; materialul literaturii este limba. Deși urmăresc același scop – emoția estetică – între arte sunt mari deosebiri, impuse de limitele în care se exersează. S-au observat însă și similitudini, tendințe de apropiere și de întrepătrundere. *Ut pictura poesis (ca pictura e poezia)* maxima lui Horațiu, exprimă o asemenea tendință; o întâlnim și în descrierile de natură din poezia modernă, la Vasile Alecsandri, de exemplu, care împrumută pentru poeziile sale cuvântul *pastel* din terminologia picturală. Relația dintre poezie și muzică e la fel de frecventă: compozitorii, apreciind muzicalitatea unor poeme, le-au pus pe muzică. Romanticii germani afirmă că idealul poeziei este să se dizolve în muzică. O artă „sintetică” a fost numit cinematograful care îmbină cuvântul, muzica, imaginea picturală. Multe opere au fost ecranizate: *Cei trei mușchetari* de Al. Dumas-tatăl, *Război și pace* de Lev Tolstoi, *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *Ion*, *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu etc. Allain Robe-Grillet declara că și-a luat ca metodă pentru romanele sale (primele din seria „noului roman francez”) tehnica cinematografică.

5. Noțiuni subordonate conceptului de literatură

Limbajul criticii și teoriei literare conține o mulțime de noțiuni înrudite sau subordonate conceptului de literatură. Frecvența cu care ele sunt folosite ne arată deosebita lor importanță descriptivă. Fără aceste noțiuni, literatura nu ar fi în măsură să dea seama de complexitatea aspectelor sale.

Literatura scrisă și orală. Creația orală se datorează faptului că în procesul de creare și difuzare ea nu poate face apel la scris. „Există și un paradox al acestei situații: pentru a putea fi validată, analizată, recunoscută ca atare, creația orală se supune principiului înregistrării prin scris.”¹ În Antichitate, literatura orală cunoaște o mare difuziune și legitimare. Este, de fapt, epoca sa de glorie. Dezvoltarea considerabilă a studiilor despre apariția, începuturile și evoluția scrierii pune pe baze complet noi și în profunzime întreaga problemă a oralității. Textul oral poate funcționa foarte bine și fără forma scrisă. El are legi și o „conștiință proprie”: de a fi „cântec” și „voce”. Într-un poem tradițional acționează totdeauna și simultan două tendințe: spre cântec și spre expresia uzuală, tradițională. Anterioară scrisului, permanentă, creativă și exemplară, viața orală a literaturii constituie o realitate istorică și estetică incontestabilă, de prim ordin.

Literatura scrisă e mai liberă decât cea orală. Această libertate se manifestă, înainte de toate, la nivel stilistic și ea este foarte bine vizibilă odată cu romantismul, când originalitatea artistică devine un criteriu de valoare. Scrisul oferă un spațiu în care se poate afirma nestingherită subiectivitatea, conștiința individuală. Scrisul permite singurătatea, el este o activitate ferită de ochii lumii, nu mai este o formă de comunicare directă. Spre deosebire de literatura orală, care se caracterizează printr-o sporită convenționalitate și

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*. – Chișinău: Cartier, 2003, p. 34.

stereotipie, atât la nivelul motivelor, cât și la cel al structurilor, literatura scrisă este mult mai liberă, beneficiind de posibilitatea de a avea mărci individuale (subiectivitatea, reclusiunea, meditația, experimentul de limbaj etc.). „Transmiterea informației orale în cadrul unei comunități implică solidaritatea participanților la comunicarea mesajului artistic și apartenența lor la un grup tradițional, care asigură prezența continuă a materialului transferat. Literatura scrisă permite distanțarea destinatarului, respectiv receptorului, de autorul-expeditor, legătura simbolică dintre ei fiind mediată doar de prezența materială a cărții, care concretizează creația.”¹

Prin raportare la literatura scrisă, literatura orală este caracterizată de cinci trăsături definitorii: caracterul oral, tradițional, colectiv, anonim și sincretic. În timp ce literatura cultă este creată, transmisă și conservată prin scris, literatura orală este păstrată într-un repertoriu tradițional și comunicată din generație în generație, prin viu grai. În literatura cultă, tiparele estetice se modifică permanent, pe câtă vreme literatura orală păstrează tiparele tradiționale, motivele, rima, ritmurile, măsura, reprezentările ancestrale și arhitectura narativă.

Literatura cultă și populară este un binom terminologic, desemnând în discursul specialiștilor tipuri de literatură în opoziție. Literatura cultă este, în primul rând, o

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* – Chișinău: Arc, 2017, p. 274.

literatură scrisă, aparținând unor autori cunoscuți, profesionalizați, care-și exercită dreptul de proprietate asupra operelor lor. Literatura cultă este expresia culturii, a erudiției, a instrucției și a educației, a cunoștințelor retorice, a unei mentalități culturale. Ea este o literatură cultivată, produs al literelor și al școlii, o literatură instituționalizată, recunoscută oficial.

Literatura populară (sinonim parțial cu *literatura de masă*) trimite la ideea de popor, de masă, de vulgar și chiar incultură. După Adrian Marino, conceptul de literatură populară prezintă patru sensuri diferite:

1. Literatura compusă de popor, considerat ca autor colectiv. La acest nivel, ea se identifică cu noțiunea de folclor și suprapusă peste sintagma „literatură orală”.

2. Expresie a sufletului popular („vox populi”). Literatura populară ar fi, deci, o literatură „naturală”, „naivă”, „primitivă”, „spontană”, „autentică”.

3. Literatura care se bucură de popularitate, de audiență largă, în opoziție cu ideea unei literaturi pentru elite.

4. Literatura scrisă pentru popor, cu intenții de culturalizare și educare. Ideea literaturii ca mijloc de luminare a poporului apare în Iluminism, fiind apoi reluată de romantici. Aceasta este o literatură de accesibilitate calculată și la nivel stilistic, și la nivel tematic. Ideea vulgarizării, a popularizării

științei, filosofiei, istoriei, moralei este și ea prezentă în acest tip de literatură.¹

În relația dintre literatura cultă și cea populară se manifestă două fenomene opuse: „pe de o parte, literatura populară imită și preia literatura cultă (literatura cultă cade în folclor), pe de altă parte, literatura cultă pastișează sau imită folclorul.”²

Literatura sacră și profană. Religia rămâne un puternic stimulent al reflexiei literare, căci literatura apare într-o lume dominată de magie, mit, simbol, ceremonii și ritualuri, într-o lume stăpânită de două orizonturi opuse ale vieții: **sacrul și profanul.**

Dimensiunea sacră a literaturii este mai pronunțată la origini, în culturile antice, unde ea nu îmbracă o formă doctrinară, strict legată de religie. Noțiunea de *literatură sacră* apare în secolul al II-lea și al III-lea e.n., odată cu creștinismul, și ea denumeste prin expresia *sacris litteris* mai multe tipuri de scrieri:

- Totalitatea scrierilor cu conținut religios, doctrinar, apologetic, în speță creștin, începând cu Biblia;
- Totalitatea scrierilor instituționalizate, oficializate ale bisericii;
- Totalitatea operelor cu caracter „poetic”, de inspirație religioasă.

¹ Adrian Marino. *Literatura orală. Literatura sacră și profană.* În: *Hermeneutica ideii de literatură.* – Cluj: Dacia, 1987, p. 47.

² Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii.* – Chișinău: Cartier, 2003, p. 39-40.

Orice text religios și orice comentariu despre astfel de texte intră în categoria largă a literaturii sacre sau religioase.

Opusul literaturii sacre, sub toate aspectele, este **literatura profană**, care denumește tot ceea ce se opune sacralității scripturii. Ea cunoaște mai multe sinonime: laică, seculară, civilă. Literatura profană este astfel o literatură păgână, lumească. De fapt, cele două noțiuni – *literatură sacră*/*literatură profană* denumesc două moduri opuse de a înțelege cultura, viața, omul. „Primul are în vedere existența în orizontul divinității creștine, celălalt asumarea datelor lumesti ale vieții. Este opoziția dintre transcendent și contingent.”¹ Această opoziție este foarte puternică la începuturile creștinismului și de-a lungul Evului Mediu. Ea începe să fie subminată de scriitorii renascentiști, care vor pune în centrul universului omul. Criteriile teologice de apreciere a literaturii au devenit astăzi pentru cercetătorul modern aproape nerelevante.

Literatura de masă. Noțiunea de *literatură de masă* era mai mult răspândită în Occident. Termenul este parțial sinonim cu *literatura populară*. Aici esențial este criteriul cantitativ. Calitatea estetică nu interesează. Noțiunea se referă la acele tipărituri și publicații care tind spre omogenizarea, unificarea gustului. Literatura de masă este un efect al exploziei tiparului și al producției nelimitate de carte, fenomene care aduc cu ele consumul nediferențiat de text,

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*. – Chișinău: Cartier, 2003, p. 38.

ideea de divertisment cultural, producția de serie, tirajele de masă. În Germania și Anglia, un termen sinonim pentru *literatura de masă* e *literatura trivială*. Ambele noțiuni au în vedere literatura banală, comună, lipsită de originalitate, inferioară literaturii. În același timp, aceasta păstrează sensurile anterioare de literatură „primitivă” cu subiect simplist (cărți de vise, cu conținut magic, tot felul de ghiduri privind eticheta), incluzând o parte din folclor (colecții cu anecdote, snoave) și din literatura apocrifă.

Literatura de masă are ca sinonime și *literatură de consum*, *literatură populară*, *paraliteratură*, *trivialliteratur*, *literatură de bulevard*, *literatură de jos*. Aici se pot include mai multe tipuri de lucrări: romane cavalește, polițiste, istorice, *western*, de spionaj, erotice, *horror*, o parte din *bestselleruri*. Literatura de masă are scopul să distreze cititorul, să-i întrețină buna dispoziție, să-l mențină într-un spațiu paralel celui cotidian și, în același timp, urmărește profit comercial.

Paraliteratura. Noțiunea de paraliteratură este în bună măsură sinonimă cu literatura populară și literatura de masă. Prefixul **para-** („alături de”, „de-a lungul”) definește un spațiu aflat în marginea literaturii culte, de valoare. Un aspect al paraliteraturii este **parascritura**, „formă transliterară care presupune dublarea unui text, de obicei sumar, prin imagini cu caracter narativ și descriptiv.”¹ Un hibrid sunt benzile desenate (cadrul epic și dialogul minim desfășurate pe fondul unor

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*. – Chișinău: Cartier, 2003, p. 41.

imagini în serie). Textul scris e și mai sumar în foto-romane, foto-nuvele, care sunt accesibile și analfabeților. Un caz limită al paraliteraturii este **literatura pop** (expresie calchiată după „pop art”), în care distincțiile artă/ non-artă sau bun gust/ prost gust sunt anulate. În acest tip de literatură apar texte-colaje (utilizând reclame, anunțuri publicitare, afișe, prospecte, texte de cântece, acte, facturi etc.). se dezvoltă în felul acesta și ideea cărților-obiect.

6. Metaliteratura. Intertextualitatea. Literatura autoreferențială

Noțiunea de metaliteratură este una recentă și vrea să cuprindă toate tipurile de discurs care au drept referință literatura însăși. Metaliteratura este literatura despre literatură sau literatura cu literatură, un tip de text care se construiește din materia unor texte literare preexistente. Pe de o parte metaliteratura înseamnă Istorie, Critică și Teorie literară; iar pe de altă parte ea înglobează textele literare care utilizează câteva procedee: *intertextualitatea* (se constituie din textele anterioare, reelaborate, integrate, sub diferite forme, într-o nouă operă literară), *parodia* (este o imitație satirică a unei opere cunoscute; ea presupune adaptare, parafrază, aluzie, deformare, caricatură, hiperbolă), *citatul* (un fragment decupat și transcris din altă operă), *mottoul* (este o idee sau o imagine preluată dintr-un text de referință, având valoare simbolică pentru opera pe care o „prefățează”), *autoreferențialitatea* (cuprinde opiniile, reflecțiile prozatorilor și ale poezilor despre

literatură. E vorba de textul care ne vorbește despre sine, despre cum a fost creat).

Metaliteratura este reflecția asupra literaturii și rezultatul acestei reflecții. Noțiunea face parte dintr-o serie mai largă de noțiuni ale domeniului literar. Încă din secolul al XVII-lea s-a vorbit de metametrică, adică despre o știință a metricii. Herder e cel dintâi în istoria culturii europene care folosește conceptul de *metacritică* (critica criticii). În prezent sunt noțiuni precum: *metalimbaj*, *metatext*, *metateorie*, *metadiscurs*. Unii promotori ai noii viziuni retorice despre text și opera literară propun noțiuni precum *metaplasma* (figură fonică), *metataxa* (figură sintactică), *metasemem* (figură a schimbării de sens) și *metalogism* (figură la nivelul semnificației). „Dar acestea sunt noțiuni oarecum specializate, particulare. Pe când metaliteratura e un concept de mare complexitate”¹, incluzând atât critica și teoria literară, ca domenii ale cercetării, cât și unele realizări ale literaturii propriu-zise.

Critica literară are ca obiect interpretarea, aprecierea unei opere literare, definește semnificațiile, originalitatea operei. Ea presupune descoperirea structurii individuale a operei, descifrarea semnificațiilor inedite ce se desprind din respectiva operă, descoperă și afirmă valori, le selectează, le ierarhizează, respinge sau neagă non-valorile, informează, educă gustul public, spiritul militant.

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*. – Chișinău: Cartier, 2003, p. 42.

Reprezentanți de vază: Titu Maiorescu, George Călinescu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Nicolae Iorga, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Garabet Ibrăileanu, Constantin Ciopraga, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Marin Mincu, Eugen Lungu, Mihai Cimpoi, Alexandru Burlacu ș. a.

Teoria literaturii cercetează caracteristicile generale ale fenomenului literar: genurile literare, compoziția operei, curentele literare, relația literaturii cu realitatea și celelalte arte, stilul, versificația etc.

Reprezentanți de vază: Arthur Warren, René Wellek, Wolfgang Kayser, Irina Petraș, Vasile Marian, Tudor Vianu ș. a.

Istoria literaturii cercetează evoluția literaturii pe perioade (operele literare în succesiunea lor istorică), legăturile dintre literaturile diferitelor epoci, diferențe sau similitudini dintre acestea, formele literare care se nasc și sunt diferite de cele din alte veacuri, epoci, decenii.

Reprezentanți de vază: George Călinescu, Eugen Lovinescu, Nicolae Iorga, Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, Mihai Cimpoi ș. a.

Astfel, metaliteratura constituie obiectul de activitate al criticilor, istoricilor și teoreticienilor literari. „În postmodernitate, reflecția asupra literaturii intră și în textul literar. Termenul începe să înglobeze toată literatura care se constituie prin reflecția ei însăși.”¹

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* – Chișinău: Arc, 2017, p. 296.

Intertextualitatea. Faptul că literatura trăiește din literatură, că literatura „se face” cu literatură este astăzi de domeniul evidenței. Literatura presupune existența, integrarea și reelaborarea, sub diferite forme, a literaturii anterioare. Un critic canadian susține că dorința unui scriitor de a scrie nu poate veni decât din experiența prealabilă a literaturii. Nu poți să scrii poeme decât plecând de la alte poeme, romane cu punct de plecare în alte romane. Operele literare nu pot fi create din nimic, ci din literatura însăși. Așa cum spune Adrian Marino, scriitorul este „livresc” prin definiție. A „acumulat” cărți și produce cărți. Astfel a apărut conceptul de **intertextualitate**. Pentru prima dată îl folosește Mihail Bahtin într-un studiu despre Fiodor Dostoievski.

Biografia ideii de intertextualitate începe cu discursul Juliei Kristeva despre creația lui M. Bahtin, ținut la 1966 în cadrul seminarului de literatură, al cărui moderator era Roland Barthes. „În baza teoriilor savantului rus despre dialog și polifonie, Kristeva lansează noțiunea de intertextualitate care, la acel moment, se armonizează cu preocupările textualiste și semiotice ale grupului de cercetători adunați în jurul revistei pariziene *Tel Quel*. Articolul ei, *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul*, apărut cu un an mai târziu, consemna debutul publicistic al celui mai vehiculat concept în cercetarea literară a ultimelor decenii.”¹

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* – Chișinău: Arc, 2017, p. 240.

Julia Kristeva spune că „orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbirea și transformarea unui alt text.” Ideea este că orice text trece printr-un pre-text; orice text este produs prin „transformarea” unui alt text; orice text este chiar un generator de alte texte. Intertextualitatea nu este altceva decât preluarea de către un autor în textul său a unor nume, teme, motive, structuri aparținând altor texte/autori. Intertextualitatea nu trebuie confundată cu copierea, plagiatul. Ea presupune re-scrierea, transformarea, topirea tuturor elementelor preluate. Mesajul pe care vrea să ni-l transmită textul intertextual este diferit de mesajul textului la care el ne trimite, chiar și în cazul când sunt preluate mai multe fragmente, neschimbându-se nimic în ele. Într-un context nou, aceste fragmente vor avea altă semnificație. A fi intertextual înseamnă a dialoga, a polemiza, a parodia și nu a copia. Astfel, Nichita Stănescu este autorul a trei poeme (*Odă în nici un fel de metru*, *Dialog cu Odă în metru antic*, *Odă în metru antic*) care dialoghează cu *Odă în metru antic* a lui Mihai Eminescu. Dialogul cu celebrul poem eminescian va sta sub semnul căutării unui *alt-ceva*. Nichita Stănescu ne propune o lume care concurează și nu copiază universul eminescian. Se poate afirma că orice text este intertext chiar și pentru simplul fapt că orice autor este influențat de lecturile sale, de textele care l-au format.

Ideea intertextualității are o importanță deosebită pentru lectură, pentru că ne oferă posibilitatea să înțelegem mai bine straturile unei opere literare atât din perspectiva universului

creatorului, cât și din perspectiva cititorului, a celui care va recrea textul.

Literatura autoreferențială. Fenomenul metaliteraturii e motivat nu doar de faptul că orice text se scrie cu ajutorul altor texte, ci și de interesul pe care literatura îl arată propriei sale naturi. Încă din timpurile vechi formele de existență și manifestare ale literaturii devin și teme literare. Scrisul, litera, caligrafia, alfabetul, elemente cu o semnificație magică și de multe ori sacră, sunt glorificate de scriitorii Antichității, ai Evului Mediu și ai Renașterii. La fel instrumentele de scris: condeiul, pergamentul, călimara, hârtia. Elogiul cărții apare la Horațiu, Vergiliu, la poeții renaștentiști, baroci și romantici. În lumea modernă, cartea devine o temă obsedantă la Mallarmé (cu proiectul său al cărții totale), Flaubert (*Bouvard și Pecuchet*), André Gide (*Falsificatorii de bani*), Borges (*Cartea de nisip*), Umberto Eco (*Numele trandafirului*) etc. După cum susține Adrian Marino, „cartea despre carte este o componentă esențială a literaturii. Cărți imaginare despre alte cărți imaginare, interpolările fiecărei cărți în toate cărțile, cărți care preiau pe față, prin copie și parafrază, cărțile anterioare, aceasta este situația de bază, temă literară prin excelență.”¹

Literatura despre literatură nu se reduce doar la istoria, critica și teoria literară. Aceasta pentru că reflecția despre literatură este prezentă și în unele romane sau poezii. Există o literatură care are ca subiect sau temă *literatura*, o literatură

¹ Adrian Marino. *Hermeneutica ideii de literatură*. – Cluj: Dacia, 1987, p. 387.

interesată de propria sa natură. Încă în Antichitate existau multe opere al căror subiect predilect era literatura însăși, formele ei de existență și manifestare (scrisul, litera, caligrafia, alfabetul). Dar mai ales, astăzi literatura vorbește, în primul rând, despre sine. Este ceva normal dacă ținem seama de faptul că prozatorii și poeții simt și ei nevoia, ca și criticii, să spună ceea ce cred despre literatură, mai ales că ei sunt cei care o fac. Ajungem astfel la **autoreferențialitate**. E vorba de textul care ne vorbește despre sine, despre cum a fost creat, despre propriul mecanism de construcție. Aceasta înseamnă că textele autoreferențiale ne vor descrie, pe lângă aventura personajului și aventura elaborării aventurii personajului. Prozatorul Gheorghe Crăciun mărturisește că „este un prozator care a descoperit nevoia de a scrie nu pentru a povesti, ci pentru a vedea cum poate fi povestit ceva exact.”

Literatura autoreferențială nu trebuie confundată cu literatura autobiografică, adică cu autoreferențialitatea autorului însuși asupra vieții lui, deci într-o operă semnată de acesta. De exemplu, în *Amintiri din copilărie*, autorul este unul autoreferențial, în sensul că pornește de la datele propriei biografii, se referă la propriile experiențe dintr-o anumită perioadă a vieții, dar *Amintirile...* nu fac parte din literatura autoreferențială. Aceasta este acea categorie tipologică de literatură care se referă fie tematic, fie sub aspect teoretizant, fie prin dezvoltarea propriilor convenții utilizate de autor, la ea însăși ca fenomen, ca artă a cuvântului, ca practică cu succesele și crizele ei.

Literatura autoreferențială e o literatură cu caracter estetic despre literatură. Aspectul și ideea de autoreferențialitate manifestă interes în secolul al XX-lea. Încă în Antichitate existau scrieri cu subiect despre literatură și formele ei de existență. La mijlocul secolului al XX-lea, ca și în cazul metaliteraturii, se impune necesitatea de a denumi cu un singur termen toate tipurile de discurs cu caracter estetic despre literatură și pentru a distinge acest tip de literatură de metaliteratură s-a recurs, datorită caracterului estetic al acesteia, la termenul de *literatură autoreferențială*.

În secolul al XX-lea, literatura devine aproape în masă autoreferențială, datorită, mai ales, intertextualității ei și a asimilării intense până la suprasaturație a elementului livresc. Faptul se explică prin aceea că în această nouă condiție a sa, ontologică sau existențială, literatura nu mai poate exista în afara memoriei culturale și a erudiției scriitorului, care se răsfrânge explicit sau implicit în scris.

III. MODUL DE EXISTENȚĂ A OPEREI LITERARE

- 1. Structura operei literare**
- 2. Personajul literar**
- 3. Imaginea artistică**
- 4. Modurile de expunere**
- 5. Figuri de stil**
- 6. Elemente de prozodie**

1. Structura operei literare

Transfigurând artistic realitatea prin ficțiune, scriitorul devine creatorul operei literare, care reprezintă o unitate indisolubilă între un conținut și o formă, cu un mesaj pe care îl transmite prin cuvinte structurate într-un text cu valoare estetică. „Nici o operă literară, oricât de întinsă ar fi, nu poate cuprinde viața în toate înfățișările ei, ci doar un aspect al realității, fie din viața înconjurătoare, fie din cea lăuntrică.”¹

Izvorul tuturor operelor literare este realitatea obiectivă în multiplele ei forme de manifestare. Chiar și operele literare în care predomină fantasticul au ca punct de plecare elementele reale ale vieții. Orice operă literară are o structură, înțelegând prin aceasta alcătuirea (ordinea, forma, organizarea) ei în elemente componente ale unui întreg, aflate în interdependență unele cu altele și cu întregul.

Noțiunea de structură (<lat. *structura* = „construcție”) era folosită în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cu sensul de „alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare”. Ulterior s-a aplicat diverselor științe, între care și filosofiei.

Înainte de Saussure, întemeietorul structuralismului lingvistic, ideea de structură se regăsea în două concepte: *Gestalt* (organism, întreg caracterizat prin coeziunea deplină a părților) și *Pattern* (mecanism, schemă, rețea de puncte esențiale). În lingvistică, termenul de *structură* era sinonim cu cel de *sistem*, limba fiind definită de Saussure ca un „sistem ale

¹ Dumitru Matei. *Noțiuni de teorie a literaturii*. – București: All Educational, 1996, p. 14.

căruia părți, în totalitate, pot și trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică”. De aici are loc transferul către critica și teoria literară. Literatura devine „structură verbală”, „substanță verbală și structurală care a primit formă”.

Wellek și Warren constată: „Structura este o noțiune care include atât conținutul, cât și forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un întreg de semne sau ca o structură alcătuită din semne, care slujește unui scop estetic precis.” Așadar, structura operei literare conține toate elementele care conferă valoare estetică. Ea se referă la întregul proces de elaborare a textului, la solidaritatea fundamentală a ansamblului, la legile care țin laolaltă acest tot funcțional, în care părțile nu se pot defini decât în raport cu întregul, modificarea unui element cauzând modificarea întregului.

Structura presupune organizarea textului pe mai multe nivele: semantic, sonor, gramatical, stilistic și compozițional.

Structura unei opere literare are în vedere următoarele elemente: temă, motiv, subiect (momentele subiectului), moduri de expunere, tehnici și procedee compoziționale, personaj, categorii estetice, figuri de stil, prozodie, sintaxă poetică, vocabular.

TEMA. Concept fundamental în teoria și critica literară, tema (<gr. *thema* = „subiect”) reprezintă aspectul general de viață reflectat în opera literară. Ea este legată de conținut, de nivelul semantic al textului, Boris Tomașevski numind-o „unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o

operă”. Pentru Tzvetan Todorov temele constituie „universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întâlnesc în toată literatura”. Dintre nenumăratele aspecte ale vieții înconjurătoare, scriitorii se îndreaptă spre acelea care li se par mai interesante, care au mai mult ecou în sufletul lor. „Majoritatea temelor din literatură atestă că în centrul creației artistice se află omul cu problematica sa.”¹ Marile teme ale literaturii sunt aceleași din antichitate și până în prezent și exprimă mari adevăruri, cum ar fi: nașterea și stingerea universului, viața, moartea, iubirea, ura, gelozia, avariția, societatea, familia, copilăria, timpul, istoria, natura, geniul, cunoașterea, destinul, mântuirea, eroismul, războiul ș. a. Acestea se întâlnesc în toate epocile și în toate genurile, diferența constituind-o doar modul în care sunt tratate. De exemplu, tema morții apare în *Epopoea lui Ghilgameș*, în balada populară *Miorița*, în poemul *Rugăciunea unui dac* de M. Eminescu, în nuvela *Moartea lui Ivan Ilici* de L. N. Tolstoi, în romanul *Muntele vrăjit* de Th. Mann, iar tema iubirii se poate identifica în *Cântarea cântărilor*, în poemul *Tristan și Isolda*, în tragedia *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, în romanul *Mănăstirea din Parma* de Stendhal, în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare...* de V. Voiculescu ș. a.

MOTIVUL. Termenul este preluat din domeniul muzicii unde era utilizat în înțelesul de „cel mai mic element

¹ Dumitru Matei. *Noțiuni de teorie a literaturii*. – București: All Educational, 1996, p. 15.

de structură care are sens” și al artelor plastice, unde era sinonim cu subiectul sau o parte a subiectului. Teoria literară îl consideră o unitate structurală minimală, constând într-o situație cu caracter de generalitate, având o semnificație și putând fi exprimat într-o formă simbolică. Într-o operă, motivul este numit printr-un cuvânt, o sintagmă sau o expresie și rezultă din fuziunea perfectă dintre conținut și formă (de exemplu, motivul florii, al copacului, al cifrei trei, al mărului de aur, al lirei, al ceasornicului, al îngerului, al demonului, etc.). Fiecare temă este susținută de mai multe motive. Astfel, la tema naturii din poezia eminesciană întâlnim motivul codrului, al teiului, al salcâmului, al plopului, al mării, al izvorului, al lacului, al lunii, al stelelor, al luceafărului, al florilor, al păsărilor etc.

Unele motive au denumiri latinești: *carpe diem* (trăiește clipa), *fortuna labilis* (soarta schimbătoare), *fugit irreparabile tempus* (timpul fuge de nerecuperat), *natura plangens* (natura plânge), *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (deșertăciunea deșertăciunilor și toate sunt deșarte).

Laitmotivul (<germ. *leitmotiv* = „motiv conducător”) este motivul fundamental al unei opere, care se repetă în opera literară, căpătând o poziție centrală. De exemplu, în *Scrisoarea I* de M. Eminescu, luna este un laitmotiv.

Motivul format prin asocierea mai multor motive se numește **topos** („loc comun”) pl. *topoi*.

SUBIECTUL. Fără a se confunda cu tema, subiectul (<lat. *subjectus* = „ceea ce este spus, subordonat”) este un

ansamblu de motive, succesiunea întâmplărilor în opera literară, lanțul evenimentelor care reflectă apariția, dezvoltarea și încheierea conflictului. Nu putem vorbi despre subiect decât în cazul operelor aparținând genului dramatic, unde operează, ca mod de expunere, narațiunea. Boris Tomașevski distinge între *subiect* (totalitatea motivelor în aceeași succesiune și legătură în care sunt date în lucrare) și *fabulă* (totalitatea aceluiași motive în legătura lor logică temporal-cauzală). Subiectul reprezintă desfășurarea evenimentelor ca o construcție semnificativă, mod în care cititorul a luat cunoștință de cele petrecute, iar fabula urmărește înlănțuirea cauzală a faptelor, ceea ce s-a petrecut efectiv. În cadrul subiectului se disting mai multe momente.

Expoziția fixează cadrul (locul și timpul) în care se petrec acțiunea, prezintă personajele principale și rememorează unele fapte petrecute, relevante pentru subiectul operei.

Intriga marchează apariția conflictului (nucleul epic în jurul căruia se va desfășura acțiunea), coalizarea și polarizarea forțelor, creșterea tensiunii epice sau dramatice.

Desfășurarea acțiunii prezintă evoluția și amplificarea conflictului schițat în intrigă, complicarea acțiunii și apariția unor conflicte secundare.

Punctul culminant este momentul dinaintea deznodământului, în care conflictul atinge intensitatea maximă.

Deznodământul este partea finală a subiectului, care coincide cu rezolvarea conflictului.

Să exemplificăm: în nuvela *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, sosirea lui Lăpușneanu în Moldova pentru a doua domnie și întâlnirea lui cu boierii reprezintă *expoziția*; adversitatea dintre domn și boieri înseamnă nașterea conflictului, deci *intriga*; acțiunile întreprinse de domnitor împotriva boierilor constituie *desfășurarea acțiunii*, uciderea celor 47 de boieri și a lui Moțoc este *punctul culminant*, iar moartea lui Lăpușneanu – *deznodământul*.

MESAJUL. În terminologia literară, mesajul (<lat. *missus* = „trimis”) nu este altceva decât semnificația textului, informația codificată pe care autorul dorește să o transmită cititorului. Ca și în lingvistică, unde între emițător și receptor se află mesajul codificat, în literatură autorul apelează la un cod pentru a da mesajului o formă expresivă. Stilul devine, așadar, codul în care se livrează mesajul unei opere literare, descifrarea tuturor mărcilor stilistice și stabilirea convergenței lor către semnificația globală a textului vor conduce la interpretarea corectă a mesajului. În *Luceafărul* de M. Eminescu, tema este condiția geniului, iar mesajul constă în ideea că, deși nemuritor, geniul este nefericit.

2. Personajul literar. Caracterizarea personajului

Tema operei literare este pusă în lumină de un conținut de idei determinat de idealul estetic pe care scriitorul îl servește. Acest conținut de idei este întruchipat în personaje și situații, care sunt elemente de formă. Oamenii, dar și animalele, obiectele personificate etc., care apar în operele

literare epice și dramatice și cu ajutorul cărora putem cunoaște conținutul de idei al acelor opere se numesc *personaje literare*.

Personajul literar reprezintă „categoria de bază a unei opere epice sau dramatice, tip uman semnificativ, individualitate cu trăsături fizice și morale distincte, pusă în lumină printr-un șir de întâmplări situate într-un anumit cadru social și temporal.”¹ Personajul este figura centrală în acțiunea operei literare, putând constitui reprezentarea artistică atât a unui om, cât și a unui obiect, idee etc. B. Tomașevski consideră personajul „un fir conducător care creează posibilitatea unei bune înțelegeri a motivelor îngrămădite.”²

Profilul personajelor literare din operele epice se desprinde din acțiunile povestite de scriitor, din portretele lor și, mai ales, din faptele lor, din lanțul de întâmplări la care acestea iau parte. Personajele din operele dramatice sunt acelea menite să trăiască pe scenă și însușirile lor reies din desfășurarea unei acțiuni reprezentate. Ele își dezvăluie treptat trăsăturile de caracter prin faptele săvârșite și prin opiniile expuse. În unele specii literare, cum este fabula, în locul oamenilor apar ca personaje literare plantele și animalele. Prin ele trebuie să înțelegem oamenii din realitate, cu gândurile și preocupările lor, cu calitățile și defectele acestora.

De-a lungul secolelor, termenului i s-au dat multiple și variate accepțiuni, pe măsura schimbărilor de concepție

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. – Chișinău: Arc, 2017, p. 355.

² Boris Tomașevski. *Teoria literaturii*. – București: Univers, 1973, p. 122.

estetică. Prezența personajului poate fi semnalată încă în tragedia antică, numit atunci cu termenii *protagonist* și *erou*. Protagonistul era primul actor, pe care poetul atenian Thespis (sec. VI î. Hr.) l-a introdus în spectacolul dedicat lui Dionysos. Acesta intra în dialog cu corul și interpreta diverse personaje ale miturilor. Ulterior, Eschil, a adăugat al doilea actor – *antagonistul*, numit „deuteragonistul”. Termenul *erou* apare explicat la Aristotel (*Poetica*), ca fiind „imitația unor oameni” cu ajutorul cuvintelor. Personajul de tip aristotelic se caracterizează prin logică și unitate interioară, verosimilitate și coerență a atitudinilor sale în acțiune.

Personajele medievale sunt schematice, ca în basme, chemate să reprezinte *valori umane transpersonale*, nu individualități. Eroul se transformă în personaj când începe să reprezinte omul ca persoană socială. În clasicism, în special în cel francez, personajele sunt caractere universal-valabile, constituite pe o trăsătură de caracter dominantă, pe o psihologie statică, tipizată (mizantropul, bigotul, cinicul, avarul etc.). Eroii romantici sunt *personaje excepționale*, dominate nu de rațiune, ci de pasiune, vis și istorie, sfâșiate de trăiri interioare antagonice, bizare, enigmatice, rebele. Se impun ca tipuri de personaje romantice visătorul, inadaptable, geniul, demonul, scepticul, titanul, mesianicul, cinicul etc. În realism, se revine la omul normal, cu originea în toate mediile sociale. Personajele realiste sunt tipice, determinate social (avarul, snobul, parvenitul, ratatul, degeneratul etc.). În naturalism, personajele sunt marcate de ereditate și de mediul în care au

crescut. Modernismul creează insul banal, absorbit de grijile cotidiene, anonimul, *antieroul*.

Personajul poate fi definit din perspectivă *morală* (raport între om și lumea valorilor), *sociologică* (raport între individ și colectivitate), *ontică* sau *filosofică* (raport între individ și univers), *estetică* (raportul dintre realitate și convenția literară).

În funcție de modul de receptare, pot fi stabilite mai multe *tipuri de personaje*:

- După gradul de implicare în acțiune (*principal, secundar, episodic, figurant* sau *periferic*);
- După însușirile evidente: (*pozitiv* sau *negativ*);
- După rolul în evoluția evenimentelor narate (*central, protagonist, antagonist, spectator, comentator, reflector*);
- După raportul cu realitatea (*fantastic, legendar, alegoric, istoric, autobiografic, picaresc*¹);
- După felul cum îi surprinde titlul operei (*titular* sau *eponim, sugerat*);
- După tipul compozițional (*linear* sau *plat, complex* sau *rotund, labirintic, stereotip, generic, unilateral*);
- După trăsăturile și semnificațiile întruchipate în diferite perioade ale evoluției pe curente (*clasic, romantic, realist*);
- Mai deosebim personajul *individual* sau *colectiv, masculin* ori *feminin, real* sau *ireal, dinamic (mobil)* sau *static*,

¹ Picaresc – de la Picaro, numele unui tip de aventurier spaniol, care investighează moravuri, medii sociale prin intermediul personajelor aparținând mediului interlop (cerșetori, aventurieri, vagabonzi).

supranatural, „*absent*”, (Vlad Țepeș în *Răceala* de Marin Sorescu sau Nichifor Lipan din *Baltagul* de M. Sadoveanu), *tipic* (reprezentativ pentru o categorie umană sau socială: demagogul¹, arivistul, slugarnicul, decrepitul², avarul, ipocritul, vanitosul³, inadaplatul etc. – toate apar în circumstanțe anumite pentru trăsătura ilustrată și sunt numite *caractere* sau *fiziologii literare*) și *atipic* (proza sec. XX).⁴

- După rolul simbolic, personajul poate fi: *apolinic*, *dionisiac*, *ahileic*, *odiseic*, *solar*, *selenar*, *arhetipal* etc. „În linii generale, literatura apelează la două modele de personaj: Ahile și Ulise, personaje binecunoscute din *Iliada* lui Homer; tipul ahileic este linear, previzibil, sângeros, inflexibil, își acceptă cu demnitate destinul, este vertical, solar, apolinic. Tipul odiseic propune un model complex, labirintic, imprezibil, dionisiac. Aceste două modele reprezintă extremele între care se fixează diferite tipuri de personaje și ele sugerează, metaforic, seninătatea ilustrată de zeul Apolo și ispitirea întrupată de zeul Dionis.”⁵

- *Suprapersonajul* este o realitate cu funcție simbolică, la care se raportează eroii și întâmplările (hanul din *Hanu Ancuței* de M. Sadoveanu); are valoare centrală și operează relații cu

¹ Demagog – persoană care caută să-și creeze popularitate prin promisiuni mincinoase.

² Decrepit – atind de decrepitudine (slăbiciune, decădere extremă din cauza bătrâneții sau a unei boli).

³ Vanitos – îngâmfat, trufaș, orgolios.

⁴ Veronica Postolachi. *Noțiuni de teorie literară*. – Chișinău: Prometeu, 2008, p. 145.

⁵ Doina Ruști, Adrian Costache. *LLR*, cl. X. – București: Teora, p. 32.

personajele principale (*hanul* în *Moara cu noroc* de I. Slavici). *Hanul* este un topos (loc comun) frecvent în literatura română (*Hanul ciorilor* de I. Slavici; *La Hanul lui Mânjoală* de I. L. Caragiale; *Hanul bouului, Povestea cu Petrișor, Cocostârcul albastru, La crâșma lui Moș Percu* de M. Sadoveanu; *Călătorului îi șade bine cu drumul* de I. Al. Brătescu-Voinești).

Prin caracterizarea personajului înțelegem „modalitatea artistică folosită de scriitori pentru a stabili poziția personajelor în operă, trăsăturile lor fizice și morale, relațiile cu alte personaje, atitudinea scriitorului față de ele.”¹ Se realizează prin două modalități:

1. Caracterizare directă:

❖ **De către autor** (prin descrierea portretului fizic și comentariile privind trăsăturile morale ale personajului):

✓ „*Era un om bine făcut, puțin chel în vârful capului, cu ochii foarte blajini. Când zâmbea, se arătau sub mustața tunsă scurt niște dinți lungi, cu strungă mare la mijloc. Când ne învăța să spunem poeziile eroice, vorbea tare și înălța în sus brațul drept; când cântam în cor lovea diapazonul de colțul catedrei, îl ducea repede la urechea dreaptă și, încruntând puțin din sprâncene, dădea ușor tonul... Când trebuia câteodată, sâmbăta după-amiază, să ne cetească din poveștile lui Creangă, ne privea întâi blând, cu un zâmbet liniștit, ținând cartea la piept, în dreptul inimii – și în bănci se făcea o tăcere adâncă, ca într-o biserică.*”

¹ Dumitru Matei. *Noțiuni de teorie a literaturii*. – București: All Educational, 1996, p. 22.

(M. Sadoveanu, *Domnu Trandafir*)

❖ **De către personajul însuși** (autocaracterizare efectuată prin mărturisiri proprii, autoanalize, introspecții monologale):

✓ „– Atunci mă știi de nume. Eu sunt Lică, sămădăul... Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de țară și nimeni nu mă oprește-n cale... Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine de mine să nu știe.”

(I. Slavici, *Moara cu noroc*)

❖ **De către alte personaje** (intercaracterizare, după Fl. Rogalski):

✓ „Și vorba se încinse ca focul.
– Să dea Hangiu?.. Hangiu să dea?..
– Dar nu l-ați văzut cum mișună prin cârciumi și băcănii? zise ctitorul. Intră într-una, ia binișor o măslină, o aduce la gură ș-o strecoară printre gingii. Fol, fol, o mestecă... „E! cum dai măslinile, dragă cutare?” – „Atât...” – „Scump, scump de tot la așa vremuri. Vremuri grele!” Și pleacă... Intră peste drum...”

(B. Șt. Delavrancea, *Hagi-Tudose*)

În fragmentul reprodus din nuvela *Hagi-Tudose* de B. Șt. Delavrancea, ctitorul, un personaj al acestei nuvele, scoate în evidență zgârcenia nemaipomenită a hangifului. El nu dă un sfânt la cutia bisericii și, deși are acasă „nomol de galbeni bătuți și ferecați”, umblă prin cârciumi și băcănii și nu cumpără nimic de mâncare, mulțumindu-se doar să guste câte ceva pe degeaba, motivând că sunt scumpe și vremurile grele.

2. Caracterizare indirectă:

❖ **După faptele săvârșite, conduita adoptată,** din gândurile și frământările sufletești ale personajului:

✓ *„El intră și se-ndeasă în gloata tremurândă/ Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpândă,/ Și paloșu-i ce luce ca fulger de urgie/ Tot cade-n dreapta, -n stânga, și taie-n carne vie.../ Fug toți și pier din care-i!”*

(V. Alecsandri, *Dan, căpitan de plai*)

❖ **După aspectul fizic și îmbrăcăminte:**

✓ *„Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncene dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin.”*

(I. Slavici, *Moara cu noroc*)

❖ **Prin limbajul personajului:**

✓ *„Leonida: Hehei! Unul e Galibardi; om, o dată și jumătate! (cu mândrie și siguranță) Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat în el răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?”*

(I. L. Caragiale, *Conu Leonida în față cu reacțiunea*)

Leonida, personajul din farsa lui Caragiale, este un om simplu, incult, poltron. Limbajul folosit, pronunția incorectă a unor cuvinte („Galibardi” în loc de „Garibaldi”, „giantă latină”, în loc de „gintă latină”) contribuie la caracterizarea sa.

❖ **Prin numele atribuite personajelor:**

✓ Atribuirea numelor personajelor este un mijloc de caracterizare a acestora, de realizare a comicului în operele literare. Vasile Alecsandri stabilește o concordanță între nume și oameni. Simpla percepere a numelui personajului îți deschide, de la început, perspectiva cunoașterii sale: Clevetici, Tribunescu, Slugărică, Pungescu, Colivescu etc. Ion Creangă mai întâi descrie „apucăturile” eroilor săi, apoi le pune numele: Setilă, Flămânzilă, Gerilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă etc.: „*Se vede că acesta-i prăpădenia apelor, Setilă, fiul secetei.*” I. L. Caragiale a ales cu multă grijă numele personajelor sale, nume care sugerează unele trăsături caracteristice. În comedia *O scrisoare pierdută* personajele au nume potrivite caracterului fiecăruia. Zaharia Trahanache sugerează bătrânețea; Farfuridi și Brânzovenescu, prin aluzia culinară, sugerează inferioritate și vulgaritate; Cațavencu este tipul demagogului, iar Agamiță Dandanache este potrivit cu ramolismul acestuia, apariția lui ca deputat desemnat de la centru produce o adevărată „dandana”.

Personajele principale beneficiază de **caracterizări mixte**, adică îmbină modalitățile directe cu cele indirecte, ceea ce permite autorului pluriperspectivismul în modelarea personajelor.

3. Imaginea artistică

Imaginea artistică (termenul **imagine** provine din latinescul *imago*, *-inis*, cuvânt polisemantic având următoarele sensuri: „chip”, „portret”, „reprezentare plastică”, „statuie”;

„copie fidelă”; „umbră”, „spectru”, „vis”, „ecou”; „imagine”, „vedere”, „aspect”, „aparență”. În limba română a fost preluat după termenul francez *image*), reprezintă specificul artei și este considerată un produs al imaginației, având valoare estetică. Imaginea artistică reprezintă un tablou din viața umană concret-senzorial, generalizat și individualizat creat prin intermediul ficțiunii artistice și având valoare estetică. Belinski spunea: „În timp ce filosoful vorbește prin silogisme, poetul o face prin imagini și tablouri. Primul demonstrează prin argumente logice, celălalt arată prin imagini vii și concrete.” Reprezentarea concret-senzorială a vieții de la care pornește scriitorul nu constituie un scop în sine, fixând particularul în formele individuale; scriitorul tinde spre generalizarea fenomenului, exprimând idei general-umane. Cunoscând realitatea, scriitorul își face anumite idei pe care le redă senzorial. Fenomenele realității sunt redade în forma înfățișării lor vizibile, auditive, chiar palpabile. Citind, noi auzim, vedem, pipăim, suntem martorii acestei realități.

Imaginea artistică este reprezentarea plastică și sensibilă a realității cu ajutorul cuvintelor. Este un produs al imaginației și fanteziei artistului care va recrea realul, va reconfigura sugestiile și impresiile primite din jur, din propria existență și experiență, particularizând generalul și concretizând abstracțiile. Imaginea e legată inseparabil de simțuri. „Ceea ce dă forță unei imagini nu este atât vioiciunea ei ca imagine, cât caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de

senzație.”¹ Cu alte cuvinte, secretul eficacității unei imagini poetice nu se află în limbaj, ci în senzorialitate și în psihicul creatorului.

Particularitățile imaginii artistice sunt:

1. Nucleul imaginii artistice este întotdeauna omul, chiar și atunci când autorul transpune crâmpoie de faună sau floră;

2. Imaginea artistică este plurivalentă, plurivocă și plurisemantică;

3. Poartă adevăruri general-umane;

4. Se prezintă ca o unitate de contrarii, ca un ansamblu de raporturi opozabile dintre ireal și material, general și particular, abstract și concret, obiectiv și subiectiv, dintre autentic și fictiv, veridic și imaginar, neîndoielnic și convențional, creativ și cognitiv, *mimesis* și *poiesis*, rațional și emoțional, intelectual și afectiv.²

A. După **natura lor sensibilizatoare**, adică în funcție de simțurile pe care le solicită imaginile artistice, plastic-representative, acestea pot fi:

▪ **imagini vizuale**

✓ pentru a contura peisajul hibernal în pastelul *Miezul iernii*, Vasile Alecsandri oferă imagini vizuale, care semnalează și potențează albul, neclintirea și gerul. Natura anotimpului surprinde *planul terestru* („în păduri”, „munți”,

¹ René Wellek. Arthur Warren. *Teoria literaturii*. – București: EPL, 1967, p. 247.

² Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. – Chișinău: Arc, 2017, p. 227-228.

„codrii”, „zăpadă”, „câmpii”) și *planul celest* („stelele”, „cerul”, „văzduhul”, „bolta cerului”, „raza lunii”).

- **imagini auditive**

✓ în pastelul *Noapte de vară*, George Coșbuc evocă natura estivală, creionând un peisaj rural: după o zi de muncă, peste sat se lasă o euforie sufletească. Momentul solemn al liniștii nocturne e anticipat de imagini auditive: „zboară mierlele”, „care... vin... scârțâind”, „vin cântând în stoluri fete”, „zgomotos copiii vin”, „satul e de vuiet plin”.

- **imagini olfactive** (care privesc simțul mirosului)

✓ într-o meditație asupra trecerii timpului, poetul Ion Pillat evocă natura printr-o cromatică adecvată toamnei, îmbinat cu elemente de expresivitate olfactivă: „Tot mai miroase via a tămâios și coarnă,/ Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc.”

- **imagini motorii** (care se referă la mișcări lente sau accelerate în cadrul naturii)

✓ în pastelul *Malul Siretului* de Vasile Alecsandri sesizăm o imagine motorie coborând din mișcarea lină a plutirii aburilor și din curgerea apei, ambele detalii subsumându-se ideii trecerii timpului: „*Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică/ Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică./ Râul luciu se-ncovoiaie sub copaci ca un balaur/ Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.*”

- **imagini tactile** (se referă la simțul pipăitului)

✓ de pe tărâmul copilăriei, „clopotul bisericii” îi povestește eului liric despre mama „cea din ceruri.” Prin

intermediul unei imagini tactile, poetul Vasile Romanciuc exprimă dorul de mamă: „Acum, într-o clipă/ de-o viață întreagă aminte mi-aduc./ Sunt mâinile tale, mamă, căutându-mă,/ ca-n copilărie, să mă alinte.../ Din limba clopotului traduc/ cu lacrimi în loc de cuvinte...” (Vis cu mama).

▪ **imagini chinestezice** (includ toate senzațiile pe care le produc mișcărilor omului, ale părților corpului său, orientate spre examinarea unor stări interioare)

✓ ilustrative pentru acest tip de imagini ar fi unele versuri de Claudia Partole. Prin intermediul imaginilor chinestezice, poeta exteriorizează diferite stări de spirit:

– *așteptând iubirea*: „Mă voi așeza pe buzele tale,/ vei tresări și te vei șterge,/ crezând că e o pană de albatros./ Și vei aluneca/ fără să știi/ că te-am sărutat/ cum n-ar fi îndrăznit o alta” (Te voi întâlni);

– *suferind de singurătate*: „Doamne,/ câtă singurătate mi-ai turnat în botez! Până și mâinile două/ fiecare în parte tresar/ lovite de pustietate” (Singurătate).

– *bucurându-se de reînvierea naturii*: „Azi dimineață/ Tristețea mă apasă/ Ca o boală neafată./ Deodată am tresărit.../ Și ca un dinte smul din rădăcină?! Tristețea mi s-a pulberat:/ Pe creanga de vișin se legăna primăvara!” (Azi dimineață).

În aceste secvențe, prezența verbului *a tresări* denotă firea sensibilă a poetei, care simte cu trupul și cu sufletul valurile vieții care se abat asupra ei. Este supus unei adevărate chinestezii transfiguratoare nu numai trupul, dar și sufletul,

care se detașează de corp, justificând motivul căutării de sine, atât de frecvent în opera autoarei.

- **imagini gustative** (se referă la simțul gustului)

- ✓ poezia lui Adrian Păunescu aduce revelația gustului „dulce” al copilăriei vegheate de grija mamei și a gustului „amar” al trecerii anilor luminați de amintirea unei „galbene gutui”: „*Galbenă gutuie,/ Dulce-amăruie,/ Lampă la fereastră/ Toată viața noastră*”.

- **imagini sinestezice** (constituie un complex de senzații transpuse literar prin îmbinarea imaginilor vizuale, auditive, olfactive, tactile și gustative). Sinestezia este specifică liricii simboliste. Analogiile dintre senzații, emoții, imagini de naturi diferite intră în categoria corespondențelor.

- În poemul *Vocale*, A. Rimbaud dezvoltă ideea unor corespondențe între culoare și sunet: „A negru, E alb, I roșu, O de azur...” Această osmoză între poet și lumea din jur denotă că „simboliștii văd în sufletul individual chintesența vieții cosmice, a palpitudinii vital existent în întreaga natură.”¹

B. După **tipul procedului artistic** pe care se axează, deosebim **imagini artistice contextuale** și **de ansamblu** textualizate prin:

- epitet: „Iar prin *mândrul întuneric* al pădurii de argint/
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind” (*Călin (file din poveste)*, M. Eminescu).

¹ A. Gh. Olteanu. Maria Pavnotescu. *Manual de limbă și literatură română*, cl. XI. – București: EDP, 1985, p. 251.

– comparație: „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratec” (*Călin (file din poveste)*, M. Eminescu).

– metaforă: „Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace/ În cuiabar rotind de ape, peste care luna zace” (*Călin (file din poveste)*, M. Eminescu).

– metonimie: „Minciuna stă cu regele la masă...” (1907, Al. Vlahuță).

– sinecdocă: „Și-a fost de veste lumea plină,/ Că steagul turcului se-nchină” (*Trei, Doamne, și toți trei*, G. Coșbuc).

La acest compartiment putem delimita **imagini complexe**, care ar include un ansamblu de procedee artistice: „De treci codri de aramă, de departe vezi albind/ Și-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint./ Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,/ Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet,/ Pare că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,/ Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă” (*Călin (file din poveste)*, M. Eminescu). Într-o secvență din cadrul imaginii-peisaj a naturii umanizate, poetul a folosit, cu multă măiestrie artistică, variate epitete, metafore, personificări, inversiuni.

Imaginile plastic-representative, analizate mai sus (vizuale, auditive, motorii, olfactive, tactile, gustative, chinestezice, sinestezice), care includ în sine imagini contextuale, derivate din utilizarea unor figuri de stil cu încărcătură afectivă sunt **imagini de tip tradițional**.

C. Din punct de vedere al **originii, al contextului ideatic**, sesizabile printr-o axă lexicală specifică, imaginile

artistice ar mai putea beneficia de o clasificare, grupate în **imagini emblematice**¹, care servesc drept punct de pornire spre configurarea unor motive poetice cu profunde semnificații. Acestea sunt:

- **Imaginile apocaliptice** (care evocă sfârșitul lumii) includ, în nucleul lor sugestiv, ideea de escatologie (sfârșitul lumii și judecata de apoi).

- imagine apocaliptică întâlnim în legenda *Mănăstirea Argeșului* (numită și balada *Meșterul Manole*). Prin intermediul unei invocații patetice, făcute Divinității, este subliniat zbulciumul eroului a cărui dragoste pentru Ana depășește vocația creatoare. În dialogul cu cerul, implorarea lui Manole este auzită. Dumnezeu dezlănțuie stihiiile: cade, mai întâi, o „Ploaie spumegată/ Ce face pâraie/ Și umflă șiroaie”. Apoi, „Domnul se-ndura,/ Ruga-i asculta/ Și sufla un vânt/ Un vânt pe pământ/ Paltini că-ndoaia/ Brazi că despoia,/ Munții răsturna...” Ana învinge obstacolele, devenind aptă de a participa la actul creator alături de Manole.

- **Imaginile ludice** (referitoare la joc) conțin în aria lor de semnificații jocul ca *atitudine creatoare*. Ludicul nu trebuie redus la amuzament ieftin, el nu presupune gluma gratuită. Prin ludic se tratează cele mai grave probleme ale existenței: viața, moartea, creația, cunoașterea.

- Despre ludicul poeziei argheziene a vorbit Mircea Scarlat, care accentuează că *Facerea lumii* „e o adevărată

¹ Veronica Postolachi. *Noțiuni de teorie literară*. – Chișinău: Prometeu, 2008, p. 47.

Geneză pe înțelesul copiilor. Avem de-a face cu un joc superior al spiritului.”¹

„Pe atuncea Dumnezeu
Singur o ducea cam greu.

... Dar Dumnezeu s-a pus

Să lucreze colo, sus

A luat o foarfecă odată

Și hârtie neliniată...

A luat o pungă cu scânteii

Și făcu și luna

Și stelele, una și una.

... E târziu și ni-i cam lene:

Veni din lună,

Și vă zise: – Noapte bună.”

În *Prefață* la *Țara piticilor*, Arghezi îi propune omului matur să-și găsească refugiu în copilărie (*Ești prea mare. Fă-te mic*), numai așa se poate debarasa de „dogmă”. Prezența ludicului la T. Arghezi e motivată de dorința de a rămâne copil în suflet (de aici și îndemnul *Fă-te, suflete, copil*) pentru a se salva de tehnicizarea secolului.

▪ **Imaginile pirice** (referitoare la foc) se delimitează prin prezența axei semantice a focului, a arderii fie exterioare, fie interioare.

➤ Balada lui Șt. Aug. Doinaș *Alexandru refuzând apa* include o tulburătoare imagine pircă, generată de văpăile secetei din deșertul de „sub cerul persan”, unde rățăcea Alexandu cel Mare cu oastea sa. Aria semantică a arșitei include un limbaj poetic plastic în stare a vizualiza cele mai chinuitoare senzații ale setei: „un soare imens, fioros policantru”, „zenitul fiert”, „văzduhul topit clocotea ca o lavă”, „vântoase cu suflu de jar”, „un amarnic pojar”, „hamuri

¹ Mircea Scarlat. *Istoria poeziei românești. Momente și sinteze*. – București: Minerva, 1982, p. 178.

de flăcări”, „văpaia țâșnea”, „cuptor cu comori minerale/ O umbră de foc arunca”, „sulițe roșii ca facle”, „cumplite arsuri”. Textul se încarcă de dramatism prin zbaterele sufocante la care e supusă armata lui Alexandru Macedon și prin proba de înalt umanism pe care nu l-a secătuit arșița insuportabilă.

▪ **Imaginile onirice** (care se referă la vis) constituie o coordonată artistică a operelor romantice, fiind secundate de motivul lunii, al nopții, al oglinzii, al îngerului, al demonului.

➤ În *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu, Dionis face o incursiune onirică. În vis, Dionis deschide o carte de astrologie, călătoria lui Dan și a Mariei are loc în vis („visau amândoi același vis”). Imaginile onirice stau la baza nuvelei, deoarece ele se realizează ca un vis în vis. Pentru dorința necugetată de a cunoaște absolutul („aș voi să văd pe Dumnezeu”), Dan e pedepsit prin revenirea la condiția de muritor. Dionis realizează că a visat („ciudat... el visase”).

▪ **Imaginile orifice** se constituie din registrul lexical al „cântării”: liră, harfă, harpă, strune, cântec, pasăre și tot ce generează cântecul. Orfeu, cu lira dăruită de Apollon, „izbutea să miște pietre și să împlânzească fiarele.”¹ Lira „lui măiastră îi fermeca pe toți. Cântecul său era atât de frumos, că oamenii, ascultându-l, își uitau întristarea. Inima bântuită de prea multe necazuri își găsea alinare și se înveselea.”²

¹ Victor Kernbach. *Dicționar de mitologie generală*. – București. Albatros, 1995, p. 470.

² Alexandru Mitru. *Legendele Olimpului*. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 417.

➤ O imagine orfică întâlnim în poemul lui N. Labiș *Primele iubiri*. Iubirea capătă însușirile lirei lui Orfeu. Impactul ei e atât de puternic, încât izvoarele, brazii, viile, ierburile cresc nu în mediul natural, ci în „lumea sufletului” eului liric:

„Azi sunt îndrăgostit. E-un curcubeu

Deasupra lumii sufletului meu.

Izvoarele s-au luminat și sună

Oglinzile ritmându-și-le-n dans,

Și brazii mei vuiesc fără furtună

Într-un amețitor, sonor balans,

În vii vibrează struguri străvezii –

Cristalurile cântecelor grele –

Și stropi scăpărători de melodii

Ca roua nasc în ierburile mele,

Eu curg întreg în acest cântec sfânt;

Eu nu mai sunt, e-un cântec tot ce sunt.”

▪ **Imaginile biblice** (privitoare la Biblie)

➤ În poemul său *Memento mori*, Eminescu urmărește „cronologia civilizațiilor și filosofia pesimistă a mortalității lor” (G. Călinescu). Spre finalul poemului descoperim viziunea meditativă asupra sfârșitului lumii, pe care nu-l poate evita civilizația și universul: „Ș-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire”, „E apus de Zeitate ș-asfințire de idei”, „noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt”, „făclii curate, sfinte pe pământu-nmormântat”, „Timpul mort și-ntinde aripa și devine veșnicie”.

▪ **Imaginile cosmogonice**

➤ Preocuparea lui Eminescu pentru cosmogonie (parte a miturilor cu privire la originea lumii și a omului) o atestăm în mai multe opere: *Rugăciunea unui dac*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Povestea magului călător în stele*, *La steaua* etc. Eminescu aduce „sâmburele de întuneric al golului primar” (G. Călinescu). Momentul genezei îl atestăm în *Rugăciunea unui dac*, la începutul poeziei:

„Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul era toate și toate era una...”

Părintele invocat este Zamolxe, căruia dacul, împietrit de „chin și durere”, îi confesează dorința de a dispărea „fără de urmă” în „stingerea eternă”, în scopul eliberării de moarte, deși „norocul” de a fi trăit i-l datorează Părintelui căruia îi mulțumește în final. Mircea Eliade consideră că întregul poem „este un viguros apel la suferință și repaosul etern.”¹ Imaginea cosmogonică, în care „noianul de ape” amintește de originea acvatică a lumii, are echivalente în cosmogonii orientale, indiene, dar și în mitologia populară română.

▪ Imagini pluviale

➤ Un adevărat decor pluvial instituie Gr. vieru în poeziile sale. Dorul de ploaie descinde din anii de secetă, care i-au altoit „un fel de teamă în fața neploii.”² Ploaia devine motiv-axă în

¹ Mircea Eliade. *Despre Eminescu și Hasdeu*. – Iași: Junimea, 1987, p. 89.

² Grigore Vieru. *Confesiuni*. În: *Rădăcina de foc*. – București: Univers, 1988, p. 337.

volumul *Numele tău*. Înrudită cu roua și norul, ploaia este un element fertilizator pentru pământ. În multe versuri, autorul creează imagini pluviale, deoarece nutrește pentru ploaie o venerație de ritual, întregită de personificarea pământului și a elementelor cerești, de sacralizarea aștrilor, de imaginea ploii divine (*Ploaia, Curcubeul, Dor de ploaie, Plouă peste fântâni, Biblioteca de rouă, Casa părintească, Aer verde, matern*). Conotațiile ploii își largesc aria semnificațiilor, atingând apogeul prin sacralizarea ploii în poezia *Creșteam mare* (epitetul „ploi busuioace”).

4. Modurile de expunere

Sunt acele modalități de organizare și expunere compozițională prin care materialul literar devine text. Acestea sunt: descrierea, narațiunea, dialogul și monologul.

Descrierea prezintă trăsăturile caracteristice ale unui aspect al realității, fie acesta obiect, fenomen, personaj, peisaj etc. O întâlnim în poezie, în proză și, mai rar, în teatru. Primul teoretician al descrierii a fost Lessing (*Laokoon*, 1766).

Descrierea poate fi științifică sau literară, poetică sau retorică, în versuri sau în proză etc. Fiecare curent literar recurge la un anumit tip de descriere. Astfel vorbim la Alecsandri despre descriere clasică (în *Pasteluri*), la Eminescu despre descriere romantică, la Delavrancea despre descriere naturalistă, la Rebreanu despre descriere realistă.

Există de asemenea descrieri fantastice (în *Făt-Frumos din lacrimă* și în *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu), umoristice

(în *Amintiri din copilărie* de I. Creangă), satirice (în *Momente și schițe* de I. L. Caragiale) etc., în funcție de categoria estetică dominantă.

Descrierea în versuri a unui peisaj se numește *pastel*, iar descrierea unui personaj poartă numele de *portret* sau *autoportret* (dacă textul este scris la persoana întâi). În realism descrierea este utilizată pentru caracterizarea personajului, iar în proza modernă servește analizei psihologice. Mastru neîntrecut este în literatura română Mihail Sadoveanu, care cultivă o descriere în proză, romantică sau realistă și, de cele mai multe ori, poetică. În descriere sunt frecvente substantivele și adjectivele, în consecință vor fi folosite figuri de stil și procedee care operează cu aceste părți de vorbire: epitetul, comparația, metafora, enumerația, repetiția etc.

Narațiunea povestește faptele în succesiunea propusă de narator. O întâlnim constant în operele epice și sporadic în cele dramatice. Speciile care utilizează ca modalitate specifică narațiunea sunt: schița, povestirea, nuvela, romanul, basmul, fabula, poemul etc.

Narațiunea presupune un narator, care nu este întotdeauna autorul, personaje, întâmplări și o anumită încadrare temporală. În anumite situații prezența auditoriului este indispensabilă (de exemplu, în basm, în povestire) și atunci devine evidentă tendința naratorului de a-i trezi interesul, de a-l ține mereu cu sufletul la gură. Toate aceste elemente configurează spațiul artei narative. Aceasta apare ca un joc, ca o relație între autor și narator, între povestitor și auditoriu, între

narator și faptele povestite, între subiectiv și obiectiv, între timpul narat și timpul narării.

Autorii adoptă diverse tehnici și procedee prin care discursul narativ se organizează. De exemplu, Rebreanu folosește *compoziția simetrică (sferică, circulară)*, majoritatea romanelor sale încheindu-se cu aceeași scenă cu care au început. În *Hanu Ancuței*, Sadoveanu folosește *compoziția în ramă*, care îi dă posibilitatea să transforme protagoniștii în povestitori și să alterneze timpul narat cu timpul narării. Camil Petrescu recurge la o *compoziție în cascadă*, unde protagonistul unui plan narativ devine narator în planul narativ următor. Astfel, doamna T., apărută inițial în planul autorului, povestește în scrisorile trimise acestuia despre Fred Vasilescu, al cărui jurnal i-l dă autorului; Fred Vasilescu generează, ca narator în jurnal, un nou plan narativ, în care apare, ca personaj (absent) George Demetru Ladima, acesta din urmă devenind de asemenea narator în planul scrisorilor trimise cândva Emiliei Răchitaru, pe care aceasta le oferă spre lectură lui Fred Vasilescu.

Tot Camil Petrescu exploatează jocul subiectiv-obiectiv în *Ultima noapte de dragoste, întâi noapte de război* unde realitatea interioară, subiectivă, a iubirii întâlnește realitatea exterioară, obiectivă a războiului.

În *Amintiri din copilărie*, Creangă folosește narațiunea la persoana întâi, întreținând o relație permanentă cu auditoriul, pe care îl provoacă mereu și îl face complicele faptelor relatate. La Mircea Eliade, protagonistul nuvelei *Pe strada Mântuleasa*

spune mereu povești pentru a slăbi vigilența anchetatorilor, narațiunea apărând aici ca un mit, ca o forță salvatoare. Atât Mircea Eliade, cât și Vasile Voiculescu ilustrează, în literatura noastră, narațiunea fantastică. În narațiune sunt frecvente verbele, care dinamizează și dezvoltă acțiunea.

Dialogul este schimbul de replici dintre două sau mai multe personaje. Este specific teatrului, dar se întâlnește și în creația epică și, câteodată, chiar în cea lirică. Dialogul are două funcții importante: dezvoltă acțiunea și caracterizează personaje. Se marchează, în general, prin linia de dialog și, uneori, prin ghilimele. În teatru, replicile sunt însoțite de indicații scenice:

PRISTANDA (*schimbând deodată tonul, umilit și naiv*): Famelie mare... renumerație după buget mică...

TIPĂTESCU (*uitându-se la ceas*): Ia sa lăsăm steagurile, Ghiță...

(I. L. Caragiale)

Ca modalitate lirică, dialogul apare rar în poezia populară sau în poezii culte scrise în manieră populară.

Exemple:

„– Busuioace, busuioace,	– Trandafire, n-ai mai fi
N-ai mai crește, nici te-ai coace!	Nici în cale-ai înflori!
– Dar de ce să nu mă coc	– Dar de ce să nu mai fiu
Că mă port fetele-n joc!	Că mă poartă lelea viu...”

(*Cântec popular*)

„– Ce te legeni, codrule,

Fără ploaie, fără vânt,
Cu crengile la pământ!

– De ce nu m-aș legăna
Dacă trece vremea mea.”

(M. Eminescu, *Ce te legeni?*)

Monologul este, conform etimologiei, (<gr. *monologos* = „vorbitură de unul singur”) un discurs al persoanei întâi. Eroul vorbește cu sine, dezvăluindu-și sentimentele, gândurile, intențiile. Se folosește în teatru, unde contribuie la caracterizarea personajelor și la dezvoltarea acțiunii.

Între autorii care au cultivat monologul se numără Shakespeare, Corneille, Racine, Byron, Shelley, Hugo etc. Cele mai cunoscute sunt monologurile lui Hamlet și ale lui Faust.

Monologul este de asemenea prezent în nuvelă sau roman. În proza modernă apare, ca modalitate de analiză psihologică, *monologul interior*. Personajul își analizează, prin introspecție, propriile trăiri și sentimente, dezvăluind cititorului latura cea mai intimă a personalității sale. Ca și stilul indirect liber, cu care adesea este confundat, monologul interior aduce la cunoștința cititorului gândurile cele mai ascunse ale eroului, exact așa cum se configuurează ele în conștiința acestuia, fără comentarii sau fără vreo altă intervenție din afară.

Stilul indirect liber, ca modalitate de reproducere a vorbirii, presupune trecerea de la planul autorului la cel al conștiinței personajului, deci o schimbare a perspectivei narative, pe când monologul interior organizează discursul din perspectiva unică a conștiinței introspectate. Stilul indirect liber folosește persoana întâi doar atunci când personajul a cărui vorbitură se reproduce este însuși personajul narator („M-a privit

cu neîncredere: eram eu în stare să înțeleg?”), în timp ce monologul interior utilizează, în mod obișnuit, persoana întâi.

Maeștri ai monologului interior sunt, în literatura universală, Marcel Proust și James Joyce. Dintre autorii români familiarizați cu monologul interior menționăm pe Camil Petrescu și pe Hortensia Papadat-Bengescu.

Iată un exemplu de *monolog interior* la Camil Petrescu: „crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile și durerile nevestei mele nu pot veni decât prin mine și din cauza asta simțeam acum că durerea cea mai nesuportabilă în dragoste nu e atât să fii lipsit de voluptate, cât să constați că plăcerea pe care o dădeai și credeai că singur poți s-o trezești (care, tocmai prin acest ocol întoarsă, era adevărata voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu mai sună. Căci acum totul se petrece alături de mine, cu excluderea mea.”

5. Figuri de stil

Trei discipline își dispută studiul figurilor de stil: retorica, stilistica, poetica.

Retorica a apărut încă în Antichitate ca artă a făuririi discursurilor și ca teorie a discursului. Filosofii îi reproșau caracterul persuasiv și chiar demagogic (Platon), acțiunea practică din câmpul eticii și al politicii și faptul că avea ca scop nu cunoașterea adevărului, ci filosofia, ci nașterea unor opinii de a căror valabilitate auditoriul trebuia neapărat convins, indiferent dacă acestea erau adevărate sau false, juste sau injuste. Treptat, retorica s-a strâns în jurul elementelor literare

și stilistice, devenind, după Renaștere, artă a stilului, limitată la studiul formelor limbajului ornamentat, la figuri și la acțiunea oratorică. Pe la jumătatea secolului al XX-lea retorica reînvie, aspirând la mai vechiul ei statut și definindu-se ca „teorie generală a argumentației de orice fel: legală, politică, etică, estetică, filosofică.” Ceva mai târziu, structuraliștii o concep ca știință a vorbirii și a discursurilor, inclusiv a discursului literar, „ca plan general al limbajului comun tuturor discursurilor” (R. Barthes).

Stilistica a apărut ca disciplină de sine stătătoare la începutul secolului al XX-lea și a preluat o parte din sarcinile retoricii (analiza figurilor de stil). Ea are ca obiect studiul științific al stilului, adică analiza și inventarul de mărci variabile ale unei limbi (*stilistica limbii*) sau analiza resurselor stilistice ale textului literar (*stilistica literară*). Stilistica studiază expresivitatea oricărui enunț, determinată de acțiunea funcției sale stilistice, care îl organizează din perspectiva a trei factori: emițător, receptor și mesaj.

Stilistica limbii aparține, ca domeniu al unei stilistici teoretice, lingvisticii, iar stilistica literară, ca parte a criticii literare, se subordonează esteticii. Stilistica literară ia naștere din întâlnirea poezicii cu stilistica generală.

Poetica a fost fondată de Aristotel ca o disciplină care să „vorbească despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăreia dintre ele; despre chipul cum trebuie alcătuită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte și ce fel de părți e alcătuită”, dar ulterior a fost

absorbită de retorică. Reafirmarea ei în secolul al XIX-lea, datorită, mai ales, lui Novalis, înseamnă implicit reconsiderarea principiilor aristotelice. Poetica are acum în vedere „expresia pentru expresie”, limbajul poetic fiind considerat un limbaj autotelic.

În secolul al XX-lea de poetică s-au ocupat multe școli (formaliștii ruși, cercul lingvistic de la Praga, școala morfologică din Germania, școala fenomenologică, *New Criticism*-ul anglo-american, structuralismul francez etc.) ceea ce a dus la o instabilitate a conceptului și la interpretări din cele mai felurite ale domeniului pe care acesta îl ocupă.

Pentru R. Jakobson, de exemplu, „literatura, altfel spus transformarea cuvântului în operă poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare, reprezintă obiectul poeziei.” Jakobson investighează literatura ca operă a limbajului. El ajunge la figuri plecând de la cuvânt ca semn lingvistic.

Poetica are o dublă sarcină: să identifice discursul literar între celelalte discursuri și să descopere specificitatea artei verbale în raport cu celelalte activități artistice.

Definiția figurilor de stil

Noțiunea de *figură* (<lat. *figura* = „formă, înfățișare”) a fost teoretizată, mai întâi, de Quintilian în *Arta oratoriei*, care o prezenta ca „o schimbare făcută intenționat în sens sau în cuvinte prin care ne abatem de la calea obișnuită și simplă.”

În secolul al XVIII-lea Du Marsais reia, pe de o parte, teoria quintiliană a devierii, considerând figurile „feluri de a

vorbi, deosebite de celelalte printr-o modificare anumită care face din fiecare o specie deosebită și care le face să fie mai vioaie, ori mai înălțătoare, ori mai plăcute decât vorbirea care exprimă aceleași idei, dar fără o modificare deosebită.” Pe de altă parte, el afirma că „în Hală, într-o zi de târg, se fac mai multe figuri decât se fac zile de-a rândul prin adunările academice”, ceea ce înseamnă că expresivitatea nu este o invenție a culturii, ci o caracteristică fundamentală a limbii, evidentă, mai ales, în faza ei primordială, orală, spontană.

Ideea figurii ca deviere a fost agreată de mulți teoreticieni. Fontanier, apreciat drept „întemeietor al retoricii moderne”, considera figurile drept „aspecte, forme, întorsături mai mult sau mai puțin deosebite prin care discursul, în exprimarea ideilor, gândurilor și sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și banală”. Expressivitatea este inerentă limbii, ea precede limbajul obișnuit, plat, uzual, care este o formă degradată a limbajului primordial, eminent poetic.

Tropii reprezintă o categorie aparte a figurilor. Tropul (<lat. *tropus*, gr. *tropos* = „întorsătură”) a fost definit de Quintilian ca „mutare iscusită a unui cuvânt sau a unei expresii din înțelesul său propriu într-un alt înțeles”. Această definiție e valabilă și astăzi, după mai multe teorii și clasificări, când se admite unanim că tropul este „un procedeu prin care se modifică sensul fundamental al cuvântului.” Dacă retorica clasică înțelegea tropul ca o modificare a legăturilor dintre semnificant și semnificat, retorica modernă (structuralistă) are

în vedere interacțiunea dintre diferitele sensuri posibile ale semnificantului care își caută mereu un alt semnificat.

Tropul are un sens propriu, utilitar al cuvântului și unul figurat, determinat de context. Du Marsais observa că tropii dau forță expresiei, împodobesc discursul, îl fac mai nobil, deghizează ideile neplăcute și îmbogățesc limba. Însușirea lor esențială este aceea că ei nu exprimă ideea direct, ci o sugerează, apelând la o idee accesorie. La rândul său, Tomașevski susține că tropii „au calitatea de a trezi o atitudine emoțională în raport cu tema, de a sugera niște sentimente.”

S-au identificat două tipuri fundamentale de tropi: *metafora* (trop prin asemănare) și *metonimia* (trop prin corespondență sau prin conexiune). *Figura* și *tropul* sunt noțiuni asemănătoare, care adesea se confundă. Pentru a le delimita, aducem ca argument opinia lui Paul Magheru: *figura* numește orice schimbare sau modificare a limbii în scopuri expresive, pe când *tropul* antrenează numai modificări de sens. Figura este față de trop ceea ce este genul față de specie, adică o noțiune generală, care o include și pe cea de trop, a modificărilor semantice. Orice trop este implicit o figură, dar nu orice figură este, în același timp, și trop. Condiția suplimentară a tropului este să producă modificări de sens.

➤ **Alegoria** – provine din gr. *allegoria* („a vorbi astfel”) și denumește o figură de stil care apelează la obiecte și fenomene convenționale pentru a sugera anumite idei. Este o suită de imagini (metafore, comparații, epitete, hiperbole etc.) prin care se concretizează idei generale (iubirea, moartea, ura, prietenia

etc.). Este recunoscută transparența alegoriei, gradul ei redus de încifrare, convenționalitatea sa presupunând „o relație dinainte cunoscută dintre două fenomene confruntate, în timp ce metafora poate fi, cu desăvârșire, nouă și neașteptată.”

Deși „are foarte mare legătură cu metafora” (Du Marsais), alegoria nu trebuie confundată cu aceasta, întrucât metafora nu oferă decât un singur sens, (sensul figurat), în timp ce alegoria are dublu sens: literal și figurat. De exemplu, în *Miorița*, moartea este prezentată ca o nuntă, alegoria constituind cam un sfert din baladă, în timp ce expresia „o mândră crăiasă/ a lumii mireasă” din această amplă desfășurare este doar o metaforă a morții.”

Alegoria este deseori definită „ca o metaforă extinsă sau ca un tip de narațiune prin care ideile abstracte (noțiuni, gânduri) capătă imagini poetice concrete. De exemplu, o femeie înaripată este alegoria victoriei, iar cornul în mâinile unui tânăr constituie alegoria prosperității, cruce înseamnă religia (...) Exemplele demonstrează analogii dintre două realități, una generală și alta particulară, pe care spiritul le compară, universalul fiind contemplat prin intermediul particularului.”¹

Alegoria nu e doar figură de stil detectabilă pe segmente mici, ci și procedeu de compoziție, atunci când se extinde la părți ale unei specii sau chiar la specii întregi. Astfel,

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* – Chișinău: Arc, 2017, p. 19.

fabula folosește haina alegorică pentru a promova o morală, iar basmul nu e decât o alegorie a luptei dintre bine și rău. Există, de asemenea, nuvele, romane sau piese de teatru alegorice. *Metamorfoza* lui Kafka este o alegorie a înstrăinării, *Ciuma* lui Camus semnifică răul fizic și moral. Alte opere alegorice: *Cântarea cântărilor* a lui Solomon, *Divina comedie* de Dante, *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, etc.

Alegoria nu trebuie confundată cu *simbolul*, trop format dintr-un singur cuvânt. „Simbolul anunță un alt plan de conștiință decât cel înfățișat de evidența rațională; el reprezintă cifra unui mister, fiind singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi exprimat cu alte mijloace; niciodată nu se va putea afirma că a fost explicat odată pentru totdeauna, întrucât trebuie descifrat iarăși și iarăși, întocmai ca o partitură muzicală care cere să fie interpretată mereu în alt mod.”¹ Astfel, balada *Mănăstirea Argeșului* este o alegorie a jertfei pentru creație, iar biserica este un simbol al creației înseși.

➤ **Aliterația** – termenul *alliteratio* a fost inventat de umanistul italian Pontanus (sec. al XV lea) pentru a desemna repetarea în cuvinte succesive a uneia sau a mai multor consoane, aflate, de obicei, la începutul cuvântului, cu scopul de a crea impresii imitative. *Aliterația* este o figură de sunet de factură onomatopeică (se deosebește de *eufonie*, care repetă vocale pentru a crea efecte muzicale). Ea constituie un procedeu artistic „doar atunci când repetarea consoanelor

¹ Jean Chevalier. Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*. III. – București: Artemis, 1994.

marchează expresivitatea mesajului.”¹ Se utilizează pentru a sublinia un cuvânt care are o importanță deosebită pentru mesajul textului și pentru a imprima rândurilor calități eufonice.

Exemple:

„Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie”

(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

➤ **Anafora** – (<gr. = „ridicare”) desemnează figura de stil constând în repetarea unui cuvânt la începutul mai multor versuri (în poezie) sau fraze (în proză). Anafora este opusul *epiforei*, caz în care cuvântul repetat se află la sfârșitul versului ori al segmentului în proză.

Exemple:

„A noastră-i jalea cea mai mare

A noastră-i truda cea mai sfântă.”

(O. Goga, *Plugarii*)

„Că vru ea un domn drept, și n-am despuiat pe unii ca să îmbogățesc pe alții... că vru ea un domn treaz, și-am vegheat, ca să-și odihnească sufletul ei ostenit... că vru ea ca numele ei să-l știe și să-l cinstească toți...”

(B. Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*)

➤ **Antiteza** – prin antiteză (<gr. *antithesis* = „opoziție”) se pun alături doi termeni opuși pentru a se reliefa reciproc. Termenul este preluat din filosofie, unde antiteza formează o

¹ Aliona Grati. Nina Corcinschi. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* – Chișinău: Arc, 2017, p. 22.

triadă cu teza și sinteza. Antiteza este o imagine de mare forță prin tensiunea psihică pe care o creează. Romanticii, care o percepeau ca pe o expresie a dualității universale, au cultivat-o intens, atât ca o figură de stil, cât și ca procedeu compozițional. Între marii iubitori de antiteze (Petrarca, Goethe, Shakespeare, Novalis, Hugo, Baudelaire) se numără și Eminescu, în opera căruia antiteza apare atât ca procedeu compozițional, cât și ca figură de stil. De exemplu, poeziile *Epigonii* și *Scrisoarea III* sunt construite pe antiteza trecut-prezent, *Luceafărul* și *Floare albastră* au în comun antiteza omul de geniu-omul comun. Există și titluri antitetice: *Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*.

Exemple:

„Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;
Ea o inimă de aur – El un suflet apostat.”

(M. Eminescu, *Înger și demon*)

„E atâta furie și-i atâta lumină

Ca-n punctul

Când *viața* cu *moartea* invers se sărută.”

(Victor Teleucă, *Dialog cu o femeie*)

➤ **Antonomaza** – (<gr. *antonomasia* = „un nume pentru alte nume”) este o variantă de sinecdocă prin care un nume propriu este înlocuit fie prin unul comun, fie printr-o perifrază sau invers.

Exemple:

Mihai Eminescu – *Luceafărul poeziei românești*;

Vasile Alecsandri – *Bardul de la Mircești*;

Grigore Vieru – *Poetul Mamei*.

În limbajul popular, diavolul are diverse nume: „spurcatul”, „necuratul”, „cel viclean”, „ucigă-l crucea”, „ducă-se pe pustii” etc.

➤ **Catachreza** – termenul a fost folosit din antichitate (lat. *catachresis*, gr. *katachresis* = „abuz”) și se referea la folosirea cu sens figurat a unui cuvânt pentru a da nume unui obiect ce nu are denumire proprie. Catachreza este o metaforă „tocită” prin uzură, o metaforă de care se abuzează prin utilizare în limbajul practic. De exemplu, cuvântul „picior”, care la origine denumește o parte a corpului omenesc, este folosit, prin extensie, în sintagme precum: „piciorul mesei”, „piciorul patului” etc. La fel se spune: „gura peșterii”, „gura sticlei”, „gâtul sticlei”, „poalele muntelui” etc.

➤ **Comparația** – figură de stil apropiată de metaforă comparația (<lat. *comparatio* = „asemănare”) constă în stabilirea unei asemănări între un termen folosit cu sens propriu și unul folosit cu sens figurat. Cei doi termeni sunt legați prin elemente morfologice diverse: *ca*, *precum*, *asemenea*, *aidoma*, *cât*, *așadar*, *întocmai ca*, *a părea*, *a semăna*.

Exemple:

Smărăndița (...) plângea ca o mireasă.

(Ion Creangă)

„De mii de ani s-a plămădit aici ca într-o înfrigurare viața.”

(Mihail Sadoveanu)

„*Râul luciu se-ncovoiaie sub copaci ca un balaur!*”

(Vasile Alecsandri)

➤ **Enumerația** – (<lat. *enumeratio* = „enumerare”) era în retorica antică un element al discursului. Ca figură de stil, enumerația amplifică imaginea prin prezentarea detaliată a unui aspect al realității, prin înșiruirea elementelor sale componente.

Exemple:

„*Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară.*”

(Vasile Alecsandri)

„*Și, doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile ni erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea.*”

(Ion Creangă)

➤ **Epitetul** – (<gr. *epitheton* = „care e pus lângă”) este figura de stil prin care un determinant pune în lumină însușirea estetică a unui obiect sau a unei acțiuni. Determinatul poate fi un nume sau verb, iar determinantul poate fi adjectiv, substantiv sau adverb. Pentru a distinge un epitet de un adjectiv, Fontanier adoptă o regulă mai veche: dacă prin suprimarea determinantului enunțul își pierde înțelesul, avem un adjectiv obișnuit; dacă își pierde culoarea, dar nu înțelesul, avem un epitet. Epitetul este un cuvânt folosit cu sens figurat, ceea ce îl apropie de comparație și de metaforă. De exemplu, *cicoarea ochilor* este o metaforă, *ochii ca cicoarea* este o comparație, iar *ochii de cicoare* este un epitet. Toate aceste trei

figuri presupun existența a doi termeni: unul cu sens propriu, altul cu sens figurat. În cazul metaforei termenul cu sens propriu apare într-o formă vagă, în comparație sunt prezenți ambii termeni, iar epitetul are următoarea structură: termenul cu sens propriu este determinatul, iar termenul cu sens figurat este determinantul.

Întrucât epitetul se apropie și de alte figuri de stil, se vorbește despre epitet metaforic, personificator, hiperbolizant etc.

Exemple:

„Luna varsă peste toate *voluptoasa* ei văpaie.”

(Mihai Eminescu)

„Dormeau *adânc* sicriele de plumb”

(George Bacovia)

➤ **Exclamația retorică** – (<lat. *exclamare* = „a striga”) denumește un procedeu artistic ce constă în exprimarea unui sentiment puternic, prin exclamații și interjecții. Exclamația are valoare stilistică doar atunci când nu este sinceră, ci plăsmuită, retorică. Ea trebuie să dea impresia unui sentiment viu și spontan.

Exemple:

„Oh! Oh! Oh! Săracă țară a Moldovei!”

(Ion Neculce)

„Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi

Să ajung-a fi stăpână și pe țară și pe noi!”

(Mihai Eminescu)

➤ **Gradația** – (<lat. *gradatio*<*gradus* = „grad, treaptă”) este o figură de stil care constă în trecerea progresivă de la o treaptă la alta a unui aspect al realității cu scopul de a-i spori, prin intensificare, expresivitatea. Gradația poate fi *ascendentă* (*climax*) sau *descendentă* (*anticlimax*).

În cadrul gradației ascendente intensitatea crește din ce în ce mai mult, ajungând la un punct culminant:

„Îl vede azi, îl vede mâini
Astfel dorința-i gata:
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.”

(Mihai Eminescu)

Gradația descendentă cunoaște o slăbire a intensității de la o treaptă la alta:

„Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletul nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.”

(Mihai Eminescu)

În desfășurarea ei, gradația poate antrena uneori și alte figuri de stil: epitete, comparații, metafore, enumerații, repetiții, hiperbole etc.

Critica modernă vorbește despre gradație și în situația în care un personaj se transformă din punct de vedere psihologic moral sau intelectual, evoluând treptat de la o stare la alta.

Exemplu:

„Am descoperit că orbesc încetul cu încetul, așa că n-a existat un moment anume. A venit treptat, ca un amurg de vară. Eram bibliotecar-șef la Biblioteca Națională și am început să descopăr că sunt înconjurat de cărți fără litere. Apoi prietenii mei și-au pierdut chipurile. Apoi am descoperit că nu mai e nimeni în oglindă.”

(J. L. Borges, traducere M. Simion Constantinescu)

➤ **Hiperbola** – (<gr. *hyperbole*, unde *hyper* = „peste” și *ballein* = „a arunca”) este figura de stil ce constă în exagerarea prin mărire sau micșorare a trăsăturilor unui aspect al realității pentru a impresiona cititorul. Hiperbola este întâlnită în folclor ca procedeu de realizare a fantasticului și uneori e atât de des utilizată în limbajul popular, încât își pierde expresivitatea („mort de sete”, „înghețat de spaimă” etc.). Ea apare sub forma fabulosului în personaje ca Setilă, Ochilă, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Flămânzilă etc. Rabelais își construiește pe hiperbolă celebrele sale personaje Gargantua și Pantagruel, iar J. Swift imaginează țara lilipuților și a uriașilor.

Hiperbola este motivată psihologic, generată de o gamă largă de impulsuri afective, de la admirație până la ironie și ură. De cele mai multe ori, hiperbola este exprimată adjectival, dar se poate prezenta și verbal ori substantival și se combină adesea cu alte figuri. Uneori se suprapune cu metafora, metonimia, sinecdoca, oximoronul, producând termeni de genul „metaforă hiperbolică.”

Exemplu:

„A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; când făce ploșorul pere...; de când se potcovea puricele la picior cu nouăzeci și nouă oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești.

(Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*)

➤ **Interogația retorică** – (<lat. *interogatio* = „întrebare”) este o figură de stil prin care autorul pune o întrebare sau un șir de întrebări la care nu așteaptă răspuns. Oratorul folosește interogația pentru a convinge, iar poetul pentru a-și exprima sentimente sau stări, dar niciodată îndoieli.

Exemplu:

*„De ce nu știm să ne iubim părinții?
De ce nu știm copii cumiști să fim?
Părinții noștri, luminoși ca sfinții,
Coborători din dor și suferințe –
De ce nu știn cinstit să-i prețuim?”*

(Dumitru Matcovschi, *Părinții*)

➤ **Inversiunea** – (<lat. *inversio* = „răsturnare”) denumește figura de stil realizată prin inversarea ordinii obișnuite a cuvintelor cu scopul de a scoate în evidență un anumit aspect. Tipul cel mai frecvent de inversiune în limba română constă în antepunerea atributului adjectival sau substantival față de substantiv: o *preafrumoasă* față, *galbenele* file. Dacă adjectivul antepus este un epitet, se obține o figură dublă: o *tânără* umbră de soare-l ferește. Inversiunile verbale sunt specifice limbajului popular: *jelui-m-aș* și n-am cui.

Exemple:

„Lângă salcâm *sta-vom* noi noaptea întreagă
Ore în șir *spune-ți-voi* cât îmi ești dragă.”

(Mihai Eminescu)

„*Ai noștri tineri la Paris învață*
La gât cravatei cum să lege nodul.”

(Mihai Eminescu)

➤ **Invocația retorică** – în antichitate poeții erau conștienți de faptul că inspirația și talentul sunt daruri cerești, drept pentru care își începeau lucrarea cu o invocație către o divinitate protectoare, adesea către muză (Cântă zeiță mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul – Homer, *Iliada*). Invocația (<lat. *invocatio* = „invocație”) a devenit apoi o figură retorică prin care poetul se adresa unui personaj absent sau imaginar (de regulă o divinitate).

Exemplu:

„În veci spre cei rămași în urmă
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă!”

(Octavian Goga, *Rugăciune*)

„Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei...”

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

➤ **Ironia** – (<lat. *ironia* <gr. *eironia* = „ironie, simulare”) „o figură prin care vrem să lăsăm să se înțeleagă contrariul celor spuse” (Du Marsais). Ironia presupune o atitudine duplicitară (una spune, gândește alta), care poate îmbrăca

diverse nuanțe, de la autopersiflare și falsă modestie, la batjocura amabilă și sarcasm.

Exemple:

„Tare-mi ești *drag!*... Te-aș vâri în sân, dar nu încapi de urechi...”

(Ion Creangă)

„O, te-*admir* progenerură, de origine romană!”

(Mihai Eminescu)

➤ **Litota** – (<gr. *litotis* = „micime, simplitate”) este figura de stil care apelează la atenuare sau la negație pentru a evidenția un anumit aspect. Du Marsais consideră că sunt litote formule precum: *nu este prost, nu este fricos, nu te dușmănesc, nu te pot lăuda*, care înseamnă, de fapt, *este mai deștept decât s-ar crede, este curajos, te iubesc, nu-mi place purtarea ta*.

Exemple:

„Măriuca Savului, care, drept să vă spun, *nu-mi era urâtă...*”

(Ion Creangă)

„Atâta strălucire-ncape

În bietul *bordeiaș* de paie.”

(Octavian Goga, *Plugarii*)

➤ **Metafora** – (<gr. *metaphora* = „deplasare”) a trezit un mare interes în rândul teoreticienilor. De la Aristotel până la Paul Ricoeur, metafora a constituit obiectul a numeroase studii și teorii.

Aristotel, primul teoretician al metaforei, credea că aceasta se naște din intuirea unei analogii între lucruri

neasemenea și o definea drept „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie.” În această definiție, Paul Ricoeur identifică trei idei: a deviației în raport cu uzajul obișnuit, a împrumutului dintr-un domeniu de origine și a substituției în raport cu un cuvânt obișnuit, absent, dar disponibil.

Mai târziu, Cicero considera că metafora ar fi apărut ca o necesitate față de insuficiența limbii, adică din cauza lipsei unor noțiuni care să numească anumite realități. Această teorie, prin care metafora apare ca o podoabă a limbajului, a fost acceptată de mulți, aflându-se, implicit, la originea concepției structuraliste a stilului ca deviere de la normă. Au avut preocupări legate de metaforă Du Marsais, G. Vico, Fr. Schlegel, Ortega y Gasset.

Paul Ricoeur stabilește două funcții ale metaforei: *retorică* și *poetică*. În cartea sa intitulată *Metafora vie*, el consolidează mai vechea idee că metafora este o comparație implicită în măsura în care comparația este o metaforă dezvoltată, arătând că între cele două figuri există următoarea diferență: comparația spune că „aceasta este ca aceea”, iar metafora spune că „aceasta este aceea.”

Metafora este, deci, o comparație subînțeleasă, ceea ce nu înseamnă că ea derivă din comparație. Sintetizând diversele definiții, putem spune că metafora este figura de stil prin care un aspect al realității primește un nume nou pe baza unui raport de asemănare. Metafora este raportul, tensiunea dintre termenul propriu (cuvântul-obiect), în general nenumit, și termenul

figurat (cuvântul-imagie). Când sunt prezenți ambii termeni, avem o metaforă *in praesentia* (ex: „perlele mării”), iar când e prezent doar termenul-imagie, avem o metaforă *in absentia* (ex: „perlele”).

Blaga deosebește două tipuri de metafore: *plasticizante* și *revelatorii*. Metaforele plasticizante se realizează prin plasticizarea unei idei: „cicoarea ochilor” desemnează ochii albaștri, iar „notele de pe portativ” sunt rândunelele de pe sârma de telegraf. Metaforele revelatorii sunt cele care încearcă revelarea unui mister cu ajutorul unor elemente concrete: moartea este numită în *Miorița* „a lumii mireasă”, iar pentru Blaga, „Soarele, lacrima Domnului/ cade în mările somnului” reprezintă semnificația revelatorie a unui asfințit marin.

Termenul-imagie, cuvântul folosit cu sens figurat, care de multe ori formează singur metafora, poate fi:

– substantiv:

„Pe-un pat alb ca de liñoliu zace *lebăda* murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă,
Viața-i fu o *primăvară*, moartea-o *părere de rău*.”

(Mihai Eminescu)

– adjectiv substantivizat: „*târziul lumii*”, „*cenușul vieții*”;

– verb: „Scripetele a prins a scârțâi pe odgon și apa *rupea* și *fărăma* în solzi lumina.”

(Mihail Sadoveanu)

➤ **Metonimia** – (<gr. *metonymia* = „înlocuirea unui nume cu altul”) ca și metafora, este un trop care ia naștere prin

substituirea de termeni, dar, spre deosebire de aceasta, înlocuirea nu se face pe baza asemănării, ci prin corespondență. Metonimia este figura de stil prin care un obiect este numit cu un termen, desemnând alt obiect, legat de primul printr-o relație de corespondență.

Boris Tomașevski susține că „metonimia se deosebește de metaforă prin faptul că între sensul propriu și cel figurat există o dependență materială, *obiectele și fenomenele* definite de sensul propriu și cel figurat se află într-o relație de cauzalitate sau într-o altă relație obiectivă.” Teoreticianul stabilește o regulă practică de diferențiere a celor două figuri: metafora poate fi transformată, de obicei, în comparație, pe când metonimia nu permite această operație.

În metonimie se substituie:

– cauza prin efect:

Ex: „La noi sunt cântece și flori

Și *lacrimi* multe, multe”

(*lacrimi* în loc de *suferință, jale*).

(Octavian Goga)

– efectul prin cauză:

Ex: „Fața-i roșie ca mărul, *de noroc* i-s umezi ochii”

(*noroc* în loc de *lacrimi de fericire*)

(Mihai Eminescu)

– conținutul prin obiect:

Ex: „Stăpânul bine vă lovește

Când *cerul* bine-vă-cuvântă”

(*cerul* în loc de *Dumnezeu*)

(Octavian Goga)

– opera prin numele autorului:

Ex: se spune: „Am achiziționat *un Van Gogh* sau *un Eminescu*”, făcându-se referire la operele lor.

– numele produsului prin numele locului de proveniență:

Ex: „Și *Cotnarul* amintirii în pahare să se toarne.”

(Ion Pillat)

– numele profesiei prin numele instrumentului:

Ex: *un maestru al penelului* pentru *un pictor*;
un condeier de excepție pentru *un scriitor*.

– numele unui lucru prin simbolul lui:

tronul, sceptrul, coroana pentru *puterea regală*;
purpura pentru *suverani*;

roba pentru *magistrați*; *rasa* pentru *călugări*; *jugul, lanțul, fierul* pentru *sclavie*;

crucea pentru *creștinism*; *semiluna* pentru *mahomedanism*.

Ex: „Tot ce stă în umbra *crucii*, împărați și regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de *semilună*.”

(Mihai Eminescu)

➤ **Oximoronul** – (<gr. *oxymoron*, unde *oxys* = „mușcătură” și *moros* = „nebun”) denumește figura de stil rezultată prin alăturarea a doi termeni contradictorii. Oximoronul este un epitet al cărui sens se opune sensului cuvântului determinat.

Exemple:

„De-mbunătățiri rele cât vrei suntem sătui.”

(Grigore Alexandrescu)

„Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o.”

(Mihai Eminescu)

➤ **Paradoxul** – (<gr. *paradoxos* = „contrar așteptării, extraordinar”) e figura de stil care surprinde prin contradicția ce o conține (a doua parte a enunțului se opune afirmației din prima parte). Paradoxul conferă discursului vigoare și profunzime. A fost cultivat, mai întâi, de sofistii greci, apoi de retorii romani, iar, mai târziu, de scriitorii din toate epocile: Shakespeare, Voltaire, La Rochefoucauld, J. J. Rousseau, H. Heine, O. Wilde, B. Show etc. În literatura română au fost mari amatori de paradoxuri I. L. Caragiale și E. Cioran.

Exemple:

Știu că nu știu nimic.

(Socrate)

Chiar dacă *tac*, *spun* îndestul.

(Cicero)

Iubesc trădarea, dar îi urăsc pe trădători.

(I. L. Caragiale)

➤ **Personificarea** – (<fr. *personification*) e figura de stil constă în a atribui unui obiect sau unei abstracțiuni însușiri omenești care se referă la înfățișare, comportament, mentalitate, limbaj, sentimente etc. Este indispensabilă fantasticului și se întâlnește în specii precum fabula, legenda,

basmul, balada. Literatura populară nu se poate lipsi de ea, iar literatura cultă îi acordă importanță doar în anumite epoci.

Exemple:

„Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană,
Și de-a fi să mor...”

(*Miorița*)

„Iar codrii ce-*nfrățiți* cu noi
Își *înfioară sânul*
Spun că din lacrimi e-mpletit
Și *Oltul biet, bătrânul.*”

(Octavian Goga)

➤ **Repetiția** – (<lat. *repetitio*) este figura de stil care constă în repetarea unor sunete, cuvinte, sintagme cu scopul de a mări expresivitatea.

Exemple:

„Ziua *ninge*, noaptea *ninge*, dimineața *ninge* iară.”

(Vasile Alecsandri)

„Care *vine, vine, vine*, calcă totul în picioare.”

(Mihai Eminescu)

➤ **Sinecdoca** – (<gr. *synekdoke* = „cuprindere la un loc”) este o variantă a metonimiei cu care se confundă uneori. Spre deosebire de aceasta, sinecdoca implică raporturi cantitative între întreg și parte, gen și specie, plural și singular, obiect și material etc.

Du Marsais explică astfel diferența dintre metonimie și sinecdocă: „în metonimie se iau un nume în locul altuia, în

timp ce în sinecdocă iau ceea ce este *mai mult* pentru ceea ce este *mai puțin*, sau ceea ce este *mai puțin* pentru ceea ce este *mai mult*.” În sinecdocă se substituie:

– întregul prin parte (sau invers):

Ex: „Dintre sute de *catarge*

Care lasă malurile” (*catarge* în loc de *corăbii*)

(Mihai Eminescu)

– specia prin gen (sau invers):

Ex: *făptura lui Dumnezeu* în loc de *om*

– pluralul prin singular (sau invers):

Ex: „Bolliac cântă *iobagul* și-a lui lanțuri de aramă”

(*iobagul* în loc de *iobagii*)

(Mihai Eminescu)

– obiectul prin materia din care este făcut:

Ex: „*Alăturile* din orchestră au tăcut.”

(*alături* în loc de *trompete*)

(Ion Minulescu)

– concretul prin abstract:

Ex: „*Minciuna* stă cu regele la masă.”

(*minciuna* în loc de *sfetnicii mincinoși*)

(Alexandru Vlahuță)

În exemplul: „*Mâna* care-a dorit *scepтрul universului*”
avem două sinecdoce: *mâna* în loc de *om* și *scepтрul universului* în loc de *cunoașterea absolută*.

6. Elemente de prozodie

Prozodia (<gr. *prosodia* = „intonare, accentuare”) studiază tehnica versificației, adică modul de combinare a vocalelor și consoanelor, cantitatea și durata lor, pauzele, accentul, intonația etc. Noțiunea de *prozodie* se mai folosește pentru a denumi știința grupării în unități metrice, fiind în acest caz sinonimă cu *metrica*. Elementele cu care operează prozodia, în mod curent, sunt: ritmul, rima, măsura, cezura, versul, strofa, refrenul.

Ritmul. În Grecia antică, *rhythmos* însemna „număr, măsură, cadență” și desemna, inițial, sincronizarea prin comenzi a diferitor grupuri de muncă. De la ritmul muncii s-a ajuns apoi la ritmul versului, obținut prin repetarea unităților izometrice. Aceste unități, caracterizate prin combinarea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate, se numesc *picioare metrice*. Un picior metric poate fi format din două, trei sau patru silabe. Silaba scurtă (neaccentuată) se notează \cup , iar silaba lungă (accentuată) $_$. Picioarele metrice care apar frecvent în poezia noastră, determinând ritmurile cele mai cunoscute sunt: trohaic, iambic, dactilic, amfibrahic, anapestic.

Ritmul trohaic este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este accentuată, iar a doua neaccentuată ($_ \cup$):

Ex: Doi - nă/ doi - nă / cân - tec/ dul - ce /

— \cup — \cup — \cup — \cup

Ritmul iambic este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este neaccentuată, iar a doua accentuată (_ ◡):

Ex: A fost / o – da -/tă ca-n/ po - vești/

◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

Ritmul dactilic este alcătuit din picioare metrice trisilabice, având prima silabă accentuată, iar următoarele două neaccentuate (◡ _ _):

Ex: Mih - nea în- / ca - le - că,/ ca - lul său/ tro - po - tă/

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡
(Dimitrie Bolintineanu, *Mihnea și baba*)

Ritmul amfibrahic este format din picioare metrice trisilabice, având accentuată doar silaba din mijloc (◡ _ ◡):

Ex: Pe vo - dă - l/ ză - reș - te/ că - la - re/ tre - când

◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡
(George Coșbuc, *Pașa Hassan*)

Ritmul anapestic este format din picioare metrice trisilabice, în care ultima silabă este accentuată, iar celelalte neaccentuate (◡ ◡ _):

Ex: Pe-o că - ra/ - re um - bri/ - tă ză - cea

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
Rima este definită ca identitatea acustică a silabelor de la sfârșitul versurilor. Deși e un element fonologic, rima participă la accentuarea ideii, fiind determinată, la rândul său, de încărcătura semantică a versului. În funcție de diverse criterii, rimele se clasifică astfel:

1. Din punct de vedere morfologic:

a) *rime lexicale* (unde coincide tema cuvintelor):
plai/rai;

b) *rime gramaticale* (unde coincid desinențele flexionare): hăulind/chiuind;

c) *rime lexico-gramaticale* (coincid și sunetele rădăcinilor și ale desinențelor): zilei/milei.

2. Din punct de vedere al armoniei:

a) *rime sărace* (identitatea se reduce la ultima silabă accentuată din cuvânt): povești/împărătești;

b) *rime bogate* (încep cu consoanele de dinaintea ultimei vocale accentuate): vântul/pământul.

3. După accent:

a) *rime simple*, care pot fi:

– masculine (accentul cade pe ultima silabă): arab/slab;

– feminine (accentul cade pe penultima silabă):
rămurele/rândunele;

b) *rime complexe* (încep cu silaba antepenultimă, având, pe lângă accentul principal și accente secundare):
catargele/largele.

4. După succesiunea rimelor în strofă se disting:

a) *monorima* (aceeași rimă la cel puțin trei versuri succesive) – este frecventă în folclor:

Cum o auzea, a

Manea se perdea, a

Ochii se-nvelea, a

Lumea se-ntorcea, a

Norii se-nvârtea... a

(*Monastirea Argeşului*)

b) *rîma împerecheată* sau *succesivă* (primul vers rimează cu al doilea, iar al treilea cu al patrulea):

Iese iarba luminoasă	a
Rândunica vine-acasă.	a
Cald e soarele-n câmpie	b
Ca un cuib de ciocârlie.	b

(Grigore Vieru, *Primăvara*)

c) *rîma încrucişată* sau *alternantă* (primul vers rimează cu al treilea, iar al doilea cu al patrulea):

A dost odată ca-n poveşti	a
A fost ca niciodată,	b
Din rude mari împărăteşti	a
O prea frumoasă fată.	b

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

d) *rîma variată* (versurile care rimează sunt amestecate, neavând nici o ordine) – se foloseşte, mai ales, în fabulă:

Cât îmi sunt de urâte unele dobitoace,	a
Cum lupii, urşii, leii şi alte câteva,	b
Care cred despre sine că preţuiesc ceva!	b
De se trag din neam mare,	c
Asta e o-ntâmplare,	c
Şi eu poate sunt nobil, dar s-o arăt nu-mi place.	a

(Grigore Alexandrescu, *Căinele şi căţelul*)

Versurile scrise fără rimă se numesc *versuri albe*.

Măsura – termenul provine din latină, *mensura* = „măsură” şi denumeşte numărul silabelor dintr-un vers. Măsura

poate avea între 4 și 18 silabe. Poezia populară are, de regulă, măsura cea mai mică:

„Pe-un picior de plai,	5 silabe
Pe-o gură de rai	5 silabe
Iată vin în cale	6 silabe
Se cobor la vale...”	6 silabe

(*Miorița*)

Versurile care rimează trebuie să aibă aceeași măsură. Însă această regulă nu este respectată de toți poeții, mai ales, în modernism, unde rimează adesea versuri scurte cu versuri lungi:

„Chiodorâș
Căta pe vale;
De pe șale
Când la deal și când la vale...”

(Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Cezura – (<lat. *caesura* = „tăiere”) este pauza ce apare la mijlocul unui vers mai lung. Ea împarte versul în două hemistihuri:

„Când cu gene ostenite // sara suflu-n lumânare.”

(Mihai Eminescu)

Hemistihurile nu sunt întotdeauna egale:

„Sara pe deal // buciumul sună cu jale...”

(Mihai Eminescu)

În poezia antică, cezura era riguros clasificată și aplicată. Modernii însă nu îi acordă aceeași importanță.

Versul – (<lat. *versus* = „șir al scrierii”) denumește un rând dintr-o poezie. În poezia antică versurile erau metrice, adică bazate pe cantitatea silabelor. În poezia modernă se întâlnește mai mult versul ritmic, bazat pe accent. Versul tradițional respectă toate rigorile cerute de prozodie: ritm, rimă, măsură. Versul modern eludează aceste reguli, devenind *vers liber*. Versul liber este o invenție a simbolismului și a fost teoretizat de Gustave Kahn, în Franța, și de Alexandru Macedonski, la noi.

Osip Brik definește versul drept „rezultatul unei combinări de cuvinte, în același timp ritmică și sintactică.” Din punct de vedere al măsurii, versurile se clasifică în: *dodecasilab* (12 silabe), *endecasilab* (11 silabe), *decasilab* (10 silabe), *eneasilab* (9 silabe), *octosilab* (8 silabe), *heptasilab* (7 silabe), *hexasilab* (6 silabe), *pentasilab* (5 silabe), *tetrasilab* (4 silabe), *trisilab* (3 silabe), *bisilab* (2 silabe).

Strofa – (<lat., gr. *strophā* = „întoarcere”) versurile se grupează în *strofe*, structuri unitare din punct de vedere prozodic, construind, la rândul lor, poezia. Strofa poate avea două versuri (*distih*), trei versuri (*terțină*, *terțet*), patru versuri (*catren*), cinci versuri (*cvintet*, *cvinarie*), șase versuri (*sixină*, *senarie*), șapte versuri (*septenarie*), opt versuri (*octavă*), nouă versuri (*nonă*), zece versuri (*decimă*) până la strofa polimorfă.

Refrenul – este un cuvânt, un vers sau un grup de versuri care se repetă după fiecare strofă. Refrenul ține atât de stratul semantic, întrucât accentuează o idee, cât și de cel fonologic, contribuind la muzicalitatea textului. A fost utilizat

în poezia lirică, mai ales, în perioada în care acesta se cânta (în antichitate, în evul mediu, în romantism) și în simbolism, curent ce pune un accent deosebit pe muzicalitate.

IV. CURENTE LITERARE

Curentul literar sau **artistic** este o mișcare literară, respectiv, artistică, reunind oamenii de creație dintr-o anumită perioadă, care, în baza unei sensibilități comune, împărtășesc aceleași principii estetice (aceleași concepții de artă), dau prioritate anumitor genuri și specii literare, au aceleași preferințe tematice și tipologice, utilizează modalități artistice similare. „Curentele literare au o evoluție în timp și spațiu (fără a se putea stabili o dată precisă de constituire), cu o perioadă de înflorire, urmată de declin.”¹

Principiile estetice ale unui curent sunt, de obicei, cristalizate într-un **manifest literar**, într-un program al curentului respectiv, cum ar fi: pentru clasicism – *Arta poetică a lui Boileau*, pentru romantism – *prefața la drama Cromwell* de V. Hugo etc.

Curentul cultural este un concept mai larg decât acela de curent literar și se referă la oamenii de cultură (filosofi, savanți, scriitori, artiști) dintr-o epocă, uniți de o ideologie și de scopuri social-politice și culturale comune. Scriitorii care fac parte din același curent cultural nu au întotdeauna aceleași principii estetice. Printre cele mai importante curente culturale

¹ Camelia Gavriliță. *Provocările textului literar*. – Iași: Spiru Haret, 2000, p. 227.

și ideologice ale epocii moderne amintim *umanismul* și *iluminismul*, iar dintre curentele literare – *clasicismul*, *romantismul*, *realismul*, *simbolismul*, *naturalismul*, *expresionismul* etc.

În *Dicționarul de idei literare*, Adrian Marino face deosebirea între curent și **mișcare literară**, primul implicând grupări mai mari de scriitori pe baza unui program estetic, pe când mișcarea literară poate denumi orice tendință, presupunând asocieri de scriitori (de mai mică amploare).

UMANISMUL (RENAȘTEREA)

Există trei denumiri ale perioadei de afirmare plenară a omului care a urmat Evului Mediu: *Renaștere* – pentru sfera artistică, *umanism* – pentru cea culturală și *Reformă* – pentru cea ecleziastică. Renașterea începe în secolul al XIV-lea în Italia unde dăinuie încă două secole, se răspândește apoi în Franța, Germania și Țările de Jos (secolul al XVI-lea), continuând până la începutul secolului al XVII-lea în Anglia și Spania. Apariția ei este determinată de condiții istorice specifice. Astfel, în orașele-state italiene, după lungi convulsii și frământări politice, se ajunge la o oarecare prosperitate. Afirmându-se ca o clasă care își consolidează drepturile în detrimentul feudalității, burghezia contribuie la dezvoltarea meșteșugurilor și a comerțului. Au loc marile descoperiri geografice (venețianul Marco Polo ajunge în China în 1275, iar genovezul Cristofor Columb debarcă pe coasta Americii în 1492). Inventarea tiparului favorizează răspândirea științelor și

dezvoltarea culturii, iar Reforma subminează rolul dominant al Bisericii Catolice în viața publică a statelor europene.

Trăsăturile umanismului

Umanismul este curentul de gândire și creație al Renașterii, adică acel ansamblu de idei și de concepții care puneau în centrul lor omul ca expresie a libertății, a demnității și a rațiunii. Într-un sens mai larg, umanism înseamnă „dragoste față de ființa umană”. Premisele umanismului le aflăm în *Divina comedie* a lui Dante, adevărată sinteză a culturii antice și medievale.

Admirația pentru cultura antichității greco-latine reprezintă cea mai de seamă trăsătură a umanismului. În timpul lui Petrarca se declanșează o adevărată frenezie a căutărilor de vestigii și manuscrise, se traduc și se copie textele clasice; în școli se studiază greaca și latina, apar gramatici, reînvie retorica, se alcătuiesc biblioteci, se întemeiază școli și universități. La Florența se înființează Academia platoniciană, căci se naște un imens interes pentru filosofie și pentru știință, în general. Operele clasice sunt modele și surse de inspirație. Clericii înșiși ostenesc cu sârg, dedicându-se cu pasiune vechilor cărți și monumente.

Prin redescoperirea valorilor antichității, omul este privit într-o cu totul altă lumină. Rațiunea devine forța sa călăuzitoare. Se afirmă cu tărie principiul libertății și al demnității umane. În chip polemic se invocă precepte clasice: „Omul este măsura tuturor lucrurilor” – *Homo mensura omnium* (rescrierea unui principiu formulat de Pitagora); „sunt

om, socot că nimic din ce e omenesc nu-mi e străin” – *Homo sum; nihil humani a me alienum puto* (Terențiu). Idealul către care ființa umană se orientează nemaifiind acel *dincolo* transcendent, ci *aici și acum*, omul spiritual lasă locul omului natural. O nebună sete de cunoaștere îl mistuie pe omul Renașterii. Erudiția umanistă își fixează un model – *uomo universale* – către care țintesc toți artiștii și cărturarii. Petrarca era poet, filosof, geograf și cartograf; Leonardo da Vinci era pictor, sculptor, arhitect, savant, inginer; Michelangelo era pictor, sculptor, arhitect, poet; Pico della Mirandola era filosof și savant, autointitulându-se ironic „doctor în toate științele și în alte câteva pe deasupra.”

Natura este o altă mare descoperire a epocii. Evul Mediu era o lume interiorizată, a contemplației mistice, pe când Renașterea se oprește la lumea exterioară. Natura nu mai e simplu decor, model lipsit de viață, ci subiect artistic și sursă a plăcerii, cultivată cu fantezie și rafinament. Natura este luxuriantă și gingașă, măreață și impresionantă; omul își descoperă, de altfel, propria sa natură. E parcă o dorință nespunsă de abandonare în imperiul clipei, o exaltare a efemerului și a voluptății, „o bucurie nețărnută de a trăi în lume și de a gusta plăcerile” (J. Burckhardt).

Principii precum rațiunea, libertatea și demnitatea umană au un vizibil caracter polemic față de Biserică, de sub a cărei tutelă umanismul se dorea eliberat. Biserica era percepută ca o instituție rigidă și mult prea pământească, având slujitori nedemni și duplicitari, care nu meritau să fie ascultați. La

acestea s-a adăugat și disputa din jurul dogmelor, conducând, toate, la o reformă care a zdruncinat Biserica Romano-catolică, pentru a salva creștinismul. Anticlericalismul nu trebuie înțeles însă ca o negare a religiei în esența ei (aceasta se va petrece abia în iluminism), ci ca o încercare de corectare a greșelilor aparținând, în primul rând, ierarhilor.

Prin afirmarea rațiunii se pun bazele individualismului occidental, care, atingând apogeul în secolul al XX-lea, ar constitui, după părerea mai multor gânditori (Spengler, Jaspers, Heidegger, Berdiaev, Blega, Eliade, Guénon etc.) declinul civilizației și culturii occidentale.

Umanismul românesc

În timp ce Europa se pregătea să intre în Renaștere, statele medievale românești abia se formau. Acest fapt explică decalajul dintre cultura europeană și cea română, decalaj păstrat o lungă perioadă din istoria noastră. Fac excepție câteva încercări de sincronizare prin apariția, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a unor curente ce se dezvoltă aproape simultan cu variantele lor europene. Întrucât statele românești nu aveau legături strânse cu Apusul, modelul cultural european se contura vag în conștiința românească. Unii domnitori (Ștefan cel Mare, Matei Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu) au acordat o mai mare importanță culturii, încurajând arhitectura, pictura, istoriografia. S-au construit biserici și mănăstiri (s-au impus chiar stiluri în arhitectură – stilul moldovenesc, stilul brâncovenesc), s-au întemeiat tipografii, s-au făcut traduceri

însemnate (de exemplu, *Biblia de la București*, 1688), s-au înființat școli.

Istoricii vorbesc de cristalizarea unui umanism românesc abia în secolul al XVII-lea, prin scrierile și activitatea unor cărturari cum ar fi: Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, mitropoliții Simion Ștefan, Varlaam și Dosoftei. Umaniști de seamă ar fi cronicarii moldoveni Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce; stolnicul Constantin Cantacuzino din Muntenia. Dimitrie Cantemir este expresia cea mai desăvârșită a umanismului românesc. Cronicarii erau cunoscători ai culturii și ai limbilor clasice, știutori de polonă (Polonia era pe atunci un influent mediu cultural), preocupați de istorie și, mai ales, de etnogeneză. Ei au făcut primele cercetări și au transmis idei importante cu privire la originea latină a poporului român și a limbii române.

Prin cronicari, limba (și implicit cultura) română se laicizează, împrumutând, pe de o parte, elemente clasice din cultura străină și cultivând, pe de altă parte, limba populară. Cronicile au ca scop consemnarea istoriei, dar contribuie, de asemenea, la dezvoltarea limbii și la nașterea literaturii în limba română. Ideile și sârguința cronicarilor sunt reluate de Dimitrie Cantemir, dar la un nivel mai înalt al erudiției și al valorii istorice și literare. El întruchipează, în literatura română, idealul umanist de *uomo universale* prin anvergura intelectuală și prin multitudinea domeniilor abordate. Pe lângă lucrări istorice și filosofice, unele de răsnet european, Dimitrie Cantemir a scris și *Istoria ieroglifică*, primul roman din

literatura noastră și, totodată, creația cea mai valoroasă a umanismului românesc. Prin unele aspecte ale personalității sale, Dimitrie Cantemir anunță iluminismul.

Umanismul – schiță recapitulativă

Apare în Italia în secolul al XIV-lea și durează până la începutul secolului al XVII-lea.

Condiții socio-istorice și culturale:

- Avântul meșteșugului și al comerțului;
- Înflorirea orașelor;
- Afirmarea burgheziei ca o nouă clasă socială;
- Marile descoperiri geografice;
- Dezvoltarea culturii datorită inventării tiparului;
- Reforma religioasă.

Trăsături:

- ❖ Redescoperirea culturii greco-latine;
- ❖ Exaltarea omului și a naturii;
- ❖ Încrederea în rațiune;
- ❖ Afirmarea libertății și a demnității umane;
- ❖ Spirit anticlerical și antidogmatic;
- ❖ Critica aspectelor negative.

Reprezentanți:

- Italia: Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccolò Machiavelli, Lodovico Ariosto, Torquato Tasso;
- Franța: Michel de Montaigne, François Rabelais, Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard;
- Anglia: Thomas Morus, William Shakespeare, John Milton;

- Spania: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderon de la Barca;
- Țările de Jos: Erasmus din Rotterdam;
- Țările Române: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Nicolae Milescu, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir.

CLASICISMUL

Adjectivul *clasic* (<lat. *classicus* = „din prima clasă”, „de prim rang”, „demn de reținut”) are trei accepții. Într-o primă accepție a fost folosit cu referire la cultura și arta antichității greco-latine. O altă accepție privește clasicismul, curent literar și artistic, apărut în Franța în secolul al XVII-lea. În al treilea rând, calificativul *clasic* se aplică autorilor ale căror opere sunt adevărate modele, întrunind calitățile perfecțiunii. Marcel Cohen susține că, la origine, *clasic* se numea acel autor care era studiat în clasele diferitelor școli. Termenul *clasicism* (din francezul *classicisme*) apare abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a defini retroactiv doctrina literară a secolului al XVII-lea francez. Clasicismul este o continuare a umanismului renescentist, ale cărui tendințe le dezvoltă și le perfecționează.

Trăsăturile clasicismului

Nicolas Boileau sintetizează în a sa *Artă poetică* (1674) întreaga concepție a artei clasice, exprimată atât de antici, cât și de predecesorii săi francezi. Ca surse directe se pot menționa *Poetica* lui Aristotel, *Epistola către Pisoni* a lui Horațiu,

Tratatul despre sublim, atribuit o vreme lui Longinus. Între teoreticienii francezi enumerăm pe Joachim de Bellay, P. de Ronsard, G. Vauquelin. Scrisă în versuri și organizată în patru părți, opera lui Boileau cuprinde, în prima parte, idei privitoare la inspirație și la vocația literară, la versificație; partea a doua este consacrată genurilor mici (idila, elegia, sonetul, satira, oda, epigrama, rondelul, balada, madrigalul); în partea a treia prezintă genurile mari (tragedia, epopoea, comedia), iar în ultima parte dă scriitorului câteva sfaturi folositoare.

Vom analiza trăsăturile clasicismului așa cum apar ele în *Arta poetică* a lui Boileau.

Principiul de bază, inspirat de filosofia lui Descartes, este rațiunea (*Aimez donc la raison!*). Arta scrisului trebuie să fie guvernată de rațiune: „Nainte de a spune, învață-te a gândi”. Tot legea rațiunii recomandă și regula celor trei unități: *de loc, de timp și de acțiune* („un loc, o zi anume și un singur fapt deplin”).

Ca și pentru Aristotel, poezia este pentru Boileau imitație (*mimesis*) a naturii („modelul tău să fie, neconținut, natura”). E vorba aici de adevărul omului, care ocupă în natura clasică un loc central.

Conform gândirii clasice, frumosul trebuie să conțină adevărul, iar ceea ce e frumos trebuie să fie neapărat și bun – frumosul și binele formează o unitate (*kaloskagathos*). Îndemnul îmbinării utilului cu plăcutul vine firesc: „Legați întotdeauna utilul de frumos”. (Horațiu definea poezia ca *utile dulci*).

Adecvarea formei la conținut printr-un stil sobru, clar, concis, precis („Feriți-vă de scrisul steril și vorbăreț”), sobru și elegant („Feriți-vă-n ce scrieți de formele vulgare/ un stil oricât de simplu, noblețea lui își are”).

În mod deosebit se insistă asupra perfecțiunii formale. Dacă vrea să creeze o operă de valoare, poetul trebuie să selecteze cu grijă cuvintele („alege cu micală cuvântu-armonios”), să respecte exigențele limbii, să șlefuiască expresia până la forma desăvârșită („De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi”), să-și evalueze sever creația („Fii tu întâiul critic al versurilor tale”), să accepte critica autorizată și să nu se lase înșelat de lauda nepricepuților („Tot prostu-și află unul mai prost care-l admiră”). Este condamnată mediocritatea și lipsa de talent.

Arta clasică are în vedere subiecte frumoase, realități înalte și sentimente deosebite („Noblețea sufletească în versuri s-o cântați”). Estetica realistă va reproșa, mai târziu, artei clasice că idealizează realitatea, că o prezintă nu așa cum este, ci așa cum ar trebuie să fie. Aceasta explică de ce sunt selectate personajele, care în opera clasică provin din rândul aristocrației. Critica moravurilor și preocuparea pentru caractere constituie un alt principiu al esteticii clasice, care se aplică mai mult teatrului. În caracterizarea diferitelor tipuri autorul clasic înclină spre analiza psihologică, trăsătură ce se va accentua în realism.

O operă clasică trebuie să fie unitară, să îmbine armonios părțile și să se caracterizeze prin echilibru.

Clasicismul în literatura română

În Franța, clasicismul a fost cultivat și s-a bucurat de o mare glorie datorită, mai ales, influenței regelui, care era un protector al artelor. El reprezenta acel centru de putere pe care îl slujeau întotdeauna artele clasice. Nu întâmplător Boileau face elogiul regelui în finalul *Artei poetice*. În celelalte țări europene însă, clasicismul nu se bucură de același succes ca în Franța. Rareori întâlnim un scriitor care să corespundă esteticii clasice. Milton stă cu un picior în Renaștere și cu altul în clasicism. Goethe e clasic doar prin armonia și rigoarea formală a operei, iar Alfieri îmbină estetica clasică cu ideologia iluministă.

În literatura română întâlnim ecouri ale clasicismului francez mai mult la nivelul cultivării unor specii: epopeea, oda, satira, epistola, comedia. Ar fi astfel clasici prin abordarea acestor specii și prin unele aspecte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Asachi, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu (autor de fabule, epistole și satire). Vasile Alecsandri se inspiră din comediile lui Molière, iar Mihail Kogălniceanu și Constantin Negruzzi scriu friziologii inspirate tot de modelul clasic francez. Rar întâlnim în literatura română o operă propriu-zis clasică. Un exemplu în acest sens ar fi *Pastelurile* lui Alecsandri.

Clasicismul – schiță recapitulativă

Apare în Franța secolului al XVII-lea.

Condiții socio-istorice și culturale:

- Consolidarea burgheziei;

- Apariția statelor naționale;
- Organizarea centralizată a instituțiilor;
- Monarhia absolută;
- Raționalismul lui René Descartes;
- Înființarea Academiei Franceze (1634).

Trăsături:

- ❖ Admirația pentru antichitatea greco-latină;
- ❖ Primatul rațiunii;
- ❖ Unitatea dintre bine, adevăr și frumos (*kaloskagathos*);
- ❖ Îmbinarea utilului cu plăcutul (*utile dulci*);
- ❖ Natura ca model al artei;
- ❖ Antropocentrismul (interesul major pentru om);
- ❖ Regula celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune);
- ❖ Preocuparea pentru caractere – consecvența cu sine a personajului;
- ❖ Înclinația pentru analiza psihologică;
- ❖ Critica moravurilor;
- ❖ Tendința de idealizare;
- ❖ Unitate, armonie, echilibru, măsură;
- ❖ Neamestecul genurilor și speciilor;
- ❖ Stilul precis, concis, clar, sobru, elegant.

Reprezentanți:

- Franța: Pierre Corneille, Jean Racine, Nicolas Boileau, Blaise Pascal, Molière, La Fontaine, La Bruyère;
- Anglia: John Milton, Alexander Pope;
- Germania: Johann Gottsched;
- Rusia: Mihail Lomonosov;

- Italia: Vittorio Alfieri.

ILUMINISMUL

Este un important curent ideologic și cultural care a dominat toate sferile societății europene în secolul al XVIII-lea (*secolul luminilor*). Puternic angajat în plan politic și social, făcând din cultură instrumentul predilect al acțiunilor sale, iluminismul va provoca răsturnări spectaculoase, influențând, inclusiv, literatura. Prin ideologia iluministă, burghezia aflată în ascensiune și, în același timp, în luptă permanentă cu nobilimea și clerul, va pregăti și va înfăptui Marea Revoluție Franceză (1789).

Tendențele eterogene care alcătuiesc gândirea iluministă au un numitor comun: raționalismul. Ilumiști pun sub lupa rațiunii toate instituțiile și aspectele care interzic accesul burgheziei la un statut privilegiat: monarhia, biserica, structura socială, învățământul, cultura. Filosofia iluministă e puternic angajată în lupta de clasă. Literatura slujește aceluiași interes.

Dacă în Renaștere era pusă la îndoială prestația slujitorilor Bisericii catolice, în iluminism anticlericalismul devine radical. Este negată Biserica în ansamblu, religia, existența lui Dumnezeu. Totul se reduce la materie, istorie, inechitate socială.

Între ideile propagate de literatura iluministă un loc aparte îl ocupă emanciparea prin cultură. Se reclamă dreptul maselor la cultură și libertatea de gândire. Se dezvoltă și se popularizează științele, se elaborează *Enciclopedia* (1751–

1772), se înființează școli, iar cartea devine un bun accesibil majorității. Se susțin cu tărie idei prin dreptul natural (egalitatea prin naștere a tuturor oamenilor) și contractul social (oamenii renunță de bună-voie la drepturile lor naturale în favoarea drepturilor civile garantate de instituția conducătoare).

Specific literaturii iluministe este motivul călătoriei, care permite autorului să imagineze lumi mai bune, societăți model sau să critice fără menajamente moravurile sociale.

Iluminismul în Țările Române

Prima manifestare a iluminismului românesc a constituit-o Școala Ardeleană. Această mișcare a intelectualilor transilvăneni a avut, mai curând, un caracter național, contrastând astfel cu cosmopolitismul iluminismului francez. Platforma ideologică a iluminismului a servit corifeilor Școlii Ardelene pentru elaborarea unui memoriu, intitulat *Supplex libelus valachorum Transilvaniae* și prezentat regelui Leopold al II-lea în 1771. În document se cerea *egalitatea politică a românilor*, adică drepturi egale cu celelalte națiuni ale Imperiului. Dar protestul nu are succes și cărturarii transilvăneni, precum și înaltele fețe bisericești, realizează că singura cale de reușită ar fi pregătirea culturală a conașionalilor în vederea emancipării lor politice și sociale. Astfel, ei scriu studii istorice și filologice, în care argumentează ideea latinității și a continuității poporului român și a limbii române, militează pentru răspândirea culturii prin înființarea de școli românești și tipărirea cărților, încurajează dezvoltarea unei literaturi originale. Ion Budai-Deleanu este singurul scriitor al

mișcării, care a elaborat dicționare și studii filologice, precum și epopeea eroi-comică *Țiganiada*, în care promovează multe dintre ideile iluminismului european.

Iluminismul – schiță recapitulativă

Caracterizează secolul al XVIII-lea francez, dar are predecesori în filosofia și literatura engleză de la sfârșitul secolului anterior.

Condiții istorice și culturale:

- Ofensiva burgheziei împotriva claselor privilegiate (nobilimea și clerul);
- Declinul monarhiei absolute;
- Avântul științelor;
- Pregătirea și înfăptuirea Marii Revoluții Franceze (1789).

Trăsături:

- ❖ Curent ideologic și cultural;
- ❖ Hegemonia raționalismului;
- ❖ Caracter anticlerical, antireligios și ateu;
- ❖ Elaborarea *Enciclopediei* (1751–1772) ca sumă a tuturor științelor;
- ❖ Idei specifice iluminismului: emanciparea poporului prin cultură, monarhul luminat, dreptul natural, contractul social;
- ❖ Critica severă a societății.

Reprezentanți ai literaturii iluministe:

- Anglia: Daniel Defoe, Johnathan Swift;

- Franța: Voltaire, Montesquieu, Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot, Beaumarchais;
- Germania: Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgan Goethe;
- Italia: Carlo Goldoni;
- Rusia: Aleksandr N. Radișev;
- Țările Române: Ion Budai-Deleanu, Dinicu Golescu.

ROMANTISMUL

Se naște în Germania la sfârșitul secolului al XVIII-lea ca o reacție la raționalismul clasic și iluminist și ca o întoarcere la spiritualitatea medievală. Numele curentului vine de la *roman*, specie epică medievală cu caracter exotic și fantastic.

În timp ce clasicismul slujea binele și frumosul, care formau o unitate, iar iluminismul viza un scop politic, romantismul suspină după o patrie îndepărtată, aflată dincolo de marginile lumii sensibile. Termenul „romantic” apare pentru prima dată în Anglia cu înțelesul de emoție a cititorului de romane, fiind preluat de germani (adjectivul „romantisch”) pentru a denumi niște scrieri epice bizare, fantastice, asemănătoare romanelor medievale cavalerești, dar și pe cele cu origine în cântecul trubaduresc. În Franța secolului al XVIII-lea, J. -J. Rousseau înțelege prin cuvântul „romantic” atributul unui peisaj pitoresc, sălbatic, solitar; Dna de Staël indică autenticitatea de origine populară, în vreme ce italienii vor da cuvântului înțeles militant, patriotic, libertar. Abia Stendhal, la începutul secolului al XIX-lea, va analiza termenul

printr-o optică istoricistă, considerându-l a denumi o atitudine literară nouă, modernă, prin opoziție cu gustul clasic pentru Antichitatea greacă și romană, pledând pentru formele medievale (în special pentru baladă și roman).

Ca ideologie, romantismul pornește de la Im. Kant, care susținea că spiritul uman este activ și cunoscător. Filosofii postkantieni postulau că activitatea spiritului este ceva nemărginit și se manifestă în poezie și în formă religioasă. Cei mai de seamă cugetători ai romantismului, filosofii J. G. Fichte, Fr. Schelling și G. W. F. Hegel, conturează idealismul german. În Anglia, estetica romantică se formulează în condițiile unei intense reacții împotriva Iluminismului. J. Macpherson se întoarce la sursele folclorice, întrunind, sub numele unui bard scoțian din sec. al III-lea, Ossian, o colecție de legende nocturne, întunecate și melancolice, intitulată *Fragmente de poezie veche* (1760).

Cel mai de seamă reprezentant al romantismului englez este poetul scoțian G. G. Byron, care se impune prin operele sale de amploare (poemul epic *Pelerinajul infantelui Harold*, poemele „orientale” *Mireasa din Abydos*, *Ghiaurul*, *Asediul Corintului* ș. a.) cu tablouri grandioase ale naturii, cu meditații despre soarta popoarelor, cu reflecții filosofice și politice.

În Franța, romantismul întâmpină o puternică opoziție, creând condițiile unei bătălii canonice între gustul tradițional și proza cu subiecte exotice a lui F. -R. de Chateaubriand, poezia meditației grave a lui A. de Vigny și A. de Lamartine, poezia pasiunilor exaltate a lui A. de Musset, dramele istorice ale lui

V. Hugo, proza de aventuri a lui A. Dumas-tatăl sau romanul sentimental al lui George Sand.

Romantismul italian se exprimă prin noțiunile de patriotism și eliberare națională, având pe cei mai de seamă exponenți: Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni și Giacomo Leopardi. Rusia este reprezentată de Al. Pușkin și M. Lermontov.

Romantismul răspunde unei cerințe estetice și ontologice mai puțin determinată social și istoric. Unii teoreticieni ai fenomenului romantic vorbesc, totuși, despre o raportare la contextul istoric. Este, mai ales, cazul Franței, unde romantismul e contemporan cu marile schimbări ce au început cu Revoluția și au continuat cu epoca napoleoniană și cu Restaurația.

În evoluția lui, romantismul își creează două orientări mai pronunțate: una nutrită de o *tradiție folclorică* și a doua, *aristocratică*. Reprezentanții primei orientări (frații Grimm, S. Petöfi, Al. Pușkin, A. Mickiewicz) își aleg temele de inspirație din istorie și folclor, selectând din istoria națională eroi exemplari, cultivând etnografia, specificul național, datinile, credințele, miturile și valorificând speciile populare. Cea de-a doua tendință abordează teme „nobile”, preferând meditația filosofică, nuvela fantastică cu scene și decoruri neobișnuite, peisaje selenare, ale căror personaje excepționale, sfâșiate de pasiuni, visează, trăiesc stări tulburi, au viziuni, explorează depărtările misterioase, transcendente, dincolo de marginile sensibilului și denotă dorința nestăvilită de cunoaștere a legilor

universului și a ființei. Visul este la romantici calea spre întreaga natură, instrument de formare magică a realității.

Romantismul în literatura română

Romantismul românesc se integrează celui european, adoptându-i principiile estetice, temele și modalitățile, dar având drept specific coexistența cu clasicismul și respirația națională a perioadei pașoptiste. Literatura română parcurge trei etape:

romantismul scriitorilor pașoptiști, cuprins între V. Cârlova, C. Stamati, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, B. P. Hasdeu, Al. Russo, D. Bolintineanu, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, romantism care este vizionar, apocaliptic, mesianic și exaltat, fiindu-i caracteristic elanul patriotic, aspirația spre independență și unitate națională;

romantismul eminescian, vizionar, cosmic, grandios, meditativ, muzical;

romantismul posteminescian, reprezentat de G. Coșbuc, O. Goga, B. Șt. Delavrancea, Al. Macedonski, la sfârșitul secolului al XIX-lea și caracterizat prin coexistența cu realismul, sămănătorismul, simbolismul.

Manifestul romantismului românesc e considerat articolul-program al lui Kogălniceanu din *Dacia literară* (1840), în care erau sintetizate principiile călăuzitoare ale unei literaturi românești originale (ideea națională, inspirarea din trecutul istoric, prețuirea frumuseților patriei, valorificarea folclorului).

Romantismul – schiță recapitulativă

Curent literar și artistic apărut în Germania la sfârșitul secolului al XVIII-lea și răspândit în toată Europa până după jumătatea secolului al XIX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- Orizontul de așteptare creat de revoluțiile burgheze;
- Declinul aristocrației;
- Filosofia idealistă germană: Fichte, Schelling, Schleiermacher.

Trăsături:

- ❖ Căutarea absolutului;
- ❖ Primatul sentimentului;
- ❖ Cultul eului;
- ❖ Nostalgia originilor;
- ❖ Percepția cosmicului și a totalității;
- ❖ Comuniunea omului cu natura;
- ❖ Iubirea, calea de cunoaștere;
- ❖ Gustul pentru mister și fantastic;
- ❖ Recuperarea tradiției mistice a Evului Mediu;
- ❖ Valorificarea miturilor;
- ❖ Interesul pentru folclor și tradițiile naționale;
- ❖ Cultivarea visului ca motiv central;
- ❖ Preferința pentru antiteză;
- ❖ Eroul excepțional în împrejurări excepționale – geniul;
- ❖ Personajele provin din diferite medii sociale.

Reprezentanți:

- Germania: August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schlegel, Novalis, frații Grim.
- Anglia: George Byron, Samuel Taylor Coleridge, John Keats.
- Franța: François de Chateaubriand, Victor Hugo, Alfred de Musset.
- Italia: Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi.
- Rusia: Aleksandr Pușkin, Mihail Lermontov.
- România: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu.

REALISMUL

Doctrina estetică realistă se cristalizează în Franța, în plină epocă de afirmare a romantismului, pe care îl neagă vehement. Noul curent capătă vigoare și amplitudine în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă pe care o va marca profund din punct de vedere artistic. Numele de *realism* (<fr. *réalisme* <lat. *realis* = „real”) își va cunoaște consacrarea în înțelesul pe care i-l dăm astăzi prin manifestul lui Jules Champfleury din 1857. Termenul trimite la *realitate*, înțelesă în sensul cel mai concret.

Primul teoretician al realismului este Honoré de Balzac. În prefață la ediția din 1842 a *Comediei umane*, considerată a fi primul manifest realist, Balzac explică cititorilor că tot ce scrisese până atunci și tot ce urmează să scrie constituie o operă unitară, o amplă istorie a moravurilor pe care el dorește

să o lase urmașilor. Prin arta sa, scriitorul își propune să zugrăvească societatea contemporană, să devină „un pictor mai mult sau mai puțin fidel (...) al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui și răului”, dar, mai ales, să studieze cauzele mișcării sociale, sensul ascuns al evenimentelor și al comportamentului uman.

Realității „își propun să readucă principiul mimesisului repudiat de romantism, să scrie o literatură veridică, sobră, lucidă, demistificatoare și impersonală față de subiectele pe care le tratează, interesată de faptul cotidian actual, de problemele din contemporaneitate sau din trecutul apropiat.”¹ Ca mișcare literară de grup, realismul se conturează în jurul anului 1850 și este susținut de revistele franceze *Le Réalisme* și *Revue de Paris*.

Principiul de bază al realismului este veridicitatea, reflectarea fidelă a realității. Mimesisul are în realism o epocă de glorie. Balzac susține că idealul său de a realiza imaginea completă a unei civilizații presupune reflectarea ei fidelă, cu vicii și virtuți, pasiuni și remușcări, fapte bune și fapte rele, fără a idealiza. Dacă în clasicism lumea e văzută așa cum ar trebui să fie, în realism ea apare așa cum este.

Aria tematică se raportează la societate, înțeleasă ca un organism viu, dinamic, ca un mediu care explică prin datele

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 413.

sale comportamentul personajelor. Relațiile sociale de tip capitalist au în centrul lor banul, care marchează în mod fatal destinele eroilor. Prezentarea adevărului social trebuie făcută cu obiectivitate. Eroii realiști nu sunt unicate, ci aparțin unei tipologii variate. Între evoluția personajului și mediul său de viață este o strânsă legătură: eroul este ceea ce face din el societatea. Învinuind societatea pentru eșecul individului, scriitorul realist o obligă să se corecteze.

Realismul în literatura română

În literatura română realismul se manifestă în paralel cu romantismul. În operele unor pașoptiști apar accente realiste, iar în perioada *Junimii* romantismul eminescian conviețuiește cu realismul lui Slavici. La Creangă, viziunea clasică se slujește de elemente romantice și realiste, iar la Caragiale realismul înclină, în comedii, spre clasicism, iar în nuvele spre naturalism. Mai târziu, Sadoveanu este deopotrivă romantic și realist, în timp ce Călinescu scrie un roman balzacian cu elemente romantice și moderne.

Canoanele realiste sunt satisfăcute, pentru prima dată, de romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, cu excepția unor nuanțe clasice, cum ar fi împărțirea eroilor între buni și răi și sfârșitul moralizator. O proză realistă viguroasă scrie Ioan Slavici: el surprinde satul transilvănean în transformare, evoluând de la o existență patriarhală la un mod de viață capitalist. În romanul *Mara* și nuvela *Moara cu noroc* scrise de Slavici banul ocupă un loc central, personajele sunt

nelineare și au structuri complicate, sondate cu ajutorul analizei psihologice.

Realismul lui Slavici este continuat de Rebreanu, la care se observă aceeași economie de mijloace și aceeași propensiune către investigația psihologică. Rebreanu acordă mai multă atenție compoziției, construind adevărate capodopere ale genului. El reflectă o realitate transilvăneană, zbuciumată de două mari probleme: sărăcia și identitatea națională. De la tematica rurală (*Ion, Răscoala*) se trece treptat la o tematică citadină (*Pădurea spânzuraților, Ciuleandra*). Locul țăranului este luat de intelectual.

Și la Marin Preda este evidentă problema țărănească. El își construiește opera în jurul unui țăran cu totul special, ultimul țăran adevărat al literaturii noastre. Realismul impune și în literatura română genul prozei, nuvela și romanul fiind speciile consacrate. Din numărul mare de scriitori aflați sub zodia realismului doar câțiva au scris poezii, cei mai importanți dintre aceștia fiind George Coșbuc și Octavian Goga.

Realismul – schiță recapitulativă

Curent literar și artistic apărut în Franța către mijlocul secolului al XIX-lea și extins până în Anglia în a doua jumătate a aceluiași secol, cu ecouri până în secolul al XX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- Atmosfera creată de marile evenimente din istoria modernă a Franței;
- Spiritul protestatar al burgheziei liberale;
- Rolul determinant al economiei în viața socială.

Trăsături:

- ❖ Reflectarea fidelă a realității – veridicitate;
- ❖ Tematică socială;
- ❖ Obiectivitate – autor impersonal, omniscient și omniprezent;
- ❖ Rigoarea observațiilor – importanța detaliului semnificativ;
- ❖ Critica aspectelor negative;
- ❖ Lipsa de idealizare;
- ❖ Personaje tipice în împrejurări tipice;
- ❖ Determinarea socială a personajului;
- ❖ Analiza psihologică.

Reprezentanți:

- Franța: H. de Balzac, Gustave Flaubert, Prosper Mérimée;
- Anglia: Ch. Dickens, W. Thackeray, Surorile Brönte;
- Rusia: Nikolai Gogol, Fiodor M. Dostoievski, Lev N. Tolstoi.
- România: I. Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, L. Rebreanu, M. Preda.

NATURALISMUL

Curent înrudit cu realismul, naturalismul a fost fondat de scriitorul francez Émile Zola, care a început să publice scrierile teoretice privind „metoda naturalistă” în 1866, cele mai importante fiind *Le roman expérimental* și *Une campagne*. Numele curentului derivă de la *natură*, sugerând importanța

biologicului în structura personalității umane. Naturalismul trebuie înțeles ca o ipostază extremă, radicală a realismului, întrucât urmărește reproducerea tuturor aspectelor realității, inclusiv a celor mai sumbre și mai abjecte.

Ca și realismul, naturalismul este condiționat social de dezvoltarea industriei și de apariția stării a patra – proletariatul, care se revoltă împotriva mizeriei și nedreptății. Cadrul cultural se îmbogățește cu elemente noi, la care societatea este foarte receptivă.

Naturalismul va suferi influența evoluționismului darwinist, a determinismului și a fiziologiei experimentale fondate de medicul Claude Bernard. Lui Zola i se va reproșa că, utilizând metoda experimentală, el se apropie mai mult de savant decât de artist. Conform teoriilor lui Zola, romancierul naturalist studiază omul natural asupra căruia se exercită două influențe majore: ereditatea și mediul social. Fiecare erou devine un caz și i se alcătuiesc adevărate fișe de observație de către autor pentru a ajunge, în cele din urmă, la găsirea cauzelor fiziologice care îi determină comportamentul. Realității explicau comportamentul personajului prin mediul social, naturaliștii scot în evidență o dublă determinare: a mediului și a biologicului. Astfel, omul nu mai e o ființă liberă, ci devine un produs al mediului și al eredității.

Conceptiile scriitorilor naturaliști sunt întemeiate pe teoriile darwinismului social: universul este neîndurător cu cei slabi, biruitori ies doar cei puternici. Universul romanelor naturaliste este populat de alcoolici, criminali sau de persoane

alterate într-un mediul social viciat. „Accentul este pus nu atât pe societatea responsabilă, așa cum procedează Balzac, cât pe fiziologia și psihologia personajelor.”¹ Naturaliștii optează pentru analiza interiorului uman, etern și universal, pentru acea parte a omului din umbră, necontrolată sau nestăpânită.

Naturalismul românesc

Estetica naturalistă a avut reverberații și în literatura română. Nuvele tratate naturalist întâlnim la I. L. Caragiale (*O făclie de Paști, Păcat, În vreme de război*) și B. Șt. Delavrancea (*Zobie, Milogul, Trubadurul*). G. Călinescu se referă la ambii autori printr-o apreciere devenită clasică: „I. L. Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență.” Unele accente naturaliste apar și în proza Hortensiei Papadat-Bengescu.

Naturalismul – schiță recapitulativă

Curent literar fondat în Franța de Émile Zola și apărut și în alte țări în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- Apariția unor noi conflicte în societatea capitalistă;
- Noile teorii științifice: evoluționismul, determinismul, materialismul;
- Lansarea metodei experimentaliste de către Claude Bernard.

Trăsături:

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 338.

- ❖ Metode științifice de investigare a personalității;
- ❖ Omul ca produs al mediului social și al eredității;
- ❖ Aspecte sumbre ale realității – patologicul, mizeria fizică și morală;
- ❖ Ereditatea maladivă, instincte, obsesii;
- ❖ Observația riguroasă a reacțiilor și senzațiilor;
- ❖ Tehnica detaliului semnificativ;
- ❖ Personajul reprezintă, de regulă, un caz patologic.

Reprezentanți:

- Franța: Émile Zola, frații Goncourt, Guy de Maupassant;
- Germania: Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind;
- România: Ion Luca Caragiale, Barbu Ștefănescu Delavrancea.

PARNASIANISMUL

Este un fenomen literar apărut în Franța, care se manifestă paralel cu romantismul și realismul, dar pe care istoria literară îl înregistrează ca un curent deplin constituit în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea. Numele școlii vine de la culegerea de poezii *Le Parnasse contemporaine*, publicată în 1866 și reunind versuri semnate de 37 de poeți (Charles Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé), destul de diferiți ca formație și aspirații, dar tânjind cu toții după „himera frumuseții perfecte.” (Titlul culegerii

trimite la Parnas, muntele consacrat muzelor în mitologia greacă).

Premisele teoretice ale acestei noi tendințe apar în 1832, când Théophile Gautier, în prefața poemului *Albertus*, afirmă autonomia esteticului, respingând cu tărie ideea utilității artei. Programul parnasienilor este considerat documentul *Le Petit Traité de poésie française* (1872), semnat de Théodore de Banville. Trei concepte organizează în jurul lor întregul program parnasian: frumosul, poezia și forma.

Frumosul există în sine și pentru sine. Artă este absolutul, „culmea comună la care ajung toate căile spiritului.” Adevăratul poet e un om superior. El nu trebuie să placă maselor, nici să devină ecoul spiritului public. Singurul lui scop rămâne frumosul. În concepția parnasiană, poezia este „expresia cea mai strălucită, intensă și completă a artei”, ipostaza ei cea mai înaltă. Teoreticienii parnasieni susțin că poezia lor nu trebuie să exprime, în nici un fel, preocupările vieții, emoțiile sau sentimentele poetului; el trebuie să caute liniștea propriului eu, să se refugieze în „turnul de fildeș”, într-o lume a contemplației reci și a formelor poetice pure.

Poezia parnasiană e o poezie rece, impersonală, obiectivă. E o formă a contemplării detașate și a meditației filosofice epurate de orice efuziune sentimentală. Intelectualismul, erudiția fină, recursul la mitologie confirmă caracterul elitist. Sunt preluate de la romantici descrierea, exotismul și cultul pietrelor prețioase, dar altfel motivate și înțelese.

Aspirația către perfecțiunea formală, către exprimarea desăvârșită caracterizează întreaga mișcare parnasiană. Se pune accent pe versificație; se abordează specii care presupun inteligență și virtuozitate (sonetul, rondelul); se introduc elemente complicate de prozodie; se cultivă stilul înalt, rafinat, elegant; se folosește un vocabular ales, rar, strălucitor; se apelează la nume sonore din istorie sau mitologie, la simboluri cu rezonanță intelectuală.

Ecouri parnasiene în literatura română

În literatura română, primele semne de parnasianism apar aproape sincron cu fenomenul francez în *Pastelurile* lui V. Alecsandri, dar primele poeme de școală parnasiană aparțin lui Alexandru Macedonski (*Poema rondelurilor*). La Ion Barbu poezia parnasiană cunoaște o etapă tranzitorie către ermetism. Poetul însuși recunoaște în lirica sa timpurie o fază parnasiană, iar Tudor Vianu îi împarte creația în trei etape: parnasiană (1918–1920), baladic-orientală (1921–1925) și ermetică (1925–1926). Și opera lui Ion Pillat trădează influențe parnasiene în volumele *Visuri păgâne*, *Eternități de-o clipă*, *Amăgiri*.

Parnasianismul – schiță recapitulativă

Curent literar apărut în Franța în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, opus utilitarismului realist și sentimentalismului romantic.

Trăsături:

- ❖ Respinge militantismul artei propagat de ideologia vremii;

- ❖ Retragerea poetului în „turnul de fildeș” din fața frământărilor vieții;
- ❖ Epurarea poeziei de orice emoție sau sentiment;
- ❖ Lirism rece, impersonal, obiectiv;
- ❖ Concepție elitistă, intelectualism;
- ❖ Descrierea obiectivă a naturii sau a operelor de artă;
- ❖ Aspirația către perfecțiunea formală.

Reprezentanți:

- Franța: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Théodore de Banville.
- România: Nicolae Davidescu, Alexandru Macedonski, Ion Barbu, Ion Pillat.

SIMBOLISMUL

Curent literar apărut în Franța, în jurul anului 1880, ca reacție la solemnitatea și răceala școlii parnasiene și ca un neoromantism depășind retorica și aspirând la recuperarea sensibilității omenești, a intuițiilor primordiale, a percepțiilor sinestezice prin care se pot revela „analogia universală”. În 1886, un manifest al lui Jean Moréas, publicat în *Le Figaro*, consacră atât termenul, cât și nașterea școlii simboliste, anunțând o nouă artă, inamică didacticismului și falsei sensibilități. Simbolismul preferă un ton intim și confesiv, o poezie care se îndreaptă spre emoția și muzica interioară.

De pe paginile revistelor *Le Décadent* și *Le Symboliste* se promovează lupta împotriva academismului și a obiceiurilor anterioare ale poeziei, se exprimă neîncrederea în

tradiții. Pe de altă parte, se revine la unele principii estetice și teme ale romantismului, care sunt cultivate în forme exacerbate, sensibilizate amplificat. Deviza simbolismului este „Obscuritate – Prețiozitate – Sterilitate”, spunea Paul Valéry în *Varietăți*.

Obiectul poeziei simboliste îl constituie inefabilul, stările sufletești nelămurite, confuze, nervozitatea sporită, înclinația spre mister, erotism și aspectele „urâte”, lipsite de noblețe ale cotidianului (*estetica urâtului*), reveriile, voiajul, călătoriile incerte în universuri vapoaze, frumusețea rafinată, imaginile vagi, fluide, fără contur etc. Dintre temele simboliste pot fi citate și: angoasele identitare ale eului, imaginea femeii, decadența, arta pentru artă, universul urban al izolării, tristețea, singurătatea, pustiul, neantul etc.

Programul estetic simbolist se manifestă prin trei trăsături specifice: *simbolul*, *corespondențele* și *muzicalitatea*. Modul de expresie al simboiștilor este, mai ales, *simbolul*, la care poeții recurg pentru a sugera adevărul absolut, corespondențele dintre diferite elemente ale universului, legăturile ascunse dintre lucruri. Simbolul este instrumentul predilect de realizare a sugestiei. Simboiștii recunosc că nu au inventat ei simbolul și că fără simbol nu există operă de artă autentică, dar își asumă meritul de a fi făcut din simbol un principiu indispensabil.

Simbolul este un semn (o imagine, un obiect concret, un cuvânt, o cifră), care sugerează un conținut abstract (o idee, un fenomen, un concept). În literatură, simbolul este o figură de

stil înrudită cu metafora, imaginea sensibilă a unei idei. După A. Warren, metafora devine simbol prin recurență. Cu alte cuvinte, o imagine poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență, ea se transformă în simbol. Pentru simbolişti, simbolul nu mai e o figură de stil printre celelalte, ci principiu fundamental.

Corespondențele reprezintă, ca mijloc de sugestie, o invenție a simbolismului. Principiul corespondențelor între senzații – *sinestezia*, este o formă a vizionarismului poetic. O variantă aparte a corespondențelor poartă numele de audiție colorată și se referă la analogia, pe care a făcut-o mai întâi Rimbaud, între sunetele limbii, mai exact între vocale și culori („A – negru, E – alb, I – roșu, O – albastru, U – verde”). Corespondența dintre sunete și culori ori dintre sunete și curente muzicale fost teoretizată de René Ghil sub numele de *instrumentalism*.

Cea de-a treia trăsătură a esteticii simboliste și mijloc de realizare a sugestiei este *muzicalitatea*. Verlaine declară primatul muzicii în poezie: „Muzica înainte de toate, muzica mereu și totdeauna”, creată prin ritm, rimă perfectă, eufonii, repetiții etc., și își expune preferințele pentru vag și implacabil.

Simbolismul literar este o etapă de tranziție către avangardă.

Simbolismul românesc

Spațiul românesc se dovedește deosebit de receptiv la teoriile simboliste. Cel mai deschis noii poezii este Alexandru

Macedonski, care, într-o serie de articole publicate în *Literatorul* său, dezbătea ideile la modă din Apus.

Macedonski este considerat șeful școlii simboliste în literatura română, la cenaclul condus de el de la *Literatorul* formându-se cei mai de seamă reprezentanți ai curentului: Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia ș. a. Simbolismul românesc este contemporan celui francez, înregistrându-se astfel primul moment de sincronizare a culturii române cu cultura europeană.

Articolul lui Macedonski, *Poezia viitorului*, considerat manifestul simbolismului românesc, este scris în 1892, la doar câțiva ani de la nașterea simbolismului francez, iar Bacovia, cel mai ilustru reprezentant al școlii, depășește prin unele elemente estetice simbolistă, trecând în expresionism.

Simbolismul – schiță recapitulativă

Curent literar apărut în Franța în 1880, având un mare ecou în toată Europa și continuând în primele decenii ale secolului al XX-lea; opus descriptivismului naturalist, impersonalității reci parnasiene și retorismului romantic.

Cadrul istoric și cultural:

- Determinat în plan istoric de înfrângerea Franței în războiul franco-prusac și de înăbușirea Comunei din Paris (1871);
- Influențat de filosofia lui Nietzsche.

Trăsături:

- ❖ Poezie a sensibilității pure;
- ❖ Sugestia devine principiu fundamental;

- ❖ Folosirea simbolului;
- ❖ Corespondența între senzații;
- ❖ Tematică specifică: neliniștea, angoasa, spleen-ul, nevrozele, evaziunea, neantul, moartea;
- ❖ Stilul aspiră către puritate.

Reprezentanți:

- Franța: Ch. Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, St. Mallarmé, Paul Valéry;
- Anglia. Oscar Wilde, Arthur Symons;
- Italia: Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio;
- Germania și Austria: Rainer Maria Rilke, Stefan George;
- Rusia: Aleksandr Blok, Andrei Belâi;
- România: Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, George Bacovia, Dimitrie Anghel.

MODERNISMUL (AVANGARDA)

Potrivit lui Matei Călinescu, termenul a apărut în evul mediu, ca un derivat al adverbului latin *mode* = „recent, chiar acum”. *Modernus* ar fi apărut încă din secolul al V-lea, în opoziție cu *antiquus*, *vetus*. O altă epocă în care cuvântul *modern* a făcut carieră este Renașterea, când trebuia marcată ruptura de evul mediu. Modernitatea însemna, pe vremea lui Petrarca, *Renaștere*, adică triumful antichității asupra spiritualității creștine.

Pentru prima dată vorbește despre modernism Swift la începutul secolului al XVIII-lea. În timpul său, cearta dintre

antici și moderni luase o mare amploare și e cunoscută în istoria culturii ca „Bătălia cărților”, după un titlu al lui Swift.

Modernismul devine pentru prima dată numele unui curent datorită lui Ruben Dario, care în 1890 a fondat *il modernismo*. De aici înainte începe ceea ce ulterior s-a numit modernitate, în opoziție cu postmodernitatea zilelor noastre. În multe studii de specialitate, termenii de *modernitate* și *avangardă* se suprapun. Numele de *avangardă* vine de la un termen militar (*avant-garde* = „garda dinainte”) folosit în Franța încă din evul mediu și impus cu sens figurat în Renaștere.

Avangarda reprezintă o atitudine estetică, direcție artistică complexă, manifestată, mai ales, în primii ani ai secolului al XX-lea, în cadrul mai larg al modernismului și caracterizată prin spiritul de frondă, cultivarea rupturii în raport cu valorile estetice tradiționale, proclamarea ostentativă a noului, dorința de a schimba mijloacele de expresie și de a crea forme noi. Preluat din domeniul militar, unde însemna acea secție a unei armate care este trimisă să exploreze un teren necunoscut în scopul pregătirii înaintării trupei, termenul este utilizat pentru a descrie curente novatoare în artă, situate în avanposturile prezentului.

Arta modernă a fost puternic influențată de gândirea lui Nietzsche, idei precum moartea lui Dumnezeu și supraomul fiind temeuri ale metafizicii moderniste. Modernismul, dar mai ales avangarda, creează impresia de mișcare browniană, de spațiu continuu și intens bulversat unde negarea și distrugerea

sunt principii de bază. Principalele tendințe literare avangardiste sunt: futurismul, expresionismul, dadaismul și suprarealismul.

Futurismul

Prin etimologia sa (fr. *future* = „viitor”), futurismul se referă la arta viitorului, „o sintagmă des pomenită în școala simbolistă” franceză, de unde provenea poetul italian și inițiatorul mișcării futuriste Filippo Tommaso Marinetti, publicând primul manifest al acestei direcții în ziarul *Le Figaro*, în 1909. Manifestele futuriste reprezintă prima doctrină avangardistă. Principiile susținute sunt de o noutate scandaloasă și privesc nu doar poezia ori artele, ci toate sferele vieții. Este negată arta trecutului conservator și se cere imperativ distrugerea instituțiilor (academii, biblioteci, muzee, Monarhia, Parlamentul, Biserica).

Atitudinii iconoclaste față de trecut futurității îi opun o idolatrie a viitorului, care începe cu ei. Frenezia noului, a schimbării cu orice preț alimentează fantasmalele futuriste. În lipsa oricărui reper axiologic, noutatea este privită ca valoare supremă: nu contează din ce direcție vine o idee, contează doar ineditul ei.

Sub influența lui Nietzsche, sunt glorificate războiul și voința de putere. Îndemnul la violență și distrugere ascund un instinct ucigaș, ca și apologia mașinii și a vitezei. Omul devine un *uomo moltiplicato* („omul mașină”) într-un univers dominat de produse ale progresului tehnologic. Se propune o estetică a mașinii: „Noi vom cânta marile mulțimi agitate de

muncă, de plăcere sau de revoltă; vom avânta marea multicolore și polifone ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; fabricile atârinate de nori prin frânghiile răsucite ale fumurilor lor...”

Dezumanizarea este cinic programată, locul omului urmând să fie luat de mașini. Natura este detestată, iar știința, tehnica, arta sunt elogiuate pentru că separă omul de natură. Patima nihilistă și anarhică țintește religia (se cere expulzarea papei din Italia), morala (se cere libertate sexuală și desființarea căsătoriei), civilizația (se anunță o „nouă barbarie” și un „nou primitivism”), limba literară (se reclamă distrugerea gramaticii), frumosul (locul frumosului trebuie să-l ia urâtul, grotescul, monstruosul).

Futurismul este înrudit cu dadaismul, dar mai moderat decât acesta. Nu a dat nimic de seamă în câmpul poeziei, dar are meritul de a-i fi învățat pe scriitori să se exprime liber (G. Călinescu).

Futurismul – schiță recapitulativă

Primul curent literar al avangardei, apărut în Italia în 1909.

Cadrul istoric și cultural:

- Dezvoltarea producției industriale;
- Orientări ideologice diverse (comunism, fascism, anarhism);
- Influențat de gândirea lui Nietzsche.

Trăsături:

- ❖ Atitudine nihilistă, anarhică și distructivă;
- ❖ Spirit antireligios;
- ❖ Negarea vehementă a trecutului artistic și a instituțiilor consacrate;
- ❖ Cultul noului;
- ❖ Glorificarea mașinii și a vitezei;
- ❖ Dezumanizarea – *uomo moltiplicato*;
- ❖ Redefinirea conceptului de frumos.

Reprezentanți:

- Italia: Filippo Tomasso Marinetti, Luciano Folgore.

Expresionismul

Numele celui mai important curent al avangardei (fr. *expressionism*, germ. *Expressionismus*) a fost dat de pictorul francez J. A. Hervé. În 1911 Wilhelm Worringer utilizează termenul într-un articol din *Der Sturm*, aplicându-l artelor plastice, de unde este preluat, ulterior, de manifestele mișcărilor literare din Germania.

Expresionismul este un reflex al crizei generalizate din preajma și de după primul război mondial. Nu e doar un fenomen al crizei, ci și o încercare de rezolvare a ei. Contradicțiile sociale, fantasmеle ideologice, agonia marilor imperii, progresul tehnic, ritmul halucinant al dezvoltării industriale, criza valorilor morale și estetice sunt doar câteva elemente. Spiritul epocii a fost puternic marcat, în plan mental, de filosofia morții lui Dumnezeu. Țipătul expresionist nu e

altceva decât spaima resimțită în fața golului lăsat de zeul dispărut. Deruta și disperarea provocate de transcendența goală dezvăluie tragicismul conștiinței moderne care-și pierde ultimul suport spiritual.

Spre deosebire de celelalte curente ale avangardei, expresionismul are o atitudine gravă și responsabilă față de om. Nostalgia către sufletul primitiv, prelucrarea miturilor, refuzul realității imanente și aspirația către lumea nealterată a transcendentului vin în continuarea romantismului. Neliniștea, angoasa, obsesia golului și a morții, exprimarea simbolică și forța sugestivă a imaginilor îl situează în descendența simbolismului. Interesul pentru patologic, atracția pentru morbid și dezagregare vin din naturalism. Disprețul față de tot ce e superficial și vulgar, ca și față de fericirea asigurată de tehnică sunt polemice față de futurism.

Expresioniștii condamnă realitatea urâțită, caricaturizată a începutului de secol XX, pentru că iubesc omul și le este milă de suferința lui. Ei vor să-i restituie libertatea metafizică și transcendența pierdută. Imagini vagi ale zeului dispărut (*deus absconditus*) sau plictisit (*deus otiosus*) apar în multe texte expresioniste.

Tematica expresionistă este cea mai gravă din întreg modernismul. Expresionismul nu împrumută teme, ci le deduce din mesajul său grav, cutremurător: căutarea absolutului, preocuparea pentru esențe, neliniștea metafizică, vitalitatea, țipătul, disperarea, golul, neantul, moartea, apocalipticul, agonia, dezagregarea lumii, războiul, patologicul, morbidul,

disoluția eului, miturile, primitivismul. Tratarea acestor teme presupune redefinirea frumosului, mai exact, extinderea lui asupra unor categorii precum fantasticul, urâtul, grotescul, macabru.

Expresionismul – schiță recapitulativă

Curent artistic și literar afirmat între 1910 și 1925 mai întâi în Germania și Austria, apoi în alte țări europene.

Cadrul istoric și cultural:

- Criza societății burgheze din preajma și de după primul război mondial;
- Influențat de filosofia lui Nietzsche și de teoriile lui Freud.

Trăsături:

- ❖ Revolta împotriva civilizației;
- ❖ Apelează la mituri și la alte forme de primitivism;
- ❖ Condamna alienarea și suferința umană – umanism;
- ❖ Tendința de spiritualizare a vieții;
- ❖ Teme: neliniștea metafizică, țiipătul, disperarea, golul, absența, neantul, moartea;
- ❖ Interesul pentru patologic, atracția morbidului și a dezagregării.

Precursori:

- Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Fiodor Dostoievski, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke.

Reprezentanți:

- Germania: Gottfried Benn, Georg Kaiser, Georg Heym;

- Austria: Georg Trakl, Franz Kafka, Alfred Döblin, Franz Werfel.
- România: Lician Blaga, Alexandru Philippide, Tudor Arghezi.

Dadaismul

Dada ia ființă în februarie, 1916, la Zürich, Elveția, unde un grup de tineri „furioși”, între care studenții Tristan Tzara și Marcel Iancu veniți din România, germanii Hugo Ball și Richard Huelsenbeck, alsacianul Hans Arp au declarat literaturii un război total. După cum mărturisește Tzara, inițiatorul curentului, cuvântul *Dada* „nu înseamnă nimic și a fost găsit la întâmplare în dicționarul *Larousse*.” Dada neagă orice raport dintre logică și poezie, dintre gândire și expresie, cultivând ilogicul, arbitrarul irațional și contestând formele consacrate ale literaturii.

Primul manifest Dada este citit de Tristan Tzara, la Zürich, în data de 23 martie 1918 și publicat apoi în revista de scurtă durată *Dada*. Potrivit acestuia, dar și a altor șase manifeste incluse în culegerea *Șapte manifeste ale lui dada*, realizată de Tzara, dadaismul este, în primul rând, o expresie a spiritului de revoltă îndreptată împotriva nu doar a unor principii literare academizate, ci și a modului de viață, tipului de societate, ordinii spirituale și politice, considerate structuri perimate. Specifice acestui curent sunt fronda împotriva burgheziei, gestul negării întregului edificiu cultural al civilizației, violentarea gustului comun, disprețul față de

literatura, muzica, pictura burgheză, considerate ipocrite, viciate și transformate demult în obiecte de tranziție.

Antipoetica dadaistă cere eliberarea cuvântului de sub controlul rațiunii, dezagregarea sintactică a frazei, asocierea întâmplătoare a cuvintelor, adică haosul verbal. Un element de bază îl constituie scriitura automată, care la suprarealiști va deveni *dicteu automat*. Dadaiștii cred că limbajul obișnuit este o cumplită constrângere, întrucât conține formule și clișee care nu ne exprimă. Antipoetica dadaistă atinge punctul extrem atunci când, printr-o rețetă de notorietate a lui Tzara, hazardul e ridicat la rang de principiu creator:

PENTRU A FACE O POEZIE DADAISTĂ:

Luați un ziar,
luați o pereche de foarfeci.
Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care
vreți
s-o
dați poeziei voastre,
Decupați articolul,
Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul
articol
și
puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.
Agitați-l încetișor.
Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în
ordinea în
Care le veți extrage.

Copiați-le conștiincios. Poezia vă va semăna.

Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încântătoare deși, se înțelege, neînțeleasă de oameni vulgari.

Nu se poate vorbi de un stil dadaist, ci mai degrabă de lipsa oricărui stil. Libertatea de expresie e totală. Martor al unui timp în care arta părea să-și fi epuizat resursele, dadaismul deschide perspective incredibile. Noua estetică în care emoția artistică se naște nu din obiect, ci din interpretarea lui sau din relația lui cu contextul, se va dovedi un câmp fecund pentru întreaga artă a secolului al XX-lea.

Dadaismul – schiță recapitulativă

Cel mai radical curent al avangardei apare la Zürich în 1916, din inițiativa poetului român Tristan Tzara.

Cadrul istoric și cultural:

- Primul război mondial;
- Influențat de ideile lui Nietzsche și Freud.

Trăsături:

- ❖ Atitudine iconoclastă față de orice sistem de valori;
- ❖ Protest antiburghez, anarhic și nihilist;
- ❖ Nonconformismul absolut;
- ❖ Propagă antiarta, antiliteratura;
- ❖ Eliberarea cuvântului de sub controlul rațiunii;
- ❖ Dezagregare semantică și dezordine sintactică;
- ❖ Destructurarea limbajului – haosul verbal;
- ❖ Scriitura automată;
- ❖ Libertate absolută de expresie.

Reprezentanți:

- Zürich: Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Iancu (pictor), Hans Arp (sculptor):
- Paris: Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard.

Suprarealismul

După ce a cochetat o vreme cu dadaismul, grupul de la *Littérature*, format din André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault și Paul Eluard și-a descoperit apoi vocația pentru o altă orientare. Prin *Manifeste du surréalisme* (1924), semnat de André Breton, se constituia un nou curent literar la care aderă însuși fondatorul dadaismului. Suprarealismul este definit astfel de André Breton: „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. Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a anumitor forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe toate celelalte mecanisme și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții.”

Suprarealismul e dușmanul declarat al realismului inspirat de pozitivism și al spiritului de analiză reprezentat de Proust. Are multe afinități cu dadaismul, între care atitudinea protestatară, negatoare, tendința distructivă, dezumanizarea,

originalitatea ca țel suprem. Ca și dadaismul, nu e doar o mișcare literară și artistică, ci o filosofie și un mod de viață. Cel mai mare interes l-a trezit poetica suprarealistă, influențată de ezoterismul magic, de alchimie și de doctrinele hermetice, de romantism, dar mai ales, de teoriile lui Freud. Experiența de medic într-un centru de boli nervoase i-a permis lui Breton să se apropie de complicata lume a inconștientului și să încerce explorarea universului interior. Acesta este punctul de plecare al experienței suprarealiste.

Poezia devine instrument de cunoaștere, iar poetul concurează savantul în încercarea de a lămuri taina lăuntrică a omului. Pentru a ajunge la esența lumii, poetul trebuie să-și elibereze conștiința, să-și anuleze memoria, să-și adoarmă rațiunea, să-și închidă porțile către lumea exterioară (simțurile) ca să se poată menține într-o stare vecină cu visul. Visul, miturile, halucinațiile, hipnoza, dedublarea, isteria sunt vehicule prin care pot fi aduse la lumină conținuturile inconștientului. În conștiința eliberată ajung propoziții care trebuie transmise cu maximă exactitate. Această tehnică se numește *dicteu automat* sau *scriitură automată*. Poezia se întoarce către haos, hazard și experiment pentru a putea recupera pulsația originală a cuvântului, pentru a se întoarce în acel timp de natură abisală care naște semnificația. Literatura suprarealistă produce imagini onirice, erotice, oculte, fantastice și grotești, personaje dezasamblate, cu mișcări mecanice: totul pentru a traduce neliniștea, agonia inconștientului și spectacolul profunzimilor.

În 1929, Breton publică al doilea manifest suprarealist, în care explică efectele întâlnirii activității poetice cu psihanaliza și acțiunea socială: „Totul ne face să credem că există un anumit punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, superiorul și inferiorul încetează să mai fie percepute drept contradictorii. Or, degeaba i-am căuta activității suprarealiste vreun mobil decât speranța de a identifica acest punct.” În aspirațiile suprarealismului, locul „realității supreme” este luat de lucruri terestre, cum ar fi lupta de clasă. Se recunoaște astfel o dualitate a suprarealismului, împărțierea lui între două tendințe greu de conciliat: una spirituală și alta socială.

Suprearealismul – schiță recapitulativă

Curent de avangardă apărut în 1924 în Franța ca o negare și, totodată, ca o continuare a dadaismului.

Trăsături:

- ❖ Se opune realismului pozitivist și spiritului de „analiză” proustian;
- ❖ Valorifică estetic elemente ale ezoterismului romantic și medieval;
- ❖ Influențat de ideile lui Nietzsche, Marx și Freud;
- ❖ Atitudine insurgentă, negatoare și agresivă față de tradiție;
- ❖ Eliminarea totală a controlului rațiunii;
- ❖ Explorarea inconștientului și transmiterea conținuturilor sale prin tehnica dicteului automat;

- ❖ Apelează la forme ale cunoașterii iraționale (mituri, visuri, ocultism);
- ❖ Interes pentru fenomene psihice precum somnambulismul, hipnoza, dedublarea, isteria, delirul;
- ❖ Pune accent pe imagine;
- ❖ Absolută libertate de expresie.

Reprezentanți:

- Franța: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos;
- România: Urmuz, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Gellu Naum.

Modernism și avangardă în literatura română

Cel care a lansat la noi conceptul de modernitate a fost Eugen Lovinescu. În *Istoria civilizației române moderne* el identifică o epocă „modernă” a istoriei naționale, deschisă de Revoluția de la 1848 și determinată de „integralizarea contactului cu Apusul.” Modernismului i se opune tradiționalismul, care nu trebuie exclus, ci încorporat în forme noi. Din planul civilizației, discuția se mută apoi în planul culturii și al literaturii, unde dezvoltă o polemică aprinsă între grupul de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu și cel de la *Viața românească*, reprezentat de Garabet Ibrăileanu. Modernismul lovinescian are ca exigențe urbanizarea și intelectualizarea literaturii, cultivarea romanului analitic, evoluția poeziei de la epic la liric, adică integrarea tradiției și a specificului național într-o formulă estetică inspirată de

modelul european. Noțiunea de modernism gândită de Lovinescu este suficient de generoasă încât să-i încapă pe toți scriitorii importanți ai perioadei interbelice: Bacovia, Blaga, Barbu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.

La George Călinescu, modernismul circumscrie o arie mult mai restrânsă, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* menționându-i ca moderniști pe Lovinescu, Arghezi, Adrian Maniu, Topârceanu, Alexandru Al. Philippide, Aron Cotruș.

Critica postbelică va acorda termenului *modernism* o semnificație mult mai largă, apropiată de cea din critica occidentală, unde modernitatea durează până în anii 1960, când cedează locul postmodernității.

Avangarda românească este sincronă cu cea europeană și confirmă teoria lovinesciană a imitației: într-o primă fază se împrumută formele, care, la rândul lor, stimulează crearea unui fond propriu. În avangarda europeană întâlnim multe nume românești și chiar o inițiativă românească: poetul Tristan Tzara, arhitectul Marcel Iancu, pictorul Victor Brauner, sculptorul Constantin Brâncuși, dramaturgul Eugen Lovinescu. La aceștia se adaugă Urmuz.

Avangarda s-a axat la noi pe două lucruri: ruptura violentă cu tradiția și tendința de absolută înnoire a existenței. Publicațiile de avangardă care au apărut: *Contimporanul* (1922-1932), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1927), *Urmuz* (1928), *unu* (1928-1932) etc. În România, protestul avangardist

a strâns laolaltă poeți, prozatori, pictori, arhitecți, critici, actori. La *Contimporanul*, constructivismul este pe cale să devină o mișcare literară. Corespondența constructivistă dintre artă și tehnologia modernă era căutată și de poeți precum Arghezi, Ion Barbu, Ilarie Voronca. Pentru că nu există limite clare între curentele avangardei în rândul suprarealiștilor români apar, alături de nume noi (Sașa Pană, Geo Bogza, Gellu Naum) și nume mai vechi (Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca). Futurismul, dadaismul și suprarealismul derivă unul din altul și sunt destul de înrudite pentru ca tinerii poeți români să nu mai facă decât vagi distincții între aceste curente.

POSTMODERNISMUL

Estetica postmodernă s-a configurat cu greu, după lungi dezbateri și analize, apărând ca o rezultată a diverselor orientări din ultimile patru-cinci decenii ale secolului al XX-lea. Întrucât cei din urmă moderni (Joyce, Beckett, Borges, Nabokov) sunt și primii postmoderni, nu se poate trage o linie clară între modernism și postmodernism. Printre primii care menționează termenul de *postmodernism* este Arnold Toynbee, în ampla sa lucrare *A Study of History* (1939), în care consemnează apariția unei noi epoci în istoria Occidentului care, după 1870, a succedat vechii ordini burgheze, caracterizată de el ca fiind „decadentă”, „anarhistă” și „iraționalistă” și pe care o credea ca fiind și ultima. Termenul este reluat de Federico de Onis în lucrarea sa *Antologia de poezie spaniolă și hispano-americană* cu sensul de tendință

reacționară în interiorul modernismului, dar fiind alta decât ultramodernismul lui Lorca, Borges și Neruda.

Ca orice concept controversat, postmodernismul își are propria arheologie. Este folosit, inițial, cu diferite înțelesuri în America, apoi în Europa, dar abia pe la sfârșitul anilor '70 i se conferă demnitatea culturală pe care i-o cunoaștem astăzi, ajungând repede un cuvânt la modă. Postmodernismul nu este numai un fenomen estetic, ci și unul filosofic, științific, economic, istoric și social. Toate sferele activității umane, inclusiv viața cotidiană, se raportează la această nouă paradigmă. Militantismul ecologic, revoluția sexuală, feminismul, *Black Power*, mișcările *hippy*, *rock* și *punk*, *graffiti*, cultura mediatică, teatrul viu, arta pe calculator sunt manifestări postmoderne.

Lumea postmodernă este greu de evaluat din cauza întinderii și diversității ei. Modelul către care tinde este societatea americană, liberă și prosperă, ferită de orice amenințare sau disconfort, democratică și tolerantă, oferind tuturor cetățenilor ei șanse egale de afirmare. Virgil Nemoianu găsește nouă dominante ale momentului istoric postmodern: centralitatea elementului comunicare/mobilitate, societatea postindustrială, informatizarea, declinul familiei, tensiunea dintre globalism și multiculturalism, pregnanța autoanalizei și a conștiinței de sine, jocul parodic cu istoria, persistența religiozității în absența religiei.

Ihab Hassan, comentatorul de prestigiu al postmodernismului literar, punctează cele mai importante

aspecte ale esteticii posmoderne: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa-de-sine/lipsa-de-adâncime, ironia (perspectivismul), imanența, nereprezentabilul, hibridizarea, carnavalizarea, performanța/participarea (implicarea receptorului), construcționismul (construirea de lumi funcționale). Unele din aceste trăsături se întâlnesc și la alte curente, dar se accentuează în postmodernism, devenind dominante. La acestea, criticul american mai adaugă încă șapte trăsături: urbanismul, tehnologismul, dezumanizarea, primitivismul, erotismul, antinomianismul (prezența tendințelor contradictorii), experimentalismul.

Caracteristicile definitorii ale esteticii postmoderniste sunt:

1. **Caracterul proteic.** Postmodernismul are multe și înșelătoare înfățișări. Cu o fizionomie aflată în perpetuă schimbare, el se sustrage abil estimărilor și analizei. Opera postmodernă este polifonică. Mesajul diseminat creează uneori impresia lipsei de mesaj. Unitatea se sparge, centrul dispare, lucrarea se fragmentează. La realizarea aspectului compozit concură procedee și tehnici diverse, prin care postmodernismul împrumută cameleonice din culoarea locală a mai multor curente sau epoci anterioare.

2. **Recursul la trecut.** A se raporta la trecut este vital pentru postmodernism. Întrucât numele său conține ceea ce neagă, postmodernismul are în vedere mai întâi trecutul apropiat, adică modernismul. Reacția postmodernului cu trecutul a primit din partea lui Umberto Eco o explicație

devenită clasică: „Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revăzut: cu ironie, fără candoare.” Postmodernismul se apropie de trecut cu exces de luciditate și detașare. Trecutul nu reînvie, ca în romantism, ci devine doar o sursă de subiecte pentru scenarii unde hazardul, imprecizia și ambiguitatea sunt principii ordonatoare.

3. **Reciclajul** este caracteristic doar epocii postmoderne. El e semnul epuizării și al sterilității. Este dovada că omul contemporan, preocupat doar să producă, nu mai creează. Societățile tradiționale recurgeau periodic la practici și ritualuri pentru regenerarea energiilor fizice și spirituale. Epoca noastră, care și-a pierdut credința în reînviere, încearcă să se perpetueze prin reciclare, adică printr-o schimbare neîncetată a formei, fără reînnoirea conținutului. De aici, impuritatea societății și a artei postmoderne. Omul nu mai poate crea, întrucât a pierdut simțul valorilor. El descoperă, inovează, inventează, transformă, dar și-a pierdut vocația creatoare, singura care îi justifică condiția de om. În literatură se reciclează texte, fragmente, motive, clișee, tehnici cu ajutorul unor elemente specifice: motto-ul, dedicația, citatul, parodia, pașișă, plagiatul, intertextualitatea (prezența unui text în alt text), hipertextualitatea (texte derivate din alte texte), metatextualitatea (comentariul, relația critică cu textul) etc. Toate acestea dau impresia de uzură, de saturație.

4. **Ecletismul.** Atât reciclajul, cât și recursul la trecut operează prin selecție. Selectarea nu este determinată însă de o viziune unitară. Astfel se explică tendințele contradictorii și confuzia din arta postmodernă. Fiind fundamental antinomic (paradoxul și antiteza sunt cultivate excesiv), postmodernismul reflectă o gândire schizoidă: e modern și antimodern, dispersat și centrat, demolator și recuperator. Arta postmodernă abundă de hibridi: pastșa, parodia, travestiul. Categoriile pure ale esteticii clasice (claritatea, integritatea și consonanța) sunt abolite. Se combină aleatoriu forme, stiluri, epoci diferite. Eliberată de orice rigori formale, arta alunecă spre cultura de consum, *kitsch*, plagiat și contracultură. Superficialitatea, mundanul, limbajul frust se instalează confortabil în arta postmodernă, dându-i un aspect heteroclit. Ecletismul înseamnă lipsa de unitate și claritate, destructurare, hibridizare, confuzie și tendințe contradictorii, amestec al genurilor și speciilor, impuritate stilistică.

5. **Indeterminarea** este o trăsătură majoră a postmodernismului. Ea se traduce prin pierderea clarității și a stabilității, prin ambiguitate, discontinuitate, revoltă și deformare. Indeterminarea duce la proliferarea artelor, la multiplicarea lor furibundă și necontrolată. Ea favorizează ceea ce Guy Scarpetta numea „totala confuzie a valorilor” (între pictură și decorație, între literatură și paraliteratură, între muzică și zgomot, între arta cinematografică și producția filmului). Arta postmodernă va excela prin imprecizie, indefinire și echivoc.

6. **Imanența** ar constitui, împreună cu indeterminarea, sinteza tuturor principiilor estetice postmoderne stabilite de Ihab Hassan, care a definit-o drept „capacitatea crescândă a minții de a se generaliza prin simboluri.”

7. **Areligiozitatea** reprezintă moartea spirituală a omului și este cauza tuturor crizelor din lumea contemporană. Succesor al lui *homo religiosus*, a cărui amintire încă îi mai persistă în inconștient, omul profan nu mai e capabil să perceapă ritmurile cosmice. Natura, asupra căreia el acționează distructiv și în care nu se mai poate integra, este un cosmos desacralizat. Desacralizarea se află în relație cauzală cu dezumanizarea. Omul profan îl pierde mai întâi pe Dumnezeu, apoi își pierde sufletul, țara, identitatea. Sacrul se camuflează în profan până la identificarea cu acesta. Astfel, meciurile, *show*-urile, mitingurile, paradele, petrecerile de tot felul reprezintă forme degradate ale unor rituri sau scenarii inițiatice.

8. **Viziunea apocaliptică.** Fiecare epocă este caracterizată de o dispoziție specifică. Postmodernismului îi este proprie o stare de neliniște și de epuizare, de deconcertare și dezamăgire. La nivelul limbajului, această stare se manifestă printr-o retorică a sfârșitului, utilizând un vocabular sugestiv: postmodernism, postcreștinism, societate postindustrială, postistorie, moartea omului, moartea artei, dispariția metafizicii și a afectului. Cultul catastrofei, atracția pentru decrepitudine și declin se nasc din indiferența față de transcendență. Omul modern era un luptător, omul postmodern este resemnat.

Sentimentul sfârșitului a fost alimentat și de superstițiile privind trecerea la un nou mileniu.

9. **Estetizarea.** Apocalipticul îl fascinează pe omul postmodern. Catastrofa nu îl sperie – o caută, o provoacă și, în cele din urmă, o estetizează. Acum binele și adevărul încetează să mai însemne ceva prin ele însele, iar frumosul a decăzut de la statutul său. Ceea ce interesează e pura plăcere estetică, modelată după chipul și asemănarea omului de pe stradă. Scopul final nu mai e redarea vieții prin artă, ci estetizarea completă a existenței. În postmodernism, arta își pierde caracterul elitist, dizolvându-se tot mai mult în peisajul mundan. Ea începe cu explorarea estetică a nenorocirii (manifestă o atracție morbidă pentru tot ce este marginal, atipic, oribil, atroce, catastrofal, obscen, alienat) și sfârșește prin a se confunda cu pornografia și *kitsch*-ul.

10. **Dispoziția ludică.** Ludicul (<lat. *ludus* = „joc”) este o categorie întâlnită în toate epocile. Jocul delectează, destinde, reconfortează. Motivația lui este plăcerea. Artistul postmodern este un profesionist al jocului. El improvizează, fantazează, construiește lumi iluzorii, pune în operă scenarii fictive. Productivitatea lui este impresionantă, iar mijloacele nenumărate: ironia, persiflarea, parodia, farsa, pastișa, alegoria, parafrizarea, jocul de limbaj. Orice joc are ca finalitate buna dispoziție. O mare parte din substanța ludicului rezidă în ironie. Între alte variante ale ironiei se distinge carnavalizarea, adică tratarea ironică a trecutului, subminarea și destabilizarea valorilor deja consacrate. Postmodernismul nu creează, ci

mimează, ia în derândere. Apetitul său ludic e nelimitat. Textul (fie literar, plastic sau muzical) invită la joc, luând receptorul ca partener. Mai mult sau mai puțin implicat în procesul facerii operei, receptorul percepe arta postmodernă ca pe un joc menit să-l elibereze de stresul zilnic.

11. **Inventivitatea.** În postmodernism se face o mare risipă de imaginație. Se construiesc universuri sofisticate în care ficțiunea fuzionează cu realul și utopia cu istoria. Se etalează o fantezie combinatorie debordantă. Nevoia irepresibilă de originalitate intensifică ritmul schimbărilor. Cadrele se succed cu repeziciune ca într-un carusel amețitor. Inventivitatea este o calitate esențială a artei. Ea poate sluji inspirației ori imaginației. Spre deosebire de inspirație, prin care transcendentul (grația divină) fertilizează geniul creatorului, imaginația se asociază imanentului, întrucât operează cu reprezentări. Inspirația creează – imaginația produce sau reproduce. Inventivitatea postmodernă este rodul imaginației. Condiția autorului, modul de a construi textul și raportul acestuia cu alte texte, metatextul, varietatea temelor și a motivelor, reinterpretarea și orchestrarea lor prin introducerea de tehnici și procedee inedite, travaliul asupra limbajului sunt doar câteva din elementele vastei panoplii a inovației postmoderne.

Expresie a epocii care l-a generat, postmodernismul reprezintă o mutație în plan mental și estetic.

Postmodernismul românesc

Ca peste tot, și la noi s-a consumat multă energie în disputele conceptuale din jurul postmodernismului. Încă în 1986 revista *Caiete critice* dedică un număr întreg acestui subiect, reluat apoi de alte reviste între care *Euresis*, nr. 1-2/1995. În dezbateră se angajează opinii divergente. Astfel, Ion Bogdan Lefter anunță răspicat că „există un postmodernism românesc”, în timp ce Alexandru Mușina ironizează adoptarea cosmopolită și tardivă a terminologiei postmoderne în absența fenomenului ca atare. *Optzeciștii* sunt cei mai înflăcărați adepți ai noii tendințe. Se caută precursori, se stabilesc afinități și diferențe, se fac delimitări. Sunt contestați modernii, inclusiv generația '60 cu stilul ei metaforic și ermetic. Cei care își spun „postmodernii” s-au format fie la *Junimea* lui Crohmălniceanu (prozatorii), fie la *Cenaclul de luni* condus de Nicolae Manolescu (poetii), fie în preajma unor reviste literare.

Ignorați și marginalizați în spațiul unei literaturi ea însăși izolată și terorizată de cenzură, tinerii generației '80 văd în impunerea postmodernismului șansa propriei afirmări. Ei debutează și se manifestă în grup, ceea ce atrage critici referitoare la „stilul comun” și lipsa valorilor individuale. Optzeciștii „se încăpățânează” să acționeze în această formulă colectivă și să șocheze prin limbajul frust, plebeu, neconvențional. Însetați de concret, poetii Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratian, Traian T. Coșovei, Matei Vișniec, Ion Mureșan etc., care vorbesc despre un „nou pact cu realul” și despre „coborârea poeziei în stradă”, ironizează metafizicul,

orientându-se către banal și cotidian și cultivând un stil simplu, prozaic, parodic, inventiv. Modelul lor este poezia americană a generației *Beat*, acest tip de scriitură fiind aplicată realității autohtone. La fel procedează și prozatorii Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Lăcustă, Gheorghe Cușnarencu, Ioan Groșan etc., care se revendică de la „noul roman francez” și practică un textualism aflat la granița dintre modern și postmodern. Prin adoptarea unei noi platforme teoretice, prin schimbarea viziunii asupra textului literar și prin infuzia de tehnici și procedee inedite, literatura română devine contemporană cu propriile aspirații.

Postmodernismul – schiță recapitulativă

Apare mai întâi în America, apoi în Europa, acoperind ultimele patru-cinci decenii ale secolului al XX-lea. Se manifestă în artă, știință, filosofie, economie și viața socială.

Cadrul istoric și cultural:

- Războiul rece (lupta ideologică între capitalism și comunism);
- Societatea de consum;
- Dezvoltarea fără precedent a tehnologiei;
- Era atomică;
- Zborul omului în Cosmos;
- Informatizarea.

Cadrul filosofic și cultural:

- Dispariția metafizicii;
- Cultura de masă, contracultura, *kitsch*-ul;
- Dispariția religiei.

Trăsături:

- ❖ Reformularea radicală a modernității;
- ❖ Caracterul proteic (dubla și multipla codificare);
- ❖ Recursul la trecut;
- ❖ Reciclajul (motto-ul, citatul, aluzia, pastișa, plagiatul, intertextualitatea);
- ❖ Ecletismul (impuritatea, antinomicul, hibridizarea);
- ❖ Indeterminarea (imprecizia, neclaritatea, instabilitatea);
- ❖ Imanența (autoreferința, criza de identitate);
- ❖ Areligiozitatea (omul desacralizat);
- ❖ Viziunea apocaliptică;
- ❖ Estetizarea (degradarea frumosului și estetizarea completă a existenței);
- ❖ Dispoziția ludică (ironia, parodia, farsa, pastișa, jocul de limbaj, aluzia);
- ❖ Inventivitatea (disponibilitate formală nelimitată).

Reprezentanți:

- SUA: Vladimir Nabokov, John Barth, John Asbery, Gregory Corso;
- America Latină: Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes;
- Anglia: Samuel Beckett, Alasdair Gray, John Fowels;
- Franța: Michel Butor, Claude Simon, Emil Cioran;
- Italia: Italo Calvino, Umberto Eco;
- România: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Ioan Groșan, Matei Vișniec, Gheorghe Crăciun.

ALTE CURENTE ȘI DOCTRINE LITERARE

Sămănătorismul

Este un curent românesc format în jurul revistei *Sămănătorul* (București, 1901–1910), fondată de Alexandru Vlahuță și George Coșbuc, din inițiativa lui Spiru Haret, ministrul de atunci al Instrucțiunii Publice. Doctrina sămănătoristă emană din programul revistei și are obiective literare, culturale, sociale și politice. Principalul ideolog al curentului este Nicolae Iorga, personalitate enciclopedică a culturii române. El lupta pentru afirmarea valorilor naționale, a specificului românesc, dezaproband „bâiguiala străină din saloanele cosmopolite.” Literatura este chemată să se inspire din trecut, să redea pitorescul vieții de la țară, să lupte împotriva tendințelor moderniste care duc la dezrădăcinare. Păstrarea specificului național, apărarea ființei neamului de toate rătăcirile morale reflectate în literatura modernă sunt comandamente urgente. Idei sămănătoriste se întâlnesc în operele lui George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Ștefan O. Iosif, Alexandru Vlahuță, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, fără ca aceștia să fie propriu-zis sămănătorști.

Poporanismul

Mișcarea poporanistă este inspirată de narodnicismul rus, ale cărui idei au fost introduse la noi începând din 1893 de Constantin Stamati, om politic și scriitor român născut în Basarabia (militant narodnic în tinerețe). Poporanismul a avut caracter politic, cultural și literar și a fost promovat de mai

multe reviste, cea mai importantă dintre acestea fiind *Viața românească*, apărută la Iași în 1906. Ideologia poporanistă are ca punct de plecare simpatia față de popor și găsește aderență la popoarele slab dezvoltate economic. Sub aspect politic, programul poporanist este o primă formă de socialism.

Dacă Stere a fost ideologul poporanismului ca fenomen politic și social, Garabet Ibrăileanu a fost teoreticianul poporanismului literar. Pentru el poporanismul „nu e o teorie, e un sentiment, e sentimentul de recunoștință, de simpatie și de datorie față cu țărănimea.” El nu vrea decât să reînvie curentul *național și poporan* de la *Dacia literară*. În afară de simpatia pentru țărănime, literatura poporanistă mai era însuflețită de idei precum răspândirea culturii în rândul maselor, atitudinea critică, lipsită de idealizare față de realitatea socială, critica claselor superpuse și ostilitatea față de tendințele de modernizare.

În viziunea lui Ibrăileanu, o cultură națională nu se poate dezvolta la noi decât prin emanciparea maselor, prin propășirea satului românesc, ideal realizabil doar cu sprijinul intelectualității. Făurirea culturii naționale este scopul, literatura fiind unul dintre mijloace. Doctrina poporanistă a fost îmbrățișată de Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Octavian Goga etc.

Gândirismul

În jurul revistei *Gândirea*, apărută la Cluj (1920–1928) și București (1928–1944), s-a format o mișcare filosofică și

artistică, de orientare ortodoxistă, cu un puternic impact asupra vieții culturale interbelice. Fără a fi propriu-zis un curent literar, gândirismul se întemeia pe o doctrină bine articulată, al cărei artizan era Nichifor Crainic, director al revistei în perioada ei bucureșteană. Gândiriștii nu manifestau aceeași aversiune pentru modernitate ca înaintașii lor sămănătoriști și poporaniști. Mulți dintre colaboratori frecventau cercuri moderniste, fără a intra prin aceasta în contradicție cu programul destul de flexibil al revistei.

Doctrina gândiristă are ca piatră de temelie identitatea culturală a nației. Aceasta se poate legitima numai prin creație („menirea unui popor nu e aceea de a ști, ci de a crea” – afirmă Nichifor Crainic), alimentată de două filoane: credința (ortodoxismul) și tradiția. Prin viziunea integratoare asupra spiritualității noastre, prin sinteza dintre tradiție și modernitate sau dintre laic și religios, prin deschiderea către universalitate și prin importanța acordată creației, *Gândirea* atras scriitori de calibru: Lucian Blaga, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Vintilă Horia, Radu Gyr, Sandu Tudor, Vasile Băncilă, Tudor Vianu. Au mai publicat: Tudor Arghezi, George Bacovia, Camil Petrescu, Alexandru Philippide, Ion Vinea, George Călinescu, Ion Minulescu, Mircea Eliade, Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu.

Tradiționalismul

Este conceptul sub care se reunesc toate orientările conservatoare, toate mișcărilor atașate de valorile tradiționale

din cultura națională. Utilizat în opoziție cu modernismul, tradiționalismul nu e un curent, ci o tendință, caracteristică mișcărilor de orientare moderată, ostile modernizării: sămănătorismul, poporanismul, gândirismul. Tradiționalismul este o reacție la modernismul lovinescian, lansat imperativ și provocator într-o vreme în care vântul schimbării bătea intens dinspre Europa. Binomul modernism-tradiționalism se află în centrul disputelor din anii de după primul război mondial, polarizând societatea interbelică. Unei literaturi deschise către formele culturii occidentale, tradiționaliștii îi opun o literatură fidelă realităților românești și continuatoare a formelor și tematicii ruraliste.

V. GENURI ȘI SPECII LITERARE

Genuri literare

La început, arta a avut un caracter sincretic. Formele poetice primitive conviețuiau armonic cu muzica și dansul. Treptat s-au produs diferențieri, arta cuvântului constituindu-se ca un domeniu autonom. Separarea genurilor a început concomitent cu dezvoltarea literaturii și coboară până în epoca homerică a Greciei antice. Primele distincții între genurile literare au fost făcute de Platon și Aristotel, apoi de Horațiu, ulterior dezvoltându-se o întreagă teorie care împarte literatura în trei genuri fundamentale: liric, epic și dramatic. Fără a se delimita net, cele trei genuri se deosebesc prin modul de organizare a textului și prin raportul dintre creator și realitatea înconjurătoare. Fiecare gen folosește procedee artistice și

modalități de expunere specifice. Cea mai reușită definiție a genului literar este a lui A. Warren, care îl concepe ca „o grupare de opere literare bazată, teoretic, atât pe forma externă (metoda sau structura specifică), cât și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul, subiectul și publicul cărora ele se adresează).” Genul literar este „o categorie a teoriei literaturii ce desemnează o clasă reunind opere literare cu structuri comune, cu modalități distincte de comunicare literară.”¹

Genul liric (<gr. *lirikos* <gr. *lyra* = „liră”) își justifică etimologia prin faptul că la vechii greci poezia era acompaniată de liră. Operele aparținând acestui gen se caracterizează prin subiectivitate, autorul exprimându-și în mod direct emoțiile, sentimentele, impresiile. Creația lirică devine astfel o proiecție a interiorității poetului asupra lumii exterioare. Modul de expunere specific este descrierea. Liricul este genul privilegiat. El mai e numit și *poezia lirică*, sintagmă folosită în antiteză cu *poezia epică*, ce desemnează epica scrisă în versuri.

Genul epic (<gr. *epikos* <gr. *epos* = „cuvânt, zicere”) este genul obiectivității. Autorul se exprimă prin intermediul personajelor, modalitatea de expunere caracteristică fiind nararea de întâmplări. (Pe lângă narațiune, epicul recurge într-o măsură mai mică la descriere și dialog.) Dacă liricul înseamnă actualizarea (eternizarea) sentimentelor, epicul înseamnă desfășurare în succesiune, devenire. Poezia se definește prin

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 206.

sincronie, epica prin diacronie. Fiind obiective, operele epice sunt scrise, în general, la persoana a III-a. În evoluția sa, însă, epica a cunoscut o anumită mobilitate, o mai mare libertate de construcție. Astfel, proza modernă se lasă contaminată de lirism și, în consecință, este mai subiectivă. Se vorbește chiar de o *proză subiectivă* (scrisă la persoana întâi), unde autorul dispare în spatele unui personaj-narator.

Genul dramatic (<gr. *drama* = „acțiune”) se bazează pe existența conflictului, care generează tensiunea dramatică. Autorul se exprimă prin mijlocirea personajelor aflate în conflict, deci prin acțiune. Modalitatea de expunere frecvent utilizată este dialogul, îmbinat pe alocuri cu narațiunea și descrierea. Genul dramatic este cel mai complex gen literar, realizând o sinteză între subiectiv și obiectiv. Opera dramatică nu este un simplu text literar, ci are în vedere posibilitatea reprezentării pe scenă. De aceea trebuie să facem distincție între textul dramatic, în calitate de operă literară și spectacolul dramatic, o sinteză a tuturor artelor, unde literatura se întâlnește cu muzica, dansul, pictura, sculptura, arta regizorului, a actorului etc.

Unii cercetători consideră că, pe lângă aceste genuri fundamentale, ar mai exista și altele, ca de exemplu genul confesiv, cuprinzând jurnalul, memoriile, scrisorile.

Specii literare

Ca subdiviziune a genului literar, specia cunoaște o mai mare diversitate. Criteriile prin care speciile se diferențiază în cadrul unui gen nu sunt unitare. De exemplu, speciile genului

liric se pot deosebi prin tipul sentimentului exprimat (melancolie în elegie, admirație în odă, jale în doină etc.) sau prin formă (poeziile cu formă fixă); cele epice sunt determinate de amploarea și complexitatea acțiunii, iar cele dramatice se disting pe baza ponderii unei categorii estetice (comical, tragicul etc.) În critica și teoria actuală există o tendință de a folosi noțiunea de *gen* în locul celei de *specie*. Astfel întâlnim formule ca „genul romanului”, „genul fantastic”, „genul baladei”, în loc de „specia romanului”, „proza fantastică”, „specia baladei”.

1. Genul liric și speciile lui

a) Lirica orală (populară)

Doina – este specie a poeziei populare în care sunt exprimate sentimente puternice (iubire, ură, dor, jale, urât etc.) într-o formă metaforică deosebită. Doina se cântă având o melodie specifică, bogat ornamentată, cu formă liberă. Versurile sunt scrise în ritm trohaic, au rima împerecheată și măsura de 7–8 silabe. Adesea încep cu „frunză verde” sau cu „foaie verde.” Doina poate fi: *de dor, de jale, de dragoste, de înstrăinare, de haiducie, de ciobănie, de cătănie* etc.

Ex: **Verde, verde**

Verde, verde și iar verde	Geaba mă mai duc acasă
Ce-am iubit nu se mai vede	Că-s flăcău și n-am nevestă,
Nici prin crâng, nici prin livede,	Nici nevestă, nici copii,
Nici prin cositura verde.	Nici un fel de căpătâi.

Cântecul – provine din lat. *canticum*, derivat de la *canto* („a cânta”). Este o specie a liricii populare în care sunt exprimate, într-o formă simplă și melodioasă, sentimente felurite, spontane. În funcție de aceste sentimente, cântecele pot fi: *erotice, naționale, patriotice, bahice, satirice, de leagăn* etc. Este de asemenea cântat, dar, spre deosebire de doină, are o linie melodică fixă, în vederea căreia se compune, de cele mai multe ori, textul.

Ex: **Birul greu**

Birul greu, povara grea	Pelin beau, pelin mănânc,
Vai de munculița mea!	Cu pelin seara mă culc:
Unde merg și orice fac	De amar și de pelin
Eu de ciocoi nu mai scap!	Al meu suflet este plin.

Ghicitorea – specie a literaturii populare scrisă în general în versuri, cu caracter alegoric, în care se prezintă trăsăturile caracteristice ale unei ființe, lucru, fenomen etc, pentru a fi recunoscute. În folclorul românesc ea este cunoscută și sub numele de *cimilitură*.

Ex: Din grădina lui Mihai,	Țândărușa bradului
De sub tufe de urzici	Bucuria satului.
A ieșit un ghem de scai	(vioara)
Ca să caute furnici.	
Ce să fie oare, ghici?	

(**ariciul**)

Strigătura – specie a poeziei populare limitată adesea la un catren, strigată la joc. Conținutul ei privește puterea de adaptare la realitățile vieții. Prin forma concisă și prin tendința

ușor satirică seamănă cu epigrama. Se mai numește *chiuitură* sau *șipuritură*.

Ex: Fata care joacă bine

Ex: Măgheran crescut în iarbă

Mai mă-nvață și pe mine.

Să iubești omul de treabă.

Ea mă-nvață la jucat

Măgheran crescut în fân

Eu o-nvăț la sărutat.

Să cinstești omul bătrân.

Proverbul – numele său vine din lat. *proverbium* = „dicton”. Este o specie întâlnită în toate culturile, în general în formă orală. Cele mai cunoscute sunt *Proverbele (Pildele)* lui Solomon din Vechiul Testament. Proverbul este o specie a liricii populare în care se reflectă, într-o exprimare concisă și sugestivă, un adevăr rezultat din experiența de viață a poporului. Este sinonim cu *dictonul* și *cugetarea*.

Ex: Cine se scoală mai dimineață, mai departe ajunge.

Un cuvânt spus la vremea potrivită e ca niște mere de aur într-un coșuleț de argint.

Buturuga mică răstoarnă carul mare.

Zicătoarea (Zicala) – unii cercetători o tratează ca pe o specie separată, în timp ce pentru cei mai mulți zicătoarea este echivalentă cu proverbul. Cei dintâi o consideră o specie de mai mici dimensiuni decât proverbul, constând în exprimarea plastică, lapidară a unui adevăr de viață. În literatura cultă, zicătoarea (zicala) se întâlnește sub numele de *maximă*.

Ex: Ai carte, ai parte.

Tot răul spre bine.

A nimerit-o ca nuca-n perete.

b) Lirica cultă

Pastelul – este o specie creată de Vasile Alecsandri, care, pentru a o defini, a preluat termenul francez *pastel*, folosit în pictură pentru a denumi o tehnică realizată cu creioane colorate, având tonuri moi, catifelate sau pentru a denumi picturile realizate cu această tehnică. În accepția dată de poetul român, pastelul este o specie a poeziei lirice care descrie un peisaj, poetul exprimându-și cu discreție, prin intermediul acestuia, propriile sentimente. În afară de Vasile Alecsandri, autor al unui celebru volum intitulat *Pasteluri*, au mai cultivat această specie George Coșbuc, Ștefan O. Iosif, Ion Pillat.

Idila – (<gr. *eidyllion* = „mic tablou poetic”) este o specie a liricii peisagistice în care este prezentată viața câmpenească sau păstorească în toată simplitatea ei. Spre deosebire de pastel, unde natura este subiect, în idilă accentul cade pe viața pastorală, natura slujind ca decor. Idila mai este cunoscută și sub numele de *pastorală*, *bucolică*, *eglogă*. În literatura română au scris idile: V. Alecsandri – *Rodica*, D. Bolintineanu – *San-Marina*, G. Coșbuc – *Pe lângă boi*.

Elegia – (<gr. *elegeia* = „cântec de doliu”, semnificație valabilă în mare măsură și astăzi) specie lirică ce exprimă sentimente de melancolie, tristețe sau durere adâncă. La greci și la romani, elegia exprimă jalea funerară, în Renaștere ea capătă accente erotice (Petrarca), iar în romantism reflectă de asemenea suferința provocată de iubire (Lenau, Lamartine, Byron, Pușkin). În lirica modernă, elegia capătă un pronunțat caracter meditativ, reflexiv (R. M. Rilke, Nichita Stănescu etc.)

Autori de elegii: Ovidiu – *Tristele*, F. Petrarca – *Canțonierul*, A. de Lamartine – *Lacul*; D. Bolintineanu – *O fată tânără pe patul morții*, V. Alecsandri – *Steluța*, M. Eminescu – *O, mamă...*, G. Coșbuc – *Mama*, G. Bacovia – *Elegie*, L. Blaga – *Elegie*, N. Stănescu – *11 elegii* etc.

Romanța – este întâlnită în toată Europa (sp. *el romance*, fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*). A fost, la origine, un fel de baladă spaniolă compusă pentru a fi cântată. Romanța este cunoscută ca o specie lirică, având un conținut sentimental-erotic și o ușoară notă de tristețe, cântată pe melodie lină, melancolică. Specia romanței este ilustrată în literatura noastră de Al. Macedonski (*Romanța frunzei de chiparos*), Ion Minulescu (*Romanțe pentru mai târziu*), M. R. Paraschivescu (*Romanță*) ș. a.

Oda – (<gr. *ode* = „cântec”) este cunoscută ca specie a genului liric în care sunt exprimate sentimente de admirație pentru eroi, pentru patrie. Oda clasică avea caracterul unei poezii cu formă fixă însoțită de muzică. Mai târziu, ea s-a diversificat, abordând subiecte multiple și îmbrăcând forme variate. A păstrat însă invocația inițială, cerută de amplificarea sentimentului de preamărire și îndemnul mobilizator din final. În funcție de persoană sau instanța căreia îi este destinată, oda poate fi: *eroică, patriotică, personală* etc.

Autori de ode: Pindar – *Ode*, Horațiu – *Ode*, V. Hugo – *Ode*, Gr. Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*, I. Heliade-Rădulescu – *Odă la Schiller*, M. Eminescu – *Odă (în metru antic)*, Al. Vlahuță – *Lui Eminescu* etc.

Imnul – înrudit cu oda, imnul este perceput astăzi ca o specie lirică în care poetul își exprimă sentimente de laudă și preamărire față de zei, eroi, persoane deosebite, evenimente, patrie. Conform etimologiei sale (<gr. *hymnus* = „cântec de biruință”), imnul era închinat în Grecia veche zeilor sau eroilor. Caracterul religios prevalează în antichitate, după cum rezultă din imnurile orfice, vedice, egiptene sau din *Psalmii lui David*, care nu erau altceva decât imnuri adresate lui Dumnezeu, cântece de biruință spirituală. În literatura română, imnul religios a fost revigorat de Ioan Alexandru (*Imnele Transilvaniei*, *Imnele Moldovei*, etc.) Ipostaza cea mai înaltă a imnului religios o constituie *imnul mistic*, expresia lirică a comuniunii cu Dumnezeu prin iubire. Astfel de imnuri ne-au rămas de la sf. Grigore de la Nyssa, sf. Simeon Noul Teolog, sf. Maxim Mărturisitorul, sf. Efreim Sirul etc. În literatura română, imnuri mistice a scris V. Voiculescu. În forma sa laică și desacralizată, imnul are un caracter patriotic și revoluționar – *imnul național*.

Meditația – (<lat. *meditatio* = „cugetare, reflecție”) desemnează o specie a poeziei filosofice în care lirismul se îmbină cu reflecția asupra unor teme majore privitoare la om și la lume. Meditația datează din antichitate, dar și-a trăit epoca de glorie în romantism. Este frecvent întâlnită și în lirica modernă. Meditația are ca punct de plecare un motiv (un element al naturii, un personaj, un obiect) care servește drept pretext demersului său reflexiv. Autori de meditații: A. de Lamartine – *Meditațiile poetice*, P. Verlaine – *Marină*, R. M.

Rilke – *Toamnă*; V. Cârlova – *Înserare*, M. Eminescu – *La steaua*, G. Coșbuc – *Vara*, O. Goga – *Dimineața*, G. Bacovia – *Amurg violet*, L. Blaga – *Gorunul*.

Satira – deși are etimologie latină (*satura*), a fost cultivată și de greci, având un caracter dramatic și didactic. Ea a fost apreciată în antichitatea romană, unde constituia un amestec de versuri, muzică și dans și era interpretată de actori cu măști. Și modernii au folosit satira pentru a trata teme sociale. Satira este o specie lirică în care sunt ridiculizate moravuri, caractere, aspecte negative individuale sau sociale. Satira se motivează prin raportarea autorului ei la înalte valori morale, prin aderența lui la anumite principii. Atitudinea acestuia era una ironică, disprețuitoare, sarcastică. Indignarea sa nu lasă loc nici unui compromis. Satira desființează răul, obligând pe cel criticat să se îndrepte, fiind mai puțin îngăduitoare decât poezia.

Autori de satire: Horațiu – *Satire*, Juvenal – *Satire*, P. Ronsard – *Imnul amorului*; Gr. Alexandrescu – *Satiră. Duhului meu*, M. Eminescu – *Scrisorile*, Al. Vlahuță – *Liniște*, Al. Macedonski – *Noapte de noiembrie*, T. Arghezi – *Duduia*.

Pamfletul – (fr. *pamphlet*, engl. *pamphlet*) este un text de mici dimensiuni, scris în versuri sau în proză, care critică vehement aspectele negative ale societății (moravuri, concepții, caractere, atitudini etc.) folosind un limbaj violent. Aflat la limita dintre stilul beletristic și cel publicistic, pamfletul a fost folosit ca o armă literară și politică, bucurându-se de mare trecere în iluminism (Voltaire, Swift). Procedeele caracteristice

ale pamfletului sunt imprecăția, hiperbola, ironia, caricatura. „Nu poate fi confundat cu atacul nemotivat sau calomnia, întrucât pretinde că vizează situații concrete. Deși tonul patetic îl plasează mai degrabă în genul liric, pamfletul a fost utilizat, de regulă, în scopuri politice încă din secolul al XVII-lea.”¹ Între cei mai inspirați pamfletari români se reamrca: I. Heliade-Rădulescu, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, C. Petrescu, T. Arghezi.

Epigrama – (<gr. *epigrama* = „inscripție”) era la vechii greci o inscripție pe o piatră funerară sau pe o operă de artă. Părintele epigramei este considerat grecul Simonide din Keos (566 î.Hr.– 468 î.Hr.). Astăzi ea desemnează un scurt text liric (de obicei un catren) care satirizează defectele individuale sau sociale, încheindu-se, de obicei, cu o poantă. Epigramiști români: G. Topârceanu, Cincinat Pavelescu, Păstorel Teodoreanu, G. Ranetti etc.

Ex: Găsesc că prea se-ngâmfă el

Cu păru-i arhiabundent,

Alecsandri era mai chel

Și... parc-avea mai mult talent!

(Cincinat Pavelescu, *Unui poet netaientat, dar foarte pletos*)

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 358.

Poezii cu formă fixă

Sonetul – (<fr. *sonnet*, it. *sonetto* – „ton mic, sonet”, <lat. *sonare* = „a suna”) este poezie cu formă fixă alcătuită din 14 versuri cu aceeași măsură, dispuse în 2 catrene cu rimă îmbrățișată și 2 terțete cu rimă liberă variată, având măsura versului de 11 silabe, ritmul iambic, ultimul vers conținând, de obicei, o concluzie sau o subliniere a sentimentului, a ideii dominante. Scrierea sonetului cere ca nici un cuvânt să nu se repete, cu excepția conjuncțiilor, prepozițiilor, verbelor auxiliare. Ultimul vers are caracter de *maximă*. Autori de sonete: Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Pierre de Ronsard, William Shakespeare, Charles Baudelaire; Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuță, Victor Eftimiu etc.

Rondelul – (<it. *rondello*, <fr. *rondel* = „cerc”) este o poezie cu formă fixă alcătuită din trei catrene și un vers independent, având numai două rime și un refren care deschide poezia și care apare la mijlocul și la sfârșitul ei. Primele două versuri reapar în pozițiile 7-8, iar ultimul vers este identic cu primul. În literatura noastră, rondelul este ilustrat plenar de Al. Macedonski, autor al unui volum intitulat *Poema rondelurilor*.

Madrigalul – este o specie a liricii cu formă fixă, de mici dimensiuni, având un conținut idilic și galant. În Italia, unde ia avânt în secolul al XIV-lea, era alcătuit din 12 versuri iambice. Ulterior s-a consacrat ca o mică piesă de dragoste, adesea cântată, fără reguli precise în privința versificației.

Gazelul – creație a literaturii arabe (<ar. *ghazal* = „poezie erotică”) gazelul este o poezie cu formă fixă formată din distihuri. Al doilea vers al fiecărui distih rimează cu versul distihului inițial. Poeții arabi Rudaki, Saadi și Hāfez sunt cei mai cunoscuți autori de gazeluri, ultimul ridicând această specie pe culmile perfecțiunii. În literatura noastră, gazelul este cultivat de M. Eminescu și G. Coșbuc.

Glossa – apărută în literatura spaniolă în sec. al XV-lea, (<gr. *glossa* = „limbă”) este o poezie cu formă fixă, având o structură specială. Strofa inițială (strofa temă) și cea finală (identică cu prima, dar cu ordinea versurilor inversată) constituie un cadru. Restul strofelor (având un număr egal cu numărul versurilor din strofa temă) reiau, prin versul final, câte un vers al strofei temă, astfel: ultimul vers al strofei a doua este identic cu primul din strofa temă, ultimul din strofa a treia este identic cu al doilea din strofa temă ș.a.m.d. Glosa are un conținut sentențios, încadrându-se din acest punct de vedere în poezia filosofică. În literatura română, glosa a fost cultivată de M. Eminescu și M. Codreanu.

2. Genul epic și speciile lui

Balada – (fr. *ballade*, lat. *ballare* = „cântec de dans”) în evul mediu era un cântec de dans. În literatura franceză, era un mic poem cu formă fixă compus din trei strofe, terminate cu un refren și o strofă mai scurtă, iar în alte literaturi în balade erau cântați eroii. Prin baladă înțelegem astăzi acea specie a epicii

culte sau populare, scisă în versuri, în care se povestesc întâmplări neobișnuite din trecut.

Această specie a fost reînviată în romantism, odată cu alte specii populare. S-au păstrat caracterul epic și fantastic și forța expresivă a baladei medievale. Pe parcurs, s-a îmbogățit cu elemente lirice și chiar dramatice. În folclorul românesc, balada se numea *cântec bătrânesc* și era o poezie epică impregnată de lirism, având un caracter fantastic și deseori dramatic. În funcție de conținut, *baladele populare* sunt de mai multe feluri:

- ❖ păstorești: *Miorița*;
- ❖ haiducești: *Toma Alimoș*;
- ❖ vitejești: *Gruia lui Novac*;
- ❖ istorice: *Constantin Brâncovanul*;
- ❖ mitologice: *Mănăstirea Argeșului*.

„Resurecția baladei” devine, în anii celui de-al doilea război mondial, obiectivul principal urmărit de poeții *Cercului literar* de la Sibiu. În accepția lor, baladescul presupune prezența dramatismului în interiorul poeziei lirice, liricul prevalând asupra epicului. *Balade culte*:

Balada doamnelor din alte vremuri de Fr. Villon;

Balada bătrânului marinar de S. Coleridge;

Belsazar de H. Heine;

Nunta Zamfirei de G. Coșbuc;

Balada lacrimii de aur de R. Stanca;

Mistrețul cu colții de argint de Șt. A. Doinaș;

Riga Crypto și Iapona Enigel de I. Barbu.

Legenda – (<lat. *legenda* = „care trebuie citit”) are mai multe accepții. Pe de o parte, este folosit cu sensul de basm, de poveste mincinoasă. Pe de altă parte, în evul mediu desemna așa-numitele *Vieți ale sfinților*, citite cu pasiune de credincioși. A treia accepție se referă la acea specie a genului epic, scrisă în versuri sau în proză, care explică apariția unor ființe, lucruri, fenomene etc., îmbinând realul cu fantasticul și adevărul cu ficțiunea. După conținut, legendele se împart în *mitologice* (*etiologice, religioase*) și *istorice*. Deși de origine populară, legendele au fost cultivate și ca specii culte, păstrând tematica și structura legendelor folclorice. Între autorii români de legende se numără I. Neculce, D. Bolintineanu și V. Alecsandri.

Poemul (epic) – cuvântul *poem*, derivat de la gr. *poein* = „a crea, a face” este folosit cu mai multe sensuri. În limbajul contemporan, el este adesea sinonim cu „poezie, creație lirică”, iar sintagma *poem în proză* denumește un text care prin stil și inspirație ține de poezie, dar nu este versificat. Sensul de bază al termenului desemnează o specie a poeziei epice, mai amplă decât balada și mai restrânsă decât epopoea, care narează fapte istorice și legendare din viața unui popor, având în centru figura unui erou excepțional. Astfel de creație mai este numită *poem epic* sau *poem eroic*.

Poeme epice reprezentative:

Cântecul Nibelungilor (literatura germană);

Cântecul lui Roland (literatura franceză);

Cântecul Cidului (literatura spaniolă);

Tristan și Isolda (literatura engleză);

Dumbrava Roșie de Vasile Alecsandri (literatura română)

Epopoea – (<gr. *epos* = „cuvânt, zicere” și gr. *poein* = „a crea în versuri”) este o specie a poeziei epice, de mare întindere, care narează întâmplări cruciale din viața unui popor, antrenând un număr mare de personaje și având o intrigă complexă. Epopeea este o construcție monumentală, având un stil înalt, solemn. Personajele sale sunt eroi sau zei care intervin în viața oamenilor, hotărându-le destinul. Epopeea este cea mai veche specie literară, prima creație de acest fel datând de la jumătatea mileniului al III-lea î.Hr. (*Epopeea lui Ghilgameș*). La începuturi, ea constituia o adevărată sinteză a lumii și civilizației unui popor, o enciclopedie morală și spirituală.

În literatura universală cele mai importante epopei sunt:

Epopeea lui Ghilgameș;

Iliada și *Odiseea* de Homer;

Eneida de Vergiliu;

Mahabharata;

Ierusalimul eliberat de Torquato Tasso.

Și în literatura română au fost numeroase încercări de a crea astfel de modele, dar singurul care și-a dus proiectul până la capăt a fost Ion Budai-Deleanu, autorul epopeii eroi-comice *Țiganiada*.

Fabula – (<lat. *fabula* = „povestire”) este o specie a genului epic, de mică întindere, scrisă în general în versuri, care ilustrează o morală, apelând la personaje alegorice

(animale, plante, lucruri). Atât în antichitate, cât și în epoca modernă, fabula și-a menținut caracterul alegoric și educativ, la care se adaugă și elementele umoristice, care sunt utilizate pentru a câștiga bunăvoința destinatarului pe care își propune să-l moralizeze. Grecii îl considerau creator al fabulei pe Esop (sec. al VI-lea î.Hr.), renumit pentru înțelepciunea și umorul său. Latinul Fedru, clasicul francez La Fontaine și rusul Krîlov sunt alți mari fabuliști ai literaturii universale.

Cei mai importanți autori de fabule din literatura română sunt: D. Țichindeal, Al. Donici, Gr. Alexandrescu.

Basmul – (<sl. *basni* = „născocire”) este specie epică, scrisă, de obicei, în proză, povestește întâmplări fantastice în care se confruntă personaje supranaturale reprezentând binele (Feți-Frumoși, împărați, Ilene-Cosânzene, zâne) și răul (zmei, căpcăuni, vrăjitoare), conflictul încheindu-se întotdeauna cu izbânda binelui.

Din literatura populară, basmul a trecut în literatura cultă, păstrându-și atât caracterul fantastic, cât și elementele formale și compoziționale specifice. Astfel, se remarcă prezența celor trei formule: *inițială* („A fost odată ca niciodată...”), *mediană* („Și-nainte cu poveste că de-aice mult mai este”) și *finală* („Și încălecai pe-o șa...”). Din punct de vedere compozițional, basmul rezultă din combinarea unor modele, a unor clișee existente în toate literaturile lumii, numite de critica literară *motive*: împăratul fără urmași, vrednicia mezinului, cele trei încercări, lupta dintre Făt-Frumos și zmeu, izbânda finală, nunta.

În pofida caracterului său fantastic, basmul reflectă un sistem de valori morale, felul de a gândi și simți al poporului. Scrisă într-o formă simplă, basmul este o narațiune alegorică profundă și complexă, destinată nu numai copiilor, ci tuturor vârstelor.

Snoava – (<sl. *iznova* = „din nou”) este o povestire scurtă cu caracter comic și satiric, întâlnită în literaturile populare ale mai multor țări. Protagonistul ei, Păcală, este corespondentul autohton al unor Till Eulenspiegel, Bertoldo, Nastratin Hoge. Snoavei îi lipsește elementul fantastic, fiind legată mai mult de realitatea socială. În literatura noastră au cules și prelucrat snoave P. Ispirescu, T. Speranția, P. Dulfu ș.a.

Schița – specie epică de mici dimensiuni, scrisă în proză, având o acțiune simplă, limitată la un episod semnificativ din viața unuia sau mai multor personaje. Conflictul este linear, orientat spre deznodământ, stilul concis, iar faptul prezentat e veridic, inspirat din realitate. În literatura noastră au scris schițe:

I. L. Caragiale, *Momente și schițe*;

Emil Gârleanu, *Din lumea celor care nu cuvântă*;

I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății*;

I. Băieșu, *Sufereau împreună*.

Povestirea – (sl. *povesti*, fr. *récit*, ger. *Erzählung*, engl. *story*) constituie esența epicului. Ca specie literară, este o narațiune mai lungă decât schița și mai scurtă decât nuvela, în care faptele sunt relatate din perspectiva unui narator, martor

sau participant la cele povestite. Acțiunea povestirii se concentrează asupra unui singur fapt semnificativ.

Ex: *O mie și una de nopți*;

Decameronul de Boccaccio;

Povestiri ale grotescului și arabescului de E. A. Poe;

Serile în cătunul de lângă Dikanka de N. Gogol;

Povestiri pentru Ninon de É. Zola;

Hanu Ancuței de M. Sadoveanu;

Capul de Zimbru, Loștrița, Pescarul Amin de V. Voiculescu.

Nuvela – (<it. *novella* = „nuvelă, veste”) este o specie epică scrisă în proză, mai amplă decât povestirea și mai scurtă decât romanul, având personaje puține și acțiunea concentrată, de regulă, în jurul unui personaj principal. Nuvela poate fi romantică, realistă și naturalistă prin influența estetică și istorică; psihologică, fantastică, filosofică, anecdotică prin conținut. În literatura noastră au scris nuvele:

C. Negruzzi – *Alexandru Lăpușneanul*;

Al. Odobescu – *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna*;

I. Slavici – *Moara cu noroc, Pădureanca, Popa Tanda*;

I. L. Caragiale – *Păcat, O făclie de Paște, În vreme de război*;

B. Șt. Delavrancea – *Hagi Tudose, Trubadurul*;

L. Rebreanu – *Catastrofa, Răfuiala*;

M. Eliade – *La țigănci, Pe strada Mântuleasa*;

M. Preda – *Întâlnirea din pământuri*.

Romanul – specie epică în proză de mare întindere, cu o acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje, „a căror personalitate este bine individualizată și al căror destin este determinat de trăsături de caracter și de întâmplările ce constituie subiectul operei.”¹

Considerat unul din marile genuri alături de epopee și tragedie, romanul cunoaște o mare varietate de forme. Începând din antichitate, când au apărut primele romane (*Theogen* și *Hariclea* de Heliodor, *Satyricon* de Petronius, *Măgarul de aur* de Apuleius), specia s-a îmbogățit și s-a diversificat ca o creație liberă și fidelă realității schimbătoare.

În evul mediu a cunoscut un avânt deosebit în cadrul literaturii curtene *romanul cavaleresc*, având în centru eroi neînfricați între cavalerii Mesei Rotunde (Lancelot, Parsifal, Erec, Tristan). Tema romanului curtean îmbina aventura cu dragostea și cruciadele. Romanele cavaleriești erau scrise în versuri și alcătuiau, în funcție de conținut, diverse cicluri: romanul vulpoiului, romanul trandafirului. Unul din cele mai mari romane ale tuturor timpurilor este *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fiecare epocă are un roman al său. Astfel putem vorbi de roman antic, medieval, renașcentist, clasic, iluminist, romantic, modern, postmodern. Romanul a evoluat în

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 431.

permanență, ignorând constrângerile și reînnoindu-și substanța. Cea mai radicală schimbare a produs-o Balzac, fiind numit creatorul romanului modern. El a lărgit cadrul epic prin diversificarea tematicii și prin introducerea a numeroase procedee și tehnici noi, a complicat structura narativă, urmărind fluxul ideilor și intensitatea pasiunilor. Trăsătura esențială a romanului balzacian este vitalitatea, energia degajată de această lume pasională, aflată în continuă mișcare.

Prin realiștii ruși – Gogol, Dostoievski, Tolstoi – se accentuează dimensiunea psihologică și metafizică a romanului realist, evoluându-se către romanul complex al lui Thomas Mann sau către romanul existențialist al lui Fr. Kafka sau A. Camus. Prin J. Joyce și S. Beckett romanul câștigă noi valențe, avansând către postmodernism.

După conținut romanul poate fi: istoric, pastoral didactic, umoristic, satiric, de moravuri, de aventuri, de dragoste, polițist, filosofic, psihologic etc. După criteriul formal sau al mijloacelor folosite vorbim despre roman de analiză, de ficțiune, epistolar, Bildungsroman (roman de formare).

În literatura română, primul roman este considerat *Istoria ieroglifică* (1705) a lui Dimitrie Cantemir, dar primele romane în sensul modern al cuvântului apar în sec. al XIX-lea: *Tainele inimii* (1850) de M. Kogălniceanu, *Istoria lui Alecu* de I. Ghica, *Serile de toamnă la țară* (1855) de A. Cantacuzino, *Manoil* (1855) și *Elena* (1862) de D. Bolintineanu. Primul roman notabil este *Ciocoi vechi și noi* (1863) de N. Filimon,

urmat de alte romane la fel de reușite: *Ciclul Comăneștilor* (1898) de Duiliu Zamfirescu, *Mara* (1906) de I. Slavici. În perioada interbelică, romanul se diversifică, încorporând alte specii precum memorialul, reportajul, jurnalul, epistola, eseul. Reprezentanții perioadei sunt: L. Rebreanu, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale, M. Eliade, A. Holban, C. Stere, L. Donici. După război, numărul romanelor este în creștere: M. Preda, D. R. Popescu, N. Breban, P. Goma, M. Cărtărescu ș. a.

Tipologia romanului românesc o constituie:

„romanul realist: *Ion* de L. Rebreanu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Moromeții* de M. Preda, *Din Calidor* de P. Goma, *Biserica Albă* de I. Druță;

romanul de analiză: *Patul lui Procust* de C. Petrescu, *Concert din muzică de Bach* de H. Papadat-Bengescu, *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc;

romanul mitic, alegoric: *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Adam și Eva* de L. Rebreanu, *Craii de la Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Nunțile necesare* de D. Țepeneag, *Hronicul găinarilor* de A. Busuioc;

romanul polițist: *Vânătoarea regală* de D. R. Popescu, *Voci* de Vl. Beșleagă;

romanul experimental: *Ostinato* de P. Goma, *Gesturi* de Em. Galaicu-Păun,

metaromanul: *Pâlnia și Stamate* de Urmuz, *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de Ioan Groșan.”¹

Eseul – (<fr. *essai* = „încercare”) specie de graniță între diferite domenii și stiluri, eseul are un statut destul de ambiguu și de aceea este greu de definit. În accepție largă, eseul este un studiu în care se tratează, într-o formă atrăgătoare, un subiect filosofic, științific, literar, artistic, fără pretenții exhaustive. Considerat un „gen semiliterar”, la interferența lirismului cu reflexia (A. Marino) sau „gen al genurilor” (N. Balotă), eseul reprezintă o interpretare personală (subiectivă) a unei chestiuni de ordin general. Dacă prin temă el tinde să iasă din aria literaturii, prin stil rivalizează cu toate celelalte specii literare, fiind o operă de imaginație.

Autori de eseuri:

M. de Montaigne, *Eseuri*;

Voltaire, *Eseu asupra moravurilor*;

R. W. Emerson, *Eseuri*;

Emil Cioran, *Exerciții de admirație*;

Al. Odobescu, *Pseudokynegetikos*;

G. Călinescu, *Ulysse*.

Reportajul – (<fr. *reportage*) specie recentă, afirmată în spațiul jurnalistic, reportajul este un articol (sau o serie de articole) scris pe baza informării la fața locului. El pornește de la un fapt real, autentic, verificabil prin datele exacte conținute,

¹ Aliona Grati. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. – Chișinău: ARC, 2018, p. 433-434.

pe care îl prezintă apelând la mijloacele artei literare. Reportajul încearcă să îmbine adevărul cu ficțiunea, realul cu imaginarul, fondul documentar cu forma literară. Această compoziție, care oscilează între stilul publicistic și cel beletristic, este fie respinsă ca un hibrid, ca o formă a literaturii de frontieră, fie acceptată ca o specie literară între altele.

La o extremă se află *reportajul informativ*, prezent pe toate canalele media (ziare, radio, televiziune, internet) și considerat o formă de paraliteratură. La cealaltă extremă se află *reportajul literar*, care epicizează realitatea, o interpretează, construind în prelungirea ei un univers simbolic. Ficțiunea se suprapune peste faptul real. Astfel se întâmplă în reportajele lui Geo Bogza, reunite în volume precum *Țara de piatră*, *Cartea Oltului*, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*.

3. Genul dramatic și speciile lui

Tragedia – cea mai veche specie a genului dramatic își trage numele de la cuvântul grec *tragos* („țap”), iar apariția lui este legată de serbările dionisiace din Grecia antică, unde se prezenta un rudiment de spectacol dramatic, numit *tragodia* („cântecul țapului”). Plecând de la dialogul dintre corifeu și cor, s-a ajuns, prin contribuțiile succesive ale lui Eschil, Sofocle și Euripide, la ceea ce numim astăzi **tragedie** – acea piesă scrisă în versuri, caracterizată prin conflict puternic și deznodământ grav, în care personajele excepționale se află în luptă cu forțe potrivnice, care le copleșesc.

Finalul tragediei, încheiată cu înfrângerea și moartea eroului, este impresionant. El are darul de a-l ajuta pe spectator să se purifice de rău. În acest sens, Aristotel înțelegea tragedia ca „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune și nu povestită și, care stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi (*katharsis*-ul).” Aristotel sugerează în definiția sa toate caracteristicile importante ale tragediei. Între acestea el accentuează unitatea (de loc, de timp și de acțiune), principiu respectat cu strictețe de antici și ignorat de moderni.

În afară de personajul tragic, tragedia antică mai conține și alte elemente indispensabile. Unul dintre ele este corul, care reprezintă vocea poetului sau glasul conștiinței cetățenești a publicului. De asemenea, este nelipsită tema destinului. Credința în destin era, pentru greci, o formă de înțelegere a limitelor umane. În tragedia renescentistă și în cea clasică, locul corului este luat de confidenți, iar al destinului – de pasiuni.

Tragedii reprezentative din literatura universală:

Eschil, *Orestia*; *Prometeu înlănțuit*; *Cei șapte contra Tebei*;

Sofocle, *Oedip rege*; *Antigona*, *Electra*;

Euripide, *Medeea*; *Hecuba*; *Andromaca*;

W. Shakespeare, *Romeo și Julieta*; *Hamlet*; *Regele Lear*;

P. Corneille, *Cidul*; *Horățiu*;

J. Racine, *Andromaca*; *Fedra*.

Comedia – dacă tragedia înseamnă ridicarea omului deasupra condiției lui obișnuite prin aspirația și voința către actele cele mai înalte, comedia înseamnă recăderea în spațiul mundan, prăbușirea aspirației în pura materialitate. Comedia (<lat. *comoedia*) este caricatura tragediei, aspirația lipsită de voință, pretenția nejustificată. Este acea specie dramatică în care sunt prezentate personaje, întâmplări, moravuri sociale într-o manieră comică, de multe ori satirică. Are un conflict facil, care se încheie cu un deznodământ vesel.

Primele comedii apar în secolul al V-lea î.Hr. și au ca autor pe Aristofan. În literatura română, primul autor de comedii este V. Alecsandri, urmat de Caragiale, cel mai mare dramaturg român și autorul unor comedii nemuritoare.

Comedii reprezentative din literatura universală și română:

Aristofan, *Păsările*; *Norii*; *Broaștele*;

Plant, *Soldatul fanfaron*; *Ulcica*;

Terențiu, *Fata din Andros*;

W. Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*; *Comedia eroilor*;

Molière, *Avarul*; *Tartuffe*; *Bolnavul închipuit*;

C. Goldoni, *Hangița*; *Slugă la doi stăpâni*; *Bădăranii*;

N. V. Gogol, *Revizorul*;

V. Alecsandri, *Chirița în Iași*; *Chirița în provincie*;

I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*;
D-ale carnavalului;

V. Eftimiu, *Omul care a văzut moartea*;

V. I. Popa, *Take, Ianke și Cadâr*;

G. Ciprian, *Omul cu mârtoaga*.

Drama – (<gr. *drama* = „acțiune”) se caracterizează prin conflict puternic și deznodământ tragic. Spre deosebire de tragedie, scrisă doar în registru grav, drama inserează și episoade comice. Ea poate fi scrisă în versuri sau în proză și este mai puțin rigidă decât tragedia. Fără a ține prea mult seama de convenții, drama încearcă să redea viața în toată complexitatea și diversitatea ei, din aceasta rezultând o mare varietate de forme: *monodrama* (dramă cu un singur actor), *drama burgheză* (în iluminism), *drama domestică* (în epoca elisabetană), *drama romantică* (amestec de tragic și comic, sublim și grotesc), *drama istorică* (axată, de obicei, în jurul unui erou excepțional), *drama socială* (insistă asupra relațiilor sociale), *drama psihologică* (are un conflict interior), *drama de idei* (conflictul are loc în conștiință).

Drame reprezentative din literatura universală și română:

G. E. Lessing, *Nathan înțeleptul*;

J. W. Goethe, *Torquato Tasso*;

Fr. Schiller, *Hoții*; *Intrigă și iubire*; *Don Carlos*;

V. Hugo, *Cromwell*; *Hernani*;

H. Ibsen, *Stâlpii societății*; *Nora*;

L. N. Tolstoi, *Cadavrul viu*;

B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*;

V. Alecsandri, *Despot-Vodă*;

- I. L. Caragiale, *Năpasta*;
B. Șt. Delavrancea, *Apus de soare, Vișorul, Luceafărul*;
C. Petrescu, *Jocul ielelor; Suflete tari; Danton*;
L. Blaga, *Meșterul Manole; Zamolxe; Tulburarea apelor*;
H. Lovinescu, *Moartea unui artist*.

Farsa – (<lat. *farcire* = „a umple”) este specie a genului dramatic, de mici dimensiuni, înrudită cu comedia, în care se exploatează comicul de situație și comicul buf. Aflată în concurență cu comedia, farsa evoluează în teatrul modern către alte specii, combinând comicul cu absurdul și tragicul. O astfel de specie este farsa tragică, expresie a angoasei și neliniștii omului contemporan, amestec de tragic și comic, de sublim, ridicol și grotesc.

Autori de farse tragice:

- Eugen Ionesco, *Rinocerii*;
Fr. Durrenmatt, *Fizicienii*;
J. P. Sartre, *Muștele*;
M. Frisch, *Biedermann și incendiarii*.

Vodevilul – era un cântec satiric și bahic ce a circulat, începând cu secolul al XV-lea ca o specie independentă. Pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, a fost introdus în comedii, dând naștere așa-numitelor *comedii cu vodeviluri*, jucate prin târguri și iarmaroace. Aceste reprezentații hibride, în care comicul buf se asocia cu muzica și, mai târziu, cu dansul, s-au numit apoi *vodeviluri*. Specia a fost cultivată la noi de V. Alecsandri și I. L. Caragiale.

Melodrama – (<fr. *melodrame*, gr. *melos* = „frază muzicală” și *drama* = „acțiune”) este o piesă de teatru în care conflictul dramatic își pierde granițele prin rezolvări exagerate; drama autentică, devenită teatrală și lacrimogenă, sfârșește într-un sentimentalism mediocru. A apărut în literatura europeană în sec. al XV-lea, ca o încercare de a reînvia tragedia antică, dar și-a trăit epoca de glorie în sec. al XVIII-lea, prin piesele lui Metastasio. În sec. al XIX-lea este specia preferată a teatrului boulevardier.

VI. CATEGORII ESTETICE

Categoriile sunt noțiuni fundamentale și cu caracter de maximă generalitate, care exprimă atât trăsăturile esențiale ale lucrurilor și fenomenelor, cât și relațiile dintre ele. Există categorii *filosofice* (esența, spațiul, timpul, libertatea, necesitatea, cantitatea, calitatea), *logice* (noțiunea, propoziția, raționamentul), *fizice* (forța, masa, energia), *gramaticale* (genul, numărul, cazul, modul, timpul), etc. Între acestea se situează și *categoriile estetice* (noțiuni generale care exprimă trăsături fundamentale ale operelor de artă, tipuri de impresii, de reacții afective pe care le determină opera de artă): frumosul, sublimul, grațiosul, tragicul, comicul, satiricul, sarcasticul, macabru, grotescul, urâtul, fantasticul. Th. Lipps consideră categoriile estetice „modificări ale frumosului.”

Frumosul

În sens general, frumosul este arta însăși. Frumosul artistic se opune frumosului natural și este mai aproape de

desăvârșire decât acesta. Ca expresie a armoniei, a splendorii și a năzuinței către perfecțiune, frumosul era considerat de origine divină în antichitate și în evul mediu. „Dumnezeu era izvorul desăvârșirii absolute, iar natura, creația sa, era alcătuită din forme perfecte. Frumosul natural era un dat divin, în afara voinței umane, iar omul, în tentativele sale, crea imitații imperfecte.”¹ Pentru Platon, frumosul (*kalos*) însemna „propria noastră recreare de sine în imaginea divinității”, iar pentru Plotin era „setea de Unul, de cel care nu e zămislit.” Anticii înțelegeau frumosul ca formând o unitate cu binele sau utilul.

Ca simbol al binelui moral care înobilează sufletul, înălțându-l mult peste marginile plăcerii produse de impresiile simțurilor, frumosul este, în concepția lui Kant, o finalitate fără scop, întrucât el nu place din interes, deci nu se bazează pe o judecată empirică (binele moral este legat de un interes, dar aceasta nu precede judecata de gust, ci se naște din ea.)

În sens restrâns, frumosul este o categorie estetică între celelalte, caracterizată prin armonia dintre formă și conținut, adecvarea mijloacelor la tema tratată, proporție și echilibru compozițional, precizie, claritate, eleganță și rafinament stilistic. Frumosul reprezintă aspirația către perfecțiune, încarnarea modelului transcendent. Provoacă un sentiment de înaltă satisfacție și este prezent în majoritatea operelor literare.

¹ Silviu Anghelescu. Lucian Pavel. *Teoria literaturii. Program universitar de conversie profesională pentru cadrele didactice din mediul rural.* – București: MEC, 2007, p. 14.

Sublimul

Are etimologie latină (*sublimus* = „ridicat, înălțat”) și a fost teoretizat, pentru prima dată, în *Tratatul despre sublim* de Longinus (sec. III î. Hr.). Kant pune sublimul în legătură cu frumosul, ambele având valabilitate universală. Dacă frumosul privește forma limitată, sublimul privește nelimitatele, infinitul. Frumosul e static, sublimul e dinamic. Dacă frumosul liniștește, sublimul înspăimântă și înalță în același timp. Sentimentul sublimului e un sentiment de mare intensitate. Kant identifică doi timpi în acțiunea sublimului asupra sufletului: mai întâi el uluiește, copleșește și învinge imaginația, apoi îi descoperă omului demnitatea și vocația suprasensibilului. Așadar, de la șocul impresiei de măreție a naturii, se ajunge la demnitatea morală a omului. Mulțimea stelelor de pe cer, nisipul mării, o furtună pe ocean, piramidele egiptene creează sentimentul sublimului, întrucât depășesc prin intensitate, în procesul percepției, capacitatea omului de a fi uimit.

„Plăcerea estetică fiind definită în principiu prin raportare la frumos, sublimul este și el poziționat pe o scară de valori care include frumosul.”¹ Sublimul este considerat ipostaza superioară a frumosului, cea mai înaltă manifestare a artei, elevația supremă a spiritului. El este înălțător, uluitor, grandios, patetic, înfiorător. Degajă o mare forță și trădează un nivel maxim al tensiunii psihice. Îl întâlnim în marile opere ale literaturii universale: în *Iliada* de Homer, în *Divina Comedie* a

¹ <http://blog.citatepedia.ro/despre-sublim.htm>

lui Dante, în *Hamlet* de W. Shakespeare, în *Faust* de Goethe, în *Frații Karamazov* de F. Dostoievski, în *Luceafărul* de M. Eminescu.

Grațiosul

În limba latină, *gratiosus* derivă de la *gratia*, care se referă la cele trei grații, trei fecioare, numite în mitologia romană: Charis („Cea atrăgătoare”), Mia („Cea fără de pereche”) și Pasithea („Cea deplină”). Adjectivul *gratiosus* înseamnă „plin de grație, plin de farmec, gingaș, fin, drăgălaș, elegant.” Toate aceste însușiri care se referă, în primul rând, la frumusețea feminină, se regăsesc în categoria estetică a grațiosului. Atunci când opera de artă se caracterizează prin armonie și unitate, când mișcarea este ușoară, armonioasă și suplă, când personajul (de regulă feminin) are o apariție angelică, plină de delicatețe, suavitate, candoare și eleganță, finețe, când atmosfera abundă de farmec și gingășie, iar decorul este mirific și paradisiac, avem de a face cu grațiosul. Grațiosul este static și determină o tensiune psihică redusă. Produce admirație și înălțare.

În literatura română întâlnim grațiosul în opere precum: *Concert în luncă* de V. Alecsandri, *Somnoroase păsărele*, *Atât de fragedă* și *Călin (file din poveste)* de M. Eminescu, *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc, *Noapte de mai* de Al. Macedonski.

Tragicul

(<gr. *tragicos* <gr. *tragos* = „șap”) apare, mai întâi, ca o categorie a dramaturgiei, de unde se extinde apoi la toate genurile literaturii și la celelalte arte. Ca și în cazul altor categorii estetice, tragicul există, mai întâi, în viață, abia după aceea fiind reflectat în opera de artă. Spre deosebire, de exemplu, de sublim, care se manifestă în natură, tragicul nu poate fi conceput în afara omului, întrucât reprezintă revolta individualității împotriva unei ordini ostile.

Eroul tragic este un caracter puternic, temerar și încrezător în valorile pe care le apără. El intră în conflict cu forțe potrivnice și „cade jertfă tocmai din cauza excelenței caracterului său” (T. Vianu). Limitele pe care eroul tragic tinde să le depășească pot ține de ordinea universală sau socială a lumii ori pot fi limite lăuntrice. Fie că se naște în conștiință sau în afara ei, conflictul tragic produce o tensiune interioară extraordinară. Chiar dacă protagonistul este învins (de cele mai multe ori moare), idealul pentru care el a luptat continuă să existe, potențat și de noua jertfă.

Aristotel, primul teoretician al tragicului, considera că spectacolul tragic are darul de a trezi în spectatori mila și frica, ajutându-i să se purifice de propriile pasiuni josnice prin contemplație estetică (efectul de *katharsis*).

Tragicul este specific tragediilor lui Eschil, Sofocle, Euripide, W. Shakespeare, P. Corneille, J. Racine, F. Kafka etc.

Comicul

Categorie opusă tragicului, comicul (<lat. *comicus*) este specific comediei, fără a se confunda cu aceasta. Comicul presupune o atitudine critică, manifestată prin diverse reacții morale, de la compasiune la dispreț, dublate de o anumită participare afectivă (zâmbet, râs). Și comicul, și umorul stârnesc râsul, dar se deosebesc între ele prin intenție și finalitate. Comicul presupune o atitudine răutăcioasă și chiar crudă, autorul detașându-se superior și cinic de obiectul ridiculizat. Umorul este înțelegător și complice, râsul exprimând, în acest caz, mai ales, buna dispoziție și pofta de viață. Umorul recurge la autoironie și autopersiflare – autorul râde laolaltă cu eroii și cititorii (spectatorii) săi, împărtășind veselia generală. De aceea vorbim la Caragiale despre comic, iar la Creangă despre umor.

Comicul cunoaște o mare varietate de nuanțe: *comicul bonom* (de înțelegere, de compasiune), *comicul spiritual* (glume, calambururi), *comicul buf* (pantomimă, automatism), *comicul burlesc* (eroicul caricaturizat), *eroi-comicul* (tratarea la modul eroic a personajelor derizorii), *tragicomicul* (fond tragic sub apariție comică), *comicul ironic* (exprimă opusul celor gândite), *comicul umoristic* (înțelegător, plin de compasiune), *comicul zeflemitor* (evoluează către batjocură), comicul satiric (neagă detașat și net).

O variantă intermediară, specific românească, ar fi *bășcălia*. Născută în colbul mahalalelor ca o categorie a folclorului (sub)urban, bășcălia este un melanj balcanic de

bună dispoziție și batjocură care, deși critică, este lipsită de spirit critic și, deși are umor, este lipsită de înțelegere și discernământ; amestecă binele și răul, adevărul și minciuna, spiritul critic cu frivolitatea.

Comicul poate fi întâlnit în comediile lui Aristofan, Plaut, Shakespeare, Molière, Goldoni; Alecsandri, Caragiale etc.

Satiricul

Numele acestei categorii estetice vine din latină, *satiricus*, provenit, la rândul lui din gr. *satyros*, numele unei divinități reprezentate ca un bărbat viril și păros, cu coarne și copite de țap, care făcea parte din alaiul lui Dionysos (Bachus la romani). Certăreți, bețivi și desfrânați, satirii au fost la început personajele satirei.

Satiricul este esența satirei și se caracterizează prin ridiculizarea nemiloasă a aspectelor negative, prin ironia mușcătoare la adresa moravurilor și a viciilor considerate nedemne. Se manifestă printr-o critică incisivă și batjocoritoare, având ca scop asanarea răului social și individual și primenirea morală a oamenilor. Satiricul este, de fapt, o variantă extremă a comicului, presupunând o maximă detașare de obiect și nelăsând celui vizat decât o singură șansă: îndreptarea. Indignarea, revolta și disprețul suveran sunt sentimentele care îl încearcă pe autor în momentul dezlănțuirii satirice, sentimente pe care le împărtășește și cititorul.

Sunt reprezentative, pentru caracterul lor satiric, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, în literatura universală și *Scrisorile* lui M. Eminescu, în literatura română.

Sarcasticul

Derivă de la *sarcasm* (gr. *sarkasmos* = „ironie aspră, mușcătoare”) și se situează între ironic și satiric. Ca și satiricul, sarcasticul critică sever defectele și viciile, condamnând, fără menajamente, aspectele negative. Se caracterizează prin ton jignitor, batjocoritor, stil mușcător și limbaj neelegant, violent. Sentimentul care alimentează sarcasticul este disprețul, iar strategia folosită este accentuarea trăsăturilor negative pentru a forța eradicarea răului.

Grav în esență, sarcasticul trezește adesea râsul amar, disprețuitor. Prin ironie, el umilește răul, îl desființează. Un exemplu de măiestrie sarcastică întâlnim în partea a doua a *Scrisorii III* de M. Eminescu, unde vehemența tonului și duritatea limbajului susțin deopotrivă sarcasticul și satiricul. Sarcasticul este dominant în satiră și pamflet.

Macabru

(<fr. *macabre*) este o categorie care evocă moartea. Este sinonim cu „funebru, lugubru” și se află în relație cu tema morții, dar survine numai atunci când moartea apare ca o realitate, ca o prezență care inspiră frică și groază. În arta medievală exista o temă alegorică, dansul macabru, care înfățișa moartea ca o horă, antrenând oamenii din toate clasele

sociale. Acest dans apare frecvent în scenele zugrăvite pe pereții încăperilor mortuare.

Macabrul exploatează o zonă semantică specifică (cimitirul, sicriul, crucea, cavoul, mormântul, cadavrul, scheletul, craniul), rămânând la un nivel exterior, fizic al morții. Uneori atmosfera macabră poate provoca trecerea de la sentimentul de teamă la reflecția asupra morții. Generând sentimente de nesiguranță, amenințare și frică, macabrul determină un nivel ridicat al tensiunii psihice. Elemente macabre se întâlnesc în *Infernul* lui Dante, în *Romeo și Julieta* de Shakespeare, în *Corbul* de A. E. Poe, în *Plumb* de G. Bacovia.

Grotescul

Macabrul și grotescul sunt variante ale urâtului, aceste categorii reprezentând o negare a răului. Opus sublimului, grotescul (<fr. *grotte* = „grotă, peșteră”) constă în exagerarea monstruoasă a unor trăsături negative. Adjectivul *grotesque* a fost aplicat inițial unor motive ornamentale, conținând figuri bizare, descoperite în sec. XV–XVI în ruinele romane, denumite *grote*. Grotescul caracterizează răul fizic și moral, evidențiindu-l prin aspecte ciudate, neverosimile, care contrastează cu normalitatea. Se situează la limita dintre tragic și comic și inspiră un sentiment de oroare. Grotescul este ilustrat cel mai bine în *Gargantua și Pantagruel* de Fr. Rabelais și în *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

Urâtul

Urâtul este o negare a vieții, o lezare a ceea ce este frumos și pozitiv. Este slăbiciune, degenerare, lipsă. El reprezintă răul și există în realitate alături de frumos, așa cum binele și răul coexistă în economia lumii. Th. Lipps afirmă că prezența urâtului duce la o intensificare a frumosului, căruia îi este adesea cadru sau fundal. Urâtul nu poate influența esența frumosului, ci felul în care acesta este perceput. Urâtul estetic este o plăsmuire destinată receptării. El se naște din interpretarea urâtului natural, pe care îl purifică, relevându-i trăsăturile esențiale. Acest proces de transformare a urâtului natural în urât artistic poate fi mai ușor înțeles dacă recurgem la exemplele lui Th. Lipps. El spune că lucrurile urâte ascund o istorie impresionantă: ruinele povestesc lupta clădirii cu forțele naturii, zdrențele vorbesc despre soarta omului și despre tot ce are el mai omenesc, ridurile și zbârciturile unei fețe povestesc despre munca și ostenețile omului, despre speranțele și grijiile lui. Pe de altă parte, soarele, care reprezintă viața, binele, frumosul, este mai impresionant atunci când luptă să străbată norii sau când apune în gloria-i de aur, incendiind orizontul. Ca și comicul, urâtul constituie o negare a ceea ce este în numele a ceea ce ar trebui să fie. El exprimă diformitatea, dezechilibrul, dizarmonia; este respingător și hidos, determinând sentimente de neplăcere și repulsie.

Charles Baudelaire, fondatorul esteticii urâtului, credea că urâtul este locul de evadare pentru înălțarea către idealitate. Ca fapt estetic însă, urâtul, deși nu a fost teoretizat, a existat

dintotdeauna: în arta antică, în cea medievală (creștină), în cea modernă. Naturalismul, simbolismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul îi acordă o importanță exagerată.

În literatura universală urâtul apare în *Infernul* lui Dante, în *Richard III* de W. Shakespeare, în *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, în *Florile răului* de Ch. Baudelaire, iar în literatura română îl întâlnim în *Zobie* de B. Șt. Delavrancea, în *Flori de mucegai* de T. Arghezi etc.

Fantasticul

Noțiunea de *fantastic* își are originea în cuvântul grecesc *phantasma* (plăsmuire) și semnifică, la modul cel mai general, ceva straniu, neobișnuit, inexplicabil și incredibil. Fantasticul este o categorie intrinsecă a literaturii și caracterizează, în special, gândirea societăților arhaice, stadiul incipient de cunoaștere și înțelegerea lumii (G. Vico).

Fantasticul era, în trecut, atât de familiar literaturii și atât de bine încorporat în ea, încât nu a atras atenția teoreticienilor. Abia în sec. al XIX-lea fenomenul a început să fie analizat și comentat. Toate teoriile îl judecă în raport cu realul și îl prezintă ca fiind condiționat de ezitarea cititorului între a-l tăgădui și a-l crede. Pentru lumea veche, fantasticul era, de fapt, sacrul, prezență constantă și vie în viața sa. Omul modern a privit cu tot mai multă suspiciune către sacru, a cărui prezență în artă, în speță în literatură, i s-a părut *fantastică*. Astfel, ceea ce numim azi *fantastic* se suprapune peste ceea ce era, în trecut, *sacrul*, revărsare a divinului în uman.

Putem înțelege mai bine sinonimia (parțială) dintre sacru și fantastic urmărind modul în care a fost perceput *mitul* de-a lungul timpului. Pentru omul primitiv, mitul era un suport spiritual, o plăsmuire prin care el își reprezenta lumea nevăzută a zeilor. Atât omul antic, cât și cel medieval s-au hrănit, la rândul lor din mituri, lăsându-se mereu călăuziți de ele.

Teoreticienii moderni au văzut în mit o simplă ficțiune, un produs al imaginației fără nici un temei real. Opinia lui Mircea Eliade, cum că mitul este „o poveste sacră care vorbește despre un fapt original” nu este împărtășită de mulți. Mitul continuă să fie receptat astăzi, ca și în iluminism, drept o poveste frumoasă, dar neadevărată, o creație fantastică între multe altele.

Romanticii s-au apropiat de folclor tocmai pentru a elibera fantasticul de o astfel de prejudecată. Ei au valorificat întregul tezaur al miturilor, legendelor și basmelor care alcătuiau vechea cultură orală a popoarelor, relevând nu doar bogăția expresivă a acestor creații, ci mai ales faptul că ele sunt purtătoarele unei adânci nostalgii a originilor, a unei neîncetate năzuințe către absolut.

Bineînțeles, fantasticul nu se suprapune total peste ceea ce, în trecut, era perceput ca sacru. Conceptul de *fantastic* este mult mai cuprinzător, incluzând și fapte care nu au o semnificație religioasă. El include miraculosul, straniul, fabulosul, adică tot ce este supranatural. Aproape toți teoreticienii îl situează nu la nivelul faptului ca atare, ci la cel

al receptării, care implică cititorul prin facultatea lui cea mai intimă: credința.

V. Soloviev consideră că semnificația fantasticului trebuie să se bazeze pe convingerea că „tot ce se întâmplă în univers depinde nu numai de cauze etalate și vizibile, dar și de o altă cauzalitate, mai adâncă și mai atotcuprinzătoare, însă mai puțin evidentă.” R. Caillois observă, de asemenea, că „toate povestirile supranaturale sunt, cu excepția basmelor, povestiri de groază, care ne obligă să ne întrebăm dacă ceea ce se crede a fi pură imaginație nu este cumva, la urma urmei, realitate”, iar Tz. Todorov rezumă fantasticul la formula „mai că-mi vine a crede.”

Astfel, fantasticul reprezintă toate faptele estetice care surprind modul obișnuit de a percepe și înțelege lumea, fapte incredibile, ciudate, miraculoase care nu pot fi explicate din perspectiva logicii comune. Fantasticul literar se naște din relația cititorului cu textul, prin intensitatea emoțională pe care acesta i-o provoacă, prin spaima pe care o resimte în momentul lecturii, prin oscilarea sa între a crede și a nu crede că ceea ce se relatează este adevărat. Înțeles ca o punte către lumea de dincolo sau ca o evadare din contingent, fantasticul a fost cultivat în antichitate, în evul mediu, în baroc, în romantism. Nu a fost agreat însă în epocile dominate de rațiune.

Între autorii de opere fantastice amintim pe Dante, Rabelais, Goethe, Novalis, Byron, Shelley, Hoffmann, Hugo, Kafka, Borges etc. Fantasticul apare și în operele unor autori

români, cum ar fi Bolintineanu, Eminescu, Creangă, Philippide, Voiculescu, Eliade.

VII. ELEMENTE DE STIL

Stilul

Stilul (lat. *stylus*, gr. *stylos*) denumea, în antichitate, un băț ascuțit, utilizat la scrierea tăblițelor cerate. Ulterior, a căpătat sensul de „scriere”, iar astăzi semnifică modul de exprimare orală sau scrisă. Se vorbește despre stil în arhitectură, în artele plastice, în muzică, în literatură, în lingvistică. Stilul poate fi individual sau colectiv, adică al unei epoci (renascentist, clasic, impresionist) sau național (german, francez, român etc.).

Formulând problema în termenii lingvisticii, putem spune că manifestarea și constituirea stilului sunt orientate de selecția pe care vorbitorul o face din planul paradigmatic al limbii și combinarea pe care o realizează în planul sintagmatic al textului. T. Vianu spunea că cine vorbește „comunică” și „se comunică.”

Preocuparea pentru stil este destul de veche. Aristotel deosebea, în *Poetica*, două stiluri ale limbii: unul „comun”, bazat pe „cuvinte obștești” și unul „nobil” bazat pe termeni rari, metaforici. La romani, succesul retoricii se explică prin grija fiecărui vorbitor pentru stil. Seneca a observat legătura dintre calitatea discursului și calitatea intelectuală și morală a celui ce-l pronunță: „Vorbirea (*stilul*) este chipul sufletului.”

La începutul sec. al XX-lea a apărut o nouă știință, stilistica, având ca obiect de studiu stilul, cu toate ramificațiile lui artistice și lingvistice. Se vorbește astfel despre o *lingvistică generală*, ce are în vedere toate tipurile de discurs (lingvistic, literar, plastic, muzical), despre o *stilistică a limbii* și despre o *stilistică literară*.

Stilistica literară se naște din întâlnirea stilisticii generale cu poetica și are ca scop relevarea funcției estetice a limbajului. „Stilistica, spune R. Wellek, nu va face parte integrantă din știința literară decât dacă va pune interesul estetic în centrul preocupărilor ei.” Va deveni utilă doar atunci când va putea descoperi „un principiu unificator, un ideal estetic general, prezent în întreaga operă.” De regulă, se recomandă trei niveluri de analiză stilistică: fonologică (figuri de sunet și prozodie), morfo-sintactic (mijloace de expresie morfologice și sintactice) și lexical (tropii și alte figuri, vocabularul).

Într-un sens mai larg, stilul este înțeles ca „forma prin care dimensiunea stilistică a limbii își află o identitate”, ca rezultat al corelării celor trei factori: emițătorul, destinatarul și mesajul. În funcție de mediul socio-cultural sau profesional al grupului de vorbitori, se deosebesc patru stiluri funcționale: beletristic, științific, administrativ și publicistic.

Stilurile funcționale

Limba adună în sine toate determinațiile pe care le primește ființa în contextul istoriei. Ea este expresia modului

de a fi în lume a omului, a raportării lui la realitățile culturale și sociale, a evoluției lui spirituale. Ca sinteză a tuturor posibilităților de expresie care îmbracă aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, *limba română literară* își exprimă identitatea prin mai multe variante, numite *stiluri funcționale*. Caracteristicile acestora sunt determinate de mediul cultural, social sau profesional în care trăiesc utilizatorii limbii. În limba română se disting patru stiluri funcționale: beletristic, științific, administrativ și publicistic.

1. Stilul beletristic

se situează la interferența sistemului limbii cu cel al artei. Pe lângă transmiterea de informații, stilul beletristic pune accent pe formă. Cuvintele se folosesc cu sens figurat, caracteristica de bază fiind expresivitatea. Funcția expresivă acționează atât la emitere, cât și la receptare. Textul beletristic se adresează imaginației și sensibilității, semnificația lui având caracter subiectiv. Autorul își transmite stările afective apelând la o multitudine de mijloace: lexic bogat și variat, structuri semantice, elemente morfologice și fonologice sugestive, figuri de stil, topică, punctuație etc.

Textul beletristic (în această categorie intră toate operele literare) nu are o semnificație delimitabilă, rămânând deschis tuturor interpretărilor. Fiecare receptare este unică, fiind determinată de cultura și sensibilitatea receptorului. În termenii lui T. Vianu, putem spune că limba stilului beletristic (limba literaturii artistice) are o „reflexivitate” (capacitatea de a

reflecta viața interioară a autorului) infinită și o „tranzitivitate” (însușirea de a se adresa unui cerc omenesc cât mai larg) redusă. Stilul beletristic poate fi întâlnit atât în limba scrisă, cât și în cea vorbită. De multe ori, elementele orale coexistă cu cele culte.

2. Stilul științific

se opune stilului beletristic și este întrebuințat în domeniul științei și tehnicii. Servește la formularea unor idei și concepții, la dezvoltarea de teorii și la transmiterea unor observații despre obiectele, fenomenele și procesele lumii înconjurătoare. Stilul științific este folosit în enciclopedii, tratate, manuale, cursuri etc., având ca scop transmiterea de informații cât mai exacte unui cerc foarte larg de vorbitori. Nu pune accent pe forma, ci pe conținutul textului. Expunerea trebuie să fie clară, concisă, precisă și obiectivă. Se utilizează noțiuni specializate, multe dintre acestea fiind neologisme de circulație internațională. Cuvintele sunt folosite cu sens propriu, autorul nelăsând să transpară în text nimic din emoțiile și sentimentele sale.

Având o expresie lingvistică neutră, stilul științific este emis și receptat, nu destinat. Nu se adresează unui cititor anume, ci tuturor celor interesați. Cunoștințele transmise au o valoare intelectuală și semnificație universală.

3. Stilul administrativ

Numit și *juridico-administrativ* sau *oficial*, stilul administrativ este propriu documentelor oficiale

(administrative, politice, diplomatice, juridice, economice etc.). Îndeplinește funcția de comunicare (între instituții și cetățeni) și e utilizat pentru redactarea legilor, decretelor, regulamentelor, rapoartelor, instrucțiunilor, protocoalelor etc. Are caracteristici apropiate de cele ale stilului științific. Ca și acesta, este neutru din punctul de vedere al expresiei lingvistice, având un caracter obiectiv și impersonal. Are ca obiectiv transmiterea de informații lipsite de echivoc către toți vorbitorii. Textul trebuie redactat clar, precis, concis și, mai ales, corect. Nu are nuanțe afective, întrucât cuvintele se folosesc cu sens propriu. Sunt frecvente clișeele lingvistice, compunerile oficiale fiind, în general, tipizate: *cerere, proces-verbal, adresă, scrisoare, dare de seamă, referat, memoriu de activitate (curriculum vitae)* ș.a. Stilul administrativ are tranzitivitate infinită și reflexivitate nulă.

4. Stilul publicistic

este caracteristic mijloacelor de comunicare în masă (*mass-media*): ziare, reviste, radio, televiziune, internet, care urmăresc informarea, formarea și chiar influențarea opiniei publice. Textul publicistic are în vedere masa, adică destinatarul de nivel mediu, căruia i se adresează într-un limbaj accesibil, fără pretenții estetice. Dar, întrucât textul publicistic nu are ca scop doar informarea obiectivă, neutră a cetățeanului, ci și convingerea lui, inducerea unei anumite opinii, pe lângă componenta informativă apare și una afectivă.

Din punctul de vedere al raportului tranzitivitate-reflexivitate, stilul publicistic este cel mai eterogen. La speciile obișnuite ale acestui stil (*editorialul, interviul, comentariul, placheta, masa rotundă* etc.) se adaugă specii aflate aproape de stilul beletristic (*pamfletul, parodia, reportajul*), de cel științific (*recenzia, cronica literară, plastică sau muzicală*) sau administrativ (*scrisoarea, comunicatul*). Există, de altfel, o tendință de *estetizare* a discursului publicistic prin folosirea unor figuri de stil care devin repede locuri comune. Ex: drogurile sunt numite „paradisul amar” sau „moartea albă”; problema națională e „un butoi cu pulbere”; lipsa agentului termic în locuințe devine „căldură înghețată” etc.

Prin radio și televiziune s-a dezvoltat și o variantă orală a stilului publicistic.

LUCRUL INDIVIDUAL

1. Știința literaturii și compartimentele ei: teoria literaturii, critica literară, istoria literaturii. Alte discipline ce studiază literatura: poetica, retorica, stilistica, semiotica.

2. Literatura – concept și spațiu. Literatura ca limbaj.

3. Imaginea artistică – concept specific literaturii.

Tipuri de literatură.

4. Literatura și ficțiunea.

5. Literatura – modalitate de comunicare interumană.

6. Metaliteratura. Intertextualitatea. Textul literar.

7. Opera literară. Accepțiile termenului. Elemente definitorii. Opera literară – asociere obiectivă dintre formă și conținut. Opera ca structură.

8. Opera ca o strictă relație de lectură și interpretare.

9. Genul epic. Generalități. Subdiviziuni ale genului epic.

10. Genul liric. Specii ale genului liric. Poezii cu formă fixă.

11. Genul dramatic. Generalități. Specii ale genului dramatic. Didascălii.

12. Elemente specifice genului epic: personajul, acțiunea, subiectul, narațiunea, naratorul.

13. Elemente comune genurilor literare: titlul, tema, motivul, mesajul, conflictul, cronotopul, incipitul, compoziția.

14. Moduri de expunere: narațiunea, descrierea, dialogul, monologul.

15. Figuri de stil: geneză și clasificare. Figuri de contiguitate. Figuri de analogie.

16. Figuri de insistență. Figuri de repetiție. Figuri de opoziție. Figuri de adresare.

17. Epitetul. Simbolul.

18. Metrică, prozodie, versificație.

19. Versul. Strofa. Ritmul. Rima.

20. Conceptul de curent literar.

21. Umanismul. Iluminismul. Clasicismul.

22. Romantismul. Realismul. Naturalismul.

23. Simbolismul. Modernismul. Avangarda.

24. Poporanismul. Sămănătorismul.

25. Expresionismul. Suprarealismul.

26. Postmodernismul.

27. Școli și mișcări teoretice moderne.

28. Gndirea estetică în antichitate. *Poetica* lui Aristotel.

Conceptele-cheie ale *Poeticii* lui Aristotel.

29. Opera literară ca semn liric. Modelul stratificat al operei literare propus de structuralismul formal.

30. Semnul narativ în relația de comunicare: enunț, enunțare, poveste. Categori narative: categoria timpului, categoria modului, categoria aspectului.

Referatul trebuie cules la computer și va conține o pagină de titlu, conținutul propriu-zis, desfășurat sub forma de 8-10 foi, cu citate în text și cu trimiteri la subsol; lista bibliografică (minimum 4-5 surse).

BIBLIOGRAFIE

1. Anghelescu Silviu, Pavel Lucian. *Teoria literaturii. Program postuniversitar de conversie profesională pentru cadrele didactice din mediul rural*, 2007.
2. Aristotel. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, ediția a III-a. – București: IRI, 1998.
3. Bahtin Mihail. *Probleme de literatură și estetică*. – București: Univers, 1983.
4. Bal Mieke. *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. – Paris: Klincksieck, 1977.
5. Barilli Renato. *Poetică și retorică*. – București: Univers, 1975.
6. Barthes Roland. *Théorie du Texte*. În: *Enciclopedia Universalis*, EU, vol. 15, 1968, p. 174, trad. de Adriana Babeți în *Secolul XX*, nr. 8-9-10/ 1981.
7. Blanchot Maurice. *Spațiul literar*. – București: Univers, 1980.
8. Bodișteanu Florica. *O teorie a literaturii*. – Iași: Institutul european, 2008.
9. Boghiu Emilia, Vulpeș Lăcrămioara. *Hermeneutică și naratologie aplicată*. – Iași: Eurocart, 2003.
10. Bousoño Carlos. *Teoria expresiei poetice*. – București: Univers, 1975.
11. Canțâru Grigore. *Totul pare un palimpsest. (Interogații asupra funcționării intertextualității în literatura română)* – Chișinău, 2007.
12. Călin Vera. *Romantismul*. – București: univers, 1975.

13. Călinescu George. *Pagini de estetică*. – București: Albatros, 1999.
14. Călinescu George. *Universul poeziei*. – București: Minerva, 1971.
15. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. – Iași: Polirom, 2010.
16. Cărtărescu Mircea. *Postmodernismul românesc*. – București: Humanitas, 1999.
17. *Ce este literatura? Școala formală rusă*. – București: Univers, 1983.
18. Ciobanu M., Negriu T. *Dicționar de motive și simboluri literare*. – Chișinău: Prag-3, 2005.
19. Ciorănescu Alexandru. *Barocul sau descoperirea dramei*. – Cluj-Napoca: Dacia, 1978.
20. Compagnon Antoine. *Le démon de la théorie*. – Editions du Seuil, 1998.
21. Cornea Paul. *Introducere în teoria lecturii*. – București: Minerva, 1988.
22. Corti Maria. *Principiile comunicării literare*. – București: Univers, 1981.
23. Crăciun Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*. – București: Cartier educațional, 2003.
24. Curtius Ernst Robert. *Literatura europeană și Evul mediu latin*. – București: Univers, 1970.
25. *Dicționar de terminologie literară*. – București: Științifică, 1970.

26. Dobrogeanu-Gherea Constantin. *Studii critice, I.* – București: EPL, 1967.
27. Dolgan Mihail. *Metafora este poezia însăși. (Investigații ale imaginarului poeticii figurative).* – Chișinău: Î. S. F. E. –P. Tipografia centrală, 2009.
28. Dragomirescu Gh. N. *Mică enciclopedie a figurilor de stil.* – Chișinău: Știința, 1993.
29. Du Marsais. *Despre tropi.* – București: Univers, 1981.
30. Ducrot O., Schaeffer J. M. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului.* – București: Babel, 1996.
31. Duda Gabriela. *Introducere în teoria literaturii.* – București: All Educational, 1998.
32. Eco Umberto. *Limitele interpretării.* – Iași: Polirom, 2010.
33. Enciu Valentina. *Introducere în teoria literaturii. Curs universitar.* – Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011.
34. Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale.* – Timișoara: Amarcord, 1994.
35. Florea Mihai. *Mic dicționar de teorie literară și lingvistică.* – București: Papyrus, 2005.
36. Fontanier Pierre. *Figurile limbajului.* – București: Univers, 1977.
37. Gavrilă Camelia, Chirilă Mariana. *Provocările textului literar.* – Iași: Spiru Haret, 2000.
38. Genette Gérard. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune.* – București: Univers, 1994.
39. Hrabak Josef. *Introducere în teoria versificației.* – București: Univers, 1983.

40. Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea.* – București: Univers, 1979.
41. Ingarden Roman. *Poetică și stilistică. Orientări moderne.* – București: Univers, 1972.
42. Ionescu Cristina, Lăzărescu Gheorghe. *Teoria literaturii. Noțiuni.* – București: Didactică și Pedagogică, 1980.
43. Irimia Dumitru. *Introducere în stilistică.* – Iași: Polirom, 1999.
44. Jauss Hans Robert. *Experiență estetică și hermeneutică literară.* – București: Univers, 1983.
45. Jakobson Roman. *Studii de stilistică.* – București: Științifică, 1965
46. Kristeva Julia. *Problemele structurării textului. În: Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971* (ed. Adriana Babeți). – București: Univers, 1980.
47. *Literatura română. Dicționar-antologie de istorie și teorie literară.* – Chișinău: Museum, 2001.
48. Lupu Florica. *Dicționar de terminologie literară pentru elevi.* – București: Univers enciclopedic, 2000.
49. Lyon David. *Postmodernitatea.* – București: Du Style, 1998.
50. Lyotard Jean François. *Postmodernismul pe înțelesul copiilor.* – Cluj: Biblioteca Apostrof, 1997.
51. Marian Vasile. *Noțiuni de teoria literaturii.* – București: Fundația România de Mâine, 2005.

52. Marino Adrian. *Biografia ideii de literatură*. – Cluj-Napoca: Dacia, 2006.
53. Marino Adrian. *Comparatism și teoria literaturii*. – Iași: Polirom, 1998.
54. Marino Adrian. *Hermeneutica ideii de literatură*. – Cluj-Napoca: Dacia, 1987.
55. Melnic Timotei. *Teoria literaturii*. – Chișinău: CEP USM, 2010.
56. Mincu Marin. *Eseu despre textul poetic*. – București: Cartea românească, 1999.
57. Moraru Cristian. *Poetica reflectării*. – București: Univers, 1990.
58. Morrier H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. – Paris: PUF, 1961.
59. Munteanu Ștefan. *Stil și expresivitate poetică*. – București: Științifică, 1975.
60. Nicolae Balotă. *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. – București: Minerva, 1976.
61. Oprescu Dan. *Etic-estetic în gândirea românească*. – București: Minerva, 1984.
62. Pageux Daniel-Henri. *Literatura generală și comparată*. – Iași: Polirom, 2000.
63. Parfene Constantin. *Teorie și analiză literară*. – București: Științifică, 1993.
64. Pavel Toma. *Mirajul lingvistic*. – București: Univers, 1993.
65. Petraș Irina. *Teoria literaturii*. – București: Didactică și Pedagogică, 1996.

66. Pippidi D. M. *Formarea ideilor literare în Antichitate*. – Iași: Polirom, 2003.
67. Postolache Veronica. *Noțiuni de teorie literară. Ghid pentru elevi*. – Chișinău: Prometeu, 2008.
68. Propp Vladimir. *Morfologia basmului*. – București: Univers, 1978.
69. Puiu Ioniță. *Teoria literaturii. Concepte operaționale*. – Suceava: Panfilius, 2001.
70. Ricoeur Paul. *Metafora vie*. – București: Univers, 1984.
71. Robin Régine. *Theorie littéraire*. – Paris: PUF, 1989.
72. Rusu Liviu. *Estetica poeziei lirice*. – București: EPL, 1969.
73. Șerban I. V. *Seminarii de teorie literară. Poezie, roman, critică*. – București: Paralela 45, 2001.
74. Todorov Tzvetan. *Teorii ale simbolului*. – București: Univers, 1977.
75. Tomașevski Boris. *Teoria literaturii. Poetica*. – București: Univers, 1973.
76. Vianu Tudor. *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*. În: *Arta prozatorilor români*. – București: Albatros, 1974.
77. Wellek René. Warren Austin. *Teoria literaturii*. – București: EDPLU, 1967.
78. Wellek René. *Conceptele criticii*. – București: Univers, 1970.