

**UNIVERSITATEA „ȘTEFAN CEL MARE” din SUCEAVA
FACULTATEA DE LITERE ȘI ȘTIINȚE ALE COMUNICĂRII**

Istoria literaturii române

Anul II
Semestrul I

Prof. univ. dr. MIRCEA A. DIACONU

OBIECTIVELE CURSULUI

- cunoașterea datelor de istorie literară necesare înțelegerii specificului cultural și estetic al perioadei avute în vedere;
- explicarea particularităților ideologice și estetice caracteristice perioadei (simbolism, parnasianism, naturalism, sămănătorism, poporanism, realism);
- interpretarea modernă a autorilor reprezentativi și a operelor fundamentale;
- dezvoltarea capacității de a avea discernământ critic în preluarea și asumarea opiniilor criticilor literari;
- dezvoltarea capacității de a argumenta, de a realiza conexiuni între rezultatele cunoașterii, de a interpreta fenomene specifice disciplinei;
- dezvoltarea spiritului critic și a capacităților de sinteză și de analiză ale studenților.

I.L. CARAGIALE. BIOGRAFIA AUTORULUI ȘI A OPEREI

În schița numită **O răutate** și publicată în „Moftul român” în 1883, Caragiale spunea despre sine, cu malițiozitate: „Fost sufleur, fost autor și director de teatru, a contractat din copilărie multe din apucăturilor actorilor: e timpul cabotinelui literar”. Nu este deloc o autocaracterizare blîndă. Rămîne de văzut, însă, dacă ultima parte a acestui enunț, cea referitoare la cabotinism, denotă, într-adevăr, severitatea autorului față de sine, o severitate asemănătoare cu aceea cînd obiectul criticii îl reprezintă lumea din jur, sau dacă nu cumva Caragiale parodiază, și în felul acesta și discreditează, opinia contemporanilor despre el.

Simplul fapt că există această posibilitate de interpretare dezvăluie complexitatea lui Caragiale, considerat de unii un *homo duplex*, figură situată la cumpăna mai multor intenții, aflată într-o neîncetată hărțuială cu contemporanii, ba chiar și cu posteritatea, provocînd neîncetat iritări și adversități.

Căutîndu-și propria identitate, Caragiale trebuie să se lupte și cu prejudecățile din epocă privind valoarea și menirea unui scriitor, și să-și satisfacă spiritul aflat într-o continuă căutare, nemulțumit tocmai de prejudecățile invocate anterior. Este de invocat cel puțin conflictul violent cu Ion Ghica, directorul Teatrului Național, atunci cînd lui Caragiale i se joacă prima dintre piese, **O noapte**

furtunoasă. (Ghica intervine în acțiunea piesei, schimbînd finalul); Caragiale este acuzat în general de imoralitate și lipsă de patriotism și atunci cînd, în 1891 își depune volumul *Teatru* și drama *Năpasta* pentru a obține un premiu. (Juriul îi este defavorabil). I se reproșă de către D.A. Sturdza : “*să învețe a respecta națiunea sa și nu să-și bată joc de ea.*”

Caragiale este un personaj histrionic, cu o mobilitate extraordinară de gîndire, cu schimbări frecvente de temperament și comportament, rezultatul unei inteligențe sclipitoare, ba chiar cinice.

Asupra lui apasă două imagini total diferite, pe care el însuși le-a provocat, una dintre ele vorbind de scriitorul cinic, lipsit de caracter, imoral, alta vorbind despre emotivitatea și firea sa impresionabilă, despre delicatețea sa sufletească.

E greu să spunem dacă avem de-a face cu un cabotin care se mistifică sau despre o natură sinceră, despre un ins frivol sau despre unul care are conștiința umanității căreia îi aparține. Această duplicitate este determinată de Caragiale însuși, care, în fond, fire complexă, din dorința de a rămîne liber față de sine, nu-și transferă, din aroganță, imaginea care-i este favorabilă în model. Aceasta îl face să-i spună lui Zarifopol despre personajele sale : “*Uite-i ce drăguți sînt !*”, sau să-i spună lui Ibrăileanu : “*Îi urăsc, îi urăsc, mă.*”

Caragiale s-a născut în 1852, pe 30 ianuarie, la Haimanale, în județul Prahova. Existența sa este marcată într-un mod decisiv de întîlnirea cu *teatrul*, cu *politica* și cu *presa*.

Este neîndoielnic faptul că iscusința sa în plan dramatic, valoarea sa, în cele din urmă, este consecința contactului timpuriu cu viața teatrală; familia sa este o familie care trăiește în interiorul teatrului (Iorgu Caragiale, Costche Caragiale sînt implicați în teatrul românesc). Singura școală pe care o urmează este Colegiul din București, unde face cursuri de declamație și de mimică, apoi ajunge sufleur și copist la Teatrul Național din București. Acest contact direct cu teatrul este foarte important pentru formația sa ca scriitor și ca dramaturg, întrucît piesele sale sînt foarte departe de tot ceea ce se scrisese pînă atunci. În fond, s-ar putea spune despre apariția sa, cum s-a spus despre aceea a lui Eminescu, că nu este explicată de nimic. Diferența pe care o propun cei care vorbesc despre *modernitatea* lui Caragiale este legată în primul rînd de faptul că autorul propune o nouă viziune asupra teatrului, fiind interesat într-un mod decisiv de mișcarea scenică.

L-a marcat, de asemenea, întîlnirea cu politica, temă fundamentală pentru operele sale. În *Grand Hotel-Victoria Română*, mărturisind că la 11 februarie este detronat Cuza, povestește că ieșea de la școală să semneze demiterea lui Cuza. În *Boborul* își amintește că în august 1870 încingea sabia ca să apere celebra republică de o zi(Ploiești) a lui Candino Popescu.

Caragiale a fost decisiv legat de gazetărie, fiind redactor, editor, colaborator al multor ziare, gazete de orientări politice de cele mai diferite, ba chiar a editat și redactat el-însuși "Cloponul" sau chiar în colaborare "Moftul român", avînd și niște rubrici permanente la anumite ziare, ca "Universul".

Opera sa este cauzată de acest contact cu gazetăria, *Schițele* fiind expresia obligației pe care și-o asumă de a oferi zilnic un text care trebuie să aibă anumite particularități.

Caragiale se și înscrie în anumite partide politice : în 1908, într-o vreme când se exilase la Berlin, participă la o campanie electorală a lui Tache Ionescu; Caragiale a mers și a ținut niște discursuri care seamănă foarte bine cu cele ale personajelor sale din *O scrisoare pierdută*. Face acest lucru din cinism sau parodiază partidele politice ? Rezultă de aici complexitatea lui Caragiale. El însuși evită să vorbească despre ce este creația sa.

Caragiale moare la Berlin în 1912.

Cît privește **bigrafia operei**, două lucruri pot fi constatate :

- în funcție de prejudecățile de care vrea într-o oarecare măsură să țină seama, Caragiale schimbă uneori ordinea scrierii operei sale încercînd să propună o mișcare ascendentă;

- Caragiale are niște etape de creație foarte diferite între ele, întrerupte de momente de tăcere. Acest lucru pune în evidență spiritul în permanentă febrilitate a unui autor nemulțumit de ceea ce făcea, în căutarea unei noi forme de expresie.

Prima etapă este cea a comediilor : *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*(1980), *O soacră*(1883), *O scrisoare pierdută*(1883), *D-ale carnavalului*(1885). Prima dintre piese e boicotată de partizanii și autorul însuși o retrace de pe scenă.

Conul Leonida față cu reacțiunea(farsă într-un act) trece nevăgată în seamă.

Ultima dintre piese, *D-ale carnavalului* este considerată minoră. Doar *O scrisoare pierdută* a avut și succes de public și succes de presă.

Cea de-a doua etapă este a literaturii analitice și dramatice. În 1889 Caragiale publică *O făclie de paște*,nuvelă cu elemente naturaliste, care descrie seria acestor texte, incluzându-se aici și drama *Năpasta*.

Al treilea moment este cel al *Schițelor*, o revenire la comic care a surprins. În 1891, când apare acest volum, D. Zamfirescu spunea că I.L.Caragiale ar trebui oprit de-a publica fleacuri, în interesul său de scriitor.

În ultimii ani de creație, Caragiale este atras de fantasticul pitoresc cu coloratură balcanică.

Opera lui Caragiale a provocat interpretări de cele mai diferite, la un prim nivel de lectură el părînd să fie martorul treaz și sagace al unei vremi ridicole. Ideologic, el ar “exemplifica” teoria formelor fără fond, ca și Eminescu, de altfel.

Ibrăileanu spune: “*Caragiale relevă ridicolul a tot ce rezultă din neasimilarea civilizației, spoiala civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate, din amestecul de civilizație și barbarie, amestec manifestat în purtări, simțiri și limbaj*”. Lovinescu spunea că I.L.Caragiale privește realitatea individuală: “*Caragiale smulge masca apuseană pentru a-i arăta sufletul oriental*”.

Dacă-l privim pe Caragiale din prisma realismului critic, el se situează în descendența lui Alecsandri: amîndoi vizează criza morală de asimilare a culturii apusene și moravurile politice. Un personaj precum coana Chirița este strămoașa femeii emancipate.

De pe alte poziții, Al. Piru spune: “Individualitatea lui Caragiale este așa de puternică, încât a-i căuta precursori este zadarnic. Caragiale aduce nou personajele memorabile, construcția dramatică, efectele comice”.

CONȘTIINȚA SCRISULUI LA CARAGIALE

O problemă controversată, iscată de complexitatea scrisului lui Caragiale, privește relația dintre opera propriu-zisă și conștiința artistică generatoare. Altfel spus, s-a vorbit despre existența unui *scris spontan*, datorat simplei puteri de observație, capacității autorului de a fixa tipologii, dar și despre existența unor *principii de creație* care organizează în mod deliberat această mărturie. De fapt, se pune întrebarea dacă există în acest caz o conștiință a scrisului determinantă și dacă aceasta se reflectă în modul de a exista al operei.

Caragiale nu teoretizează foarte mult pe marginea a scrisului său și a literaturii, în general. Nu face lucrul acesta nu din neputință, ci, cum mărturisea de multe ori cu ironie, din convingerea că teoretizările trebuie lăsate în seama filozofilor, a profesorilor, pentru sine el rezervându-și locul de creator.

Cu toate acestea, există, pe lângă anumite mărturisiri din articole, chiar texte literare propriu-zise, din orice tip de texte cultivat de Caragiale, care funcționează ca niște metatexte și care fac posibilă reconstituirea unei anumite gândiri estetice formulate indirect sau fragmentar. Este

vorba despre articole precum **Cîteva păreri, Două note, În Nirvana, Oare teatrul este literatură?** sau **Cercetare critică asupra teatrului românesc**, dar și despre opere literare. Comedii, precum **D'ale carnavalului**, nuvele, precum **Două loturi**, ca să nu mai vorbim de schițe schițe, pot fi citite ca niște metatexte, care relevă condiția artei în general și a scrisului lui Caragiale, în special. Oricum, se poate constata că el discută și despre talent, și despre stil, și despre condiția teatrului, chiar și despre impersonalitatea artistului sau despre tezism și tendenționism în artă.

Lucrurile acestea nu sînt lipsite de importanță, întrucît pot dezvălui resorturile intime ale propriei opere și pot explica anumite particularități, altfel ignorate.

La fel de adevărat este că I. L. Caragiale își asumă o libertate maximă față de canoane și față de sine însuși, refuzînd să devină robul propriilor idei și să le transforme în clișee. Cu toate acestea, în realitate, putem constata consecvența cu care se face apărătorul unor principii, ce-i drept, de o maximă flexibilitate.

De exemplu, prieten al lui Gherea, trecut prin cercul Junimii, scriind el însuși într-un fel care permitea, din cauza deconspirării racilelor societății românești aflate în pragul modernizării, acuzația de imoralitate, Caragiale este dispus să intre în dezbateră majoră a epocii, aceea dintre *teoria artei pentru artă* și *a artei cu tendință*. În mod ciudat însă, poziția lui nu este una partizană, el neagreînd nici una dintre direcții, dramaturgul considerînd polemica inutilă. Pentru scriitorul veritabil, această problemă n-ar trebui să existe și ceea ce ar trebui să constituie obiectul polemicii ar trebui să fie talentul. Spune Caragiale ironic: „*artistul poate avea sau nu tendință, însă artă fără talent, fără puțință*”. Altă dată răspunde la această dilemă printr-un calambur,

mărturisind că face „artă cu tendință de dragul ei, și tendință pentru artă, de dragul său”.

Cît despre o altă problemă, aceea a impersonalității artistului (și să ne amintim că Maiorescu formulează această teorie atunci cînd vorbește explicit despre Caragiale în articolul **Comediile d-lui I. L. Caragiale**), poziția lui este total antimaioresciană, el invocînd numele lui Dante, care ar fi fost „un pasionat de politică, amestecat în oribilele războaie ale anarhiei italiene”. El e convins că un artist nu trebuie să se îndepărteze „de patimile care mișcă lumea și vremea lui”. Trimiterea la Titu Maiorescu este indubitabilă, întrucît Caragiale se întreabă polemic: Pentru ce să stea ca spectator, ca un simplu olimpiu? Pentru ce un zeu care privește cu dispreț la muritori, să nu se coboare la necazurile lor de toate zilele?

Caragiale trage concluzia că, în cazul lui Dante, implicarea în prezentul tumultos este una din condițiile care au favorizat apariția **Divinei Comedii**. Opinia aceasta este, de fapt, o declarație *pro domo sua*, o profesiune de credință implicită, căci vorbind despre alții, Caragiale vorbește despre sine.

Întrebarea este dacă interpretăm această trăire foarte puternică a prezentului ca pe o dovadă de realism și de fidelitate față de realitatea imediată, în sensul unei inspirației exacte, sau, dimpotrivă, ca pe un punct de pornire peste care Caragiale construiește propria-i lume după principii care urmăresc efectul artistic. Așadar, problema este dacă autorul este un realist, sau un clasic, adică un autor dramatic de factură tradițională, sau un precursor al modernității.

Aceeași poziție foarte flexibilă o are Caragiale și atunci cînd discută despre *stil*; întrebîndu-se ce stil trebuie

folosit într-o operă sau alta, el răspunde într-o manieră care nu vrea neapărat să ocolească problema, ci care, sub masca unui calambur, intuiește un lucru important. Stilul caracteristic artei autentice este, precizează el, *stilul potrivit*. Nu există așadar rețete și fiecare atitudine și conținut își impune de la sine stilul care să fie el însuși semnificație. Adecvarea mijloacelor la intenție și la conținut este problema care trebuie rezolvată. Într-un text intitulat **Rețetă practică pentru a face o lucrare literară în genere**, Caragiale observă pericolul literaturii generate de o acumulare monstruoasă de pagini, printr-o continuă proliferare a textului. Din aceeași perspectivă, el critică retorismul scrierilor romantice ale lui Schiller sau Hugo, apreciindu-l, în schimb, pe Shakespeare. Caragiale pune față în față două „concepte” prin care își clarifică poziția în această privință: *stilul și maniera*. Caragiale persiflează stilul devenit manieră.

O altă problemă care poate fi adusă în discuție vizează identitatea teatrului. Într-un articol intitulat **Oare teatrul este literatură?**, Caragiale dă un răspuns surprinzător la această întrebare, deoarece, înainte de toate, el constată că Victor Hugo sau Schiller nu sînt în realitate mari dramaturgi, ci mai degrabă niște poeți. Piesele acestor artiști „cu toate admirabilele calități lirice, au, ca bucăți dramatice o foarte contestată și slabă valoare”. Dacă autorul afirmă asta, este limpede că trece peste niște opinii consacrate, asumîndu-și o judecată care intră în consonanță cu propria operă.

De ce îi contestă Caragiale pe acești doi autori dramatici de factură romantică? Creația lor ar fi departe de a răspunde exigențelor teatrale. Iar la întrebarea formulată în titlul articolului său, Caragiale răspunde că *teatrul nu*

este literatură tocmai pentru că teatrul ar trebui să răspundă altor cerințe decît acelora impuse de convențiile textului scris. „Teatrul, după părerea mea, spune el, nu e un gen de artă, ci o artă în sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă (ex.: arhitectura). Literatura este o artă reflexivă. Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sînt conflictele ivite între oameni din cauza caracterului și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sînt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte. Pe cît de puțin planul arhitectului este pictură, tot atît de puțin scrierea de teatru este poezie.[...] Teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite, și prin intenție, și prin modul de manifestare al acestora. Teatrul este o artă independentă care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte”.

Convingerea aceasta, care face din Caragiale precursorul unei viziuni regizorale manifestate în epoca modernă, se datorează, evident, contactului direct pe care autorul l-a avut cu lumea scenei, fapt care l-a făcut să vadă în teatru o artă a sintezei, în care cuvîntul este doar unul dintre mijloacele de comunicare, pe lîngă mișcare, decor, mimică, muzică etc.

Deducem din precizările sale regizorale (didascalii), din interesul acordat detaliilor fiziologice în nuvele sale, că atenția autorului este centrată pe personaj. Impresia de viață despre care s-a vorbit se datorează acestui fapt. În cazul acesta apare întrebarea dacă autorul dramatic apelează la o artă elementar dramatică? Răspunsul îl dă implicit Caragiale: „S-a pus adesea întrebarea: artistul în genere și îndeosebi artistul comedian trebuie să fie oare sincer? Diderot este de părerea mea: Nu. Nu trebuie artistul să fie

sincer; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității. Cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el, nu trebuie să aibă el simțirea; el trebuie să aibă simțirea simțirilor”. De fapt, fără să fie explicit în a arăta ce pune în locul sincerității, este limpede că acesta nu mai este o condiție a artei, ba mai mult decît atît, că artistul trebuie în fond să aibă puterea de a construi și de a transmite anumite efecte la acest nivel al trăirii.

Un exemplu mai mult decît elocvent poate fi descoperit în articolul **Cîteva păreri**, unde se invocă o scenă care ar fi putut fi suportul unei schițe veritabile. În ea descoperim ceva esențial din arta propriu-zisă a schițelor și a scrisului lui Caragiale, în general. Este invocat un școlar care, cu un cărbune, își reprezintă grafic profesorul aspru, sever, printr-un nas și o riglă. În fața colegilor acestui copil, „domnul real”, cel în carne și oase, își pierde tot interesul în concurență cu cel din desen. Elevii strigă: *“Acesta este domnul, domnul adevărat!”* Copiii sînt gata să ia imaginea drept singura și adevărata realitate.

Descoperim un lucru fundamental care ține de tehnica *schitelor* și a scrisului lui Caragiale, în general; este vorba despre esențializarea prin detalii, lucru datorat unei capacități nu de reproducere, ci de intuire a ceea ce este esențial, o intuire datorată hipersensibilității: *„Coarda din sufletul cel mititel și răutăcios, nu numai a sunat, ci s-a făcut și auzită”*.

Cînd Caragiale mărturisește într-o schiță: *„Simt enorm și văz monstruos”*, dincolo de posibila raportare la naturalism, el ne obligă să constatăm că autorul apelează la același tip de sensibilitate ca al copilului din scena invocată.

Prin aceste opțiuni implicite, autorul se apropie de modernitate, și, dacă acceptăm acest punct de vedere,

atunci *Schițele* nu mai sînt secvența ultimă și „obosită” din creația lui Caragiale, ci, dimpotrivă, cea mai rezistentă. Opțiunea pentru schițe ar presupune și un miez polemic, generat tocmai de dorința de a demonstra că literatura are alte criterii de existență decît viața. În schițe, naratorul dispăre în spatele unei instanțe regizorale, care comentează sau, cel mai adesea, nu face altceva decît să montează într-un anumit fel niște scrisori, niște telegrame, niște replici, niște articole.

Putem deduce că el refuză literatura, adică povestea tradițională cu toate momentele subiectului, pentru că refuză o receptare simplistă, comodă, bazată pe comparația cu realitatea. La drept vorbind, i s-a reproșat lui Caragiale că realizează, mai ales în cazul nuvelor și al dramei **Năpasta**, niște personaje schematice, că nu e verosimil, că eroii săi nu au psihologie Aici, de fapt, trebuie să descoperim meritul și opțiunea lui Caragiale.

Pentru a susține această ipoteză, trebuie să fie invocat un text foarte important în această privință. Este vorba de nuvela (numită de Caragiale „schiță”) **Două loturi**. Finalul acestei nuvele cu elemente naturaliste, mai puțin teziste decît în alte nuvele, este unul surprinzător, pentru că împotriva unei impresii generale, cele două personaje (Lefter Popescu și consoarta sa) sînt părăsite fără ca artistul să mai aibă acces la deznodămîntul lor. Autorul afirma: *”Dacă aș fi unul dintre acei autori care se respectă și sînt respectați [...] v-aș spune că cei doi eroi au înnebunit.* “ Deducem că autorul folosește deliberat o covenție axată pe un oarecare senzațional, dar o folosește numai la modul ipotetic și prin intermediul unei ironii la adresa cititorilor și autorilor. În realitate, ne spune el, deznodămîntul unei opere nu are nici o importanță, ceea ce

e cu adevărat relevant fiind arte scriitorului. Literatura nu e valoroasă prin conținut, ci tocmai prin arta scriitorului, prin conștiința scriitorului implicată în text.

Astfel de observații se pot face și pe nuvelele lui Caragiale, atît pe cele naturaliste, cît și pe cele fantastice. S-a vorbit de neverosimilul situațiilor din **O făclie de Paște**, sau **În vreme de război**, dar este limpede că autorul (un zolist), este interesat de o altă temă decît cea realistă, vizînd fresca socială. Atenția lui se îndreaptă asupra nebuniei și ceea ce-l interesează pe autor este modul cum un ins care pare normal poate să înnebunească. În acest context, textul lui Caragiale este în așa fel conceput, încît să nu existe nici un detaliu inutil. În interiorul operei, orice fapt este motivat de semnificația pe care el o urmărește.

Cît privește nuvelele fantastice, extrem de interesante sînt **La Hanul lui Mînjoală** și **Abu-Hassan**. Prima dintre nuvele intuiește teoria lui Todorov despre fantastic, care pune în balanță straniul și miraculosul, întrucît ceea ce se întîmpla cu personajul este succesiv explicat, fie prin prezența diavolului și a vrăjilor, fie prin farmecul propriu al hangîței, prin influența alcoolului sau prin starea, manifestată cu totul accidental, a vremii. Iar ezitarea aceasta persistă pînă în final. Cît privește **Abu-Hassan**, aceasta nu este în realitate o nuvelă fantastică, din cauza perspectivei narrative adoptate, mai exact a omniscienței naratorului. Dacă narațiunea ar fi fost făcută la persoana I, din perspectiva lui Abu-Hassan, personajul central, atunci întîmplările senzaționale și de neexplicat prin care eroul trece ar fi plasat textul în plin fantastic. Dar în această nuvelă, Caragiale demontează un subiect care la modul ipotetic putea fi fantastic, punînd în discuție chiar condiția artistului care își dirijează după propria voință

personajele, nu o dată cu un cinism ieșit din comun, din simpla plăcere a spectacolului.

UMANITATEA CARAGIALEANĂ

Una dintre problemele ridicate de opera lui I. L. Caragiale este legată de identitatea personajelor sale, întrucât, deși eroii săi sînt memorabili, se poate susține faptul că aceștia își datorează pregnanța artistică fie caracterului lor tipic și realist, fie exacerbarii anumitor trăsături, care, în viziunea unor exegeți, ar constitui un element de modernitate. În acest din urmă caz, aceste trăsături exacerbate s-ar alătura hipertrofiei anumitor elemente la nivelul acțiunii, unui anumit dinamism al personajelor, caracterului repetabil al conflictului. Așadar, opera lui Caragiale a provocat interpretări foarte diferite. La un prim nivel de lectură el părea să fie martorul treaz și sagace al unei lumi ridicole, autorul exemplificînd parcă celebra teorie maioresciană a formelor fără fond. La un alt nivel de interpretare, el este un precursor al teatrului modern și chiar al absurdului.

Ideea unui Caragiale realist este formulată cu convingere de Gherea, Ibrăileanu și chiar de un critic precum Lovinescu.

Pentru Ibrăileanu, trecînd peste „plăcerea estetică”, opera lui Caragiale face din autor „un istoric complet, care arată, care critică și care explică”. Autorul ar releva ridicolul care rezultă din „neasimilarea civilizației, din spoiala civilizației”, din contrastul dintre pretenție și

realitate, din „amestecul dintre civilizație și barbarie manifestat în simțiri și limbaj”.

Lovinescu considera încă din 1908 că opera acestui scriitor este perisabilă, întrucât este prea legată, prin conținut, de un anumit moment politic din societatea românească. Caragiale n-ar face altceva decât să smulgă de pe „obrazul burgheziei biruitoare masca apuseană pentru a-i arăta sufletul oriental”. Eroarea unei astfel de opinii legate de perisabilitatea operei constă în faptul că valoarea unei opere, mai ales una de tipul celei a lui Caragiale, nu stă în materia (re)prezentată, ci în tratare. Pe aceeași poziție se situează în zilele noastre o interpretare de tipul celei pe care o face Șt. Cazimir, care identifică în opera lui Caragiale elemente ale spațiului concret din Bucureștii sfârșitului de secol XIX, sau din alte locuri, refăcând traseele personajelor și toposul concret al unei întregi umanități. În cazul acesta nu avem de-a face cu un detractor, dar, deși o astfel de lectură este posibilă, ea este structural neproductivă și superficială, nespunând prea multe despre specificul operei lui Caragiale.

Privindu-l pe Caragiale din perspectiva realismului critic, evident că el se situează în descendența lui Alecsandri, putîndu-se identifica între cei doi autori o serie de asemănări. Amîndoi, de exemplu, vizează în opera lor criza morală provenită din asimilarea culturii apusene și moravurile politice ale vremii. Coana Chirița poate fi considerată, din această perspectivă, strămoașa unei femei emancipate precum Zița, din scrisul caragialean. Mai mult, **Iașii în carnaval** ar putea anunța cel puțin cadrul din **D’ale carnavalului**. Lovinescu crede că piesa lui Caragiale nu este decât un moment firesc în evoluția teatrului lui Alecsandri.

Pe de altă parte, s-a emis și ipoteza că „individualitatea creației lui Caragiale este așa de puternică, încît, la prima vedere, întreprinderea de a căuta în literatura română precursori ai dramaturgului sau prozatorului pare zadarnică” (Al. Piru). De fapt, diferențele dintre cele două tipuri de abordare a genului dramatic sînt fundamentale. Cîteva dintre ele sînt inventariate de Liviu Papadima. În fond, în teatrul lui Caragiale există o forță de obiectivare extraordinară, care face imposibilă transmiterea tezistă a unui mesaj anume. Lucrul reiese chiar din onomastica personajelor, la Caragiale nemaexistînd personaje al căror nume să fie afit de transparent precum *Napoilă ultra-retrogradul* sau *Clevetici, ultra-demagogul*. De altfel, personajele lui Caragiale sînt memorabile, dar ele rezistă prin existența lor, și nu prin principiul moral pus în discuție. Dincolo de toate acestea, construcția dramatică este la Caragiale mult mai complexă, iar efectele comice mult mai stilizate și rafinate. Din cauza aceasta, în fond, teatrul lui Caragiale nu-și poate depăși condiția satirică și burlescă, pe cînd teatrul lui Caragiale, supus unor interpretări multiple, a putut fi considerat un moment important din evoluția teatrului european modern. Cum demonstrează convingător Ioan Constantinescu, fără a politiza protocronismul, dramaturgul român este refuză tradiția imediată, satirică, și, pe urmele teatrului de păpuși, a *commediei dell'arte*, a mimului, clowneriilor, a teatrului Karaghioz etc., s-ar dezvolta pregnant în direcția jocului scenic.

În ceea ce-i privește strict pe eroii acestei lumi, opiniile au fost foarte împărțite, pînă la primul război mondial persistînd opinia care susținea că sensul operei

este strict sau exclusiv satiric, întrucât opera este „o satiră fără altă finalitate, o colecție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule “; concluzia lui Lovinescu asupra operei lui Caragiale este dezamăgitoare, întrucât teatrul acesta ar fi „întristător ca un spital de infirmități morale și spirituale”. „Cu excepția Cetățeanului turmentat, nu găsești în el un singur om căruia să-i poți întinde mîna fără să te simți pătat”, continuă criticul.

S-a emis și altă ipoteză, de asemenea exagerată, care considera că lumea lui Caragiale este „una paradisiacă, fără griji și fără cine știe ce problematici interne” (Mihai Ralea). Punctul extrem al acestei poziții îi aparține lui Nicolae Steinhardt, care credea că **O scrisoare pierdută** ne descoperă sufletul românesc în toată minunata lui dulceață și seninătate”.

Una dintre problemele ridicate de o astfel de interpretare generează întrebarea dacă opera lui Caragiale reflectă specificul național. Răspunsul din partea criticii și mai ales a opiniei publice a fost cel mai adesea negativ, Caragiale fiind considerat pînă și spre sfîrșitul perioadei interbelice un „ultim fanariot ” pe teren românesc. Detractorii lui Caragiale, lezați de imaginea defavorabilă sub care autorul i-ar prezenta pe români, au vorbit despre neaderența dramaturgului la specificul național.

O altă problemă privește atitudinea lui Caragiale față de lumea pe care o prezintă. Dreptatea pare să stea de partea acelor care, ignorînd în bună măsură perspectiva satirică, relevă „rîsul îndreptat spre basm” (Zarifopol), „umorul tonic”(Cioculesu), sau „participarea cordială a autorului “ (T. Vianu). Dar asta nu înseamnă că lumea lui Caragiale poate fi considerată una paradisiacă sau expresia spiritului creștin.

Oricum, în ultima vreme, așa cum constata Liviu Papadima, sub presiunea evoluției teatrului european și sub presiunea unor viziuni regizorale noi, accentul se pune pe alte particularități ale lumii lui Caragiale.

Autorul are, evident, o mare poftă pentru concret, are și o evidentă afinitate afectivă cu lumea sa, iar lucrurile acestea ne îndepărtează de tendința exclusiv satirică și realistă, pentru a aduce în discuție o atitudine gratuită, legată mai degrabă de exersarea în sine a unei lumi, decît de satirizarea ei. În această situație, accentul se pune pe grotesc, pe monstruos, pe absurd, personajele nemaisemănînd cu cele tradiționale. Caragiale nu mai face ceea ce s-a chemat *characterologie*. Curios este că și un Eugen Ionescu, de pe o poziție lovinesciană, din care a eliminat tenta satirică, susține că personajele lui Caragiale sînt niște „*exemplare umane în așa măsură degradate, încît nu ne lasă nici o speranță. Niciodată stăpînite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea unui sacrificiu, nici de vreo altă idee, aceste personaje au conștiința uimitor de liniștită, sînt cele mai josnice din literatura universală*”. Afirmția este numai aparent surprinzătoare, pentru că absurdul are drept suport alienarea, înstrăinarea, o degradarea a ființei sub presiunea unei societăți care ia aspectul fatalității. Personajele absurde fac parte tot din categoria damnaților, reduși la forma goală. Oricum, pentru Eugen Ionescu, teatrul lui Caragiale ajunge să pară absurd, și în această direcție merg, într-o ordine aici întîmplătoare, interpretările lui B.Elvin, Ioan Constantinescu, Florin Manolescu, Valentin Silvestru ori Al. Călinescu.

Aparent, critica se întoarce la exegeza foarte apropiată, temporal, lui Caragiale, numai că ceea ce i se părea lui Gherea, lui Ibrăileanu sau lui Lovinescu *carență artistică*, este receptat și valorizat ca un element expresiv de valoare, specific modernității. În epocă, Gherea reproșa comediilor, dramei și nuvelor lipsa de adâncime a analizei psihologice și prezentarea parcă din exterior a eroilor, care nu sînt verosimili. El vorbește despre simplitatea și schematismul acestor eroi și a trăirilor lor, indiferent dacă iubesc sau urăsc, dacă se bucură sau suferă. Ibrăileanu vorbea despre „*goliciune de suflet*” și despre „*neantul sufletului lor*”. Lovinescu însuși îi reproșa lui Caragiale faptul că structura psihică a personajelor se reduce la „jocul mecanic al unei singure formule receptată cu o stăruință ce o impune ca un simbol”.

Controversa vizează astăzi semnificațiile unor astfel de situații și fapte, care pot fi considerate, de pe anumite poziții estetice, nu niște curențe, ci un avantaj. Începînd cu anii 60, exegeza și interpretările regizorale înțeleg aceste fapte drept reușite. Tocmai de aceea, în care în prim planul operei lui Caragiale nu se mai plasează **O scrisoare pierdută** și **O noapte furtunoasă**, opere cu un caracter clasic mai evident, ci **D-ale Carnavalului** și **Conul Leonida față cu Reacțiunea**; de asemenea, trec în prim plan schițele, care, dincolo de succesul de care s-au bucurat, au fost considerate multă vreme marginale.

Acest lucru se datorează faptului că în aceste „piese”, cu rădăcinile în „comedia dell’ arte”, impresia de improvizație este mult mai puternică; structura fixă anterioară jocului, în schimb, mult mai slabă. De asemenea, cele două piese atrag atenția atît asupra uneia

dintre obsesiile centrale ale dramaturgilor din zona absurdului, legată de spațiul închis, alienat, cât și asupra limbajului devenit instrument al alienării. Eroii lui Caragiale vorbesc „ca în delir”, există o plăcere a mecanicii verbale, comunicarea în sine nemainteresând.

S-a constatat că în teatrul lui Caragiale, atât în sens propriu, cât și în sens figurat, eroii nu pot părăsi terenul pe care se situează, rămânând prizonierii unui decor, ai unor situații repetabile și, în cele din urmă, ai limbajului.

În **D-ale carnavalului**, de exemplu, această *rămânere pe loc*, această imposibilitate de a părăsi un tip de conflict, se asociază unei mișcări permanente, unui dinamism amețitor care nu are nici o consecință în planul rezolvării conflictului, un dinamism bazat pe procesele clasice ale comediei: confuzii, încurcături, răsturnări de situații, imprevizibil. Această *rămânere pe loc* se asociază, bineînțeles, debitului verbal în continuă progresie, căreia nimic nu-i pune capăt. Acest dinamism la nivelul acțiunii și la nivelul dialogului presupune și foarte multă violență, care, paradoxal, nu ajunge niciodată la consecințe, cu o singură excepție: monologul **1Aprilie**. În monologul acesta, nici o fatalitate ironică nu mai face posibilă ocolirea dramei. Din cauza unei înscenări, Mitică moare, ucis de mîna unui timorat din seria eroilor din nuvelistica naturalistă. Dar monologul înlocuiește dramaticul cu spunerea grotescă, situată, și de data aceasta, la întretăierea unor limbaje foarte diferite. În teatrul lui Caragiale există, de altfel, foarte multă violență virtuală, fizică și psihică: eroi care se pălmuiesc, care se aleargă cu bastonul, care vor să se ucidă, care aruncă cu vitriol, dar toate aceste fapte rămîn ne-realizate tocmai pentru că, am putea spune, umanitatea lui Caragiale nu

are nici măcar șansa violenței veritabile. O fatalitate pe care am numi-o ironică, ochiul cinic și sagace al autorului postat demiurgic, intervine de fiecare dată ca să pună personajele în situații dintre cele mai nefaste, fără să le dea, însă, șansa unor decizii capitale. Aceste fapte favorizează opinia că eroii lui Caragiale nu au psihologie și rămân niște mecanisme, niște simple mecanisme, păpuși mecanice care nu trăiesc nici o dramă la nivelul conștiinței. Într-un asemenea univers – spațiu închis și ciclic, eroii trăiesc la limita dramaticului. Numai că, datorită absenței conștiinței și încurcăturilor permanente, ei se situează într-o dimensiune comică.

De altfel, E. Lovinescu spunea: „*Comicul este mai exasperant decât tragicul*”. În construirea personajelor se simte înclinația lui Caragiale către monstruos și excesiv, către paradoxal. Un eveniment se reiterează continuu, personajul se unilateralizează, ajunge lipsit de orice motivație (a se vedea ticurile verbale și comportamentul) și este golit de orice conținut uman. S-a vorbit în acest caz de un deficit de umanitate.

Firește că nici o astfel de interpretare nu trebuie exagerată, pentru că autorul acesta rămîne doar un precursor al absurdului, fără să fi contribuit în mod direct, cu excepția cazului Eugen Ionescu, la metabolismul teatrului european. Pe de altă parte, punctul de pornire rămîne vizibil în realitatea imediată – altfel nici n-ar fi posibilă dubla interpretare –, caricaturizată mai înfii în manieră clasică, fapt peste care se situează o tehnică dramatică inovatoare.

Cert este că eroii lui Caragiale au fost analizați cel mai des sub aspectul tipurilor și al caracterelor pe care le

reprezintă dintr-o perspectivă realist clasică. Este de reținut încercarea lui Pompiliu Constantinescu, care, pornind și de la constatarea că eroii lui Caragiale pot fi grupați în niște categorii unitare, identifică nouă tipuri:

tipul încornoratului: Pampon, Crăcănel, Jupîn Dumitrache, Trahanache;

tipul primul amorez și al Don Juanului : Nae Gîrimea, Chiriace, Tipătescu;

tipul cochetei și al adulterinei : Didina Mazu, Mița Baston, Veta, Zița, Zoe;

tipul politicianului și al demagogului: Rică Venturiano; Tipătescu, Cațavencu, Farfuridi, Brînzovenescu;

aceiași tip, în devenire: Ionescu, Popescu;

tipul cetățeanului: Candidatul, Ipîngescu, Jupîn Dumitrache, Leonida, Cetățeanul turmentat;

tipul funcționarului: Ipistatul, Ipîngescu, Pristanda;

tipul confidentului: Iordache, Spiridon, Chiriace, Efimița;

tipul rezoneurului: Spiridon, Pristanda;

tipul servitorului: Spiridon, Safta;

O astfel de împărțire se poate face, dar indiferent de tipologia căreia îi aparțin, eroii au niște particularități comune, acelea invocate în discuția despre modernitatea personajului, pentru că se poate ușor constata că, în cele mai multe cazuri, criteriul care a stat la baza împărțirii lui Pompiliu Constantinescu nu este niciodată psihologic, ci vizează o anumită poziție din conflict.

NUVELISTICA LUI CARAGIALE

Din succesiunea tipurilor de scrieri pentru care Caragiale a optat, putem deduce că el este în căutarea permanentă a unor forme noi de expresie. Lucrul acesta reiese chiar din viziunea implicită asupra genurilor dramatice, el căutînd așa zisele specii minore (de exemplu: farsa), neputîndu-se rupe însă definitiv de convențiile existenței, după care speciile comice sînt minore, iar cele dramatice, majore, superioare.

Aceeași constatare, că este nemulțumit de formele de expresie existente, reiese și din faptul că scrie spre sfîrșitul existenței schițele, transformînd o specie care părea derizorie, marginală și prea puțin literară într-o specie „înaltă”. Evident că este la mijloc și o extraordinară mobilitate de expresie.

Din aceste cauze, o împărțire a operei lui Caragiale pe domenii distincte este greu de acceptat, întrucît pot fi folosite pentru aceasta criterii foarte diferite între ele.

În general, se spune că în opera aceasta atît de complexă există o *direcție comică și satirică*, din care ar face parte comediile și schițele, și una *dramatico-analitică*, căreia i-ar aparține nuvelele și drama **Năpasta**. Cum se poate ușor observa, o astfel de clasificare, corectă la o privire foarte sintetică, lasă pe dinafară o serie de scrieri, precum cele cu conținut folcloric, sau unilateralizează conținutul schițelor și al nuvelor. Nu toate nuvelele sînt analitice sau dramatice, la fel cum nu toate schițele sînt *comice*. Criteriul tematic, util, are și el slăbiciunile sale.

O altă disociere ar putea porni de la preocuparea lui Caragiale pentru anumite structuri dramatice, prezentă

în grade diferite în toată opera sa. Se poate distinge, astfel, o dimensiune dramatică a scrisului său, concepută exclusiv sau aproape exclusiv pe dialog, și una narativă, epică. Primei serii i-ar aparține comediile, o parte din schițe construite exclusiv pe dialog, și drama **Năpasta**, celei de-a doua, povestirile (**La Hanul lui Mînjoală**, **Cănuță, om sucit**, **Kir Ianulea** etc.), nuvelele (**O făclie de Paște** și celelalte), anumite schițe, anecdotele. Un lucru care nu trebuie ignorat este că, deși sînt reprezentabile, **Schițele** aparțin în cea mai mare măsură, totuși, genului epic. De asemenea, este că nuvele precum **Două loturi** sau **În vreme de război** sînt subintitulate de Caragiale schițe, probabil în virtutea pregnanței dialogului și a modalității de construire schematică a personajelor.

O împărțire detaliată, foarte riguroasă, dar prin aceasta prea pretențioasă și, în fond, mai puțin eficientă propune George Munteanu. Vorbind despre metamorfozele scrisului lui Caragiale, exegetul disociază între:

Nuvele psihologice, realizate parcă după o anume metodă: **În vreme de război**, **O făclie de Paște**.

Nuvele sau schițe cu un nucleu de psihism tragic: **Inspecțiune**.

Nuvele, schițe, momente în care comicul ar alterna cu dramaticul sau cu tragicul: **Cănuță, om sucit**, **Două loturi**.

Nuvele, schițe, momente în care, monografic, se urmăresc oameni, situații, moravuri.

Narațiuni care parodiază anumite convenții literare.

Povestirile și poveștile care îmbină umorul și lirismul: **La Hanul lui Mînjoală**.

Proza memorialistică: **Grand Hotel „Victoria Română”**.

Nuvelele și povestirile se diferențiază de schițe nu numai prin anumite particularități în planul expresiei, ci și prin faptul că se ocupă de un alt mediu. În nuvele nu mai este vorba strict de lumea citadină și de acea periferie umană care permite manifestarea spiritului critic, ci de o lumea situată undeva între oraș și sat. De aceea, hanul ia locul cafelei sau berăriei. Sînt personaje care au avut sau păstrează legături cu orașul, dar care locuiesc în mediul rural.

Această ieșire din mediul citadin permite poate perceperea naturii, inexistentă în schițe. În povestiri și nuvele există un decor natural și el funcționează, în cele mai multe cazuri, pentru a avertiza asupra stărilor sufletești. Dar procedeul nu are drept premisă complementaritatea de factură romantică, pe care, de altfel, o persiflează. Deși este la el și o anume atracție pentru bizarerii, Caragiale se folosește de natură pentru a provoca receptarea, pentru a trezi, de fapt, anumite efecte în receptor. Nu realitatea lumii din operă e vizată, în felul acesta, ci realitatea comunicării literare.

În general, într-o operă în care nimic nu apare accidental, orice detaliu este integrat unei anumite desfășurări narrative, este un semn, vizează anumite efecte, atît în planul epicii propriu-zise, cît și în planul procesului de receptare. Arta lui Caragiale constă tocmai în capacitatea de a reduce textul la esențial, comentariile părăindu-i-se autorului inutile și fiind nu o dată înlocuite de ingeniozitatea asocierii semnelor de punctuație. Și dacă își numește unele dintre nuvele schițe, probabil că

autorul are în vedere nu numai pregnanța dialogului, ci și a unei tehnici folosite din plin pe care am putea-o numi, pe urmele unui tip de roman din literatura americană, *comportamentism*. În nuvele, chiar și în cele considerate „psihologice”, Caragiale refuză digresiunile analitice în favoarea înregistrării minuțioase a faptelor. Mimica, gesturile, reacțiile necontrolate în plan fiziologic, înregistrarea mecanică chiar a gândurilor, toate acestea în construcții lapidare, concentrate, în care cuvintele sînt înlocuite nu o dată cu semne de punctuație, sînt caracteristica fundamentală din punct de vedere tehnic a epicii lui Caragiale. De fapt, fără comentarii, toate acestea sînt considerate suficiente pentru a impune o semnificație, și nu pentru a da senzația realității. Evident că impresia de viață, tocmai prin concentrarea în direcția *autenticismului* dintre războaie, cultivat, de exemplu, de un Camil Petrescu, este în felul acesta mult mai puternică.

În **Cîteva păreri**, de exemplu, el dezaprobă analiza psihologică tradițională, care înseamnă, în viziunea lui, descrierea în treizeci de pagini a trăirilor sufletești, așezate între momentul cînd unul dintre eroi ridică halba și momentul cînd lovește cu aceasta în capul unui alt personaj. Analiza acesta i se pare lui Caragiale inadecvată și nelalocul ei.

În urma unor astfel de observații, sîntem tentați să credem că în **O făclie de Paște** sau **În vreme de război**, nu în aceeași măsură și nuvela **Păcat**, nu sînt strict vorbind niște *nuvele psihologice*. În aceste texte, Caragiale nu face, de fapt, analiză psihologică, ci o analiză *comportamentistă*, prin care se sondează psihismul personajelor. În fond, aceste nuvele au drept

temă procesul de înnebunire și „cazurile” supuse atenției, construite cu minuțiozitate, țin mai degrabă de patologic, ieșind din cadrele normalității.

Naturalismul lui Caragiale, despre care s-a vorbit pe bună dreptate, și care poate fi la antipodul realismului, trebuie pus în legătură și cu următorul fapt: conștiința artistică a lui Caragiale, care este un creator de lume, și nu un simplu fotograf al ei, îl obligă să refuze polemic verosimilul, anecdota, în favoarea unei anumite legități. Să ne amintim și de situația prezentă în nuvela **Două loturi**. În fond, acuzația de „tezism”, dar nu sociologic, ci estetic, se bazează pe faptul că el vrea să „demonstreze” cum poate un ins, aparent normal, să înnebunească. Tocmai de aceea nuvelele sale nu fac frescă socială și nu prezintă tipuri, chiar dacă personajele sînt, într-un fel, modele abstracte. Textele acestea nu conțin decît ceea ce este strict necesar pentru a surprinde și motiva dezaxarea treptată, lentă a eroilor. Cu riscul, asumat polemic, de a fi neverosimil, nimic din ceea ce constituie suportul evenimentțial al unui text de felul acesta nu este accidental. Ne putem întreba, firește, de ce hangiuul Stavrance nu primește decît două misive de la fratele ajuns pe front, prezentate într-o ordine anume, dar mai ales de ce nu sînt prezentate decît două din coșmarurile sale. La mijloc este, de fapt, o conștiință artistică extrem de riguroasă și extrem de severă, ale cărei principii de construcție sînt foarte exacte.

Comportamentismul, ca tehnică narativă, nu poate să nu fie pus în legătură cu ceea ce Emile Zola numea „roman experimental”. Ca să înțelegem mai bine substratul naturalist al nuvelisticii lui Caragiale, trebuie să recitim înainte de toate cuvintele autorului francez, care în

prefața la romanul **Thérèse Raquin**, preciza că a vrut *să studieze* „temperamente, iar nu caractere. Aici e toată cartea. Am ales personaje complet dominate de nervii și de sîngele lor, lipsite de liberul arbitru, tîrîte în fiecare act al vieții lor de fatalitatea cămii”. Mai mult: „Sufletul este cu totul absent. [...] Scopul pe care l-am urmărit înainte de toate a fost un scop științific. [...] Fiecare capitol este studiul unui caz curios de fiziologie. [...] Într-un cuvînt, n-am avut decît o dorință: să caut în ei animalul, să nu văd decît animalul. [...] și să notez, scrupulos, senzațiile și actele acestor ființe. Am făcut pur și simplu pe două trupuri vii operația analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre”. În fond, dincolo de scrupulozitatea și sagacitatea obiectivă a observației, dincolo deci de un aspect cu consecințe în primul rînd la nivelul tehnicii narative, naturalistul pune în balanță factorul ereditar, patologicul, datul biologic al ființei umane, mai ales fiziologia, fără să fie interesat de factorul social, psihologic, ori moral al existenței.

Toate aceste elemente pot fi puse în legătură cu o parte a nuvelisticii lui Caragiale. „Științific” și parcă „experimental”, autorul urmărește să demonstreze, cu o logică impecabilă, deși dură și extrem de riguroasă, fără să sară vreo verigă a demonstrației, procesul dezaxării. Coerența demonstrării, lipsa participării afective, refuzul de a da eroului (e vorba de Stavrance mai ales) șansa remușcării, în fine, absența oricărei perspective moralizatoare par diabolice. Orice detaliu care contribuie la cumulara de tensiune e pus în slujba unui mecanism. Să nu uităm că ceea ce i s-a reproșat lui Caragiale, chiar în legătură cu aceste nuvele, era tezismul și lipsa de verosimilitate psihologică.

Dar este Caragiale, cu toate aceste apropieri evidente, un naturalist? Răspunsul este mai degrabă negativ, și nu pentru că locul naturalismului ar fi luat de realism. De realism, Caragiale este mult mai departe decât de naturalism. Dar el folosește toate procedeele acestea de factură naturalistă exclusiv formal. Lui îi lipsește în fond tocmai latura de ideologie acuzatoare a naturalismului, care urmărea să sancționeze tare ale societății umane. Propriu-zis, Caragiale nu crede în lumea aceasta, pe care o edifică, pentru simplul motiv că el nu uită niciodată că aceasta este o lume de cuvinte. Altfel spus, conștiința sa artistică este mai puternică decât conștiința sa socială sau morală. Caragiale nici nu face frescă și nici nu judecă, ci, ca un demiurg omnipotent, dar ludic, își construiește din simplă vocație constructivă un anumit spațiu, dăruindu-se cu gratuitate. E o gratuitate care pune alături, în cazul nostru, și cinismul, și simpatia. Impresia de mecanism perfect, comportamentismul, chiar poziția vag ironică și complice sînt consecința acestei gratuități.

Evident că aceste observații sînt valabile pentru cele două nuvele pregnant „naturaliste”, invocate anterior. Pe lângă **În vreme de război**, o reușită este tocmai nuvela despre care s-a spus că este mai schematică și tezistă, **O făclie de Paște**. Leiba Zibal are, într-adevăr, o ereditate maladivă. Caragiale urmărește pas cu pas, dar foarte concentrat, căderea psihică a eroului, transformarea amenințării în obsesie și trecerea de la obsesie la paroxism și nebunie. În momentul în care realitatea se verifică, eroul acționează ca un nebun. Poate că doar replica din final este de un efect literar prea căutat, atenuînd impresia că eroul a înnebunit cu adevărat.

Din perspectiva propusă aici, un text mai puțin important, care se abate întrucîtva de la „model” prin coborîrea în social, este **Păcat**. În nuvelă, motivul luptei cu instinctele carnale poate fi asociat chiar unei vagi intenții moralizatoare. Pe de altă parte, cei doi copii ai părintelui Niță, vinovați de incest, dar vinovați fără vină, sînt jucăria sorți. În același timp, există și aici problema eredității, întrucît eroina avea încă din copilărie un comportament anormal, preluînd parcă ceva din comportamentul aberant al tatălui.

Dacă trecem peste faptul că tema centrală este, de fapt, *a literaturii*, aceeași temă a destinului, în **Două loturi**, povestire care, prin mediul adus în discuție, mahalaua și funcționăria Bucureștiului, e refractară tragicului. Nuvelă pare să aibă și ea ceva din cele amintite, pentru că eroul, în final, înnebunește, dar el nu este decît o victimă inocentă a fatalității. Cu o plăcere cinică, Caragiale își pune el însuși persoanjul, ca un demiurg, în situații ridice. Cum am precizat însă, nuvela are, în realitate, două deznodăminte: unul convențional și pur ipotetic, care respectă așteptările cititorului comun, și, în același timp, unul ironic, devenit element al unui crez artistic, care deconspiră slăbiciunea vechiului concept de literatură, axat pe preluarea faptului divers.

Există o categorie de texte care au putut fi incluse în categoria literaturii fantastice. În realitatea, unele din aceste texte, precum **Calul dracului**, nu îndeplinesc condiția unei proze fantastice, pentru că prezența diavolului ca personaj antropomorfizat e folosită exclusiv, ca în proza lui Creangă, ca o convenție. Există totuși un text care se apropie de literatura fantastică, deși

are în comun cu **Calul dracului** sau **Kir Ianulea** un limbaj pitoresc și o anumită atmosferă balcanică. Ne referim la nuvela **La Hanul lui Mînjoală**.

Să ne reamintim înainte de toate cum definește Tzevatan Todorov această categorie literară: „Fantasticul, precizează el, nu durează decît doar atît cît ține **ezitarea**, ezitarea comună a personajului și a cititorului, aceștia fiind chemați să decidă dacă ceea ce percep ține sau nu de *realitate*, așa cum se înfățișează ea opiniei curente. La sfîrșitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuși, ia o hotărîre. Optează pentru o soluție sau alta și prin însuși acest fapt părăsește sfera fantasticului. Dacă el conchide că legile realității permit explicarea fenomenelor descrise, înseamnă că opera aparține uni alt gen: **straniul**. Dacă din contră, el conchide că numai admitînd noi legi ale naturii, fenomenele pot fi explicate, pătrundem într-un alt gen: în sfera **miraculosului**”.

Așadar, fantasticul presupune o ezitare între *straniu* și *miraculos*, presupunînd însă obligatoriu și o anumită emoție, cu totul specială (spaimă, teroare), și prezențe persoanei I, pentru ca această emoție să fie posibilă.

În cazul nuvelei **La Hanul lui Mînjoală**, cîteva din aceste condiții sînt prezente pentru că eroul, ca și cititorul, pare să ezite între explicarea faptelor prin intermediul unor stări de moment speciale. Eroul putea, într-adevăr, să meargă o noapte întregă în cerc, din cauza băuturii, a farmecelor seducătoare ale hangîței și a vremii teribile. Totuși, aceste elemente, care țin de *straniu*, nu sînt suficient de convingătoare și de satisfăcătoare în text, pentru că sugestia elementelor miraculoase este mult prea puternică. În același timp,

opțiunea subtextuală a naratorului, a personajului însuși, de altfel, merge către explicarea miraculoasă. Absența icoanelor, prezența unei pisici negre, găsirea unui țap în furtună care, pus în traistă, dispare surprinzător pentru a reapărea în han, toate acestea pregătesc cititorul pentru o interpretare care diminuează fantasticul. În final, soluția aceasta din zona miraculosului este certă, pentru că eroul însuși povestește întâmplările de după plecarea sa la mînăstire. Emoția specială caracteristică nuvelei fantastice nu se instituie, iar suspansul, o anumită curiozitate, se datorează simplei anecdote. De fapt, lipsește din această nuvelă marea deschidere către imaginar. În schimb, descoperim asocierea dintre femeie și drac, asociere de sursă folclorică, lucru care plasează și acest text în categoria prozei pitorești cu influențe folclorice.

Așa cum am precizat și cu altă ocazie, o situație specială se întîlnește în **Abu-Hassan**, care nu este un basm deși începe cu „A fost odată...” Autorul o numește „poveste orientală” și textul a fost interpreta de G. Liiceanu drept unul alegoric și moralizator, „centrat pe ideea că firea omului poate să se schimbe, se poate strica dacă e dus în ispita ametoare a puterii”. Fără îndoială că alegorismul acesta, în dezacord cu tot ceea ce a scris Caragiale, este departe în contradicție cu sensurile nuvelei. O astfel de ipoteză ar fi putut eventual să plaseze textul în apropierea celor naturaliste, prin pericolul nebuniei care pare să-l pîndească pe erou. Dar cum interpretezi, de pe o astfel de poziție, atitudinea califului, cel care este, cu inocență, cinism și gratuitate, declanșatorul tuturor acestor evenimente?

Abu-Hassan este pus în situații foarte diferite una de alta, când e sărăntocul care se știa, când un calif bogat, din cauza unui calif căruia-i făcuse un bine. Drept răsplată, califul se joacă cu destinul acestui personaj, chemându-l la el acasă, dându-i să bea o licoare specială și poruncind slujitorilor să-i spună lui Abu, când se va trezi, că este calif.

Textul pare să demonteze mecanismele categoriei fantasticului, punându-ne în prim plan nu personajul, care trăiește năucitoarea experiență fără să-i cunoască adevăratele cauze, ci poziția omniscientă, prin care totul e explicabil. Dacă eroul central ar fi fost Abu-Hassan și dacă cititorul n-ar fi cunoscut decît ceea ce știe acest personaj, atunci nuvela ar fi fost, chiar după regulile extrem de stricte ale lui Todorov, o adevărată nuvelă fantastică. Datorită intențiilor califului și, în ultimă instanță, licorii, Abu ar fi putut să se situeze în postura unui personaj dintr-o nuvelă fantastică sau a uneia tragicomice, putînd fi asemănat cu Lefter Popescu. Prezența califului are, însă, drept consecință explicarea încărcăturii stranii a evenimentelor, pentru că adevăratul calif, un *alter-ego* al naratorului, privește de sus, la propriu și la figurat, desfășurarea faptelor și le „regizează”.

La fel de bine, nuvela ar putea fi citită ca un text chiar pe tema literaturii și a autorului-demiurg. Ce-i drept, fără a fi cioranian, autorul, în viziunea lui Caragiale, este un *rău demiurg*. Califul face în acest text ceea ce în altele se poate pune pe seama destinului – un destin ironic – cum se întîmplă, de exemplu, în **Două loturi**, dar și în **O scrisoare pierdută** sau în **O noapte furtunoasă**. Nimic nu s-ar mai fi întîmplat în acest din urmă text dacă numărul de la poartă nu s-ar fi răsturnat, fatalitatea

aceasta fiind convenția de care autorul are nevoie, pentru a declanșa vertijul acțiunii. *Sfintele detalii*, ca să zic așa, care provoacă seriile de confuzii, sînt semnul evident al prezenței autorului în text.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Includeți în categorii (dramaturgie, nuvelistică, schițe) principalele texte scrise de I.L. Caragiale.
2. Prezentați opiniile caragialiene despre literatură.
3. Dezvoltați concepția lui Caragiale legată de specificul discursului teatral.
4. Exemplificați modernitatea teatrului lui Caragiale, analizînd una dintre piesele sale.
5. Detaliați particularitățile lumii lui Caragiale, plecînd de la tipologia propusă de Pompiliu Constantinescu.
6. Comentați sfîrșitul nuvelei *Două loturi*, corelîndu-l cu ideile lui Caragiale ce vizează condiția scrisului.
7. Prezentați particularitățile fantasticului existent în nuvelele lui Caragiale.

IOAN SLAVICI

Titu Maiorescu îl considera pe Slavici un reprezentant al „direcției noi” în proza momentului, ceea ce presupune a că el ar fi un produs al Junimismului și că ar realiza o sinteză între problematica specific națională și mijloacele caracteristice marii arte. Faptul este puțin relevant și parțial adevărat pentru că cel puțin apartenența lui la Junimea necesită niște precizări, iar particularitățile marii arte nu sînt întotdeauna de găsit la Slavici.

Se știe că Slavici a scris sub imboldul lui Eminescu, dar opțiunile ideologice și politice definitorii pentru Junimism nu la găsim la Slavici, care, datorită spiritului său cosmopolit, este un apărător al Imperiului austro-ungar. Ca și Rebreanu, mai târziu, însă spre deosebire de marii săi contemporani, Slavici pare să nu fie un foarte bun cunoscător al limbii române, pentru că ardelenismul din care se trage era etimologizant și latinizant. Așa încît, chiar dacă astăzi este situat printre clasici, multă vreme n-a fost altceva decît „Cenușăreasa” clasicilor, această situație impunîndu-se mai ales după al II-lea război mondial.

Slavici are, însă, opere extraordinare – romanul **Mara**, de exemplu, este, fără îndoială, o apariție meteorică, neanunțată de nimic, care-și depășește cu mult veacul –, dar tot el a scris și multe texte ilizibile. În cazul altor scriitori clasici, nu găsim aceste mari discrepanțe în ceea ce privește valoarea. De altfel, nici unul nu are soarta lui: cînd moare, tocmai în 1925, într-un moment în care literatura se schimbase foarte mult, literatura lui părea cu totul învechită, ca și felul lui de a fi.

G. Munteanu crede că față de ceilalți clasici, Slavici era „parcă mai laborios, mai puțin imaginativ și cu o mai restrânsă capacitate de invenție verbală”, dar el suplinea toate aceste calități prin rara forță de a pătrunde sufletul omenesc, de a-i analiza trăirile, de a vedea mobilurile imperceptibile ale acestuia. El posedă o cunoaștere a vieții transilvănene și nu numai din punct de vedere pitoresc sau etnografic, ci chiar din punctul de vedere al antropologiei sociale, al substraturilor arhetipale ale ființei umane. În plus, Slavici impune un veritabil stil în proza românească, despre care Călinescu credea că ar caracteriza în general proza transilvăneană.

Lipsit de umor, preocupat, de pe o poziție etică, de probleme morale, atent la detaliile compoziționale, la echilibru, Slavici este un realist care urmărește și realizarea monografiei unui spațiu uman, și întuirea trăirilor sufletești. Un avantaj enorm pentru scriitor este, probabil, faptul că spațiul arădean, care constituie sursa tematică a creației sale, se află într-un moment de tranziție spre capitalism, lucru care-i permite să „înregistreze” și fapte etnografice, și fapte legate de preocupările oamenilor, și comportamentul sufletului omenesc într-un moment de reglare a unui sistem de valori în favoarea altuia. De aici decurge preocuparea autorului pentru personaje aflate în mișcare, surprinse în devenirea lor. Această devenire poate să aibă și alte cauze decât sociale și putem aminti aici faptul că Slavici este în **Mara** un extraordinar romancier al iubirii.

Toate acestea îi permit lui Slavici să facă tipologie, adică să surprindă niște constante ale unui moment social, cu consecințe în plan uman, pe care le fixează în anumite epice, cărora le aparțin și evenimentele, și personajele. Un

exemplu elocvent îl poate constitui faptul că un *tip* este surprins, în același text, în momente sau ipostaze deferite. Despre Persida s-a spus, de altfel, că este „o Mară în devenire”, lucru ce se poate constata și în capodopera sa nuvelistică, **Moara cu noroc**, unde Lică, Ghiță și Pinteă sînt trei ipostaze diferite ale aceluiași ins uman raportat la o nouă valoare – banul. Ghiță este aici, ca și Persida, în roman, un personaj în devenire, celelalte două marcînd două opțiuni diferite față de aceeași nouă valoare.

Fără îndoială, Slavici e în primul rînd un autor epic de factură realistă, care resoarbe în discursul său cîteva elemente de factură clasică, cu o structură a personajelor care i-a făcut pe unii să vorbească despre prezența tragicului. Personajele lui Slavici sînt, într-adevăr, puse în situații limită, într-o confruntare care pare una cu destinul, lăsînd impresia unor vinovați fără vină. În realitate, confruntarea este una cu noile norme sociale (în cazul lui Ghiță), sau cu tainele unei noi vîrste (în acela al Persidei), cărora noul eroul încearcă în zadar să le facă față.

Deși a debutat la „Convorbiri literare” și a publicat o mare parte din texte aici, ba chiar a intrat în preocupările financiare ale Junimii, Slavici a avut o formație intelectuală diferită, în bună măsură, de a celorlalți junimiști. Schopenhauer, care a reprezentat o autoritate pentru Maiorescu și Eminescu, i-a rămas aproape cu totul străin, atenția lui îndreptîndu-se către Confucius, la care Slavici descoperea în primul rînd un mod de existență. Ideile Junimii nu au primit niciodată adeziunea totală din partea lui Slavici.

Scritorul s-a născut la Șiria, într-un mediu în care viața era riguros legată de rînduielile unei civilizații de tip

folcloric. La un moment dat, cînd a fost acuzat că nu este român, el își demonstrează fără drept de apel ascendența românească. De altfel, multe din datele biografiei sale sînt transfigurate în opera literară. Cu toate acestea, chiar scrierile sale cu tentă autobiografică, **Budulea Taichii**, de exemplu, depășesc astfel de preocupări, îndreptîndu-se către problematici care vizează condiția umană în general. Pe un fundal verificabil, Slavici dezvoltă o lume fictivă, construită după legitățile adînci ale unei morale împămîntenite. Există multe date documentare care se transferă dinspre biografie spre operă. Ca anumite personaje din proza sa, chiar tatăl său renunțase la statutul de țaran pentru a deveni „maistor cojocar”, situîndu-se la limita dintre lumea tîrgoveților și cea țărănească. Satul din **Pădureanca**, pentru a da un alt exemplu, este identificabil cu satul natal.

Scriitorul se formează într-un mediu impregnat puternic de norme etice, acest fapt avînd repercusiuni atît asupra existenței sale, cît și asupra operei. El devine un inflexibil, promotor al unor idei prea puțin nuanțate, ființă viguroasă prin crezurile sale. Mara, Persida, Simina par să fie niște autoportrete, *alter-ego*-uri ale autorului: Toate acestea în condițiile în care tinerețea lui Slavici a fost, fizic vorbind, deosebit de șubredă. G. Munteanu vorbește, pe bună dreptate, despre o „rezistență de fier în condiții de sănătate foarte precare”.

Prezentă în operă din plin, fatalitatea pare să fi fost implicată și în existența cotidiană a scriitorului. O multitudine de coincidențe favorabile îl fac probabil să creadă într-o lege a destinului, lucru transferat asupra personajelor sale. Existența școlară stă sub semnul unei șanse deosebite, pentru că, după ce tatăl sărăcise, Slavici

urmează cu pauze diferite școli, ajungînd să-și susțină examenul de maturitate la Satu Mare. Ulterior, neștiind dacă să opteze pentru avocatură, negustorie sau preoție, se înscrie la Facultatea de Drept din Pesta, crezînd că va reuși să se întrețină singur financiar, lucru, de altfel, imposibil, în așa fel încît, după doar un semestru, părăsește studiul și se întoarce la Șiria. Este, însă, chemat să-și facă stagiul militar la Viena, putîndu-și continua, datorită unui regim îngăduitor, studiile întrerupte. Aici are și extraordinara șansă de a-l cunoaște pe Eminescu, sub imboldul căruia începe să scrie, și de a intra, astfel, în cercul junimiștilor și în zona lor de interes.

Slavici elaborează mai întîi cîteva studii despre viața personală și economică, probleme tangențiale cu facultatea pe care o urma. Abia ulterior se îndreaptă spre literatură și debutează cu o comedie, **Fata de birău**, în „Convorbiri literare”. Este începutul unei serii de piese de teatru, convins fiind de calitățile sale în acest domeniu. În realitate, talentul său dramatic este mai mult decît îndoielnic. Iorga spunea despre piesa de debut: „Nu este mai mult decît o nuvelă dialogată”, și nu greșea. Curios este și faptul că această piesă este și cea mai bună realizare în domeniu a scriitorului.

Mai valoroase sînt două drame istorice: **Bogdan-Vodă** (scrisă în vers alb) și **Gaspar Gratiani** (în aceasta din urmă putîndu-se descoperi ceva din substratul creației valoroase de mai tîrziu a lui Slavici). Eroul, despot străin, dar uman, o aduce pe tron pe Sara, pe care o alungă ulterior, la dorințele boierilor tîrgoveți. Voluntara Sara se întoarce cu armată turcească, este ucisă, însă și Gratiani va muri.

Slavici ținea mult la această din urmă piesă și vroia să contrazică prin ea prejudecățile rasiale și naționale. În epoca respectivă, Slavici este un ins care ignoră problema încercînd să demonstreze aici, ca și în romanul **Mara**, că există posibilitatea conviețuirii normale între etnii diferite. În piesa aceasta descoperim apetența lui Slavici pentru personaje feminine plasate în zona caracterelor puternice. De fapt, experiența de viață a lui Slavici îl va face să opteze în scrierile sale pentru eroi care par să fie mînați de întîmplare și destin. Nu întîmplător, el își numește amintirile **fapta omenească**, și nu întîmplător, afirma: „vreau să fiu stăpîn eu însumi pe faptele mele, să stau sau să cad prin mine însumi”. De fapt, el reproduce, la un moment dat, cuvintele mamei lui, care par să reproducă cuvintele Marei, din moment ce-l sfătuiește: „fă tu cum știi, pentru că e mai bine să faci rău, decît să-ți pară toată viața rău că ai ascultat de noi”.

Slavici nu are pentru teatru o vocație specială. Conflictele sînt lipsite de forță, acțiunea e lentă, eroii, prea echilibrați pentru a permite dezvoltarea unui conflict veritabil. În plus, îi lipsesc lui Slavici intuițiile de ordin tehnic în privința teatrului, el fiind convins că valoarea genului ar trebui să se găsească în capacitatea de a oferi imagini documentare despre viața țăranilor sau despre viața istorică.

În perioada de început, Slavici publică patru basme, fiind stimulat de creația lui Eminescu **Făt frumos din Lacrimă**. Lui Slavici nu-i plăcuse basmul eminescian, considerat prea poetizat, și atunci încearcă pe cont propriu o „reabilitare” a speciei folclorice. Primul dintre textele acestei categorii este **Zîna Zorilor**, publicat

în 1872. Dacă basmul lui Eminescu este dominat de romantismul vizionar de factură eminesciană, lucru vizibil în descrieri, portrete și în derularea subiectului, Slavici este mai predispus către ceea ce s-ar putea numi social și ruralism. Oricum, față de Eminescu, Slavici este mai aproape de un culegător de basme, nepermițându-și prea multe libertăți. Basmele publicate de el, **Zîna Zorilor, Ileana cea isteasă, Doi feți cu stea în frunte**, fixează o tipologie imuabilă a personajelor populare, abaterile lui făcându-se simțite la nivelul limbii și apoi în crearea atmosferei rurale. Elementul decisiv în conturarea acestei atmosfere nu este dat de aspecte formale, precum limbajul naratorului, specificul replicilor eroilor, ci mai degrabă de concepția și viziunea țăranului transilvănean asupra existenței, care transpar în aceste creații.

Basmele l-au impus pe Slavici printre junimiști și Maiorescu îl numește secretar pentru publicarea documentelor din Arhiva Hurmuzachi. Ceea ce face Slavici acum, în această calitate, este un lucru care nu se vede și ține, împotriva importanței cu totul deosebite, de modestia lui ieșită din comun. Datorită lui se publică chiar istoria lui Bălcescu. După ce Maiorescu nu va mai fi ministru, noul ministru se dispensează de serviciile lui Slavici, dar ulterior, la insistențele comisiei, Slavici va fi reacceptat. În realitate, chiar neplătit, el continuase să lucreze, lucru care demonstrează devotamentul său și chiar ceva din temperamentul de ardelean.

S-a spus despre Slavici că este scriitorul reprezentativ pentru tipologia scriitorului transilvănean, fiind caracterizat de preocuparea insistentă pentru aspectele formale și compoziționale ale operei sale, de

atenția acordată societății și, deci, de îndreptarea nativă spre realism, de o limbă care pare mai greoaie, dar care are avantajul de a putea confirma riguros o lume cu conflicte puternice. De pe această poziție, chiar basmele pe care le publică Slavici la începuturi par să aibă o valoare de exercițiu care să ducă la maturizarea expresiei și concepției, anunțând, în fond, relația de mai târziu dintre nuvelele și romanele sale. În basme, ca și în nuvele, mai târziu, Slavici își exersează stilul, și anume *relația dintre expresia articulară și substanța arhetipală a lumii* la care se referă. Deși cunoscut ca nuvelist, adevărata capodoperă a lui Slavici este romanul **Mara**. Din perspectiva acestui roman, nuvelele însele par un exercițiu pregătitor. Asta nu înseamnă însă că nuvele nu rezistă prin ele însele. Ele impun, în totalitatea lor, o lume, un spațiu uman bine definit, iar câteva dintre ele, privite izolat, conțin suficientă forță dramatică pentru a fi niște reușite totale.

Ca nuvelist, Slavici debutează prin 1875-1876, când publică **Scormon** și **La crucea din sat**. Primul volum de nuvele care îi confirmă valoarea este din 1881, și se numește **Novele din popor**. Ulterior, alte volume preiau de obicei nuvelele deja publicate, la care se adaugă mereu texte inedite.

Chiar la nivelul nuvelisticii este de remarcat o anumită evoluție. La început, Slavici cultivă un oarece idilism, centrat pe anumite conflicte și pe surprinderea aspectelor etnografice. Ulterior, în **Moara cu noroc**, în **Pădureanca** accentul se pune pe conflicte puternice care provoacă deznodăminte dramatice. E. Todoran vorbește chiar despre tragismul nuvelilor lui Slavici, cu referire la acest moment.

Din 1892, autorul începe publicarea sistematică a nuvelor sale. Antum, îi apar trei volume, în 1892, 1896 și 1924. După moartea autorului, se publică încă pe ațitea.

După primul volum de nuvele, Eminescu remarcase deja câteva din principalele calități ale scrisului lui Slavici pe care critica literară ulterior le-a nuanțat și dezvoltat. De altfel, părerea comună că Slavici este un scriitor depășit și care nu are forța celorlalți clasici, se datorează impresiei că textul lui Slavici a primit o interpretare definitivă, că nu mai oferă surprize, că nu mai poate susține interesul viu al cititorilor. De fapt, afirmațiile lui Eminescu sînt intuiții extraordinare, pe care critica n-a făcut decît să le dezvolte.

Iată ce spune Eminescu: „Oricare lucrare literară însemnată cuprinde pe lîngă actul intelectual al observării și conceperii, o lucrare de rezumațiune a unor elemente preexistente din viața populară. Fără îndoială, există talente individuale, dar ele trebuie să intre cu rădăcina în pămînturi, în modul de a fi al poporului lor, pentru a produce ceva permanent. Slavici este înainte de toate un autor sănătos în concepție, [...] problemele psihologice pe care le pune sînt desemnate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omenești. Fiecare din tipurile care trăiesc și se mișcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului [...], ci au fondul sufletesc al poporului, gîndesc și simt ca el”.

Proza lui Slavici propune o concepție care se remarcă printr-un stil de observație realistă, dar care știe să vadă, dincolo de aspectele imediate, ceea ce este etern uman și ceea ce este specific poporului.

Arta literară a lui Slavici constă în bună măsură în capacitatea de a fixa un fond sufletesc bine individualizat și, în același timp, o dimensiune arhetipală a ființei umane, puse într-un anumit timp și spațiu. În fond, eroii lui Slavici sînt personaje aproape întotdeauna memorabile, pentru că autorul reușește să le individualizeze moral și psihologic foarte bine. Fără a deveni artificiali, convenționali, sistematici, acești eroi au valoare tipologică și reprezintă ființa umană dintr-un anumit loc (spațiul ardelenesc) confruntată cu anumite probleme ale evoluției societății, mai exact cu apariția relațiilor capitaliste.

Firește că acest echilibru între o individualitate foarte puternică și caracterizarea tipologică, ba chiar etern uman a eroilor, se rezolvă cu tot mai multă maturitate o dată cu trecerea de la nuvelele idilice de început la nuvelele “tragice” și la romanul **Mara**. De altfel, impresia că e vorba de un conflict nu între individ și noi relații sociale, ci între individ și fatalitate e tot mai puternică cu trecerea timpului, chiar dacă Slavici acordă o tot mai mare importanță frescei sociale. Observațiile detaliate și perfect motivate privind obiceiurile locului sau înfiriparea unor meserii particulare (cojocăritul, tagma măcelarilor) nu diminuează prin localizare impresia că personajul se confruntă cu niște probleme care definesc în general psihologia umană.

Importantă este și activitatea de memorialist a lui Slavici, stimulată probabil și de discuțiile aprinse despre biografia lui Eminescu, mai ales după 1902, cînd Maiorescu donează Academiei Română celebra ladă cu manuscrise a poetului.

Pe scurt, în 1909 el publică **Din valurile vieții**, în 1921, **Închisorile mele**, în 1923, **Amintiri**; postum, apare volumul **Lumea prin care au trecut**. Memoriile nu-l readuc, însă, pe Slavici în actualitate și nici multe romane publicate după romanul **Mara**, unele istorice (**Din bătrâni**), scrieri cu valoare mai mult decât îndoielnică.

Oricum, în 1925, când moare, Slavici părea un scriitor anacronic, depășit de timp, ignorat, mărturie a altor vremuri.

Maiorescu îl folosea pe Slavici ca argument pentru a vorbi despre *romanul poporal*; s-ar putea vorbi mai degrabă despre un *realism de factură populară*, ținând cont de faptul că există în scrierile sale un element decisiv în conturarea personajelor și a problematicii, lucru care se vede (cum demonstrează Nicolae Manolescu, în **Arca lui Noe**) și în structura narativă a romanului **Mara**.

Personajele lui Slavici sînt departe de eroii lui Filimon sau Duiliu Zamfirescu, prin *individualizarea* lor realizată nu doar în cîteva secvențe semnificative, ci prin situarea în fluxul complicat al vieții. În același timp, eroii lui Slavici au forță mare de *reprezentare*, ei fiind și expresia unor cutume, mentalități, temperamente. Nu e o contradicție, pentru că forța mare de individualizare nu intră neapărat în contradicție cu această identitate arhetipală a eroilor. Slavici însuși se întreba: „Geniul care îl simt în mine este numai al meu sau e geniul a toate; sînt eu singur și izolat privirilor la toate, or stau în legătură susținută [...] cu tot ceea ce este și intervine [...] în desfășurarea faptelor?”. Nedumeririle acestea vizează și altceva decît obsesia fatalității pe care Slavici a avut-o,

acest altceva putîndu-se referi la relația dintre individual și general.

În proza lui Slavici, preocupările pentru etnografic și pictură socială, pentru identificarea problemelor unui anumit moment din istoria civilizației (aparitia capitalismului) coincid cu interesul acordat psihologiei. În fond, personajele cărora li se sondează, de cele mai multe ori prin stilul indirect liber, trăirile, conștiința se fixează mereu într-un cadru social bine încheiat.

Trebuie discutată și *ideea moralității* care ar deveni un principiu organizator și ar scădea din valoarea scrierii sale. Se consideră că există o organizare premeditată a dramei, că există o voce auctorială mascată care transmite punctele de vedere etice.

În realitate, problema este în ce măsură aceste fapte incriminate au sau nu motivație artistică, în ce măsură ceea ce pare tezist intră firesc într-o anumită logică a evenimentelor. În **Moara cu noroc**, de exemplu, finalul pare mai degrabă unul de tragedie și deznodămîntul care pare să aibă intenție etică este susținut de rigorile unei construcții epice care mizează pe acumularea de tensiune. Fondul psihologic justifică și crima lui Ghiță, și sinuciderea lui Pinte, iar scena morții Anei nu este deloc patetică, întrucît, în final, Ghiță, tocmai prin această crimă, își redescoperă umanitatea. Crima sa are drept motivație disperarea celui îndrăgostit și curat care a pierdut totul. Cu toată intenția etică, ea nu rămîne un simplu artificiu impus din exterior de voința autorului moralist. Cît privește **Mara**, finalul este ironic, întrucît apărătorul fervent și parcă obtuz al regulilor castei se dovedește a purta o vină legată de imoralitate și de aceea Bandi, fiul nelegitim, îl ucide.

Nicolae Manolescu crede că finalul acesta este în defavoarea romanului prin naturalismul cam forțat și chiar prin principiul moralizator dedus din ironie. Deznodământul celorlalte personaje ar trebui să intereseze și el conține o „morală” care nu se mai vede. După Manolescu, **Mara** este „un roman burghez”, nu neapărat pentru că lumea de aici nu este lumea satului, ci a târgului supus relațiilor capitaliste, ci și pentru faptul că romanul propune un *sens optimist*, întrucât toate visele par a se împlini: cei puternici înving, cei care își asumă lecția capitalismului reușesc. Din acest punct de vedere, morala nu se mai vede. Așa poate fi înțeles și faptul că Persida e „o Mară în devenire”, întrucât experiențele ei, care înseamnă abatere de la cutumele locului, nu o exclud, ci o călesc. Persida devine și ea o forță în sine.

Cum spuneam deja, **Mara** este capodopera lui Slavici, chiar dacă autorul este cunoscut în primul rând ca nuvelist. Aproape întreaga experiență a nuvelor se regăsește în acest roman care sintetizează și problematica scrierilor lui Slavici, și anumite particularități narrative. Călinescu constata că împrumutând graiul eroilor, autorul deschide nuvelele printr-un fel de „acord stilistic”. Manolescu extinde observația la nivelul romanului și constată că există un narator cu o identitate specială. El folosește punctul de vedere al *gurii satului*, al colectivității și, în același timp, punctul de vedere la personajului, al Marei, de cele mai multe ori. „Săraca văduvă cu doi copii” este exprimarea care conține exact aceste două puncte de vedere, al colectivității și al Marei, care își deplînge continuu condiția. Se suprapune, în fond, imaginea celorlalți despre personaj cu imaginea pe care personajul însuși vrea s-o impună despre sine și stau față

în față o problemă de natură etică cu una de natură psihologică.

Lucrul acesta intră în relație cu problematica însăși a romanului, care se construiește pe conflictul dintre o *supraindividualitate*, colectivitatea cu anumite rigori, uneori chiar represive) și o *individualitate puternică* (libera afirmare a individualității). Aceasta este „problema romanului burghez în general” și nu are o importanță dacă în unele nuvele avem de-a face cu lumea satului (vezi **Pădureanca**). În **Moara cu noroc** nu e nici măcar vorba de sat, întrucât nu avem de-a face cu țărani, ci cu o mică și rudimentară burghezie în formare. Formularea aceasta definitorie e adecvată chiar și pentru o nuvelă idilică precum **Gura satului**, deoarece conflictul dintre norma convențională a comunității și voința individuală se rezolvă în favoarea individului.

Mara a fost văzut deseori ca un roman al avariției, eroina principală fiind pusă în aceeași serie cu Dinu Păturică. Personajul acesta este bine individualizat, iar detaliile pe care ni le propune naratorul-martor și *raisonneur*, detalii privind trăirile Marei, pun în față o ființă complexă, departe de schematismul unui tip. Și dacă Mara ar putea fi considerată un tip, atunci acesta nu ar fi *avarul*, ci individului care își asumă legile capitalismului și învinge. Spunea Nicolae Manolescu: „În romanul **Mara** toate personajele urmăresc același scop ca Mara; ea nu este o excepție”.

În același timp, romanul acesta este și un roman al iubirii, care face din Persida un personaj cu totul special. Încălcând orice reguli și orice conveniențe impuse de comunitate, Persida își asumă existența într-un mod care

înseamnă implicit o afirmare plenară a valorilor individuale. Ea refuză o căsătorie comodă cu preotul Codreanu, cultivîndu-și în fond opțiunile și individualitatea. S-ar putea spune că eșecul aproape iminent al căsătoriei cu Națl s-ar datora intenției moralizatoare, faptului că cei doi tineri nu au ascultat sfatul părinților. Dar iminența destrămării cuplului se datorează unei analize subtile a psihologiei nu numai feminine. Națl își abrutizează deliberat soția, simțindu-se umilit de forța, căldura și de generozitatea Persidei.

Acestea sînt cele două probleme conflictuale majore ale romanului, la care s-ar putea adăuga episodul revoltei lui Trică, toate acestea pe fondul prezentării lumii din zona Rodnei cu tîrgoveți, breslași, cămătari, cu arendași, cu o mică burghezie gata să explodeze, nerefuzînd umilințele și compromisurile. Mara, ca atare, este pregătită să scoată bani din orice și orice atitudine și gest al ei se construiește în jurul banilor. Nicolae Manolescu zice că „ea nu este zgîrcită, ci extrem de calculată”. Mara asimilează capital într-un mod primitiv, personajul declarîndu-se sărac, plîngîndu-se permanent de sărăcia ei, dar în același timp cultivîndu-și o mîndrie ascunsă.

Privind în urmă, nuvelele pregătesc acest roman, chiar dacă există unele de o valoare autonomă indubitabilă. Și la nivelul preferinței pentru anumite teme, și la nivelul realizării artistice, se poate constata o evidentă progresie. Primele nuvele valoroase scrise de Slavici, **Popa Tanda, Scormoni, La crucea din sat, Gura satului**, aparțin unei perioade în care autorul știe să construiască o atmosferă idilică împotriva conflictelor de

tot felul. De aceea primele nuvele au putut fi alăturate basmelor, autorul fiind interesat de rezolvarea favorabilă a conflictului. Unele dintre aceste texte cu acțiune schematică și cu personaje abia schițate au și un sens simbolic și dezvăluie o atracție pentru arhetipal. Situația cea mai evidentă se găsește în **Popa Tanda**, nuvela care pare a fi o prezentare alegorică a forței exemplului. Slavici dovedește aici o oarecare ingeniozitate în derularea subiectului, întrucât abia în momentul în care părintele Trandafir abandonează orice gând că sărăcenii s-ar putea îndrepta și abia atunci când el însuși, blazat, se apucă de îngrijirea propriei gospodării, poporenii se decid să-și schimbe atitudinea.

Foarte interesantă este și **Gura satului**, pentru că propune ca problematică o situație dilematică și pentru că pune față în față imaginea pe care eroul vrea s-o propună despre sine cu nevoia de libertate. Finalul acestui text, prin replica tatălui fetei, acumulează dramatismul acestui conflict. Replica lui este ca un strigăt de eliberare, personajul refuzând să mai respecte principiile care-l ghidaseră pînă atunci.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Prezentați particularitățile spațiului în care își plasează Slavici textele.
2. Evidențiați rolul pe care îl are *gura satului* în texte precum *La crucea din sat*, *Gura satului*, *Pădureanca*.
3. Comentați nuvela *Moara cu noroc*, demonstrând caracterul *modern* al textului.
4. Prezentați trăsăturile de frescă socială ale romanului *Mara*.
5. Realizați o paralelă între Dinu Păturică și Mara.
6. Detaliați avaturile relației erotice dintre Persida și Națl.
7. Comentați opinia lui Nicolae Manolescu, potrivit căruia „Persida este o Mară în devenire”.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Personalitatea lui Macedonski, excentrică și blamată o bună bucată de vreme, are cu certitudine rolul ei decisiv în devenirea poeziei române. Macedonski este poetul care, plin de contradicții, reușește să dinamiteze, măcar în plan teoretic, romantismul, deși structural el este un romantic, însă *un romantic de factură pașoptistă*. Promovînd „poezia viitorului” și teoretizînd în direcția *liricii moderne*, el inovează continuu. De altfel, poetul mărturisește: „O literatură trebui să inoveze dacă vrea să trăiască și să fie puternică.”

La fel de adevărat este că, așa cum susține Mircea Scarlat, „susținătorul atît de aprig al inovației nu inovează decît rareori”, inovația cea mai surprinzătoare (cea din **Hinov**) nu este exploatată de autor. Pe aceeași temă, a modului în care Macedonski inovează, vorbește Nicolae Manolescu în **Metamorfozele poeziei**.

Romanticul Macedonski teoretizează simbolismul, instrumentalismul și ajunge în final chiar la opțiuni neoclasiche. Lucrul acesta se datorează și momentului, pentru că după și simultan cu Eminescu, se caută noi forme literare, dar și temperamentului poetului, permanent nemulțumit de sine și de ceilalți. În fond, deși sînt contemporani, cei doi poeți par să aparțină, cel puțin prin opțiunile declarate, unor vîrste diferite ale istoriei poeziei.

Macedonski propune o altă concepție despre poezie și modernizarea limbajului poetic. Inovațiile propuse de el sînt legitimate de evoluția ulterioară a poeziei universale. Dar el a fost o figură controversată și, mai mult decît atît,

neluată multă vreme în seamă, în primul rînd din cauza temperamentului său. Prin experiențele sale delirante, prin egotismul exclusivist, prin mania grandorii și a persecuției, Macedonski trăiește într-o continuă irealitate, aproape schizofrenică, avînd în față infernul cotidian și, în același timp, iluzia unei vieți ideale.

Biografia lui, caracterizată de grandilocvență, teatralism și bovarism – Macedonski este, fără îndoială, un cabotin – a împiedicat receptarea obiectivă a operei și situarea pe poziția meritată, fapt care i-a făcut pe unii exegeți să vorbească de o esență tragică a existenței sale. Nu e mai puțin adevărat că fără această biografie, opera însăși ar fi fost alta. Dar nu opera, cu toate inovațiile ei, a provocat animozități, ci existența. Autorul unei celebre epigrame defăimătoare la adresa lui Eminescu, poetul își crease la cenaclul revistei „Literatorul” un tron, de pe care împărțea discipolilor pietre prețioase. E doar un detaliu, absolut relevant, privitor la fanatismul cu care poetul credea în substanța mistică a poeziei și cu care își trăia cabotin existența cotidiană.

Pînă și în perioada interbelică (poetul moare în 1920), imaginea despre poet era una nefavorabilă. Deși promotor al modernismului, un critic precum E. Lovinescu spunea: “Poezia lui Macedonski e paranoică”, iar poetul a “trăit într-o hipnoză”.

Cu toate acestea, reevaluarea operei sale a început să se facă încă din perioada interbelică, prin Tudor Vianu, care între 1939 și 1946 publică prima ediție critică a operei lui Macedonski, ediție însoțită de studii convingătoare și lipsită de orice tentă denigratoare. În același timp, Călinescu dorise să realizeze o monografie, abandonată, însă criticul realizează o veritabilă reabilitare a poetului în

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,
fără să disocieze între existență și operă..

După război, Adrian Marino (începînd din 1966) propune o imagine exhaustivă atît asupra ideologiei literare a poetului, cît și asupra creației propriu-zise, neocolind nici biografia.

Cel care formulează caracterizările cele mai durabile, care surprind complexitatea sensibilității macedonskiene și a expresiei ei literare, rămîne poate Tudor Vianu. El observă că stau alături un „*energetism vital*”, întreținut de senzualitate și satanism, cu un *estetism vizual* decadent. Aceste înțelegere situează în complementaritate trăirile viguroase, reacțiile dure, aspre, insurgente (Macedonski e acela care se definește spunînd: „Dac-aș fi tunet v-aș tuna, / V-aș îneca dac-aș fi apă / Și v-aș săpa mormînt adînc dac-aș fi sapă”) de rafinamentul pur, de plăcerea stilizării expresiei, care nu exclude preocuparea pentru macabru sau senzualitatea exacerbată, maladivă (a se vedea nuvela **Thalassa**).

Aceste contraste și poate substratul social al poeziei sale i-au făcut pe mulți să vadă în Macedonski, dincolo de opiniile sale asupra poeziei și limbajului poetic, un discipol al misticului Heliade, sau chiar un poet de factură pașoptistă. Adrian Marino susține că o dată „cu Macedonski ar muri, de fapt, ultimul mare pașoptist al literaturii române”. Este o definire strict tipologică, determinată de temperamentul și ideologia poetului, nu însă de concepția sa estetică. Personalitatea originală a lui Macedonski se construiește din atitudinea permanent refractară și nonconformistă. La nivelul biografiei s-a vorbit despre o existență schizoidă, autorul fiind atras simultan de ideal și real, de iluzoriu și concret, avînd, ca și

pașoptiști, idealuri colectiviste și altruiste, dar fiind în același timp un dandy, un decadent, cultivându-și cu orgoliu și narcisism propriul eu.

Contemporan cu ultimele ecouri ale romantismului francez și cu mișcarea estetică engleză și americană (cu un Oscar Wilde, de exemplu), Macedonski pare un personaj al lui Mateiu Caragiale, purtând o mască aristocratică, fiind prețios și afectat, strident în cele din urmă, într-un București care nu era dispus să accepte extravaganța. Această imagine nu contravine *dimensiunii sociale* a creației sale (prezentă și în **Noapte de decembrie**), el atacând violent (cum o vor face mai târziu avangardiștii) spiritul mic burghez, filistin, suficient și comod. Deși un dandy (ca Marcel Proust), despre Macedonski s-a putut spune că este „temperamentul cel mai vitalist și energic din întreaga noastră literatură”.

Din punctul de vedere al opțiunilor estetice, Macedonski parcurge câteva etape, trecând prin romantism, parnasianism, simbolism, instrumentalism, naturalism chiar, pentru ca, după 1900, să adopte o poziție clasică. În aceste condiții, e greu de precizat cum ar trebui interpretată, de pe poziția ideologiei implicate în operă, creația lui.

Dreptate are Nicolae Manolescu, care în **Metamorfozele poeziei** consideră că, o dată cu Macedonski, asupra poeziei în sine triumfă *conștiința poeziei*. Deja acesta este primul semn care anunță începuturile poeziei modernă. Toate apropierea lui Macedonski de acest nou „curent” s-ar datora „unei lucidități programatice, mai importante decât poezia” (Nicolae Manolescu). Adevărul este că Macedonski își afirmă continuu opțiunile sale în acest sens, modificându-și-

le însă în permanență, și nefiind mulțumit de nici una. Ion Simuț consideră, dimpotrivă că Macedonski este structural „un mimetic, imitînd experiențele parcurse de alții indiferent că e vorba de simbolism, parnasianism”. Chiar de-ar fi așa, fervoarea cu care Macedonski își susține punctul de vedere îl face credibil. În fond, nemulțumirea aceasta este și ea consecința romantismului structural al lui Macedonski (care, ca și Arghezi mai târziu, din punctul de vedere al temperamentului este un romantic).

Ca teoretician al poeziei, Macedonski realizează, în viziunea lui Marino, „o evoluție și în același timp o sinteză”. Prin funcțiile operei de artă, prin specificul creației artistice, prin definiția dată artei și frumosului, Marino îl situează pe Macedonski printre romantici.

Un admirator integral al romantismului, Macedonski, însă, nu este. Acest lucru se vede și din înclinața sa către eclectism. El nu se poate rupe de o oarecare tradiție, pe care o îmbogățește, însă, ajungînd în final, cum susține același exeget „să apropie modernismul de clasicism” (parnasianismul, să nu uităm, este un neoclasicism, caracterizat prin obiectivitate, neimplicare emoțională, rigurozitate formală etc.). Preocuparea lui Macedonski tocmai pentru construcție și perfecțiune formală, pentru proporție și echilibru este una de sorginte clasică. Mai mult decît atît, Macedonski refuză poezia intimistă, deci o oarecare direcție a romantismului, preferînd poezia socială și umanizată. De altfel se vorbește și despre naturalismul lui Macedonski, mai ales cînd poetul tratează tema prostituției (**Noaptea de februarie**). Deși există elemente parnasiene indubitabile în creația lui (în **Noaptea de decembrie**, preferința pentru o cromatică specială, pentru metale prețioase și pentru minerale), poetul

nu se recunoaște ca parnasian, și un ciclu precum acela al Rondelurilor îi reafirmă neoclasicismul.

Oricum ca estetician, Macedonski a inovat în direcția simbolismului și a modernismului, importante fiind câteva articole, printre care: **Despre logica poeziei** (1880), **Poezia viitorului** (1892), **Simbolismul** (1895). Dacă ar fi să-l credem pe Mircea Scarlat, ar trebui să spunem că Macedonski propune „erezia cea mai spectaculoasă a momentului”, modificările lui provocând niște rupturi puternice de ceea ce se scrisese anterior.

Prima dintre diversele mutații constă în includerea urîtului în domeniul poeziei, fapt realizat, cu totul altfel însă (din nevoia antitezei sau satiricului) și de Eminescu în **Scrisori**. Macedonski afirmă: „Poema este și noroiul stradelor format din victimele societății, și cerul plin de soare și colorit [...]. De la sublim la trivial, iată ce înțeleg eu prin *poemă*, iată ce ar trebui să fie ea”. Lucrul acesta trebuie pus în legătură cu preocuparea lui Macedonski de a reprezenta complexitățile sufletului modern. El propune, în fond, adecvarea sensibilității la noile realități, față de care romantismul părea desuet.

O a doua mutație ar putea privi natura lirismului ca atare. În **Despre logica poeziei** este de reținut că poetul distinge între un limbaj specific poeziei și unul specific prozei, susținând că „logica poeziei este nelogică față de proză [...] și prin urmare logica poeziei este însăși absurdul”. Dincolo de această afirmație, des citată, el constată că simpla versificare, prezența rimei, a ritmului și a unor procedee retorice nu este suficientă pentru a se putea vorbi de poezie. În **Despre logica poeziei**, Macedonski afirmă că arta versurilor este nici mai mult nici mai puțin decât *arta muzicii*.

În ceea ce privește simbolismul, Macedonski vorbește despre el în **Poezia viitorului**, afirmând că „alături de wagnerism și instrumentalism, simbolismul este ultimul cuvânt al geniului omenesc”. El definește simbolismul prin eufonie și imagine, refuzând, altfel spus, asemenea lui Poe, caracterul didactic și retoric al scrierilor de pînă atunci. Poezia nu mai este „limbaj didactic”.

În concluzie, așa cum spune Matei Călinescu, „Macedonski este romantic prin formație, gust, înclinație temperamentală, dar el lunecă și înspre decadentismul simbolist, lucru evident în preocuparea sa pentru efecte muzicale, pentru sugestie, pentru eliberarea versurilor de rigori formale”. Receptiv și față de parnasieni, mai ales prin încorporarea elementelor plastice, minerale, în imaginarul poetic, Macedonski este cel dintîi care recomandă la noi pe precursorii și reprezentanții simbolismului.

Articolele teoretice publicate de Macedonski și invocate anterior aproximează un concept de poezie care se sustrage înțelegerii romantice, însă poetul percepe simbolul ca un instrument de cunoaștere alegorică, acesta fiind semnul clar că despărțirea de romantism nu se realizează de fapt.

Prin multe elemente constitutive (tematică, imaginar, compoziție ș.a.), poezia lui Macedonski este una romantică. Dacă există niște excepții notorii, atunci acestea sînt poeziile din **Poema rondelurilor**. Dar, cum am văzut deja, Macedonski afirmă direct sau indirect anumite principii ale poeziei simboliste, cele mai vizibile fiind *muzicalitatea* și *perceperea senzorială* a lumii (senzorialitatea). O situație extremă o reprezintă, chiar în această direcție, *armoniile sale imitative* (acele texte în care

el exersează *instrumentalismul*), poezii precum **Înmormântarea și toate sunetele clopotului** sau **Lupta și toate sunetele ei**, care aparțin unei primei etape de creație.

Preocupat de sugestie, Macedonski este în căutarea inefabilului poetic, contrazicând teoretic și practic principiul după care creația poetică se subordonează unor idei filosofice, înscriindu-se unui anumit didacticism. Cu toate acestea, nu este greșit să se vorbească despre existența unui anumit neoromantism la Macedonski, vizibil în avîntul autorului spre ideal și în îndepărtarea sa de materie. Cum constata același Marino, poezia lui Macedonski, trecută prin instrumentalism, simbolism, romantism, evoluează spre un clasicism al formelor, lucru vizibil în **Poema rondelurilor**, volum postum (1927) în care procedee simboliste stau alături de procedee parnasiene.

Dacă ar fi să adăugăm un nou curent literar la cele invocate deja, ar trebui să spunem că Macedonski n-a aderat, teoretic vorbind, la estetica decadentismului, care este prezent, însă, în proza sa **Thalassa**. Într-un fel, ar fi fost împotriva temperamentului său să accepte prețiozitățile, rafinamentele stilistice, artificiozitatea, diluarea impusului existențial vitalist. Poziția lui față de decadentism este, de altfel, extrem de severă, din moment ce spune: „Pe cînd simbolismul ascunde ideea sub imagine și muzică, decadentismul nu ascunde nimic, dă numai pe față pustietatea de simțire a celor care-l practică”.

Oricum, după 1900, Macedonski formulează profesioni de credință net clasiciste, vorbind despre *frumosul etern* și scoțînd chiar o revistă numită „Revista clasică”.

Volumele de versuri publicate de Macedonski în românește sînt **Prima-verba**, în 1872, **Poesii**, 1882,

Excelsior, 1895, **Flori sacre**, 1912, **Poema rondelurilor**, 1927. În ce privește proza, Macedonski a publicat în 1902 **Cartea de aur**.

Tematica poeziei lui Macendonki este una de esență romantică, și chiar dacă s-a susținut că poetul ar trata niște teme și mai ales niște stiluri, impresia dominantă este aceea a unui descoperitor. Lucrul acesta se datorează implicării afective foarte puternice și energiei puse în joc. Elocvente sînt poeziile din ciclul **Psalmi moderni**, care anunță scrierile argeziene de aceeași factură. De altfel Argezi a debutat sub aripa lui Macedonski. Este vorba de poeme scrise la persoana I, în care revolta stă alături de melancolie. Elocvent este, de asemeena, cazul poeziei **Noapte de decembrie**, creație alegorică, cu fundament epic, în care stau față în față conștiința căderii și un principiu moral afirmativ, Macedonski fiind departe de a-și abandona crezurile și de a abandona lupta. Eșecul, căderea nu fac decît să-l stimuleze, să-l revigoreze, remarcabilă fiind forța disprețului din finalul acestei poezii. Acest lucru îi permite lui Marino să vorbească despre un suflet de esență tragică, întrucît eșecul este absolut necesar personalității lui Macedonski, întrucît îi consolidează eul.

Ținînd cont că tema din **Noaptea de decembrie** apăruse și la Eminescu, este uimitor faptul că poetul nu se lăsa pradă imaginarului și ideilor contemporanului său. El apelează la un instrumentar simbolist, folosind refrenele, repetițiile obsesive, o eufonie care creează sugestia. Întregul poem este „o construcție simfonică” (Tudor Vianu). Aici se vor întîlni stări dintre cel mai diferite și contrastante: exaltarea și blazarea, extazul și cinismul, candoarea și instinctualitatea, toate acestea, dovadă a unei

complexități temperamentale care sfidează și tradiția literară, și contemporaneitatea burgheză.

Definitorie pentru romantismul lui Macedonski este oscilarea între sfidare și decepție. Înselat de ideal, poetul cultivă extazul și motivul visului, fără a fi, însă, un vizionar care să se rupă definitiv de planul real și de problematica socială, implicată.

Textul cel mai relevant este din perspectiva esteticii simboliste este **Noaptea de mai**, poem în care poetul exultă, manifestându-se exclusiv în planul senzorialității. El intuiește aici inefabilul datorat voluptății parfumurilor și vederii. Extazul devine într-o astfel de poezie un instrument de cunoaștere. Aceasta este, în fond, modalitatea senzorială prin care poetul percepe și concretizează idealuri. Dacă ar fi să vorbim despre o reminiscență romantică și în acest text, atunci ar trebui să ne referim la ideea naturii vindecătoare de nevroze. Totuși, prezența ca atare a nevrozelor și modul în care este percepută natura țin strict de o percepere senzorială și, deci, de simbolism.

Și în **Noapte de decembrie** sînt de întâlnit aceste procedee specifice simbolismului, mai ales în acele secvențe în care eroul trăiește senzațiile provocate de căldura teribilă. Macedonski nu folosește mijloacele de idealizare acceptate de ideologia romantică, întrucît motivul visului și cel al nopții sînt lipsite de consistența ontologică necesară, fiind profesate distant și fără convingere. Locul procedeelor folosite de romantici pentru idealizare este luat de o rafinare a simțurilor și a percepției.

În același timp, Macedonski este un poet al decepției, ce-i drept, el aproximînd doar rareori *spleen*-ul, această trăire specifică simboलिष्टilor decadenți. Poetul este

un vitalist chiar și când își plînge condiția și se consideră un persecutat sau supus unei predispoziții tragice. Poemul **Noapte de martie** este elocvent pentru refuzul violent al vieții, poetul avînd aici conștiința unei vieți care provoacă lamentația. Nota caracteristică a poeziei lui Macedonski este fondul stenic, antidepresiv, atitudinea violentă, chiar dacă nu optimistă, ci mai degrabă sarcastică.

Pornind de la cîteva motive romantice (al deșertăciunii, al eșecului, al dreptății), Macedonski nu ajunge decît de cîteva ori la blazare. Printre temele relevante, aceea a rugăciunii din **Psalmi** este în măsură să releve fondul temperamental macedonskian. Poetul nu est pe poziția unui religios creștin, ci transformă totul într-un motiv poetic, atitudinea sa fiind orgolios satanică. Chiar și în umilință Macedonski se manifestă vitalist.

Erotica lui Macedonski se supune aceleiași atitudini care înseamnă lipsa efuziunilor sentimentelor, lipsa oricărei metafizici și lipsa sentimentalismului. Poetul descoperă idealitatea prin senzualitate. **Thalassa** este un exemplu pentru ceea ce s-ar putea numi puritate instinctuală și beție a simțurilor, voluptate dusă pînă la crimă, toate acestea însemnînd evitarea eșecului în aspirația spre absolut. În **Noaptea de aprilie**, tema iubirii se concretizează – deși într-un context social – acuzator, dar și nostalgic, fixîndu-se condiția iubitei în planul efemerității. Tonul este unul care refuză disperarea sau afectarea melodramatică.

Acest lucru se petrece și atunci cînd în cauză este *tema morții*. (a se vedea **Noapte de decembrie**, sau **Noapte de noiembrie**). Primul dintre poeme, pe lîngă sensul demascator, vine și cu o soluție vitalistă (întrucît moartea este percepută ca o transformare a materiei în

spirit sau ca o asumare a idealului). Așadar, proprie poeziei lui Maceonski este o vitalitate care poate să însemne și trăire vitalistă, dar și o atitudine satirică înrudită și prin obiectul și prin modalitatea stilistică cu satira eminesciană. Neiertător, cu porniri furibunde, Macedonski acuză societatea burgheză (nu se referă la statutul social al acestei societăți, ci la o anumită caracteristică a omului) și contemporaneitatea obtuză. În sensul acesta, o mare parte din poezia lui Macedonski este o poezie socială, aceasta impunându-se, pe de parte, prin tonul satiric, pe de altă parte, prin idealurile umanitariste, generoase, situate în descendența pașoptiștilor.

În ceea ce privește *tema naturii*, este de observat diferența de abordare de-a lungul timpului. În **Noapte de mai**, extazul este starea pe care poetul o cultivă, această contopire cu misterul genezei universale. Macedonski este departe, însă, de a putea fi numit poet al naturii, pentru că el este, în realitate, (doar) un poet al extazului, al ființei extaziate. Nu natura în sine este obiectul acestor poezii.

O altă situație apare în **Poema rondelurilor**, unde Macedonski se comportă ca un citadin, iar motivele acestei teme (motivul rozelor, al orașului) sînt un prilej pentru exprimarea melancoliilor. Dar nici aici tema naturii nu este o temă în sine (a se vedea, de exemplu, **Rondelul apei din grădina japonezului**). În **Thalassa**, natura stă sub un regim solar, potențînd deschiderea spre senzualitate. Nu întîmplător această nuvelă a putut fi considerată o „epopee a simțurilor”, pentru că simțul, văzul, auzul, tactilul sînt cultivate cu consecvență. Dincolo de epica extrem de simplă, este de reținut aici erotismul exagerat, senzorialitatea extrem de puternică.

În concluzie, Macedonski trăiește la confluența unor estetici diferite, temperamentul său însumînd vitalismul și obsesia idealității romantice cu estetismul sau cu decadentismul, apelînd la un instrumentar simbolist de cele mai multe ori, neocolind însă nici perspectiva neoclasică.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Prezentați concepția lui Macedonski despre poezie, așa cum reiese din articolele: *Despre logica poeziei*, *Poezia viitorului*, *Simbolismul* etc.
2. Demonstrați, exemplificînd cu texte, prezența mai multor curente literare în creația lui Macedonski.
3. Evidențiați locul pe care îl ocupă *ciclul Noapților* în opera macedonskiană.
4. Prezentați cîteva particularități expresive ale textelor din *Poema rondelurilor*.
5. Comentați textul următor, integrîndu-l în contextul curentului estetic de la care se revendică:
„De ce v-ați reurca în sfera abstractelor seninătăți ?
Închisă dacă vă e lumea, recoboriți-vă-ntre roze
Parfumele din mai înalță reînnoite-apoteoze,
Și-n noaptea blondă ce se culcă pe cîmpenești
virginități
Este fiuru-mpreunării dintre natura renăscută
Ș-atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută.
Veniți: privighetoarea cînta, și liliacul e-nflorit.”
(*Noapte de mai*)

SIMBOLISMUL

PRINCIPII, ETAPE, REPREZENTANȚI

În plan european, sfârșitul secolului al XIX-lea este marcat de mișcarea simbolistă, care inovează limbajul poetic și tematica poeziei, reprezentînd despărțirea de o poetică tradițională, fie ea clasică sau romantică, și deschiderea către poezia modernă. Termenii folosiți pentru a defini acest fenomen în plan european au fost „renaștere” sau „resurrecție umanistă”, fapt determinat de excesul de pozitivism din poeticile contemporane, mai exact de prezența parnasianismului și a naturalismului. Obiectul artei îl reprezintă pentru simbolisti nu ceea ce se vede, ci ceea ce se află dincolo de identitatea materială a lucrurilor. De aceea poezia simbolistă este o *poezie de cunoaștere*, și nu este un paradox faptul că în acest context se vorbește despre *poezie pură*. Poezia simbolistă tinde să fie o poezie de cunoaștere nu prin prezența ideilor sau prin folosirea conceptualizărilor, ci prin convingerea că poezia se juxtaponă în mod intim pe identitatea cosmosului, că între poezie și cosmos există corespondențe care fac din poezie chiar semnul cosmicului. Tocmai în acest sens al refuzului didacticismului, utilitarismului, retorismului, Mallarmé vorbește de poezia pură. Sintagma mai vizează crearea unui limbaj propriu, adecvat acestei poezii, semn la cosmosului. Este un limbaj construit pe muzicalitate. Temele acestei poezii sînt necunoscutul, absolutul, infinitul, idealitatea, eternitatea, invizibilul, impalpabilul, aceste teme permițînd aproximarea atît a figurii inerne a cosmosului, cît și a figurii interne a spiritului. Toți simbolistii tind să exploreze spațiul ascuns dincolo de

fenomenal, planul de adîncime a realului, dar pornind de la fenomenal și real. Toate aceste opinii sînt susținute la nivelul limbajului poetic. Simbolistii creează un nou raport între semnificant și semnificat, între conținut și expresie. Acest lucru reiese și din faptul că poezia simbolistă, care apelează la elemente de décor, refuză *reprezentarea* în favoarea *viziunilor interioare*, pentru care decorurile sînt semne.

Nota distinctivă a simboliştilor este sugestia, care presupune pe de o parte că semnificatul trebuie căutat în zona misterului, a tăcerii și „inefabilului”, imprecisului, vagului, iar, pe de altă parte, că acest semnificat e reprezentat de expresia care accentuează inefabilul prin folosirea termenilor imprecisi, a versul liber, a elipsei. A numi un lucru înseamnă a-i distruge trei pătrimi din substanță. „A sugera, iată visul”, spunea Stephane Mallarmé. Este așadar limpede că simbolistii refuză ceea ce ține de orice fel de didacticism și de orice fel de explicație.

În acest context, trebuie să eliminăm o confuzie frecventă, spunînd că poezia simbolistă nu este totuna cu poezia care folosește simbolul, de care diferă structural. Poezia cu simboluri explicitează prin anumite procedee discursive și chiar prin anumite raționamente implicite. În sensul acesta, poezia a folosit din totdeauna simbolul. Or poezia simbolistă nu poate fi definită decît prin trimiterea la sugestie și la alte cîteva procedee specifice, întrucît simbolul, în această ipostază, se referă la realitățile concrete care semnifică într-un mod ambiguu, criptic și imprecis.

Mallarmé spunea: „Simbolul înseamnă a evoca încetul cu încetul un obiect pentru a dezvălui o stare, sau, invers, a alege un obiect și a degaja din el o stare de spirit

printr-o serie de descifrări”. Astfel spus, realitățile nu mai au existență în sine, ci funcționează ca niște semne, simboluri deci, ale unei ordini ascunse a lumii care nu poate fi cunoscută decât astfel. Așadar, nu e vorba de simbolul conveționalizat, deliberat, tradițional, alegoric, univoc, ci de un simbol spontan, constituit inconștient, ambiguu, polivalent, deschis. Mai mult decât atât, în poezia simbolistă avem de-a face cu *un sistem de simbolizare difuz*.

Tocmai pentru că poezia este „ezitare între formă și sens”, experiențele la nivelul limbajului poetic sînt consecința unei restructurări, a unei disoluții la nivelul conținutului. Cel care precizează cu insistență acest lucru este Verlaine, și tocmai prin această componentă relația dintre poezia simbolistă și pictura impresionistă e foarte strînsă. Simboliștii cultivă transparența incertă, difuză, nuanțele, stările crepusculare, amurgul, ceața, ploile și apelează, din aceleași motive, la muzicalitate. Opțiunea aceasta face imposibilă prezența retorismului, a discursivității, a elocvenței, prin muzicalitate captîndu-se exact esența difuză a lumii. Sugestia se realizează în fond tocmai prin voita imprecizie, prin folosirea contururilor estompate, a cuvintelor șterse, a nuanțelor.

Cineva preciza că există cîteva *cîmpuri semantice ale disoluției* : vizualitatea difuză (umbra, seara, amurgul, ploaia, plînsul, fantasmele); verbe al instabilității (a tremura); adjective ale transparenței (alb, pal, diafan, vaporos, fragil, subtil); imprecizia (tablourile sînt gri, voalate, incerte).

În concluzie, simbolismul favorizează categoria intuiției și pe a iraționalului, trăirea, senzorialitatea, mai ales ca formă de revoltă implicită față de pozitivismul științific

și față de pragmatismul vieții cotidiene. Rimbaud vorbea despre „lunga, imensa, raționala dereglare a tuturor simțurilor”, de o experiență limită care să permită cunoașterea și iluminarea. În acest context, am putea invoca stările specifice simbolismului: amărăciunea, angoasa, *spleen*-ul, deznădejdea, răul, care nu sînt doar teme exterioare, ca în cazul poeziei pre-simboliste, ci exprimă esența acestei poezii, întrucît prin stări se favorizează aproximarea esenței, trecerea dincolo de vizionar.

Firește că o precizare se impune din capul locului: simbolismul nu este deloc o mișcare omogenă și, prin urmare, nu are o doctrină normativă precum „arta poetică” a lui Boileau, ceea ce face ca principiile poetice evocate anterior să fie o construcție mentală gîndită *a posteriori*, de către exegeză.

În Franța există mai multe direcții, destul de diferite între ele: decadentismul, instrumentalismul, hermetismul. În literatura română, diferențele dintre Dimitrie Anghel, Minulescu, Bacovia sau Densusianu, ca să luăm cîteva exemple, sînt enorme: Dincolo de aceste diferențe, există la nivelul acestei noi poezii, privite în integralitatea ei, o atmosferă comună. În cazul literaturii române, și pentru că simbolismul este în bună măsură o mișcare de împrumut, mulți dintre simboțiști cultivă parnasianismul, sau chiar romantism, față de care ruptura nu e atît de puternică. La noi se întîlnesc, de altfel, situații dintre cele mai bizare. Un poet precum Dimitrie Anghel în „Sămănătorul”, revistă tradiționalistă care a apărut chiar ca o reacție la inovațiile simboțiștilor. Pe de altă parte, un poet ca Ov. Densusianu cultivă o poezie mai apropiată de futurismul lui Marinette, decît de simbolism, deși el se declară simbolist. Împotriva

acestei lipse de omogenitate, unitatea este dată de criteriul poetic unitar, care este, înainte de orice altceva, sugestia.

Sfârșitul de secol XIX și începutul secolului XX înseamnă, așadar, această mișcare reformatoare a simbolismului. Și cu toate că istoria simbolismului românesc este extrem de scurtă, se pot distinge câteva etape distincte:

O primă etapă ar dura între 1880 și 1899. Momentul acesta are în centru excentrica figură a lui Macedonski, care în 1880 fondează revista „Literatorul”. Poetul acesta, cu o forță de anticipație excepțională și cu un devotament dus pînă la fanatism, întreține cultul frumosului și idealului împotriva pragmatismului burghez. Din această cauză, Adrian Marino îl numea, pe bună dreptate, „rege profet și magician”. Revista „Literatorul”, seriile literare macedonskiene (e vorba de cenaclul omonim), alte reviste precum „Duminică”, „Revista modernă”, „Viața nouă” au dus la cristalizarea curentului, la realizarea unei atmosfere adecvate impunerii noului. Discipolii lui Macedonski, un I. C. Săvescu, un M. Demetriade sau un A. Obedenaru sau Karnabatt nu au forța necesară ca să fixeze și să impună un nou limbaj poetic. Acești poți sînt simboliști prin teme, motive, uneori chiar prin calitatea trăirilor interioare, dar aproape deloc prin specificul modalității de expresie și prin particularități de ordin stilistic. Este foarte mult mimetism la mijloc, modelul constituindu-l poezia franceză.

O a doua etapă desfășoară între 1899 și 1908. Aceasta este faza plenară a simbolismului, cînd mișcarea depășește cercul discipolilor macedonskieni. Un rol important în maturizarea simbolismului o are Ștefan Petică, cel care publică articole pro-simboliste chiar în reviste de

factură tradițională. În această perioadă, apare revista simbolistă a lui Densusuianu, „Vieța nouă” (1905-1925) și apar câteva din volumele de factură simbolistă extrem de importante. În 1902, Ștefan Petică publică volumele: **Fecioara în alb, Când vioarele tăcură, Moartea visurilor**. În 1905, Dimitrie Anghel publică volumul **În grădină**. Nu trebuie uitat nici faptul că cea mai mare parte a poeziilor lui Bacovia, mai ales acelea din viitorul volum **Plumb**, sînt publicate în această perioadă. Acum, carențele la nivelul expresiei din etapa anterioară sînt depășite și principiul sugestiei devine dominant.

Ștefan Petică (în articolul **Noul curent literar**, publicat în 1900) construiește un sistem teoretic bazat pe idee unei sinteze superioare între estetic și etic, modern și tradițional, factorul lucid și cel inconștient al creației. George Călinescu îl declară surprinzător de modern, avînd idei superioare epocii. Pentru prima dată, la Petică, elementele figurative sensibile dobîndesc o valoare funcțională, devenind un fel de semne ale unei realități mai profunde. El conturează un univers liric translucid, tinzînd spre evanescent, realizînd o atmosferă cu valoare simbolică. Petică moare, însă, la doar 27 de ani.

Ov. Densusianu, în aceeași perioadă, se situează la polul opus, el refuzînd orice sinteză și opunîndu-se modernismului, sămănătorismului și poporanismului, cu care poartă polemici. În articolul **Sufletul nou în poezie**, Densusuianu crede că poezia trebuie să se sincronizeze cu știința, poezia impunîndu-se prin mesajul pozitiv al civilizației și al tehnicii. Atitudinea este una optimistă, sănătoasă, stenică, generată de credința în șansa unei noi identități a omului. Creația sa s-ar putea reduce la tehnicism și energetism.

Ultima etapă a simbolismului se fixează între anii 1908-1916. Este faza de extindere și oficializare a mișcării, de consacrare a ei. Se impune acum Minulescu (spirit de frondă, cu apariție miraculoasă), cel care publică fulminantul articol **Aprindeți torțele!** în 1908 în propria revistă numită „Revista celorlalți”. Tot el va publica în 1911 articolul **Elogiul imperfecțiunii**. Printre multe alte reviste, apare acum și „Simbolul”, revistă condusă de elevii Tristan Tzara și Ion Vinea, care face trecerea spre avangardism, semn al disoluției.

În concluzie, în literatura română simbolismul poate fi perceput ca o etapă de tranziție către poezia modernă. În fond, mulți dintre acești poeți sînt poeți mimetici, nu au suficientă forță și rămîn, cu excepția lui Bacovia, poeți de raftul al doilea. Dincolo, însă, de valoarea scăzută a acestor poeți, ei au meritul de a fi oficializat particularitățile unei adevărate revoluții poetice.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Prezentați istoricul și principiile estetice ale simbolismului.
2. Detaliați particularitățile simbolismului românesc.

DIRECȚIA TRADIȚIONALISTĂ. SĂMĂNĂTORISMUL ȘI POPORANISMUL

Cum s-a putut constata la o analiză atentă a dinamicii vieții literare de la sfârșitul secolului al XIX-lea, tradiționalismul este o reacție polemică la adresa tendinței de modernizare și de europenizare. Lucrul acesta se întâmplă, însă, mai ales la nivel ideologic, pentru că la nivelul creației propriu-zise, creația lui Coșbuc de exemplu, al cărui prim volum de versuri apărea în 1883, nu avea nici o legătură cu simbolismul, pe care în bună măsură îl și precede. Coșbuc, ca și Goga ceva mai târziu, vine din spațiul transilvănean, avînd în spate alte determinații, decît acelea ale revoluției poetice din regat, unde tradiționalismul apare ca o reacție la simbolism, văzutr ca abatere de la o evoluție poetică posteminesciană firească.

În plan ideologic, așadar, direcțiile tradiționale manifestate acum sînt *sămănătorismul* și *poporanismul*, direcții care au în centrul simpatia față de țăran, dar care sînt foarte diferite între ele.

Sămănătorismul își are numele legat de revista „Sămănătorul” care apare din decembrie 1901 și care își va schimba ulterior numele, de la nr. 27, „Sămănătorul. Ca ideologie, fusese precedat de „Curierul literar”, care în loc de program reproducea fragmente din „Dacia literară”, subliniindu-se ideea unei literaturi naționale. „Sămănătorul” (sub conducerea lui Vlahuță și Coșbuc) apare pe un fond iluminist de culturalizare a țăranilor, iluminism care presupune și necesitatea unei îndreptări a ruralului, față de citadinul decăzut moral. Programul

revistei intitulat **Primele vorbe** nu oferă referințe de ordin estetic, enunțînd cîteva deziderate practice: evlavia față de trecutul istoric, iubirea pentru patrie, deșteptarea poporului, revenirea la firul tradiției în locul unei literaturi „cu bolnave idei” și, nu în ultimul rînd, refuzul unei literaturi de confesiune în favoarea unei literaturi vitaliste.

Între 1902-1905, revista este condusă de un comitet. Între 1905-1906, director este istoricul Nicolae Iorga, care era din 1903 un colaborator constant al revistei. Iorga fixează ideile principale ale sămănătorismului care impun turnura polemic a curentului, ațît prin disputele împotriva simboiștilor, cît și prin mișcările naționaliste și naționalist anti-cosmopolite. În fond, Iorga este acela care, împotriva noului în tematică și expresie, propune întoarcerea la trecut, observația directă asupra spațiului autohton, cultivarea unor sentimente proprii românilor. În 1906, istoricul părăsește direcția revistei, care este preluată de un comitet format din D. Anghel, Șt. O. Iosif, C. Sandu-Aldea. În ultimul ei an de existență, revista este condusă de un bănățean, A. C. Popovici, care îi grăbește sfîrșitul prin direcția reacționară pe care o imprimă, căci el urmărea crearea unei Austrii mari care să includă și Moldova.

Ideologia sămănătoristă cuprinde pornea de la premisa unei disocieri sat / oraș, spațiul citadin fiind considerat europenizat și înstrăinat; Printre trăsăturile caracteristice trebuie invocate xenofobia și anti-cosmopolitismul (explicat prin faptul că străinii, clasa suprapusă, este vinovată de stadiul de dezvoltare al societății românești); pascismul, sentimentul dezrădăcinării și nu în ultimul rînd idilismul, adică perceperea convențională superficială a realităților românești. Dacă ar fi să numim cîteva reprezentanți ai sămănătorismului, ar

trebui să invocăm nume precum Agârbiceanu, Șt. O. Iosif, Brătescu-Voinești sau chiar Sadoveanu, pentru o bună parte a creației sale de început. Ceea ce trebuie să fie clar este că, tipologic vorbind, dar și cronologic, sămănătorismul e un curent de factură neoromantică, fiind continuarea și diluarea eminescianismului.

Ciudat fapt, deși de factură tot tradițională, **Poporanismul** este o mișcare care apare ca o reacție nu la inovațiile simboliste, ci la sămănătorismul idilic, el nemaistructurându-se în jurul cîtorva idei de tip romantic (așa cum s-a întîmplat cu sămănătorismul). Oricum, el este un fenomen politico-ideologic și aproape deloc literar, din moment ce nu există o estetică proprie, nici măcar cît ceea a sămănătoriştilor. Ibrăileanu, vocea cea mai autorizată în plan literar a fenomenului, spune că, pe lîngă dorința de culturalizare, poporanismul a urmărit în plan politic obținerea împrîrietării și dreptul la vot. Între războaie, cînd „Viața românească” reappare, Ibrăileanu se dezice de poporanismul ideologic din cauza faptului că aceste drepturi au fost între timp obținute, revista publicînd scriitori valoroși indiferent de opțiunile lor estetice.

„Viața românească”, organul publicistic al poporanismului, apare între 1906 și 1916 după ce fusese anunțată de „Curentul nou”, care apărea în 1905, sub conducerea lui Sanielevici, avînd o atitudine explicit polemică față de sămănătorişti și simbolişti. „În locul barbariei rafinate a decadenților, în locul improvizăției, noi vrem cultură sufletească. În locul imoralității unora și a amoralității celorlalți, noi cerem moralitate. În locul romantismului decadent care a dispărut și în locul romantismului țărănesc care a venit, noi dorim un realism clasic”.

„Viața românească” pledează pentru culturalizarea maselor și pentru specificul național în cultură. Chiar din primul număr al revistei, C. Stere și Ibrăileanu fixează ceva din ideologia ulterioară. C. Stere militează împotriva sămănătorismului din cauza faptului acesta din urmă refuza cultura universală. Revista continua ceva din spiritul „Daciei literare”, fără a fi, însă, sectară și exclusivistă. De altfel, printre colaboratorii „Vieții românești” întâlnim și scriitori care publică la „Sămănătorul”, precum D. Anghel, Șt. O. Iosif, rar Vlahuță și Coșbuc. Dintre prozatori ar trebui amintiți Caragiale, delavrancea, Brătescu-Voinești, Vlahuță și Hogaș.

Pentru spiritul și problematica acestuicurent, relevante sînt cuvintele lui C. Stere care spunea că poporanimul este „sentimentul de recunoștință, simpatie, datorie față de țărani”, sau ale lui Ibrăileanu, care susținea că „relația dintre popor și literatură se reduce la o problemă de atitudine scriitoricească”.

Tot de factură tradițională este și revista „Luceafărul”, care apare în Transilvania, unde se vor consacra Goga și chiar Agîrbiceanu.

Scriitorii de factură tradițională valoroși nu rămîn sub tutela ideologiei estetice formulate la „Sămănătorul” sau „Viața românească”. De altfel, romanele cu tentă sămănătoristă cele mai cunoscute rămîn cele ale lui Duiliu Zamfirescu, precedînd revista „Sămănătorul”.

Cea mai relevantă este situația lui **George Coșbuc**, care publică în 1893, **Balade și idile**, în 1896, **File de tort**, în 1904 **Cîntece de vitejie**. În cazul lui, două problema sînt definitorii: *autohtonismul* și *clasicismul*.

Autohtonismul reiese din țărănismul scriitorului, din tematica exclusiv rurală și din aderența structurală la idealurile clasei țărănești. Poezia lui Coșbuc are substratul gestului iluminist care urmărea să culturalizeze masele populare. Coșbuc nu este deloc un poet naiv și ingenuu, deși a fost considerat astfel mai ales din cauza faptului că a fost dotat cu un extraordinar har al versificației, pentru simplul fapt că el vrea să realizeze o mitologie românească, folosind în mod deliberat anumite convenții, așezînd în locul zeităților antice, zeități din folclor sau din natură. De altfel, el este unul dintre cei mai culti poeți români, traducînd din Vergiliu, sau din sanscrită.

Petru Poantă spunea că „importanța lui Coșbuc este dată de faptul că el oferă o alternativă la eminescianism. Diferența dintre el și Eminescu este dată de trecerea *de la Poet la Artist*, de la substanță la scris”.

Clasicismul lui Coșbuc este consecința culturii, a structurii sale și chiar a influenței folclorice. Dacă am rezuma, am spune că elementele clasice întâlnite în creația sa sînt: redescoperirea și cultivarea anacreontismului; aluziile la mitologia greco-latină; limpezimea stilului; atenția cordată versificației; optimismul structural.

Fără a discuta despre temele cultivate (iubirea, natura, războiul, satul, în general), constatăm că lumea în creația sa este percepută ca un spectacol (Călinescu , pornind de aici, vorbește despre un „lirism obiectiv”), cu personaje, dialoguri, epică. De aici rezultă o bună dispoziție structurală și o demnitate organică. Nota generală din poezia lui Coșbuc ține de o anumită atitudine solemnă, sărbătorească, și idilismul pe care poetul îl cultivă nu este în nici un caz de factură sămănătoristă.

Structural diferit de neoclasicismul lui Coșbuc este **Octavian Goga**, autorul volumelor de poezii **Poezii** (1905), **Ne cheamă pământul** (1909), **Din umbra zidurilor** (1913) și **Cîntece fără țară** (1916). Goga, dimpotrivă, este – prin tematică, limbaj, viziune asupra artistului – un romantic. El face o monografie, dar una „sufletească” a satului, care să vizeze identitatea națională și socială a transilvăneanului. Stilul său este grandios, vizionar, nu spectacular și colocvial, ca la Coșbuc. Pe un ton solemn, într-un limbaj profetic, el se implică, asemenea unui veritabil tribun, în trăirile neamului său. Asemenea lui Grigore Alexandrescu, poetul oferă imaginea artistului angajat, declarînd că misiunea lui este de a fi „un luptător, un deschizător de drumuri”, în fine, conștiința vie a neamului, pe care îl conduce spre eliberare.

Structura lui Goga este una duală, elegiacă și în același timp militantă. El este un revoltat care are nostalgia patriei paradisiace și care trăiește cu convingerea că spațiul originar este recuperabilă. De altfel, natura nu este tratată niciodată ca pastel, tocmai pentru că Goga încearcă să recupereze o patrie mesianică Cît privește discursul poetic al lui Goga, el implică în mod organic existența unor elemente de poetică noi și chiar sugestia, fraza lui fiind limpede (militantismul e incompatibil cu sugestia, de exemplu, sau cu ambiguitatea), dar organizată prin repetiții, prin eufonii, toate acestea avînd o anumită importanță în crearea unei anumite atmosfere. Pe lîngă ambianța familială, eroii simbolici etc., și aici trebuie căutate mijloacele prin care Goga creează imaginea unei lumi fundamental tragice.

Activități de consolidare a cunoștințelor:

1. Prezentați principalele diferențe dintre sămănătorism și poporanism.
2. Detaliați coordonatele universului liric al lui Octavian Goga.

Evaluare și teste finale

A. Întrebări:

1. Care sînt particularitățile stilului lui Creangă?
2. Care sînt principalele articole teoretice în care Caragiale tratează problematica teatrului?
3. Care sînt principalele nuvele scrise de I.L. Caragiale?
4. Care sînt principalele curente literare de care poate fi apropiată opera lui Macedonski?
5. Care sînt cele mai cunoscute poezii macedonskiene din *ciclul Noptilor*?
6. Care sînt cei mai cunoscuți poeți simbolisti români?
7. Care sînt revistele literare de orientare sămănătoristă și poporanistă?

B. Eseuri structurate:

1. Analizați dimensiunea naturalistă a nuvelor lui Caragiale.
2. Comentați nuvela *Moara cu noroc*, plecînd de la următoarea afirmație a lui Mircea Zăciu (articolul *Modernul Slavici*, în volumul *Viaticum*): „Frica este

liantul – magistral analizat – al tuturor personajelor nuvelei.”

3. Comentați opinia lui Nicolae Manolescu, conform căruia *Mara* este un roman burghez.
4. Realizați o paralelă între textul *Cezara* și proza macedonskiană *Thalassa*.
5. Comentați textul următor, integrându-l în contextul curentului estetic de la care se revendică:

„Nu e de aur: e de raze.
O-întind grifonii ce-o susțin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta închin.

În scînteierea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
-Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.

E artă pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi, după talaze,
E sufletescu-avant deplin,
Nu e de aur: e de raze.
(Al. Macedonski, *Rondelul cupei de Murano*)

C. Eseuri libere

1. Caragiale – inovator al teatrului românesc.
2. Comentați poezia *Rondelul apei din grădina japonezului*.

CUPRINS

Ion Creangă

- grotesc, parodic, carnavalesc;
- particularități narative în „Amintiri din copilărie”;

I.L. Caragiale

- biografia autorului și a operei;
- conștiința scrisului;
- umanitatea caragialeană;
- nuvelistica lui Caragiale;

Ioan Slavici

- avatarurile operei slaviciene;
- nuvelistica;
- locul lui Slavici în dezvoltarea romanului românesc;
- între frescă și analiză psihologică;

Alexandru Macedonski

- romantism, simbolism și parnasianism în poezia și proza lui Macedonski;
- tematica operei;

Simbolismul

- principii estetice;
- simbolismul românesc: etape, reprezentanți;

Dirrecția tradiționalistă. Sămănătorismul și poporanismul

BIBLIOGRAFIE:

1. **Lidia BOTE**, **Simbolismul românesc**, EPL, 1966
2. **AL. CĂLINESCU**, **Caragiale sau vârsta modernă a literaturii**, Albatros, 1976
3. **G. CĂLINESCU**, **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**, Minerva, 1980
4. **G. CĂLINESCU**, **Viața lui Ion Creangă**, Eminescu, 1973
5. **Șerban CIOCULESCU**, **Vladimir STREINU**, **Tudor VIANU**, **Istoria literaturii române moderne**, Eminescu, 1977
6. **Constantin CIOPRAGA**, **Literatura română între 1900-1918**, Junimea, 1970
7. **Ioan CONSTANTINESCU**, **Caragiale și începuturile teatrului european modern**, Minerva, 1974
8. **Dicționarul literaturii române de la origini pînă în prezent**, Editura Academiei, 1979
9. **Daniel DIMITRIU**, **Grădinile suspendate. Poezia lui Al. Macedonski**, Junimea, 1988
10. **Ioan HOLBAN**, **Ion Creangă. Spațiul memoriei**, Junimea, 1984
11. **Istoria literaturii române**, vol. II, sub coord. lui Al. Dima, Editura Academiei, 1968

12. **Vasile LOVINESCU, Creangă și creanga de aur**, Cartea Românească, 1989
13. **Florin MANOLESCU, Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii**, Cartea Românească, 1983
14. **Pompiliu MARCEA, Ioan Slavici**, Facla, 1978
15. **Adrian MARINO, Introducere în opera lui Al. Macedonski**, Minerva, 1972
16. **Dumitru MICU, Început de secol**, Minerva, 1970
17. **G. MUNTEANU, Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, EDP, 1980
18. **Liviu PAPADIMA, Comediile lui Caragiale**, Humanitas, 1996
19. **Magdalena POPESCU, Slavici**, Eminescu, 1977
20. **Cornel REGMAN, Ion Creangă. O biografie a operei**, Demiurg, 1995
21. **Mircea SCARLAT, Istoria poeziei românești, I**, Minerva, 1982
22. **Mircea SCARLAT, Ion Creangă. O biografie a operei**, Cartea Românească, 1990
23. **Elvira SOROHAN, Rîs și grotesc în opera lui Creangă**, în vol. **Ion Creangă. Scrieri**, Junimea, 1990

24. **Ion POP, Dicționar analitic de opere literare românești, I,**
A-D, E. D. P., 1998
25. **Ion POP, Dicționar analitic de opere literare românești, II,**
E-L, Casa Cărții de Știință, 1999
26. **Mircea ZACIU, Marian PAPAHAĞI, Aurel SASU,**
Dicționarul scriitorilor români, A-C, 1995, D-L, 1998,
Fundatia Culturală Română
27. **Mircea ZACIU, Marian PAPAHAĞI, Aurel SASU,**
Dicționarul esențial al scriitorilor români, Albatros, 2000
28. **Mircea ZACIU, Mic dicționar, Editura Științifică, 1978**
29. **Rodica ZAFIU, Poezia simbolistă românească, Humanitas,**
1996
30. **Mihai ZAMFIR, Proza poetică românească în secolul**
XIX, Minerva, 1971