Cuprins

CUVÂNT-ÎNAINTE 7

1. LITERATURA ROMÂNĂ VECHE 13
1.1. Mituri şi legende populare româneşti 14
1.2. Specii ale epicii populare şi culte în versuri şi proză 14
1.3. George Călinescu despre cele patru mituri ale tradiției literare româneşti: *Traian şi Dochia, Zburătorul, Meşterul Manole, Miorița* 18
1.4. Limbile scrise pe teritoriul țării noastre 23
1.5. Literatura religioasă, istorică şi de învățături. Primele manuscrise şi tipărituri 25
1.6. Literatura istorică în Moldova şi Țara Românească (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Popescu) 28

2. GENURI ŞI SPECII LITERARE 33
2.1. Clasificarea genurilor şi speciilor literare 34
2.2. Specii majore ale genului epic 39
2.3. Alte specii ale genului epic 41
2.4. Specii ale genului liric 42
2.5. Specii ale genului dramatic 43
2.6. Criterii de caracterizare a genurilor literare 44
2.7. Moduri sau modalități de expunere literară 44

3. LITERATURA ROMÂNĂ PREMODERNĂ ŞI MODERNĂ 49
3.1. Iluminismul şi Şcoala Ardeleană 50
3.2. Scurt istoric al Transilvaniei 54
3.3. Începuturile poeziei în Țara Românească şi Moldova 56
3.4. Literatura română din perioada paşoptistă. Dezvoltarea culturii, învățământului, presei, literaturii (Cezar Bolliac, Alecu Russo, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri) 58

3.5. Scriitori români de după Revoluția de la 1848 (Alexandru Odobescu, Nicolae Filimon, Bogdan Petriceicu Hasdeu) 66

4. JUNIMEA ŞI JUNIMISMUL. TITU MAIORESCU. ETAPE ÎN EVOLUȚIA ESTETICĂ A LITERATURII ROMÂNE 71
4.1. Scurt istoric 72
4.2. Viața şi opera lui Titu Maiorescu 73
4.3. Activitatea de îndrumător estetic 74

5. MARII CLASICI AI LITERATURII ROMÂNE 79
5.1. Mihai Eminescu 80
5.1.1. Viața şi opera 80
5.1.2. Luceafărul 82
5.1.3. Atât de fragedă … 86
5.2. Ion Creangă 89
5.2.1. Viața şi activitatea 89
5.2.2. Amintiri din copilărie 90
5.2.3. Povestea lui Harap-Alb 93
5.3. I.L. Caragiale 96
5.3.1. Universul comic 96
5.3.2. Arborele genealogic şi opera 102
5.3.3. O scrisoare pierdută 104
5.3.4. Funcția şi aspectele comicului în opera lui I.L. Caragiale 108
5.4. Ioan Slavici 112
5.4.1. Viața şi lumea prin care a trecut 112
5.4.2. Opera 113
5.4.3. Moara cu noroc 116

6. CURENTELE LITERARE 121
6.1. Definiție 122
6.2. Romantismul românesc 124
6.3. Curente literare la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Realismul 126
6.4. Curente moderniste sau avangardiste 131
6.4.1. Simbolismul 131

6.4.2. Expresionismul 137
6.4.3. Suprarealismul 140

7. LITERATURA ROMÂNĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ. PROZA, POEZIA, DRAMATURGIA, CRITICA LITERARĂ 145
7.1. Publicistica literară 146
7.2. Sub semnul modernității. Eugen Lovinescu şi teoria sincronismului 148
7.3. Tradiționalism şi modernism în literatura interbelică (G. Coşbuc, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, O. Goga) 150
7.4. Proza interbelică 160
7.4.1. Mihail Sadoveanu, viața şi opera 161
7.4.1.1. Baltagul 165
7.4.2. Liviu Rebreanu, viața şi opera 168
7.4.2.1. Ion 169
7.4.2.2. Pădurea spânzuraților 174
7.4.3. Camil Petrescu, viața şi opera 179
7.4.3.1. Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război 180
7.4.4. G. Călinescu, viața şi opera 187
7.4.4.1. Enigma Otiliei 189
7.4.5. Mircea Eliade, date biobibliografice 194
7.4.5.1. Maitreyi 196
7.5. Modernismul poetic 200
7.5.1. George Bacovia, omul şi opera 201
7.5.2. Tudor Arghezi, miracolul poeziei moderne 205
7.5.3. Lucian Blaga, poet şi filosof 218
7.5.3.1. Eu nu strivesc corola de minuni a lumii 222
7.5.3.2. Gorunul 225
7.5.4. Ion Barbu şi ermetismul poetic 228
7.5.4.1. Joc secund 232

8. NOȚIUNI DE LEXICOLOGIE ŞI CULTIVARE A LIMBII 237
8.1. Ramificații istorice, teritoriale, socioculturale şi profesionale ale vocabularului 238
8.2. Vocabularul ca sistem. Câmpuri semantice şi familia de cuvinte. Categorii semantice: sinonime, omonime, antonime, cuvinte polisemantice, paronime, eponime 239

8.3. Formarea cuvintelor în limba română (compunerea, derivarea, schimbarea funcției gramaticale; împrumuturile) 242

9. LITERATURA ROMÂNĂ DIN PERIOADA COMUNISTĂ. ETAPE DIN EVOLUȚIA LITERATURII ROMÂNE SUB COMUNISM 245
9.1. Etapa stalinismului integral (1948–1953) 247
9.2. Etapa destalinizării formale (1953–1964) 248
9.3. Etapa relativei liberalizări (1964–1971) 251
9.4. Etapa naționalismului comunist (ceauşist) (1971–1989) 255
9.5. Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă* 263
9.6. Marin Preda, *Moromeții* 267
9.7. Nichita Stănescu, *11 elegii* 270
9.8. Marin Sorescu, *Iona* 273

10. LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ. POSTMODERNISMUL 279
10.1. Modern, modernism, modernitate 280
10.2. Postmodernismul 283
10.3. Radu Petrescu, *Ocheanul întors* 290
10.4. Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* 297

11. NOȚIUNI DE COMPOZIȚIE LITERARĂ, VERSIFICAȚIE ŞI STIL 303
11.1. Conținutul operei literare: temă, idee, motiv, subiect, personaj 304
11.2. Organizarea subiectului 305
11.3. Personajul literar 308
11.4. Instanțe ale textului literar (autor, narator, personaj, cititor) 312
11.5. Tipuri de naratori şi narațiuni 313
11.6. Noțiuni de versificație şi stil 316

12. UN MODEL SEMIOTIC DE ANALIZĂ LITERARĂ 323

BIBLIOGRAFIE 331

11.3. Personajul literar

Personajul literar este o categorie estetică funcțională fără de care literatura ar fi greu de imaginat. Importanța primordială a personajului derivă din specificitatea literaturii de reflectare cu precădere a omului în relațiile sale cu natura şi societatea. Literatura se inspiră din viață, iar aceasta este întâi de toate trăire umană.

Orice prezență omenească în literatură capătă numele de personaj. Etimologic denumirea provine de la lat. *per* – prin şi *sono, -are* , a suna, a răsuna prin; în franceză *personnage*, din latinescul *persona-* care însemna deschizătura în masca actorilor antici prin care ieşeau vorbele acestora, mască de teatru. Sinonim cu actor sau actant, mască, erou, figură, caracter, portret, personajul nu trebuie identificat cu persoana reală. El este, mai degrabă, o ființă de hârtie, cum îl numea Marian Popa (*Homo fictus*), o „reprezentare mentală", „un construct al intenționalității auctoriale". Personajul literar este o creație a scriitorului, o modalitate specifică a literaturii de a reflecta omul în relațiile cu natura şi viața socială. Idealurile scriitorului, experiența lui de viață, ideile, gândurile şi sentimentele se proiectează în personaje literare. Valoarea unei opere, mai ales epice, ar fi greu de definit dacă nu am vorbi despre personajele sale. Analiza literară îşi concentrează de aceea atenția cu prioritate asupra caracterizării de personaje. Când ne gândim la opere din literatura română sau universală, ne vin adesea în minte, în primul rând personaje literare, datorită reliefului artistic şi a valorilor exemplare. Istoria unei literaturi este, într-un anumit sens, istoria personajelor sale, deşi în spatele lor noi putem şi trebuie să descoperim psihologia scriitorului sau o psihologie de clasă, elemente de viață şi istorie socială a timpului când au fost create. Uneori simple ficțiuni artistice, fără o identitate reală precisă, personajele literare ne farmecă prin adevărul pe care îl comunică, intră în existența noastră spirituală, ne place să ne identificăm cu ele sau să le condamnăm în numele unor idealuri umane superioare.

Nu de puține ori, mai ales în ultima perioadă, obişnuitele istorii sau dicționare au fost suplinite sau înlocuite de dicționare de personaje. Bibliografia, bogat reprezentată şi în recomandările noastre, conține numeroase lucrări de felul acesta. Revista de didactică a limbii şi literaturii române, *Perspective*, dedică un întreg număr (2 (13) /2006) problematicii complexe, teoretice şi practice a personajului. Florica Bodiştean subliniază faptul că, pe bună dreptate, personajul este întotdeauna un construct al intenționalității autorului, un construct logic, egal cu sine, prin care scriitorul vrea să demonstreze ceva „Ca imagine ficțională animată, e dublu construit pe o dimensiune exterioară, ca o ființă socială, şi pe o dimensiune interioară, ca ființă psihologică. Noțiunea de personaj nu se

limitează la ființele umane, dar, dacă nu e ființă umană, personajul va fi în mod obligatoriu un substitut al acestuia, o reprezentare din lumea animalelor, plantelor, obiectelor sau o reprezentare alegorică (Moartea, Dreptatea, Grija, Spaima) căreia i s-au transferat atribute omeneşti. Discursul basmului, al povestirii fantastice, al legendei sau al fabulei apelează la astfel de personaje pentru a da corporalitate unor realități abstracte, pentru a crea iluzia unui cosmos în care toate nivelurile comunică sau, pur şi simplu, pentru a prezenta oblic, prin comparație implicită, aspecte la care morala publică se arată refractară".

Personajele literare au fost împărțite în clase şi categorii, după cele mai variate criterii: locul ocupat în structura operei, atenția şi amploarea cu care sunt caracterizate de autor, semnificația etică etc. În funcție de importanța şi amploarea pe care o iau în susținerea acțiunii, personajele pot fi *principale, secundare* şi *episodice, individuale* sau *colective*. În raport de ideal, personajele se împart în *pozitive* şi *negative*. Complexitatea şi caracterul evolutiv al naturii umane exclude schematismul caracterologic şi categorisirea în personaje exclusiv bune, virtuoase şi exclusiv rele sau stigmatizate de viciu. Personajele mai pot fi *schematice, statice* şi *plate*, construite în jurul unei singure trăsături, idei sau calități dominante şi, prin opoziție, *complexe*, când prezintă un cumul de trăsături caracteristice. Din punctul de vedere al manifestărilor sufleteşti se vorbeşte despre personaje *statice* sau *neevolutive* şi *dinamice*, în permanentă mişcare, evoluție şi transformare.

Într-o carte specială, *Poetica genurilor literare*, Florica Bodiştean acordă un spațiu larg problematicii personajului în cadrul textului narativ, după ce aceeaşi revistă de didactica limbii şi literaturii române, *Perspective*, dedicase genurilor literare numere tematice: textul epic (nr. 10/2005), textul liric (nr. 11 /2005), textul dramatic (nr. 12/2006). Din clasificarea personajelor după variate criterii (după locul deținut în acțiune, după funcția îndeplinită, după gradul de individualitate, evoluție, complexitate sau densitate psihologică etc.), nu lipseşte nici criteriul raportului personajelor cu realitatea, care pot fi: legendare, mitologice, fantastice, alegorice, istorice etc. Interesantă este şi privirea istorică a evoluției personajelor, determinate ideologic şi estetic, în funcție de idealul de umanitate, specific diferitelor epoci: Literatura Antichității promovează idealul de *kalokagatheea*, a omului Frumos, Bun şi animat de Adevăr. Evul Mediu face apologia *omului damnat*, Renaşterea cultivă tipul de *homo universalis*, Romantismul, *omul baroc*, contorsionat, Realismul promovează *personaje tipice* în *împrejurări tipice*, cu deosebire *omul mărunt*, omul obişnuit, comun, veridic, concret, ca ființă istorică. Secolul XX experimentează *omul ca flux al conştiinței* (romanul de tip proustian) şi *omul ca simplu*

comportament, impus mai ales de proza americană (Hemingway, Caldwell, Steinbeck). Radicale sunt experiențele moderniste şi postmoderniste care contestă categoriile consacrate ale literaturii, inclusiv ale personajului, prin încercări de disoluție sau pulverizare a eroilor în conformitate cu fragmentarismul exagerat al vieții. Această stufoasă clasificare nu constituie o normă sau o regulă obligatorie, dar cunoaşterea ei poate fi de folos în interpretarea textului literar.

În caracterizarea unui personaj scriitorul se foloseşte de procedee directe şi indirecte. A caracteriza un personaj înseamnă, în esență, a evidenția trăsăturile fizice şi morale ale acestuia, aşa cum se desprind din opera literară analizată. Niciun gen literar nu este lipsit de posibilitatea de a apela la personaje. Cele mai obişnuite sunt în genul epic. În operele literare aparținând genului dramatic, caracterizarea de către autor apare de regulă prin indicațiile scenice şi în tabela de personaje. În lirică, caracterizarea este implicită, confesivă sau mărturisită. Caracterizarea directă poate fi făcută de către scriitor, de alte personaje sau de personajul însuşi (autocaracterizarea, monologul interior). Caracterizarea indirectă reiese din acțiuni, fapte, conduită, gânduri, frământări, gesturi, reacții ale personajului la mediu, din aspectele sale exterioare, din felul cum se exprimă. Toate acestea oferă indicii în legătură cu locul, timpul, condiția socială sau intelectuală a personajului.

Am ales ca exemplu de caracterizare, dintre multele posibile, personajul principal Tudor Şoimaru din romanul istoric *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu, pentru a putea fi urmărit în conexiune cu organizarea subiectului din acelaşi roman.

Pribeag de când era copil, în vremuri de restrişte şi cumpănă pentru țară, după ce a slujit mulți ani în oştiri străine, Tudor Şoimaru se întoarce în satul natal, chemat de amintiri vagi şi de dorul nestins după neamuri şi pământul unde a văzut lumina soarelui. Cantemir bei nu înțelege această grabă spre locurile copilăriei şi, în comparație cu firea tătarilor, „copii ai pustiei", „mişcători ca nisipurile", descoperă la moldoveni o „boală" a statorniciei, o suferință după ținuturile natale. În drum spre ocinele părinteşti, o întâmplare neprevăzută, iubirea aprinsă pentru fata Orheianului, pare că-i va schimba gândurile. Dar icoana înnegurată a tatălui mort, amintirile şi dorința puternică de a face dreptate îl atrag cu o forță tainică, misterioasă spre casă. Realitățile satului îl întorc treptat cu fața spre adevăr. Stroie Orheianu, boierul din Murgeni, este ucigaşul tatălui său. El smulsese cu forța ocinele strămoşeşti asupra cărora răzeşii aveau urice şi întărituri de la Alexandru Vodă şi Ştefan cel Mare pentru ajutorul vitejesc la hotarele țării.

Personajul literar Tudor Şoimaru este prezentat în evoluție, de la oşteanul viteaz care slujeşte cu credință la toate stăpânirile, luptând pentru un ideal individual abstract,

până la identificarea cu suferința celor mulți: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sunt legat de lucruri statornice". Experiența aspră asupra vieții, dezamăgirea în dragoste, umilirea îl fac să înțeleagă că între el şi neamul lui Orheianu n-a fost decât blestem şi sânge, că între răzeşi şi boieri nu poate exista armonie sau împăcare, ci numai ură şi luptă.

Pe Tudor Şoimaru îl cunoaştem din caracterizările altor personaje şi din propriile sale acțiuni. Cantemir bei îi remarcă „sufletul ciudat" şi o „limbă dulce": „Om ca dânsul, cu inimă tare şi cu patimă năprasnică, se izbeşte cu fruntea de multe stânci ale vieții". Simeon Bîrnovă îi surprinde, lângă crucea lui Ionaşcu, „sufletul prea pătimaş", „ochiul sălbatic şi obrazul ca de mort".

Analiza psihologică se face cu mijloace obişnuite, limitate de cele mai multe ori la notarea gesturilor, atitudinilor, reacțiilor, comportamentelor ce trădează stări sufleteşti. Când află că boierul cel mai mare din Murgeni l-a lăsat orfan şi că a umilit tot satul: „Tudor Şoimaru rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoşați de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpânească, înghiți greu de câteva ori şi rămase privind întunecos spre mormântul de dinaintea lui".

Iată şi câteva mijloace stilistice de caracterizare a personajelor. Epitetele, foarte frecvente, exprimă nuanțat trăirile dragostei: *ochii învăpăiați, otravă dulce*; şovăiala sau teama: *ochii înfrigurați, ochii rotunjiți, înfricoşați de groază lăuntrică*; mânia: *ochiul sălbatic, obrazul ca de mort*. Se observă frecventa notare a reacțiilor ochilor, ferestre larg deschise spre ascunzişurile sufletului. Multe comparații sunt luate din natură şi din limba vietăților sălbatice. Înfruntarea sângeroasă de la începutul romanului e elocventă: oştile murmură „ca o vâjâire de pădure", sângele curge „ca o ploaie" etc. Când şovăie, Tudor Şoimaru e „ca o fiară flămândă care se domoleşte numai lângă pradă. Răzăşul se trase la cuibul de pe Lăut, ca un vultur rănit". Când Orheianu ridică asupra lui buzduganul, Tudor e „turbat ca fiara, cu ochi crunți şi cu obrazul ca de var". Metaforele sunt simple, puțin deosebite de comparații: „În sufletul lui Tudor Şoimaru bântui într-adevăr o furtună grozavă". Impresia de mărime, de întindere spațială sau de regresiune în timp se exprimă prin substantive şi adjective abstracte: *singurătățile Prutului, întinderi nemărginite, depărtări, linişte nesfârşită, străinătăți, adâncimile singurătății.*

Natura este în concordanță cu starea sufletească a personajului. Când tânărul îndrăgostit de fiica Orheianului intră în Şoimăreşti şi nu cunoaşte adevărul despre tatăl ei, satul îi apare scăldat în lumina dimineții, în pacea şi liniştea unei zile de duminică, cu răzeşi îmbrăcați în straie de sărbătoare. Când asistăm la răzbunarea crudă şi la înfăptuirea

dreptății sau când se anunță vremuri grele, natura se prezintă altfel: „Era un cer fără soare şi mohorât deasupra şi soseau de la munți, pe vârfurile înălțimilor, nouri zdrențuiți".

Posibilitățile de analiză şi caracterizare a personajelor sunt practic nelimitate. Reflectarea artistică prin convenția poveştii şi a personajului literar constituie un mijloc fundamental de cunoaştere şi de figurare a omenescului în literatură.

11.4. Instanțe ale textului literar (autor, narator, personaj, cititor)

Instanță, în înțeles propriu, înseamnă element constitutiv, parte componentă, categorie ce reglementează, ordonează, organizează sau conduce un anumit domeniu de activitate. Literatura, ca posibilitate de comunicare, nu poate exista fără un autor, narator, eventual personaje şi cititor. Cuvântul **autor** provine de la latinescul *auctor, -oris* şi se traduce prin autor, creator, inventator; fondator, făptaş; îndemnător, sfătuitor, propunător; om de încredere, garant, chezaş. De regulă autorul şi naratorul se identifică cu scriitorul. Dar sunt şi situații când, din varii motive, autorul sau scriitorul îşi maschează identitatea prin diferite artificii, pretexte sau figuri ale alterității, ale proiectării în alte euri (pretextul manuscrisului găsit, viziunea străinului, proiectarea în alte timpuri sau spații etc.).

Naratorul sau povestitorul este cel care narează, povesteşte frumos şi, de regulă, le ştie pe toate. Termenul provine de la latinescul *gnarus* – cunoscător, expert, bine informat, derivând la rândul său din rădăcina indo-europeană *gnâ* – a cunoaşte, de aici narator şi narațiune. Personajul ca instanță narativă l-am prezentat în subcapitolul anterior, iar în ceea ce priveşte **cititorul** ar fi bine să se rețină câteva lucruri esențiale. El este a doua instanță, receptoare, strâns legată de emițător, autor sau narator, indiferent cât este de real sau imaginar, transparent sau opac. Scriitorul şi semioticianul italian Umberto Eco, preocupat de aspectul pragmatic al comunicării, în *Limitele interpretării* (Editura Polirom, 2007), deosebeşte trei intenții în interpretarea unui text literar, care nu mai au nevoie de traducere: *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*. Intenția denotativă a autorului n-a existat şi nici nu poate exista vreodată într-o formulare conotativă deplină a cititorului, fiindcă intervine intenția operei ca sistem a cărei competență virtuală, nelimitată nu poate fi depăşită niciodată de performanța limitată a scriitorului individual, fie el chiar genial. Pe lângă intențiile autorului şi semnificațiile de adâncime a operei, în interpretarea unui text mai pot interveni conotațiile cititorului, determinate de cultura şi sensibilitatea acestuia, de mutația gusturilor şi valorilor estetice în permanentă devenire.

În „Cursul de poezie", ținut la Universitatea din Iaşi, publicat în *Principii de estetică* (1939), G. Călinescu era îndreptățit să avertizeze că de neînțelegerea unei poezii, mai ales ermetice, ambigui, dificile, nu se face întotdeauna vinovat numai autorul, ci şi lipsa de cultură estetică a cititorului, observație perfect valabilă şi astăzi.

11.5. Tipuri de naratori și narațiuni

Naratorul şi narațiunea ca instanțe literare sunt de o varietate deconcentrantă, uluitoare şi cu toate acestea, din nevoia de cunoaştere şi sistematizare, ele pot fi reduse la un număr limitat de forme narative fundamentale sau tipuri de naratori şi narațiuni. Naratologul olandez Jaap Lintvelt dedică acestor noțiuni de teorie literară modernă o carte specială, tradusă şi la noi din limba franceză (Jaap Lintvelt. *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, 1977). Tipologia narativă a lui Jaap Lintvelt, după cum îi sugerează şi titlul, se înscrie în tradiția teoriilor centrate pe problema „punctului de vedere", concept pus în circulație încă din secolul al XIX-lea de scriitorul american Henry James. Încercarea de tipologie narativă a lui Lintvelt are la bază opoziția între ceea ce în teoria literară modernă, mai ales cea franceză, s-a convenit a se numi **narator** şi **personaj**. Pornind de la un pasaj din cartea teoreticianului francez Gerard Génette, *Figures*, III, Lintvelt va stabili cinci tipuri de naratori şi tot atâtea feluri de narațiuni: „Alegerea, romancierul o face nu între două forme gramaticale, ci între două atitudini narative (ale căror forme gramaticale nu sunt decât o consecință mecanică): să povestească istoria prin unul dintre «personajele» sale sau să o facă să fie povestită de către un narator străin față de această istorie [...] De vreme ce scriitorul poate în orice clipă să intervină ca *narator* în povestire, orice narațiune este, prin definiție, virtual făcută la persoana întâi [...] Vom putea deosebi aici două tipuri de povestire: unul cu naratorul absent din istoria pe care o povesteşte [...], celălalt cu naratorul prezent, ca personaj în istoria pe care o povesteşte [...] Numesc primul tip, din motive evidente, *heterodiegetic*, iar al doilea, *homodiegetic*" (Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, 1994, p. 66). În această carte, valorificând naratologia franceză, dar şi pe cea anglosaxonă, germană, cehă, sovietică pe atunci, Jaap Lintvelt stabileşte cinci tipuri de narațiuni: heterodiegetică – cu trei variante: auctorială, actorială şi neutră – şi homodiegetică, în două versiuni: auctorială şi actorială.

În scopuri didactice, aceste tipuri de narațiuni, desemnate prin termeni aparent dificili, aproape rebarbativi, pot fi explicate etimologic şi caracterizate prin cuvintele cele

mai simple, pe înțelesul tuturor, inclusiv pentru elevii din clasa a VI-a, al căror manual le introduce primele noțiuni despre narator, narațiune la persoana a III-a, narațiunea la persoana I, naratorul ca personaj.

În narațiunile heterodiegetice, autorul, uneori identificat cu naratorul, nu face parte din istoria pe care o povesteşte, este în afara ei (în gr. *hetero* – în afară şi *diegesis* – istorie. În limba germană şi azi la istorie se mai zice *diegese*). În narațiunile homodiegetice, în schimb, autorul sau naratorul face parte din istoria povestită, se identifică cu ea, este în interiorul ei (de la gr. *homo* – egal cu, identic şi *diegesis* – istorie).

Deosebirea între narațiunea auctorială şi cea actorială este ca între cuvintele latineşti de la care provin: *auctor, -is* – autor, creator, inventator; fondator, făptaş; om de încredere, garant, chezaş, şi *actor, -is* – cel care pune în mişcare, înfăptuitor, *dramatis persona,* cel care acționează, personaj, erou. Între autor şi actor, între narațiunea auctorială şi actorială s-ar putea introduce aceeaşi deosebire ca între Creator şi creat, Dumnezeu şi om, Scriitor şi operă. Metafora sau mitul Demiurgului pentru scriitor se explică prin capacitatea acestuia de a crea noi lumi verbale, dacă se poate cea mai bună dintre lumile posibile. Într-o scrisoare către Louise Colet, Gustave Flaubert este de părere că „artistul trebuie să fie în opera sa precum Dumnezeu în creație, nevăzut şi atotputernic, încât să-l simți pretutindeni, dar să nu-l vezi".

În narațiunea heterodiegetică auctorială inițiativa îi aparține autorului, omniprezent şi omniscient, care dispune de o percepție externă şi internă nelimitată. Informațiile date de către narator depăşesc informațiile deținute de fiecare personaj în parte. Destinele eroilor sunt dirijate riguros de naratorul demiurg, aşa cum se întâmplă în proza realistă de observație socială şi problematică morală. Momentul narațiunii este, de regulă, ulterior părților relatate, cu posibilitatea de a face retrospective sau anticipări sigure. În general, timpul istoric este relativ lung. Naratorul auctorial sau omniscient ştie mai mult decât personajele sale (N>P), perspectiva narativă este obiectivă, relatarea evenimentelor se face la persoana a III-a, timpul trecut, prezentat ca terminat. Modelul narativ tradițional, clasic avea ca prezență dominantă naratorul omniscient. Este vorba despre scrieri de tip balzacian, *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon sau *Ion* de Liviu Rebreanu.

În narațiunile heterodiegetice actoriale naratorul cedează atributele sale unui actor, erou sau personaj care ştie mai multe decât autorul său (N<P). Chiar dacă autorul prin diferite mijloace, artificii sau pretexte se ascunde în spatele personajelor, viziunea rămâne tot exterioară, din afara istoriei povestite sau mimate. Este vorba despre scrieri, nuvele, romane de tip comportamentalist sau behaviorist, (Doamna de la Fayatte, *Principesa de Cléves,* Montesquieu, *Scrisori persane,* Ernest Hemingway, *Bătrânul şi marea, Adio arme,*

Pentru cine bat clopotele?, Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). În narațiunile heterodiegetice actoriale perspectiva aparține unuia sau mai multor personaje, naratorul ştie mai puțin decât oricare dintre personajele sale. Drept consecință, percepția exterioară şi interioară, extrospecția şi introspecția sunt limitate, perspectiva narativă e subiectivă, relatarea se face la persoana I şi a II-a, momentul acțiunii este, de regulă, la timpul prezent. Se pot face şi întoarceri, dar anticipările sigure sunt imposibile. Timpul istoric este, în general, scurt.

În narațiunile homodiegetice are loc o identificare sau o substituire a autorului cu personajul (N=P). Naratorul substituit sau identificat cu un personaj face parte din istorie, îşi narează propriile sale trăiri sufleteşti. Acest tip de narațiuni se realizează sub două forme: *auctorială*, când autorul, identificat cu naratorul se narează pe sine ca personaj (eu narant). Este cazul romanelor autobiografice, amintirilor, confesiunilor, jurnalelor, cu autorul mărturisit ca fiind personajul scrierii (Radu Petrescu, *Ocheanul întors*). În varianta homodiegetică *actorială* naratorul-personaj se lasă aparent narat de un alt personaj (eu narat) prin pretexte sau artificii ca substituiri de nume, scrisori sau jurnale găsite, care trimit transparent la biografia autorului asimilat cu personajul (I.M. Lermontov, *Un erou al timpului nostru*). Limita între narațiunea heterodiegetică auctorială şi homodiegetică actorială este curgătoare, uneori greu de separat, dar *Maitreyi* (1933), de exemplu, de Mircea Eliade, este fără îndoială un roman autobiografic, fiindcă, după cum mărturiseşte autorul în *Jurnal* şi *Memorii*, n-a făcut decât să-şi înlocuiască numele cu Allan sau să schimbe meseria lui Dasgupta. De altfel, nemulțumită de unele pasaje din roman, Maitreyi Devi i-a răspuns după 40 de ani cu un roman replică, *Dragostea nu moare* (1974), în care fiica filosofului Surendranath Dasgupta îşi ia numele de Amrita, botezându-l pe Eliade Mircea Euclid.

În practica literară sunt opere în care unul sau altul dintre tipurile narative descrise poate să predomine sau să fie unic, deşi în cele mai frecvente cazuri ele alternează, se amestecă, se combină.

Există în teoria literară modernă şi o tendință de modelare sau schematizare funcțională a narațiunii, după cum naratorul şi personajul îndeplinesc o funcție obligatorie sau primară şi o funcție opțională sau secundară. Naratorul îşi asumă obligatoriu actul narativ, îndeplinind astfel o *funcție de reprezentare*. Rolul esențial al personajului este de a participa ca *dramatis persona* la acțiunea romanescă. El exercită astfel o *funcție de acțiune*. Funcția de reprezentare a naratorului face pereche cu *funcția de control*. Naratorul poate încadra discursul personajului în propriul său discurs, pe câtă vreme invers este exclus.

Personajul exprimă întotdeauna atitudinea sa subiectivă față de evenimentele narative şi îndeplineşte deci o *funcție de interpretare*.

Funcțiile obligatorii ale naratorului şi ale personajului se pot schimba între ele în aşa fel încât funcțiile obligatorii ale naratorului devin funcții opționale ale personajului, iar funcțiile obligatorii ale personajului devin funcții opționale ale naratorului, astfel încât naratorul ar putea, şi el să-şi manifeste poziția ideologică exercitând *funcția de interpretare*. Naratorul poate îndeplini deopotrivă funcția de acțiune, identificându-se cu un personaj, care de aici înainte îşi asumă funcțiile de reprezentare şi de control. Naratorul se va asimila în acest caz personajului, astfel încât opoziția funcțională va fi neutralizată.

11.6. Noțiuni de versificație și stil

Noțiunile de compoziție literară prezentate până acum priveau mai mult structura, organizarea, forma internă a speciilor genului epic în proză. Dar, încă de la primele epopei antice, literatura ca imitație creatoare a naturii s-a scris şi în versuri de o anumită măsură, picioare metrice sau ritm, rimă, organizare strofică, capabile să surprindă sau să sugereze în plus unitatea de structură şi armoniile universului. Versificația, alături de numeroase figuri de stil sau abateri de la întrebuințarea obținută a limbii, contribuie la o mai puternică individualizare a scriitorului şi o suplimentară sensibilizare a cititorului.

Încă din clasa a V-a, din prima clasă de gimnaziu, elevii sunt familiarizați cu cele mai obişnuite şi accesibile figuri de stil ca personificarea, epitetul, comparația, enumerația, repetiția, potrivite cu gândirea animistă a copilului, care atribuie obiectelor şi fenomenelor din natură atribute ale ființelor vii, omeneşti. Conform principiului linear şi concentric al învățării, în clasa a VI-a, pe baza unei poezii de Eminescu (*O, rămâi…*), se introduc noțiunile de versificație (versul, strofa, măsura, ritmul, rima), metafora, ca figură de stil, antiteza şi hiperbola. În clasa a VIII-a se reiau cunoştințele de versificație, se repetă şi se sporesc cunoştințele despre metaforă, antiteză, hiperbolă şi se introduc noțiunile noi de aliterație şi asonanță. La clasa a VIII-a, materia fiind organizată pe genuri literare, liric, epic, dramatic, se repetă întâi elementele de versificație, aliterația, asonanța şi inversiunea, epitetul, metafora şi se introduc ca noi figurile de stil, simbolul, alegoria şi oximoronul. Manualele din învățământul liceal obligatoriu, la clasa a X-a, unele şi de clasa a XII-a, consideră necesare unele cunoştințe despre stil (direct, indirect, indirect liber), calitățile generale ale stilului, stiluri funcționale, iar la clasa a XII-a, sub formă de schemă recapitulativă, se rezumă prozodia sau versificația şi figurile de stil.

Din mulțimea greu de cuprins a noțiunilor de versificație şi stil le vom prezenta în continuare într-o formă sintetică, recapitulativă numai pe cele cerute de manualele şcolare şi programa de bacalaureat.

Versificația, în Antichitate, **prozodia** (de la lat. *pro* – pentru şi *ode* – odă, cântec, poezie, de regulă eroică), studiază versul din punctul de vedere al măsurii (numărului de silabe), picioarelor metrice şi ritmului, rimei, organizării strofice.

Versul (de la lat. *versus* – întorsătură) reprezintă un rând dintr-o poezie. I se mai zice, cu un cuvânt grecesc, stih, de la gr. *stihos* – rând. Totalitatea silabelor dintr-un vers se numeşte **măsură**. Unitatea ritmică superioară silabei formate deci din două sau mai multe silabe se numeşte **picior metric**. Succesiunea lor regulată formează **ritmul**, iar totalitatea picioarelor unui vers alcătuiesc **metrul**. După cum vocalele erau lungi sau scurte (în greacă sau latină) sau accentuate şi neaccentuate (în limbile moderne), versificația putea fi cantitativă sau calitativă. Se mai vorbeşte şi despre **hemistih** (jumătate de vers), cezură, întreruperea, pauza, tăietura versului în două (*caedo, ere, cecidi, caesum* – a tăia, de unde numele lui Caesar; a nu se confunda cu *cedo, ere, cessi, cessum* – a trece), şi despre **ingambament** (fr., *enjambement*), continuarea conținutului unui vers în versul următor.

Din punctul de vedere al numărului de silabe, cea mai frecventă măsură încă din Antichitate, mai ales în poemele eroice, era dodecasilabul, versul de 12 silabe. Versurile fără rimă, necunoscută în Antichitate, se numesc **versuri albe** sau cele care au un număr inegal de silabe, obişnuite în versificația modernă, sunt definite **versuri libere**. Într-un articol despre *Vers şi poezie*, Tudor Arghezi numeşte versul „cristalizarea geometrică a poeziei".

Rima este o potrivire muzicală, eufonică a sunetelor de la sfârşitul a două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Dacă ritmul, ca unitate prozodică importantă era propriu poeziei de la începuturile ei, rima apare mai târziu, în Evul Mediu, ca o podoabă sau ca un ornament eufonic de care poezia se poate lipsi. Versurile rimate cunosc o mare varietate formală de dispunere şi organizare strofică. Din acest punct de vedere deosebim rime **împerecheate**, când rimează după schema (aabb), **încrucişate** (abab), **îmbrățişate** (abba) şi **monorime**, când se succed trei sau mai multe versuri cu aceeaşi rimă.

Ritmul (de la gr. *rhytmos* – ritm, cadență) este cea mai importantă unitate prozodică, menită să surprindă succesiunea armonioasă a lucrurilor, a vieții în toate manifestările ei. De aceea se şi numeşte o succesiune de silabe accentuate şi

neaccentuate. Unii îl identifică cu piciorul metric, deşi riguros vorbind nu înseamnă acelaşi lucru. Piciorul metric este o succesiune de două sau mai multe silabe indiferent de accent, pe când ritmul este o succesiune regulată de silabe accentuate sau neaccentuate de acelaşi fel.

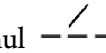
Unele manuale şcolare schematizează şapte tipuri de ritm sau picioare metrice, bisilabice, trisilabice, tetrasilabice:

– iamb  cu accentul pe silaba a doua;

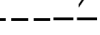
– troheu  cu accentul pe prima silabă;

– dactil  cu accentul pe prima dintre cele trei silabe;

– anapest  cu accentul pe ultima dintre cele trei silabe;

– amfibrahul  cu accentul pe silaba din mijloc, flancată de două silabe neaccentuate;

– coriamb cu accentul pe prima şi ultima dintre cele patru silabe;

– peon  cu o silabă accentuată şi trei neaccentuate, accentul putând să cadă pe oricare dintre cele patru silabe.

Structura unor unităţi ritmice precum cele de mai sus, diferitele combinaţii şi succesiuni nu sunt de cele mai multe ori un simplu joc fonetic. Ele sunt determinate de natura intimă a unor lucruri, stări, sentimente, idei şi îndeplinesc anumite funcţii estetice. Aristotel avea dreptate când în tratatul său *Poetica* observa că natura singură îşi impune ritmul necesar pentru fiecare tip de poezie.

Astfel, **iambul**, piciorul metric din două silabe, cu accentul pe silaba a doua, este cum spunea Eminescu „suitor", grav, apăsat. *Melancolie* e scrisă în ritm iambic: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/Prin care trece albă regina nopţii, moartă". *Plumb* de Bacovia nu putea fi scris decât în ritm iambic: „Dormeau adânc sicriile de plumb".

Troheul, oarecum opus iambului, picior scurt şi el de două silabe, prima accentuată, a doua neaccentuată, este în general metrul stărilor sufleteşti optimiste utilizat pentru exprimarea unui sentiment de fericire, bucurie nedefinită, graţie uşoară, beatitudine. Poezia populară este scrisă în asemenea ritm, valorificând natura veselă a cântecelor populare.

Dactilul este trisilabic, cu accentul pe prima silabă, potrivit pentru exprimarea unor stări precipitate, vioaie, iuţi, „săltărețe", cum le numea Eminescu, datorită mulţimii

silabelor scurte. *Iliada* de Homer e scrisă în întregime în hexametru dactilic, vers eroic care poate sugera fuga, galopul, graba, veselia, pasiuni şi sentimente violente: „Cântă, Zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul".

Anapestul, oarecum opus dactilului, picior metric cu trei silabe, ultima fiind accentuată, e mai puțin utilizat în creația românească.

Amfibrahul, trisilabic, cu accentul pe silaba din mijloc, flancată de două silabe neaccentuate, este potrivit poemelor cu conținut narativ, legendar, de evocare, plutire sau visare: „Sunt suflet în sufletul neamului meu/Şi-i cânt bucuria ş-amarul" (G. Coşbuc, *Poetul*).

Coriambul şi **peonul**, ritmuri tetrasilabice, sunt mai puțin frecvente în versificația românească.

Ultima secvență din sinteza de compoziție literară, versificație şi stil sistematizează noțiuni de circulație curentă legate de categoria estetică de stil.

Stilul (de la gr. *stylos*, lat. *stilus* – stilet, instrument de scris în Antichitate) numeşte felul de a fi, de a te comporta, de a te manifesta într-o împrejurare dată. În artă el a intrat cu înțelesul de semn, pecete, marcă strict individuală a unui creator, „omul însuşi", cum definea stilul naturalistul francez Buffon, deci omul în ceea ce are el mai individual, mai specific, mai caracteristic, unic şi nerepetabil. Calitățile generale, unanim recunoscute ale stilului, sunt: claritatea, proprietatea termenilor, precizia, corectitudinea, puritatea, naturalețea, armonia, demnitatea, concizia, finețea, umorul, oralitatea. Din punct de vedere funcțional, al uzului practic, stilurile pot fi cultivate (literare) şi necultivate (populare), beletristice, specifice artelor frumoase, şi nonartistice (colocvial ştiințific, publicistic, administrativ).

Efectele de stil se obțin prin ceea ce specialiştii consideră a fi o abatere de la uzul obişnuit, normal al cuvintelor numite figuri.

Figura de stil este deci o întrebuințare rară, mai puțin obişnuită a vorbirii şi gândirii. Nu întâmplător anticii împărțeau efectele de stil în figuri ale vorbirii şi figuri ale gândirii, separație perfect valabilă şi astăzi. În locul unor definiții şi exemplificări la care cei interesați pot accede uşor prin manualele de gimnaziu, din economie de spațiu, nu putem oferi mai mult decât o plauzibilă clasificare a figurilor de stil. Spuneam că încă din Antichitate figura se numea orice abatere de la întrebuințarea naturală sau normală a vorbirii sau a gândirii. Figurile vorbirii au loc la nivelul fonetic şi morfosintactic al expresiei lingvistice, în timp ce figurile gândirii sau ale cugetării se produc la nivel semantic şi compozițional. Este adevărat ca figurile gândirii nu se pot realiza fără materialul lingvistic comun cu figurile de cuvânt sau ale vorbirii, dar aceasta nu înseamnă

ca separarea între ele nu e posibilă. După ce facem precizarea că figurile de gândire sau semantice se mai numesc tropi (de la gr. *tropos* – răsucire, învârtitură), care se bazează pe sensurile răsucite, indirecte, figurative ale cuvintelor, putem oferi în final o clasificare, credem mulțumitoare, a tuturor figurilor de stil studiate şi prezentate în manualele şcolare, după următoarea schemă generală:

I. Figuri de vorbire, de cuvânt sau de expresie:

a) Figuri fonologice, la nivel fonetic: aliterația, asonanța, sincopa, afereza, apocopa, proteza.

b) Figuri morfosintactice, la nivel morfologic şi sintactic: repetiția, enumerația, paralelismul sintactic, elipsa, perifraza, anacolutul, inversiunea, gradația (climaxul), anafora, epifora, interogația şi invocația retorică.

În stilistica modernă figurile fonologice se numesc **metaplasme**, dincolo de substanța obişnuită a expresiei; iar cele morfosintactice, **metataxe**, dincolo de forma obişnuită a expresiei.

II. Figuri de gândire sau tropii, la nivel semantic, care se folosesc de sensul figurativ al cuvintelor, se pot realiza în trei feluri:

a) prin echivalență, cu relație analogică între termeni: metafora, epitetul tropul, comparația, simbolul şi câteva varietăți metaforice: personificarea, alegoria, hiperbola, litota;

b) prin contradicție: antiteza, ironia, eufemismul, epitetul oximoronic;

c) prin contiguitate, cu relație logică între termenii care se substituie: metonimia, sinecdoca, antonomasa, epitetul nontrop.

În aceleaşi studii de stilistică modernă figurile de gândire sau tropii se mai numesc **metasememe** sau **metalexeme**, dincolo de semnificația obişnuită a înțelesului lexical, la care se mai adaugă **metalogismele**, dincolo de organizarea obişnuită a conceptelor. Alegoria şi antiteza, de exemplu, în lipsa unor termeni mai potriviți, pot fi folosite şi acceptate atât ca figuri de stil, cât şi ca procedee compoziționale.

Figurile de compoziție se deosebesc de cele morfosintactice, care construiesc cuvinte şi propoziții din sunete materiale, şi prin aceea că, fiind preocupate de arhitectura, de armătura sau eşafodajul unor concepte abstracte, ele pot fi reprezentate, intuitiv, prin scheme sau figuri geometrice, care pot implica aspecte legate de viziunea generală, filosofică a scriitorilor. Romanul *Ion* de Liviu Rebreanu „un corp sferoid" se sfârşeşte precum a început, cu hora din bătătura casei Todosiei lui Maxim Oprea. *Dona Alba* de Gib Mihăescu şi *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil

Petrescu, preocupate de imposibilitatea unei iubiri absolute, platonice, ideale, pot fi reprezentate geometric printr-o asimptotă, printr-o linie curbă a aspirației omeneşti spre desăvârşire care se apropie de linia dreaptă a perfecțiunii şi pe care o atinge la infinit. *Glossa* eminesciană – formă fixă de poezie, cu concepția ei eleată despre prezentul etern şi succesiunea mecanică, implacabilă a vieții şi civilizației – poate fi reprezentată printr-o roată cu tot atâtea spițe câte strofe are poezia, adică zece, cifra perfecțiunii, în care ultima strofă reia într-o ordine inversă fiecare vers din prima strofă şi care formulează pe scurt conținutul glossei: „Vreme trece, vreme vine,/Toate-s vechi şi nouă toate;/Ce e rău şi ce e bine/Tu te-ntreabă şi socoate;/Nu spera şi nu ai teamă,/Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă/Tu rămâi la toate rece".

Manualele şcolare, atunci şi elevii, fac frecvent această confuzie între figurile morfosintactice, de formă a expresiei (metataxe), şi figurile de compoziție, de formă a conținutului (metalogisme). Trebuie să ținem însă cont de faptul ca figurile morfosintactice afectează forma expresiei, care este o forma externă, materială, făcută din sunete, pe când figurile de compoziție sau de construcție operează în forma conținutului, care este o formă externă, abstractă a conceptelor generale. Alegoria, antiteza, paralelismul, după cum am mai observat, pot fi şi figuri semantice sau tropi – deci de substanță a conținutului –, dar cu ajutorul lor putem construi, putem da o formă neobişnuită acestui conținut. Exemplul cel mai la îndemână este poemul alegoric *Luceafărul*, explicat de Eminescu însuşi.

În afară de alegorie, antiteză, paralelism, numeroase figuri de construcție sunt legate de organizarea timpului sau deformările temporale în literatură în sensul extensiunii, comprimării, substituirii sau permutării timpului. Altele pornesc de la perspectiva sau unghiul artistic din care scriitorul priveşte realitatea, numite figuri ale privirii, cu scriitorul în afara operei, identificat cu opera sau mascat prin diferite artificii ca manuscrisul, jurnalul, scrisorile găsite, viziunea străinului, a personajului-martor etc.

Strofa, în aceeaşi ordine de organizare a conținutului, specifică genului liric, este o grupare de versuri, de obicei cu înțeles deplin, construită după anumite reguli prozodice sau metrice, măsură, rimă, ritm. Strofa alcătuită într-un singur vers se numeşte monovers sau monostih. Ion Pillat şi-a intitulat un întreg ciclu de poezii *Poeme într-un vers*. Strofa alcătuită din două versuri se numeşte **distih**, cea compusă din trei versuri, **terțină**, din patru, **catren.**

Catrenul a dat şi numele unei forme fixe de poezie, alături de **sonet**, **rondel, glossă, gazel, pantum**, dintre cele mai cultivate în literatura română.