

Patul lui Procust

de Camil Petrescu

(fișă de învățare)

STRUCTURA ROMANULUI

Structura romanului este șocantă pentru anul 1933 și rămâne, până astăzi, una dintre cele mai complicate și mai incitante din proza noastră. Romanul, după cum mărturisește autorul, se vrea un „dosar de existențe”, în pagina propriu-zisă fiind adunate mai multe „documente”:

1. **Trei scrisori** în care doamna T, dezvăluie câte ceva despre dragostea ei pentru un domn necunoscut (Fred) și câteva episoade în care este implicat un alt personaj, D., îndrăgostit de ea încă din liceu. Scrisorile doamnei T. dezvăluie câteva evenimente din viața acesteia, printre care, ceea ce i-a marcat definitiv existența, adică dragostea pentru un bărbat misterios, căruia nu-i dezvăluie numele. Ceea ce se poate deduce din scrisori e dragostea plină de pasiune pe care o trăiesc cei doi, despărțirea lor (căreia d-na T. nu-i găsește nicio explicație), suferința aproape mortală a femeii.

Deși nu-l iubește pe D, doamna T îi permite acestuia s-o viziteze. Acest personaj ne ajută foarte mult să înțelegem personalitatea doamnei T și s-o putem caracteriza.

2. **Un caiet scris de Fred Vasilescu (jurnalul lui Fred)**, din care se conturează mai bine, deși cu sincope, firul dragostei lui pentru doamna T. În acest manuscris sunt incluse și scrisorile pe care Ladima i le trimite Emiliei și pe care Fred le citește în camera actriței, mai precis în patul ei.

Jurnalul lui Fred reconstituie momente importante din viața celor doi îndrăgostiți, deși anumite lucruri rămân nelămurite. De asemenea, jurnalul dezvăluie (prin intermediul scrisorilor lui Ladima) și povestea de dragoste dintre Ladima și Emilia Răchitaru, o actriță de mâna a doua și femeie trivială (vulgară).

- discuții - ...

3. **Două epiloguri**: primul povestit de Fred Vasilescu însuși, referitor la moartea lui Ladima, al doilea povestit după moartea lui Fred de către „autor”, adică vocea care-și revendică rolul de simplu ordonator al acestor „documente”;

4. **Subsolul** aparține în întregime aceluiași autor fictiv și umple o bună parte din roman. Deși cititorul este prevenit că-l poate citi la sfârșit sau că-l poate ignora cu totul, subsolul este foarte important pentru crearea impresiei de *autenticitate*. Subsolul conține impresii ale pretinsului autor, personajului-Autor despre cele întâmplare, date documentare cu privire la personaje cu existență reală în epocă, citate din gazetele timpului, poezii (de exemplu, poemul *Patul lui Procust* scris de Ladima).

În subsol, autorul „explică” cititorului cum a cunoscut-o pe doamna T, cum a convins-o să scrie, cum l-a întâlnit pe Fred, etc.

ACȚIUNEA ROMANULUI

Spre deosebire de romanul realist obiectiv în care evenimentele sunt narate cronologic, de o singură voce, urmând momentele subiectului, în romanul subiectiv al lui Camil Petrescu lucrurile stau cu totul diferit.

Faptele sunt relatate într-o **altă ordine** și nu cea obișnuită. Firul evenimentelor se conturează din scrisorile doamnei T, jurnalul lui Fred și notele de subsol care aparțin autorului fictiv. **Acțiunea este discontinuă.**

În fapt, subiectul romanului se construiește în jurul a două povești de dragoste: dintre doamna T și Fred Vasilescu, precum și cea dintre George Ladima și Emilia Răchitaru. Materia epică este organizată de către „autor” care, în notele de subsol explică modul în care ia naștere acest roman, considerat de el un „dosar de existențe”.

Subiectul e simplu: Autorul o cunoaște pe această doamnă pe nume Maria Mănescu (doamna T) și-i cere să interpreteze un rol într-o piesă a sa. Femeia refuză, dar în schimb acceptă, la cererea autorului, să scrie, cu sinceritate, povestind câteva evenimente care i-au marcat definitiv existența. Ea a trăit o intensă și pasională poveste de dragoste, suferind enorm în urma despărțirii pe care nu și-o explică. Cele trei scrisori pe care i le trimite autorului reprezintă o confesiune a femeii care încearcă să înțeleagă de ce s-a despărțit de bărbatul iubit. Alte amănunte care întregesc această poveste se regăsesc în jurnalul lui Fred intitulat **Într-o după-amiază de august**. Vizitând-o pe Emilia Răchitaru (o actriță de mâna a doua, lipsită de talent și semiprostituată), într-o după-amiază de august, Fred are ocazia să afle cu stupefație că Emilia a fost iubită de George Ladima, un poet și ziarist de excepție care cu câteva luni în urmă s-a sinucis.

Surpriza lui Fred este atât de puternică, încât își propune să citească teancul de scrisori pe care Ladima le scrisese Emiliei, pentru a afla cât mai multe detalii despre acesta (mai ales datorită faptului că Ladima i-a fost un foarte bun prieten). Stând în patul Emiliei, în acea după-amiază călduroasă de august, Fred citește scrisoare după scrisoare, aflând cu multă tristețe că George Ladima a dus o viață mizeră, plină de lipsuri materiale, că și-a căutat salvarea în iubirea pentru Emilia și că, foarte posibil, s-a sinucis din cauza ei.

Însă se mai întâmplă ceva. În timp ce se află în odaia Emiliei, în fața acestor scrisori, Fred însuși **retrăiește prin intermediul memoriei involuntare** care se declanșează automat, secvențe dureroase din propria-i viață, legate bineînțeles de iubirea pentru doamna T. Cititorul află că după despărțirea lor, Fred continuă s-o iubească și să sufere, căutându-i compania, dar neavând curajul să se împace cu ea. De altfel, Fred mărturisește că taina vieții lui, care-l face să fugă de femeia iubită, n-ar fi putut-o mărturisi nimănui, în afară de Ladima. Pe măsură ce citește scrisorile pe care Emilia le comentează cu mult cinism și insensibilitate, alte și alte episoade din trecutul său reînviază, redeschizându-i răni pe care Fred le credea de mult vindecate. Retrăiește o parte din trecutul său semnificativ: cum a cunoscut-o pe doamna T, dar și pe Ladima, cât de fericit a fost timp de doi ani și cât de mult suferă acum. Suferinței din dragoste i se adaugă și suferința pentru prietenul Ladima, suflet sensibil, nobil, dar nefericit care în scurta viață a avut extrem de puține bucurii.

După citirea tuturor scrisorilor, Fred se decide să le fure pentru ca acestea să nu rămână la Emilia. Le ascunde în buzunar și pleacă.

A doua zi, Fred încearcă să afle cât mai multe lucruri despre moartea lui Ladima. Se interesează prin ziare, pe la prietenii acestuia, dar și la procurorul care a anchetat

cazul. Cauza morții lui Ladima este complexă. Înșelat în dragoste, conștient că a iubit o femeie vulgară, lipsit de orice mijloace morale și materiale, părăsit de prieteni, Ladima găsește pentru scurt timp alinare în credință. Smuls cu brutalitate și din acest refugiu, sufletul lui Ladima se dezintegrează, el se prăbușește interior și se împușcă în inimă cu un revolver.

Autorul primește la câteva săptămâni caietele pe care Fred le-a scris. În ziua în care autorul și Fred urmau să se întâlnească, ziarele anunță moartea acestuia într-un accident aviatic. Autorul bănuiește că Fred s-a sinucis. Prin testament, tânărul aviator îi lasă toate lucrurile sale doamnei T, ca ultim semn al iubirii pe care i-a purtat-o toată viața. Autorul înțelege că doamna T ar trebui să afle ceea ce conțineau caiete, astfel că într-o zi îi face o vizită și-i lasă jurnalul.

Tipul de narațiune și tipul de narator în romanul *Patul lui Procust*

În *Patul lui Procust*, autorul impune, printre altele, **principiul autenticității**, creând iluzia că faptele relatate sunt adevărate. Pentru aceasta, el folosește **narațiunea la persoana I** ca principal tip de narațiune.

Există mai mulți naratori, a căror „voce” întărește impresia de autenticitate. Unul dintre naratori este **doamna T (în scrisori)**, care este și narator, dar și personaj al cărții. Un alt narator este **Fred Vasilescu (în jurnal)**, care este de asemenea și personaj. Un al treilea narator este „**autorul**” (în subsolul romanului și în Epilogul II). Toate personajele sunt așadar și naratori.

Perspectiva narativă este așadar multiplă, aparținând, pe rând, fiecăruia dintre naratori. Vorbim așadar de o perspectivă „împreună cu”, atâta timp cât naratorul și personajul sunt unul și același.

Relatii temporale și spațiale în romanul *Patul lui Procust*

În romanul subiectiv, problema timpului și a spațiului este una foarte importantă, dar și diferită față de romanul obiectiv.

Se poate vorbi, mai întâi, de un **timp obiectiv, real** în care se desfășoară evenimentele, dar și de un timp **subiectiv, afectiv** în care personajele plonjează prin intermediul memoriei involuntare.

În prima parte a romanului (cele trei scrisori), doamna T. iese din timpul obiectiv (prezentul) și se reîntoarce în trecut, rememorând evenimente care sunt esențiale pentru ea. Ea trăiește într-un **timp subiectiv, interior** întâmplări care, deși au făcut-o să sufere, au dat sens vieții ei.

În partea doua a romanului („Într-o după-amiază de august”), acțiunea începe *într-o după-amiază de august*, zi în care Fred îi face o vizită Emiliei Răchitaru. Durata vizitei este de câteva ore. În timp ce se află în odaia Emiliei, Fred citește cu mult interes scrisorile lui Ladima. Lectura scrisorilor, comentariile cinice ale Emiliei, gesturile pe care aceasta le face, declanșează **memoria involuntară** a lui Fred, prin intermediul căreia tânărul aviator re trăiește efectiv momente esențiale din viață. Amintirile care năvălesc în prezent sunt atât de vii, încât ochii i se umezesc, iar emoțiile îl copleșesc.

În romanul lui Camil Petrescu ceea ce contează este nu timpul obiectiv, ci timpul afectiv, care aduce cu sine momentele esențiale din trecut.

În ceea ce privește spațiul, se poate spune același lucru. Acțiunea se desfășoară în câteva locuri concrete: orașul de munte în care a copilărit d-na T, Bucureștiul unde trăiesc celelalte personaje, odaia Emiliei, chiar patul ei în care se află Fred când citește scrisorile, magazinul de mobile al doamnei T, locuința sărăcăcioasă a lui Ladima, etc. Toate acestea definesc un **spațiu obiectiv**. Mai important însă decât acest spațiu concret în care sunt surprinse personajele, este **spațiul interior, sufletesc** în care personajele se refugiază pentru a căuta răspunsuri, pentru a se simți în siguranță.

Personajele (Doamna T)

Personajele din romanul *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu sunt construite pe baza acelorași principii care guvernează edificiul întregului roman, și anume: autenticitatea, substanțialitatea, relativismul.

Personajele lui Camil Petrescu sunt oameni de o structură aparte, profunzi, problematici, căutători ai absolutului în toate domeniile vieții (în iubire, în viața profesională și socială), majoritatea dintre ei intelectuali lucizi, apți de autoanaliză și capabili de sacrificiu.

Pentru a susține **principiul autenticității**, autorul își pune personajele în situații aparte, îndemnându-le **să scrie din experiență**, convins fiind că numai experiența nemijlocită, relatată sub formă de confesiune la persoana I, prin fluxul conștiinței, este relevantă, adevărată și autentică.

Un personaj construit astfel este **Doamna T**, figură enigmatică, al cărei portret fizic și sufletesc se conturează pe parcursul întregului roman. Rugată de autor să interpreteze un rol într-o piesă de-a sa, aceasta refuză, dar acceptă să-i împărtășească câteva episoade din viață, legate de o experiență esențială care i-a marcat viața (iubirea ei pentru Fred Vasilescu).

Autorul îi realizează portretul fizic prin caracterizare directă, în primele pagini ale romanului: „*Nu înaltă și înșelător de slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă cu lungi tăceri melancolice, doamna T ar fi dat viață neobișnuită rolurilor de femeie adevărată.*” Discretă și reținută în viața reală, această femeie enigmatică dezvăluie, în cele trei scrisori pe care le trimite autorului, o personalitate puternică, deschisă, sofisticată, o fire autoanalitică capabilă de sinceritate.

Portretul ei sufletesc se construiește prin autoanaliză, confesiune și relațiile ei cu celelalte personaje. Relația dintre doamna T și D. (personaj prezent în viața ei încă din adolescență) permite înțelegerea unei laturi a personalității sale, de altfel foarte complexă. Față de acest bărbat îndrăgostit de ea dintotdeauna, femeia are o conduită contradictorie: când amabilă, generoasă, atentă, miloasă, când supărată, deranjată, indignată de prezența lui. După cum mărturisește într-una dintre scrisori, ea ține mult la imaginea ei (de exemplu, nu-i place să fie văzută în compania unui bărbat neîngrijit), cu toate acestea uneori se comportă ca și cum nu i-ar păsa. Femeie modernă, independentă, cu o afacere personală (posedă un magazin de antichități), doamna T iubește un bărbat care a părăsit-o fără nicio explicație, motiv pentru care ea suferă enorm („am suferit aproape mortal”), se frământă, dar fără a găsi vreun răspuns. Trăiește intens o gamă diversă de sentimente de la durere, teamă, speranță, până la umilință și resemnare.

Pentru Fred, doamna T este femeia ideală, femeia enigmatică, singura femeie pe care a iubit-o. El ajunge să o cunoască după doi ani de dragoste pătimașă, o vede rafinată, distinsă, foarte cultivată, mult superioară lui. Cu toate acestea, Fred o părăsește, continuând s-o iubească și să sufere. Portretul doamnei T se conturează prin **relativism**, frumusețea ei fiind pusă la îndoială de unele personaje (unii o consideră chiar urâtă) și chiar de Fred care mărturisește la un moment dat că frumusețea ei exterioară depindea foarte mult de starea ei interioară și că niciodată ea nu fusese mai frumoasă ca în perioada în care au fost împreună.

Pentru doamna T, iubirea este ceea ce dă sens vieții alături de sentimentul demnității umane fără de care viața nu ar fi posibilă. De aceea ea suferă atât de mult după despărțire, nemaigăsindu-și locul și căutând să afle dacă Fred a iubit-o cu adevărat sau nu. Abia la finalul romanului ea are ocazia să afle adevărul, în urma lecturii caietelor lui Fred.

Fire sensibilă, foarte lucidă, atentă cu cei din jur, doamna T reușește să se adapteze lumii în care trăiește având o capacitate extraordinară de a trece peste dezamăgiri și de a se dedica muncii.

Doamna T este un personaj care poate reprezenta tipul femeii enigmatice, care atrage prin eternul mister feminin, unul dintre cele mai interesante personaje feminine din literatura română.

Mutația valorilor estetice de Eugen Lovinescu

În articolul *Mutația valorilor estetice*, Eugen Lovinescu vorbește despre schimbările radicale care au loc în cultura universală odată cu apariția modernismului și care afectează și cultura română. Aceste schimbări (mutații) se întâmplă chiar fără voia noastră, deoarece există un **spirit al veacului** care își extinde influența asupra tuturor, deoarece popoarele nu trăiesc izolate, ci au legături unele cu altele. Acest spirit al veacului apare într-un loc (de exemplu, în Antichitate, el se manifestă în Roma și Atena; în Evul Mediu în Germania; în Renaștere în Italia, etc), apoi el se extinde treptat, mai lent sau mai rapid, în întreaga lume. Dacă în secolele trecute, când circulația informației nu se realiza cu atâta rapiditate, ideile se propagau totuși, ajungând să influențeze popoare și culturi, cu atât mai mult în prezent (începutul secolului XX), când mijloacele de comunicație s-au înmulțit și diversificat, spiritul veacului *atinge* toate culturile și toate țările. Prin urmare, noi, românii, nu avem cum să rămânem izolați față de țările Europei Occidentale, și nici cultura noastră nu poate să rămână aceeași ca în secolul al XIX-lea.

La întrebarea *Unde se manifestă spiritul veacului astăzi?* Lovinescu răspunde fără ezitare că **pretutindeni**. Acest fapt se explică tocmai prin rapiditatea cu care se propagă astăzi fenomenele culturale în întreaga omenire. Aceste fenomene culturale se propagă aproape instantaneu (în clipa în care apar, ele sunt chiar și transmise mai departe, astfel încât toată lumea află de ele imediat). Apariția telefoniei, a radiofoniei și a altor mijloace moderne de comunicare permite unui fenomen cultural să fie înregistrat chiar în momentul producerii lui.

Ce se întâmplă când ideile și informațiile circulă atât de repede și ajung atât de rapid în toată lumea? Ele sunt îmbrățișate de toată lumea. Astfel, curentele literare moderne care au apărut în Europa la sfârșitul sec. 19 și începutul sec. XX nu au avut cum să rămână fenomene izolate în țările unde au apărut. Ele s-au împânzit în toate culturile, așadar au ajuns și la noi. Culturile naționale sunt influențate și se "contaminează", deoarece ele tind să imite acele fenomene noi, adică să le integreze culturii proprii. Cu toate acestea, Eugen Lovinescu susține faptul că specificul fiecărei culturi nu dispare, deoarece elementele de noutate sunt, la început imitate, e adevărat, dar treptat ele se integrează în cultura poporului respectiv.

Lovinescu mai atrage atenția asupra unui alt aspect. Mutația valorilor (schimbarea lor adică) nu presupune faptul că fenomenele culturale noi sunt superioare celor vechi. Adică, simbolismul nu este superior romantismului sau clasicismului. Fiecare curent literar este valoros în contextul epocii în care a apărut, așadar nu se poate afirma că Dante este superior lui Homer (pentru că este de dată mai recentă). Schimbarea are loc deoarece aceasta este tendința firească. Totul se schimbă în lume, așadar rezistența la schimbare este inutilă.

Continuând pe aceeași linie, Lovinescu explică de ce la începutul secolului XX, când în Europa au apărut deja curentele moderniste (primul este simbolismul), este pur și simplu anormal să se mai scrie poezie sămănătoristă ca acum un sfert de veac. Limbajul poetic a evoluat, expresia poetică a căpătat în lume o formă inedită și, în consecință, a scrie astăzi, o poezie de aceeași factură, este pur și simplu de neimaginat. Criticul nu cere să se renunțe la tematica rurală (care face parte din tradiția noastră culturală), ci la limbajul poetic care este deja depășit. El vine cu un exemplu foarte elocvent care scoate

în evidență schimbarea care s-a produs și în literatura română: poezia lui Tudor Arghezi. Ea a apărut în plin sămănătorism, a fost ignorată o perioadă de timp, fiind considerată exagerată, dar după un timp a fost nu numai acceptată, ci considerată chiar cel mai remarcabil fenomen literar de după Eminescu. Ba, mai mult, au existat voci sămănătoriste care au ajuns să-l revendice pe Arghezi ca un veritabil tradiționalist ortodox.

În ultima parte a articolului, Eugen Lovinescu concluzionează spunând că în primele trei decenii ale sec. XX, literatura română a cunoscut o evoluție valorică în sensul că literatura s-a desprins încet-încet de celelalte elemente cu care se afla în simbioză (elemente sociale, morale, educative, etc). Așadar, începe să primeze esteticul și nu eticul și etnicul. Începe să se scrie literatură pentru literatură, adică acel tip de literatură care favorizează contemplația estetică, depersonalizarea cititorului și înălțarea lui dincolo de problemele curente ale lumii în care trăiește. Din acest punct de vedere (și numai din acest punct de vedere) literatura sămănătoristă și poporanistă este inferioară noii literaturi, întrucât își propune să educe, să facă morală, să învețe, etc, și mai puțin să bucure cititorul.

Flori de mucigai

de Tudor Arghezi

Tudor Arghezi este unul dintre marii poeți români din perioada interbelică, un poet care se încadrează perfect în curentul literar numit **modernism**, atât prin forma originală a poeziei sale, cât mai ales prin tematică. Odată cu Tudor Arghezi intră în literatura română **estetica urâtului**, concept inspirat din poezia franceză a lui Charles Baudelaire (volumul **Florile răului**). Volumul de versuri care ilustrează acest concept este **Flori de mucigai** în care poetul descoperă un nou limbaj poetic, inventând un nou mod de a scrie poezie. Așadar, se poate spune că apariția acestui volum de versuri a reprezentat un adevărat șoc în literatura română, dar și o "revoluție".

Volumul este inspirat din experiența personală a poetului (închisoarea), iar lumea înfățișată aici, a hoților și a răufăcătorilor, este privită de poet cu îngăduință și transfigurată în planul creației artistice. Astfel că, deja se conturează concepția lui Arghezi despre poezie, și anume aceea că **toate cuvintele și toate realitățile au dreptul să intre în opera de artă, chiar și acele cuvinte sau realități care, de obicei, sunt nepoetice sau mai puțin poetice**. Arghezi ridică din noroi cuvintele și le dă o strălucire de diamant, le dă credit, astfel încât ele pot să miște sufletul cititorului

Poezia *Flori de mucigai* se află în fruntea volumului omonim și este o **artă poetică**.

Textul este structurat în două secvențe lirice, marcate și în text: două strofe, inegale ca număr de versuri, cu rimă împerecheată și cu o muzicalitate interioară dată de trăirea intensă a experienței prezentate. Poezia este o confesiune tulburătoare a unui eu liric care, aflat în condiții vitrege și insalubre, de clausturare, nu renunță la menirea sa, și anume la **creație**.

Prima secvență.

Ca și cum cineva i-ar cere asta, poetul explică cum și în ce condiții a scris versurile: aflat într-un spațiu închis, întunecos, umed și rece, neavând la îndemână nici creion, nici foaia de hârtie, poetul își scrie opera (pe care o numește flori de mucigai) pe un perete rece și mucegăit. Gestul de a scrie cu unghia sugerează un efort extraordinar, un sacrificiu, un gest suprem pe care cineva l-ar face cu disperare și cu sentimentul unei responsabilități intense. Ca întreaga poezie modernă, și acest text este marcat de **ambiguitate**, posibilitățile de interpretare fiind multiple. Primul vers al poeziei "Le-am scris cu unghia pe tencuială" se poate referi fie la "florile de mucigai" din titlu, fie la creația viitoare a poetului, la noua lui manieră de a scrie.

Un prim **element de opoziție** intervine prin compararea poetului cu evangheliștii Marcu, Luca și Ioan. Spre deosebire de aceștia, care, în demersul lor - acela de a da viață textului sacru al Evangheliilor - au fost sprijiniți, ajutați (de taur, leu, vultur) de puterea divină, poetul este lăsat singur, să dea naștere în chinuri unei creații pe care o percepe cel puțin la fel de importantă ca și a celorlalți. Ajutorul divin lipsește, astfel încât inspirația divină (atât de slăvită de poezia clasică) este înlocuită cu un imens efort al poetului. Așadar, creația născută în astfel de condiții, va fi **altfel, diferită de tot ce a scris el până în acel moment**. Experiența teribilă prin care trece îl determină să-și schimbe atitudinea față de tot ce a creat mai înainte, să se situeze polemic față de ceea ce a scris până acum. Versurile de acum sunt "stihuri fără an", *stihuri de apă, stihuri de foame de scrum*.

Aceste metafore descriu, de fapt noua creație, pe care autorul o pune în antiteză cu cea anterioară. Versurile de acum sunt *fără de an*, adică transcend timpul și spațiul, fiind etern valabile și adresându-se lumii întregi. Sunt *stihuri de groapă*, adică sunt rezultatul unei suferințe similare cu cea dinaintea morții, sunt scrise în condiții grele. Noua manieră de a scrie poezie e diferită de cea anterioară. Versurile de acum sunt muncite, sunt chinuite și născute dintr-o mare durere.

Poetul își continuă mărturisirea. Prin versul *Când mi s-a tocit unghia îngerească* înțelegem dispariția inspirației. Unghia îngerească este inspirația divină care la un moment dat îl părăsește pe poet. Ca o consecință a acestei *tociri*, poetul apelează la alternativa mâinii stângi. Metafora conținută în versul *am lăsat-o să crească*, sugerează încercarea poetului de a reveni la vechiul mod de a scrie. Însă *unghia* nu a mai crescut. Ultimele patru versuri ale acestei secvențe transmit, într-o manieră metaforică, înstrăinarea poetului de întreaga sa creație de până atunci. E un moment de criză, întrucât poetul nu mai poate crea. Odată cu *tocirea unghiei îngerești* (adică cu moartea inspirației), poetul ajunge într-un moment teribil al existenței sale, deoarece, deși așteaptă, *inspirația* nu mai vine. Și totuși ... el are un destin de îndeplinit, **el trebuie să creeze**.

A doua secvență a poeziei intervine cu o schimbare de timp verbal. Timpul imperfect (*era, bătea, durea*) pare să schimbe perspectiva poetului asupra celor spuse până atunci. Dintr-o dată, el pare să-și fi amintit ceea ce s-a întâmplat și re trăiește experiența dureroasă: întunericul, frigul, ploaia care se auzea sinistru de afară, dar mai ales suferința provocată de neputința de a mai scrie. Versurile *Și mă durea mâna ca o ghiară/neputincioasă să se strângă* le-am putea înțelege astfel: eul liric înțelege că trebuie să facă o schimbare în felul său de a scrie. Părăsit de divinitate, el trebuie de acum înainte să se descurce cu propriile-i mijloace. Așa că, prin efort personal, și printr-o mare efortare, el își depășește condiția, reușind să creeze în ciuda tuturor.

Opoziția dintre *unghia îngerească* și *unghiile de la mâna stângă* se referă tocmai la ceea ce spuneam mai sus. În absența ajutorului divin, eul liric - asemeni unui înger căzut - decide să se reinventeze, scriind cum n-a mai făcut-o niciodată până atunci, adică *cu unghiile de la mâna stângă*.

Tema poeziei este legată de caracterul său de artă poetică și are în vedere condiția poetului, a creatorului, al cărui destin este să creeze în orice condiții.

Flori de mucigai este o artă poetică, deoarece conține o serie de idei referitoare la opera de artă, la menirea artistului și la creație:

- destinul poetului este acela de a scrie, indiferent unde se află, cum trăiește;
- creația nu depinde de inspirația divină, ci este rezultatul efortului ;
- opera de artă(poezia) trebuie să fie originală (mereu altfel);
- un poet trebuie să-și urmeze drumul propriu și să creeze în conformitate cu sufletul său;
- în viața oricărui artist poate apărea un moment de criză, și atunci el trebuie să se reinventeze (să învețe să scrie și cu unghiile de la mâna stângă...);

Lumina

de Lucian Blaga

Poezia lui Lucian Blaga are ca temă principală **misterul existenței**. În consecință, demersul poetic al autorului nu este altceva decât încercarea de a *lămuri* acest mister, dar nu pe căile seci și distrugătoare ale rațiunii, ale logicii, ci pe cele adânci și întortocheate ale iubirii, ale trăirilor profunde și ale intuiției interioare, deci și ale poeziei. Ideile filosofice despre cunoaștere sunt transpuse cu sinceritate și în poezie. Poetul respinge calea cunoașterii prin rațiune, gândire și logică (cunoașterea paradisiacă), pe care o consideră distrugătoare a misterului, și se situează de partea celor care prin iubire, sentiment, intuiție (cunoașterea luciferică) aleg să amplifice misterul, să-l potențeze, ajungând astfel la o înțelegere superioară a lumii.

Unul dintre mesajele clare pe care le transmite poezia lui Lucian Blaga este, așadar acela că **iubirea este o cale de cunoaștere, o poartă de acces către marile taine ale universului**. Această idee aproape că se transformă într-o profesiune de credință în primul său volum, *Poemele luminii*, tema cunoașterii prin iubire apărând în foarte multe poezii. Aceeași temă se reflectă foarte clar și în poemul **Lumina**.

Poezia e structurată în cinci strofe, cu număr de versuri diferite, primul element de modernitate care poate fi sesizat. Textul poate fi împărțit în trei secvențe, fapt care ajută la înțelegerea mesajului și a semnificațiilor pe care acesta le conține. Așadar, prima și ultima strofă care conțin un **monolog al poetului adresat iubitei** reprezintă prima secvență; strofele a doua și a treia, ce conțin un **tablou cosmogonic** reprezintă a doua secvență, iar strofa a patra, **o interogație retorică** e cea de a treia secvență.

Prima strofă care conține și **incipitul** poeziei reprezintă un monolog (tip interogație retorică) al poetului adresat iubitei: „Lumina ce-o simt/năvălindu-mi în piept când te văd/ oare nu e un strop din lumina creată în ziua dintâi,/din lumina aceea-nsetată adânc de viață? La vederea iubitei, îndrăgostitul își simte sufletul inundat de iubire. Ceea ce simte este atât de intens, neașteptat, frumos, desăvârșit, încât singurul lucru care-i apare în minte și în suflet este *lumina creată de Dumnezeu în ziua întâi a Creației*. Poetul are în acest moment o **revelație**, având sentimentul că asistă chiar la nașterea universului. Lumina primordială apare în textul poeziei lui Blaga ca având următoarele atribute:

- e creată în ziua dintâi (deci reprezintă Începutul, Alfa);
- ia naștere la porunca divinității, la Cuvântul Său;
- e însetată adânc de viață (nerăbdătoare să creeze viața);

Pornind de la aceste atribute, am putea defini viziunea despre iubire a poetului, pentru care universul interior (microcosmosul) este o reflectare la dimensiuni microscopice a Universului mare (macrocosm). Dacă nu există viață fără lumină, atunci nu există viață/fericire fără iubire. Lumina iriază din ființa iubitei, deci iubita este identificată cu substanța absolută a lumii, cu divinitatea chiar. Condiția de a pătrunde în taina Creației este, așadar, iubirea. Acest lucru chiar se întâmplă. Iubirea nu-i aduce poetului îndrăgostit doar o bucurie efemeră, ci-i deschide calea către pătrunderea tainelor Universului.

Secvența a doua a poemului este un **tablou cosmogonic**. Spuneam mai devreme că poetul trăiește o revelație la vederea iubitei. El chiar *vede, asistă* la re-crearea lumii: „Nimicul zăcea-n agonie, /când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul:

„Să fie lumină!” În realizarea acestui tablou, Lucian Blaga preia idei atât din viziunea creștină asupra creației, cât din cea indiană.

Tabloul cosmogonic e construit pe baza unor antiteze care descriu exact momentul Creației. Înainte de intervenția Creatorului care „dat-a un semn”, totul era cufundat în întuneric, într-o *zăcere agonică*. Creatorul face un semn... și lumina însetată de viață irupe ca o stihie („vifor nebun de lumină”). Fără a mai putea fi oprită, ea trezește **dorința** lumii abia create de a **se manifesta** prin „păcate, doruri, avânturi, patimi”. Cuvântul care descrie cel mai bine frenezia și nerăbdarea vieții este „sete” (metaforă ce descrie dorința nestăpânită a *nimicului* de a căpăta formă și de a se crea). Acest tablou cosmogonic conține un amalgam de imagini vizuale, auditive, cinetice care dau o senzație puternică de vitalitate, energie, mișcare, dinamism. Antiteza de care pomeneam mai sus este marcată și de folosirea verbelor la imperfect și perfect compus (zăcea/dat-a).

Cea de-a treia secvență a poeziei conține o interogație retorică, făcând legătura dintre celelalte două părți: „Dar unde-a pierit orbitoarea/ lumină de-atunci – cine știe?” Poetul deplânge dispariția luminii *orbitoare* din prima zi a Genezei. Ceea ce remarcă poetul cu certitudine este că lumea a pierdut astăzi contactul cu absolutul, adică cu divinitatea, adică nu mai are acces la mister, la taină. Întrucât poemul nu se încheie aici, cu această strofă, am putea crede că poetul se detașează de cei care au pierdut lumina. Spre deosebire de ceilalți, el are încă acces la lumină, adică la creație, adică la cunoaștere, adică la fericire, adică la Dumnezeu. Cum ? Prin IUBIRE.

„Lumina ce-o simt năvălindu-mi
în piept când te văd – minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintâi”

Ultima strofă este o reluare parțială a primei strofe. Cuvântul *minunato* care conține o sugestie de superlativ trimite cu gândul la o ființă desăvârșită în care încă se păstrează „un strop din lumina creată în ziua dintâi”. Iubita este începutul și sfârșitul, cu ea începe și cu ea se sfârșește totul.

ȘI TOTUȘI... atât în prima, cât și în ultima strofă există două adverbe care pun tot „raționamentul” poetic sub semnul incertitudinii: poate, oare.

Poetul vrea să rămână totuși sub pecetea tainei, a misterului. De fapt, nu există certitudini. Misterul trebuie să rămână, ba chiar să se amplifice, să se transforme într-un mister și mai mare. Numai așa cunoașterea se poate înfăptui

Iona

Caracterizarea personajului

Iona este personajul eponim al dramei lui Marin Sorescu. Este un personaj simbolic care trece printr-o experiență-limită, neobișnuită - simbolică și ea, în urma căreia dobândește o nouă viziune asupra existenței și asupra propriei vieți. Iona este un personaj dinamic care evoluează pe parcursul celor patru tablouri ale piesei. Este caracterizat atât direct, de către autor dar și prin autocaracterizare. Este caracterizat mai ales indirect prin limbaj, prin atitudine, mod de a gândi, mod de a se raporta la sine și la situația în care se află, dar și prin nume.

Prin **caracterizarea directă** făcută de autor în indicațiile scenice aflăm că **Iona este un pescar**, dar înainte de toate, un **om foarte singur** care ”vorbește tare cu sine”. Pe parcursul piesei, mai apar câteva elemente de biografie: aflăm că Iona are soție, doi copii, că locuiește într-un sat, etc este așadar un om obișnuit.

La începutul tabloului I îl surprindem făcând ceea ce e specific meseriei sale, adică, pescuind. Ceea ce este neobișnuit este ipostaza în care se află personajul. În gura larg deschisă a unui pește uriaș. Se pare însă că Iona nu observă acest amănunt, și se comportă ca atare: vorbește foarte mult, își pune întrebări la care își răspunde, cometează diverse situații, etc, și totul pe un ton vesel, glumeț, relaxat. Visul lui Iona, pe care-l spune cu voce tare este *să prindă peștele cel mare*. Pesimismul personajului se poate observa din faptul că și-a adus cu sine un acvariu din care pescuiește.

Iona ar putea simboliza **fianța umană care aspiră la un ideal** (peștele cel mare), dar e neîncrezător în șansa de a-l atinge. De aceea, se mângâie cu succesele din trecut. În timp ce pierde vremea pe malul apei, Iona este înghițit de peștele în gura căruia se aflase de la început. Din acest moment urmează **călătoria inițiativă** a personajului, **aventura** care-l va schimba și care-l va face să înțeleagă viața și lumea în care trăiește. În tabloul al doilea, Iona e surprins într-o altă ipostază. Se află în burta peștelui. După ce conștientizează ce s-a întâmplat, personajul continuă să se comporte ca și până acum. Adică vorbind cu sine. Prin **caracterizare indirectă** (comportament, atitudine) ies în evidență alte trăsături ale personajului: este **speriat**, dar **își ascunde frica**, vorbind mult. **Refuză să accepte ceea ce i s-a întâmplat** și continuă să se comporte normal: se plimbă dintr-o parte în alta, arătând că poate face ce vrea. Tonul monologului este același, **vesel, glumeț**, dar din când în când devine **foarte trist**. La un moment dat, are ochii în lacrimi. În spatele pălăvrăgelii aprent fără rost se ascunde de fapt frica de ceea ce urmează să se întâmple, groaza. Situația-limită în care se găsește Iona îl determină să-și amintească povestea proorocului din Vechiul Testament despre care auzise el că a trecut prin aceeași experiență ca și el. Spre deosebire însă de Iona fiul lui Amitai care se făcuse vinovat de neascultare, personajul lui Iona **nu are aparent nicio vină**. Sau este o vină pe care încă Iona nu o conștientizează.

Tonul monologului devine pe alocuri meditativ, personajul strecurând prin multimea de vorbe fără rost afirmații referitoare la propria-i viață, dar și la lumea din care vine (ex: oamenii își pierd vremea cu lucruri care nu le folosesc după moarte). Ironia, dar mai ales autoironia își fac și ele simțită prezența în monologul lui Iona.

Deși reușește să scape din burta primului pește, Iona nu poate să se bucure, deoarece își dă seama că a nimerit în burta unui alt pește care l-a înghițit pe primul. Tonul ironic se menține și în tabloul al treilea, numai că acum secvențele melancolice și triste apar mai des. Ne dăm seama că **Iona începe să se gândească mult mai profund la ceea ce i se**

întâmplă. Iona este **simbolul ființei umane care trece printr-o situație-limită** (sau de criză), ceea ce-l determină să se gândească serios la viață, la ceea ce a făcut până atunci și la ceea ce ar trebui să schimbe la sine. Înțelegem singurătatea personajului, nevoia de comunicare, **disperarea** la care se poate ajunge **din cauza singurătății și a înstrăinării** de semenii.

Dacă urmărim indicațiile scenice care însoțesc replicile lui Iona, putem observa că acesta trece prin stări foarte diferite: blazat, enervat, chibzuit, mângâind, cu obidă, zâmbind, calm, etc. Toate acestea traduc o neliniște interioară cauzată de **înțelegerea** lucrurilor pe care până acum le ignorase. Înțelegem de la Iona că lumea din care vine e **o lume absurdă, dominată de egoism**, o lume în care **nu există comunicare** între oameni, o lume în care existența este **lipsită de semnificație**, deoarece oamenii-și trăiesc viața mecanic, **fără implicare**. O lume din care divinitatea s-a retras alungată de oamenii alienați (înstrăinați) unii de alții.

Iona conștientizează dintr-o dată că viața sa de până atunci a fost greșită și strigă ”mamă, mai naște-mă o dată! Prima viață nu prea mi-a ieșit...” Ar dori s-o ia de la capăt, într-o existență nouă. Rând pe rând îi trec prin față oameni, întâmplări, amintiri care-l trezesc parcă dintr-o stare de letargie și-i deschid ochii asupra propriei vieți de până atunci.

Iona își dă seama că și-a irosit viața cu lucruri care nu merită, care nu aduc împlinire autentică. Spre finalul tabloului al treilea, strigătul de disperare al omului care **a înțeles** se face simțit tot mai mult, chiar dacă ascuns în același monolog aparent fără rost. Nostalgia după o lume din care Dumnezeu n-a plecat pune stăpânire pe el. Înțelege că ceea ce a făcut în viață a fost greșit, că nu el și-a trăit viața, ci **viața a trăit-o pe el**, în timp ce dânsul, neatent și ignorat s-a lăsat purtat de ea. Finalul tabloului al treilea ne prezintă un Iona îngrozit de imaginea halucinantă a unor guri imense de pești care vor să-l mănânce. Este punctul culminant al piesei, momentul de tensiune maximă, în care, prin țipăt, eroul se descătușează. Aventura lui Iona se apropie de sfârșit.

Ieșit din burta ultimului pește, Iona conștientizează, dacă mai era nevoie, că nu e fericit. Exclamă dezamăgit că ”fericire nu vine niciodată atunci când trebuie”, arătând încă o dată **cât de absurdă e existența umană**. Lumea e construită **pe dos**, iar oamenii nu pot fi fericiți. Fiecare zi înseamnă spintecarea unei burți de pește, fără a atinge vreodată libertatea totală. Omul e destinat să fie un etern prizonier. Iar Iona refuză să mai trăiască așa. Devine conștient că oricâți pești va spinteca, tot nu se va putea elibera vreodată. În consecință, **Iona alege**. Gestul final de spintecare a propriei burți trebuie interpretat tot simbolic ca pe decizia ființei umane de a-și alege singur drumul, de a-și asuma adică propriul destin. De a alege adică libertatea. Iona își ucide viața, pentru a se naște într-o altă existență liberă, pe care și-o va asuma în mod conștient.

În călătoria sinuoasă prin burțile peștilor, Iona s-a născut a doua oară. Și ființa nouă are nevoie de o lume nouă în care să se manifeste liber.

Iona simboleză ființa umană care are curajul să facă o întoarcere radicală din drum, asumându-și conștient trăirea. Așadar, Iona ar trebui văzut ca un învingător.

Iona

de Marin Sorescu

rezumat

Tabloul I

În primul tablou, Iona, care este pescar se află în fața apei (a mării), cu năvodul aruncat, adică așteptând. Ca orice pescar, el așteaptă să prindă peștele cel mare, care, însă, întârzie să apară. Parcă știind că nu va prinde nimic, pescarul și-a adus de acasă un acvariu (o mică mare) în care înoată câțiva peștișori și se joacă/se amuză, aruncând undița în acvariu și prinzând câte un pește pe care-l aruncă apoi în năvod. Personajul nu observă că se află exact în gura deschisă a unui pește uriaș.

În timp ce pescuiește, Iona vorbește mult cu sine, pune întrebări la care tot el răspunde, comentează, se contrazice sau se completează. Își amintește mici întâmplări din viață. Simțindu-se foarte singur, Iona își strigă numele (Iona!!!!), sperând ca măcar ecoul să-i răspundă. Spre surprinderea lui, ecoul nu-i răspunde, astfel încât, personajul conștientizează dintr-o dată că e complet singur.

Imensa întindere de apă (marea) în fața căreia se află Iona simbolizează viața, libertatea, aspirația, iluzia și deschiderea ființei umane spre un orizont nelimitat. Cu toate acestea, personajul se află într-o stare de neputință, pentru că peștele cel mare nu mai apare, iar el trebuie să se mulțumească cu o *iluzie*, e nevoit să se mulțumească cu peștii din acvariu pe care i-a mai prins odată.

În finalul acestui tablou, în timp ce se apleacă peste acvariu, Iona este înghițit de peștele în gura căruia se aflase încă de la început. Deși strigă după ajutor, nimeni nu se găsește prin preajmă ca să-l ajute. Ființa umană pornește într-o aventură a cunoașterii complet singur.

Tabloul II

Înghițit de pește, Iona se trezește în interiorul acestuia. Spațiul este reprezentat așadar de un loc strâmt, întunecos și urât mirositor, în care se pot observa *bureți, alge, oscioare, mizerie acvatică*. Curând Iona își dă seama că a fost înghițit. Este cuprins de frică, iar pentru a-și alunga spaima, el continuă să vorbească. Monologul dialogat este singura modalitate pentru Iona de a se salva de frica ce ar putea pune stăpânire pe el. Deși se află în burta peștelui Iona se iluzionează că nu s-a întâmplat nimic și că el este în continuare liber să facă tot ceea ce dorește: că e liber să meargă oriunde (chiar merge într-o direcție și cealaltă până se izbește de peretele peștelui). Tot acum, deodată, Iona își amintește de personajul biblic aflat exact în situația lui (de Iona, fiul lui Amitai), numai că nu-și mai aduce aminte de sfârșitul istoriei proorocului.

Aflat în interiorul peștelui, Iona are ocazia să mediteze la viața sa, dar și a omului în general. Se gândește la viață, dar și la moarte (pentru prima dată, probabil), întrebându-se filosofic: *de ce oamenii își pierd timpul cu lucruri care nu le folosesc după moarte?* Stările de teamă alternează cu stări de aparentă veselie, prin care personajul încearcă să-și ascunde, de fapt, disperarea. La un moment dat se întreabă din nou dacă proorocul din Biblie a mai ieșit viu din burta peștelui sau nu. În timp ce dialogul cu sine continuă, într-o disperantă intenție de a uita starea în care se află, Iona găsește într-un buzunar un cuțit. Pare să fie obiectul ce i-ar putea salva viața. Din nou Iona e cuprins de o

stare de veselie. Râde de naivitatea moștrului care l-a înghițit, în timp ce caută un loc mai subțire pe care l-ar putea străpunge.

Începe să se simtă rău, din cauza aerului imposibil de respirat. Își imaginează că ar putea construi o bancă de lemn în mijlocul mării, lăsând astfel și el ceva bun în urmă.

Tabloul III

Aventura eroului continuă și în tabloul al III-lea.

”Acțiunea” se petrece în burta celui de-al doilea pește. Iona continuă să dialogheze cu sine, din aceeași dorință de a se salva, de a-și ascunde spaima. Glumește pe seama incidentului, își imaginează un mic scenariu în care peștele din urmă plănuia să-l înghițită pe primul, etc. La un moment dat Iona se întreabă chiar dacă, de fapt, el n-a murit deja sau dacă nu cumva abia se pregătește pentru a veni pe lume. În spatele vorbelor pe care le rostește fără oprire, persoajul ascunde de fapt regrete, întrebări, lucruri la care niciodată nu s-a gândit până atunci. Se gândește la un eventual frate geamăn pe care l-ar fi avut și pe care l-ar fi ignorat sau uitat. Problema **însingurării** omului de aproapele său apare din nou - este, de fapt, **eterna suferință a omului contemporan - înstrăinare**.

În scenă își fac apariția doi pescari purtând în spate câte o bârnă, dar care nu scot niciun cuvânt. Iona îi recunoaște, li se adresează bucuros, mărturisindu-le că prezența lor este o mare bucurie pentru el. Motivul **singurătății ființei umane** apare și aici, ideea de a-ți pierde mințile din cauza solitudinii fiind exprimată direct de personaj (*E strâmt aici, dar ai unde să-ți pierzi mințile*). Apariția celor doi pescari înseamnă pentru Iona o speranță pentru întoarcerea acasă. El este chiar cuprins de bucurie, vorbește de casă, îi întreabă pe cei doi pescari ce să le transmită familiilor lor la întoarcere, face din nou scenarii ironice, monologuri în care se pierde. De fapt, ca și până acum, toată vorbăria aceasta ascunde o imensă spaimă pe care ființa umană o simte și de care nu se poate elibera.

Iona, cu ajutorul cuțitului și al unghiilor reușește să taie burta celui de-al doilea pește, dar spre surprinderea lui (sau nu) se trezește în burta celui de-al treilea pește. Iona continuă să vorbească cu sine. Își aduce aminte de mici evenimente din trecut, banale, dar la care nu se mai gândise de mult. Personaje din viața lui îi apar în minte: se gândește la soția sa, la mama. Disperarea și teama se fac simțite tot mai mult. În mintea lui Iona apare ideea de a trimite un mesaj către mama lui, într-o sticlă, la fel cum fac cei naufragiați pe mare. Urmează un moment dramatic, când Iona se adresează mamei, implorând-o: *mamă, mi s-a întâmplat o mare nenorocire! Mai naște-mă o dată! Prima viață nu prea mi-a ieșit ea. Cui nu i se poate întâmpla să nu trăiască după pofta inimii? Dar poate a doua oară...*

De fapt, acum Iona se află singur cu propria conștiință și începe să-și dea seama de lumea în care a trăit, să conștientizeze care este soarta omului în lume. Își dă seama că, oamenii își pierd viața cu lucruri de nimic, în loc să trăiască cu adevărat. Înțelege că trăiește într-o lume egoistă, în care fiecare-și urmărește propriul interes și în care, de fapt, oamenii sunt, cu toții, foarte singuri și înstrăinați unii de alții. Înțelege, în sfârșit, că Dumnezeu a plecat de mult din lume, alungat de oameni, și simte, deodată, nostalgia după divinitate (*”Aș vrea să treacă Dumnezeu pe aici”*). Își dă seama de faptul că oamenii nu mai comunică unii cu alții, că de mult n-a mai vorbit cu cineva (*”Când ies de aici, am de gând să opresc primul om întâlnit și să-l întreb: Ce mai faci?”*)

Tabloul III se încheie cu imaginea unui Iona îngrozit, înspăimântat. Are iluzia că nenumărate perechi de ochi născuți din întunericul pântecelui de pește vin spre el, că nenumărați pești cu gurile mari, deschise, se reped să-l mănânce. Strigătul de groază al lui Iona încheie acest tablou.

Tabloul IV

Îl prezintă pe Iona în gura ultimului pește spintecat. Omul e afară, respiră un alt aer și nu mai vede marea, ci nisipul. Se găsește, de fapt, pe o plajă. Este îmbătrânit, are o barbă imensă, dar tot el e. Își dă seama că a scăpat din burțile peștilor, că **ar trebui să fie fericit** pentru că totul s-a sfârșit cu bine, dar că, de fapt, **nu e fericit**. Este cuprins dintr-o dată de tristețe. Murmură: *”Ar trebui să fiu fericit. Chiar sunt. Nu. Așa e. Da, că fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie”*. Apoi e năpădit din nou de amintiri din tinerețe, de ziua când a sărutat prima fată...apoi, dornic de comunicare începe să strige: *Hei, oameni buni!!!!* Apariția celor doi pescari cu bârnele în spate îl dezamăgește puțin. Își dă seama că lumea e un spațiu îngust în care întâlnești mereu aceeași oameni, care fac mereu aceleași lucruri, că viața e monotonă, lipsită de orizont și, în sfârșit, își explică de ce nu e fericit.

Ridicându-și privirea în zare, și-o întoarce îngrozit, deoarece, în loc să vadă cerul sau marea, el zărește un șir nesfârșit de burți de pește, pe care ar trebui să le spintece ca să se poată elibera. Iar el nu mai poate să facă asta. Și nici nu mai vrea. Se simte prizonier într-o clădire cu sute de geamuri. Fără scăpare, fără speranță. Se simte ca un Dumnezeu care nu mai poate învia, pentru că și-a pierdut puterile. Ideea morții se conturează treptat în mintea lui Iona.

Finalul piesei este trist. Cu glas stins, Iona începe să-și spună povestea, amintindu-și de ziua când a fost înghițit de peștele uriaș. Apoi, într-un alt dialog cu sine, mărturisește starea de prizonierat în care se află omul, odată ce s-a născut în această lume. Fiecare zi înseamnă spintecarea câte unei burți de pește, iar eliberarea completă nu mai vine...

În fața morții omul încearcă să-și amintească momente din viață. Îi trec prin fața ochilor chipuri pe care nu le mai recunoaște, lucruri și întâmplări pe care le-a uitat de mult, până și numele dat de părinți nu și-l mai amintește. Face o efort și, deodată, exclamă iluminat: *Iona. Eu sunt Iona*. Și-a amintit. Și totdată a înțeles că drumul pe care a mers până acum a fost greșit. Ar vrea să i se dea șansa unei alte vieți, în care să facă ceea ce trebuie. Știe că a pornit pe drumul greșit și că nu mai poate face nimic.

În consecință, decide să facă gestul suprem. Își spintecă propria burtă, convins că făcând acest gest, se va elibera definitiv din închisoarea în care a conștientizat că se află. Ultima replică a personajului *”răzvim noi cumva la lumină”* arată tocmai dorința omului de a ieși din întunericul în care, probabil, a ajuns din vina proprie.

Atât de fragedă... – poem romantic

de Mihai Eminescu

Poezia *Atât de fragedă...* este un poem romantic, având ca temă dragostea, sau mai bine spus **visul de iubire** care reprezintă o constantă a esteticii romantice. Prin intermediul visului și al reveriei, romanticii evadează din realitate în alte universuri (numite adesea compensatorii), unde iubirea ideală, cunoașterea absolută pot fi atinse. Construite, de regulă, pe baza antitezei, creațiile romantice creează **iluzia** împlinirii ființei, chiar dacă, după trezirea din reverie, urmează dezamăgirea sau regretul.

Poezia *Atât de fragedă...* reprezintă o mostră de romantism pur, în care, se observă, prin intermediul reveriei romantice, ființa umană poate atinge, chiar dacă pentru o clipă scurtă, fericirea pe care numai dragostea o poate aduce. Cele 9 catrene din care este alcătuit poemul reprezintă un **monolog liric adresat** (se poate observa folosirea persoanei a II-a), care ar putea fi împărțit în două secvențe:

- a) strofele I-V conține **portretul femeii iubite** a cărei apariție are loc **în visul** poetului îndrăgostit
- b) strofele VI-IX reprezintă sfârșitul reveriei și tristețea.

Portretul iubitei este unul exclusiv romantic, fiind rodul reveriei îndrăgostitului. Ființa adorată apare parcă din cer, întârzie o clipă în visul poetului, apoi dispare. Ea este descrisă printr-o suită de comparații: este *fragedă ca floarea albă de cireș*, apare *ca un înger dintre oameni*, plutește *ca visul de ușor*, răsare *ca marmura în loc*. Elementele comparației sunt selectate atât din **regnul vegetal**, cât și **uman** și **mineral**. Trăsăturile sugerate de aceste comparații sunt: delicatețe, puritate, frumusețe, fragilitate, unicitate. Printre oameni ea este un înger (**motivul romantic al femeii-înger**). Comparația cu marmura trimite cu gândul la imaginea zeiței Venus, sculptată în marmură și care apare la Eminescu și în alte poezii (de ex. Venere și Madonă). Imaginea femeii nu este foarte clar conturată. Iubita e o apariție diafană care *plutește*, un înger, o zeiță sau o zână din povești. Este, așadar, **idealizată, adorată, idolatrizată**.

Apariția ei (chiar dacă în vis) trezește în sufletul poetului îndrăgostit bucurie, uimire, surpriză, duioșie, admirație, fericire, speranță, un preaplin al sufletului care nu se poate exprima decât prin suspine („O, vis ferice...”). Zâmbetul îi desăvârșește ființa, dar are asupra îndrăgostitului efecte atât de surprinzătoare, încât acesta imploră: „Nu mai zâmbi...”. Imaginea femeii adorate e construită cu ajutorul imaginilor vizuale, auditive, cinetice, toate însă estomplate, șterse, astfel încât iubita să rămână o faptură parcă venită de pe altă lume. Ea plutește ca o fantasmă, se apropie, are ochii plini de lacrimi și noroc, zâmbește, șoptește, îmbrățișează, are brațele reci. Îndrăgostitul se pierde în visare, întinde parcă brațele spre ea, simte că poate să atingă *idealul*. Iubita devine acum „mireasă blândă din povești”, arătând că dorința e atât de aproape de a fi împlinită...

A doua secvență a poeziei începe cu adverbul „deodată”. De fiecare dată, revenirea la realitate se face brusc și neașteptat. *Ceva* se întâmplă: „deodată trece-o cugetare, Un vâl pe ochii tăi fierbinți”. Visul s-a frânt, imaginea iubitei se estompează, ea se îndepărtează treptat, iar îndrăgostitul înțelege... Ultimele trei strofe capătă note de **elegie**. Sentimentele sunt de tristețe, de regret, de resemnare definitivă. Iubita rămâne în continuare idealizată, tocmai datorită faptului că e „pierdută veșnic pentru mine”. În finalul poemului reapare motivul romantic al femeii-înger, ba chiar mai mult de atât. Ființa adorată este sacralizată, imaginea ei se suprapune peste icoana fecioarei Maria.

Dacă în prima parte a poeziei, iubita *răsărea* „ca marmura în loc”, aici ea *răsare* „ca o icoană...”, așadar este tot asociată sacrului. Succesiunea metaforelor *înger – vis de iubire – mireasă din povești – mireasă a sufletului – icoană a pururi verginei Marii* arată modul în care imaginea femeii adorate capătă conotații sacre. Iubita e menită să rămână doar o imagine ideală, ce nu poate fi atinsă. Ultimul vers, ce conține interogația „Unde te duci? Când o să vii?” sugerează atitudinea deconcertată a eului liric. Regretul despărțirii și speranța reîntoarcerii ei rămân coordonatele sufletului său, prins între dezamăgire și bucurie.

Nu numai ființa feminină este romantică, ci și bărbatul, privitorul are atribute romantice. Ipostaza de îndrăgostit în care se găsește este prin excelență romantică. Singurătatea, de asemenea; împlinirea iluzorie prin intermediul visului.

Titlul poeziei „Atât de fragedă...” urmat de punctele de suspensie este deosebit de sugestiv. El conține un epitet cu valoare de superlativ, iar punctele de suspensie vin să-i completeze semnificația. Titlul sugerează o serie de caracteristici ale iubitei care nu pot fi rostite: admirație, duioșie, dragoste, dar și fragilitate. Ne-am putea gândi că tocmai aceste însușiri ale fetei o fac atât de perfectă și de ... inaccesibilă.

Am remarcat pe parcursul analizei acestui text prezența unui număr suficient de elemente romantice (teme și motive), astfel încât încadrarea lui în curentul romantic să nu mai pună nicio problemă. Le reamintesc: **iubirea ca temă prin excelență romantică; motivul visului și al reveriei, evadarea prin intermediul visului în alte lumi, singurătatea, melancolia, tristețea, motivul femeii-înger.** De asemenea, prezența **antitezei** (între trăiri contradictorii, cum ar fi bucurie/tristețe, speranță/dezamăgire, vis/realitate, resemnare/speranța revenirii, etc).

Maitreyi
de Mircea Eliade
roman al experienței

Romanul experienței reprezintă o categorie a romanului interbelic, bazată pe **crearea impresiei de autenticitate**, de **tangibil**, prin **utilizarea unor elemente care țin de realitate** (pagini de jurnal, scrisori, biografii reale etc.) sau prin fabricarea acestora, cu rolul de a mima realitatea.

Proza experienței este una a subiectivității și a autenticității, a unei intense trăiri la nivel spiritual, traduse prin trecerea unor evenimente exterioare în planul profund interior, definitoriu, al personajelor. Stilistic, romanul este caracterizat de **sinceritatea exprimării**, de **surprinderea vieții prin intermediul unei tendințe anticalofile**, de **refuz al scrisului frumos, împodobit**. El tinde, așadar, către **confesiune**, dând impresia cititorului că este martor al unei experiențe trăite pas cu pas, asemeni unui șir de capturi din viața personajelor.

Romanul *Maitreyi* scris de Mircea Eliade, apărut în 1933 și bucurându-se de un mare succes din partea criticii și a publicului, este un roman modern subiectiv, erotic și în același timp exotic. Având la baza notațiile scriitorului din perioada în care s-a dedicat studiilor de orientalistă la Universitatea din Calcutta, el prezintă erosul ca pe o constantă a trăirii umane, dar și ca pe un element misterios, profund marcat de percepția culturală și de tradiție. Din punct de vedere spațial și temporal, acțiunea se desfășoară la începutul secolului, pe tărâmul misterios al Indiei.

Tema romanului *Maitreyi* este **incompatibilitatea**, atât la nivel afectiv, emoțional, cât și structural, între civilizația europeană și cea orientală, incompatibilitate ilustrată printr-o poveste de dragoste care luptă cu imposibilul.

Construcția discursului narativ cunoaște trei niveluri: acela al jurnalului intim al naratorului, care surprinde cu fidelitate percepția scriitorului la momentul desfășurării evenimentelor, acela al notațiilor ulterioare ale acestuia, completări survenite pe baza impresiilor resimțite ulterior, și cel al confesiunii naratorului, supuse memorării. Incipitul surprinde starea de incertitudine, de regret și frustrare a personajului-narator în fața imposibilității de a regăsi, printre notele din jurnalul său, o dată precisă: aceea a primei întâlniri cu *Maitreyi*, femeia care i-a schimbat cursul vieții.

Acțiunea romanului se dezvoltă, asemeni unui mosor de ață, prin intermediul stărilor pe care Allan, tânărul inginer englez care vine în Calcutta dornic să își facă o carieră, le resimte în timp ce recitește întâmplările consemnate în jurnalul său din acea perioadă. Existența unui astfel de element este specifică romanului modern al experienței, fiindcă relevă într-un mod obiectiv o serie de întâmplări puse pe seama autenticității. Povestea lui Allan debutează odata cu întâlnirea acestuia cu inginerul indian Narendra Sen. Bărbatul reprezintă condiția care duce la desfășurarea viitoare a acțiunii, fiindcă, prin intermediul lui, Allan o întâlnește pe fiica acestuia, *Maitreyi*. Cu toate că la început fata i se părea respingătoare, odata cu mutarea sa în casa familiei Sen, el devine tot mai tulburat de prezența ei.

Cu o mentalitate puternic influențată de cultura europeană, Allan percepe greșit apropierea dintre el și *Maitreyi*, pe care părinții fetei o încurajează, văzând-o ca pe o viitoare căsătorie planuită de cei doi.

Tot mai atras de misterul tinerei fete, cu o vastă cultură atât în domeniul literaturii, cât și al valorilor tradiționale, Allan începe să dorească apropierea de Maitreyi. Jocurile seducției practicate de fată în modul misterios și naiv cu care Allan nu este familiarizat, nu fac decât să creeze o intimitate tulburătoare între cei doi.

Sub pretextul învățării limbii franceze de către ea și a bengalezei de către el, tânărul se lasă prins în mrejele indienei, trecând de la negare la apoteoză, până la dorința arzătoare de a-și abandona religia și de a trece la hinduism. Fata simte că iubirea pentru Allan a fost „poruncită de cer”, așa că, înainte de a i se dărui, oficiază o logodnă mistică, ai cărei martori sunt lacul, pământul, pădurea și cerul, elemente cosmice care pun iubirea sub semnul predestinării.

Fericirea îndrăgostiților este însă spulberată atunci când părinții fetei află tot ce se petrecuse de la sora ei, Chabu. Allan află că familia Maitreyiei nu dorise niciun moment căsătoria lor, fiindcă ea ar fi fost imposibilă, este alungat din casă, iar efectele nefaste ale iubirii lor nepermise se răsfrâng iremediabil asupra tuturor. Tatăl orbește, Chabu moare, iar Maitreyi, care ia asupra ei toata vina, se dăruiește unui vânzător de fructe, sperând să fie alungată din casă și să îl regăsească astfel pe Allan. Tânărul englez rămâne o vreme, pierdut, prin Calcutta, ca apoi să se retragă în munții Himalaya, pentru a se vindeca de Maitreyi. O întâlnește pe Jenia Isaac, o femeie simplă cu care petrece o noapte. Prezența ei nu face decât să îi confirme absolutul sentimentelor pentru bengaleză care va rămâne o obsesie și o enigmă de nedepășit odată cu anii, ceea ce face ca finalul romanului să fie unul deschis. Scris în stilul epocii, finalul nu explică nimic, ci notează îndoiala: „...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce cred? De unde știi? Aș vrea să privesc ochii Maitreyei...”

Cele două personaje ale romanului sunt construite ca doi reprezentanți ai unor culturi complet diferite. Allan, europeanul rațional, pentru care totul se reduce la înlănțuirea cauză-efect, se implică într-o experiență erotică inițiativă, prin care ajunge la un nivel de interiorizare care îi zdruncină din rădăcini vechile credințe și principii. Ajunge să se îndrăgostească sincer și absolut de tânăra indiană, fiind captivat de jocul misterului și al ezotericului pe care Maitreyi îl practică aproape inconștient. Ea este o tânără crescută într-o cultură a simțurilor, a cosmicului, a naturalului și a iubirii trăite până la cel mai intens nivel spiritual, și rămâne pentru Allan un mister de nepătruns. Este cea care îl inițiază pe tânăr în iubire, în ciuda experienței lui mai vaste, și riscă totul pentru el, fiindcă simte că iubirea lor este pusă sub semnul forțelor superioare. Relația de iubire a celor doi este una a trăirilor pasionale, a unor etape prin care trec fără să opună rezistență, fiindcă sunt învaluiți de magia sentimentelor mai presus de fizic și real. Din punct de vedere compozițional, romanul este structurat în cincisprezece capitole, întâmplările fiind narate la persoana I, perspectiva fiind aceea a personajului-narator, cu focalizare internă. Tehnica narativă este una modernă, făcându-se apel la fluxul memoriei, care dizolvă cursul firesc al povestirii în îmbinarea prezentului cu trecutul în diferitele lui etape.

Primul roman exotic din literatura română, Maitreyi este mai mult decât o poveste de dragoste. Este un roman al experiențelor superioare, al trăirilor spirituale care străbat rigurile unor culturi incompatibile, al unui conflict dintre eros și luciditate care dezlănțuie forțele universale și îi transformă pe protagoniști în proiecții ale cosmicului în lumea materială. Romanul dovedește din plin estetica la care a aderat Mircea Eliade, punând problema raportului literatură / viață în aceiași termeni ca și Camil Petrescu: autenticitate, de-teatralizare, experiență interioară, luciditate.

Maitreyi de Mircea Eliade

Romanul *Maitreyi* a apărut în 1933 și este romanul cu cel mai mare succes de public al autorului. Cartea păstrează caracterul de **jurnal**, de **experiență trăită**, dar are o acțiune bine încheiată epic și cu personaje animate de o conștiință puternică și o coplesitoare energie interioară.

Acțiunea este plasată în India, locul studiilor de orientalistă ale lui Mircea Eliade, și conține, în esență, una dintre experiențele trăite în casa profesorului Dasgupta. De altfel, Eliade relatează aceste întâmplări în *Memorii*, precizând astfel punctul de plecare al romanului: *“În fața hârtiei albe, scriind despre oameni și întâmplări care au avut un rol în viața mea, mi-era peste puțină să inventez. Am schimbat, evident, numele personajelor, în afară de al lui Maitreyi și al surorii ei Chabu, dar am lăsat întocmai datele, adresele și numerele de telefon. Schimbasesem, de asemenea, meseria lui Dasgupta și a povestitorului și am modificat radical finalul, ca și cum aș fi vrut să mă despar definitiv de Maitreyi (aruncând-o în brațele unui vânzător de fructe, împingând-o până la marginea sinuciderii). Și, evident, scâldasem lumea aceea depărtată în lumina palidă, aurie, pe care o irizau amintirile și melancolia. Dar nu e mai puțin adevărat că, dacă ar fi fost citit de anumite persoane din Calcutta, romanul n-ar fi avut nevoie de nicio cheie ca să fie descifrat”*.

Aceste însemnări pun în valoare preocuparea pentru document, pentru faptul autentic, scriitorul propunându-și să fie cât mai aproape de realitatea trăită. Eliade inserează în textul romanului **pagini de jurnal**, în care sunt consemnate acele **fapte care dau sens existenței**. În *Maitryi*, **cunoașterea se realizează printr-o experiență erotică**, revelatorie pentru destinul eroului, romanul constituind, după o formulă a lui Eliade “un amestec de exaltare metafizică și sexualitate”.

Romanul are 15 capitole, este scris la persoana I, are forma unei confesiuni, conține fragmente de jurnal, scrisori, etc ceea ce-i amplifică **autenticitatea**. Romanul are la bază însemnările făcute de autor în jurnal, în cei trei ani petrecuți în India.

Tipul de narațiune este autodiegetică, iar perspectiva narativă, “împreună cu”.

Naratorul este și personajul principal al romanului.

Subiectul romanului se organizează în jurul unui cuplu: Allan - inginer european venit la Calcutta - și Maitreyi – fiica inginerului Narendra Sen, personalitate locală respectabilă. Naratorul o cunoaște pe Maitreyi în casa familiei inginerului Narendra Sen. În romanul *Maitreyi* se pot identifica două coordonate temporale :

- **timpul obiectiv** este timpul în care autorul își scrie jurnalul, adică timpul real al evenimentelor (cei trei ani petrecuți în India și când o cunoaște pe Maitreyi)
- **timpul subiectiv** este timpul în care el scrie romanul și în care retrăiește evenimentele din trecut. Jurnalul îi provoacă personajului-narator stări de confuzie și nedumeriri, deoarece atunci când scrie romanul, întâmplările nu mai au pentru el aceeași relevanță.

Cercetând caietele, naratorul încearcă să-și amintească momentul în care se îndrăgostise de Maitreyi, mărturisindu-și neputința de a retrăi aieva acum, când scrie romanul, “tulburarea celor dintâi întâlniri ” cu frumoasa bengaleză.

Incipitul romanului îl constituie ezitarea personajului care ar fi dorit să știe exact ziua când o cunoscuse pe Maitreyi. La început, fata nu-l impresionează cu nimic, i se pare chiar urâtă. Treptat însă, Maitreyi îi atrage atenția prin atitudine, fel de a fi, obiceiuri, astfel încât, Allan devine, pe zi ce trece, tot mai fascinat de misterul care o învăluie. Lucrând în condiții grele, Allan se îmbolnăvește de malarie. Este internat în spital, iar după externare, este invitat să locuiască acasă la inginerul Naredra Sen. Odată mutat în locuința acestuia, Allan are ocazia s-o cunoască mai bine pe Maitreyi pe care o privește la început cu multă curiozitate. Este intrigat de felul de a fi și de a gândi al fetei, nu înțelege amestecul de naivitate și maturitate al acesteia, i se par ciudate preocupările și credințele ei, iar conversațiile lor sunt o ocazie pentru tânărul inginer de a afla tot mai multe lucruri despre cultura indiană și despre oamenii Indiei. Lui Allan i se pare că părinții fetei încurajează prietenia dintre ei și chiar are impresia că a fost adus în casa lor tocmai în vederea căsătoriei lui cu Maitreyi. Într-o zi, Maitreyi îi propune să-l învețe limba bengaleză; în schimb, el îi va da lecții de franceză. Întâlnirile au loc în bibliotecă, unde cei doi se întâlnesc aproape zilnic. Pe măsură ce o cunoaște, Allan este tot mai fascinat de ea, deși multe lucruri nu le înțelege. De exemplu, descoperă că fata este îndrăgostită de Robi Thakkur (un bărbat de vreo 70 de ani pe care ea-l considera guru-ul ei), despre care vorbește cu multă admirație și pasiune. Între cei doi tineri se înfiripă o poveste de dragoste ce se manifestă prin conversații lungi în camera ei sau a lui, prin versuri pe care ea le scrie și apoi i le citește, bilețele nevinovate pe care el i le scrie, etc. Deși sentimentele lor par să fie clare, tânărul este nedumerit de conduita fetei: când apropiată, când distantă; când indiferentă, când îndrăgostită. De asemenea, Allan nu-și poate înțelege nici el sentimentele. Simte o atracție irezistibilă față de Maitreyi, dar în același timp are impresia că nu ar putea-o iubi. Se gândește chiar la căsătorie, dar Maitreyi îi dă de înțeles că așa ceva este imposibil și că un asemenea lucru ar însemna nenorocirea familiei lor. Cu toate acestea, jocul seducției continuă. Una dintre cele mai intime experiențe pe care Allan le trăiește este legată de un ritual al atingerii picioarelor, pe care el, european fiind, nu-l înțelege, dar care-l tulbură foarte mult.

Convins fiind că Maitreyi îl iubește, Allan e uimit când aceasta –i mărturisește într-o zi că, de fapt, ea-l iubește ca pe un frate sau ca pe un prieten. Este, din nou, un moment în care Allan este nedumerit și simte că nu mai înțelege nimic din ce se întâmplă. Fata are o conduită contradictorie, întrucât are momente când fuge de el, speriată, dar și momente când se lasă sărutată și pare să nu-i pese de nimeni. Toate aceste lucruri îl aduc pe tânărul european la exasperare. Ajunge chiar s-o ceară în căsătorie pe Maitreyi, dar fata pare să nu înțeleagă propunerea lui. Ba mai mult, îi spune că ea-l iubește pe Robi Takkur, că are o cutie plină cu scrisori de la el și că între ei doi nu trebuie să fie altceva decât prietenie. Curând însă, fata îi face un dar, îi oferă o coroniță de flori de iasomie, care, pentru indieni este semnul logodnei, semnul unui legământ între femeia care dăruiește coronița și bărbatul care-o primește. Din acel moment, îndrăgostiții își declară dragostea și se iubesc în secret. Maitreyi îi explică lui Allan că părinții ei nu ar accepta niciodată, dar **niciodată** căsătoria lor, că și-ar pierde casta, că ei îl iubesc ca pe fiul lor și că ea ar trebui să-l iubească ca pe un frate. În acest moment, Allan este gata să renunțe la religia lui creștină și să treacă la hinduism, crezând că astfel nu vor mai exista piedici în calea iubirii lor. Spre surprinderea lui însă, tatăl Maitreyei nu este deloc încântat de ideea convertirii și-i cere să se mai gândească, spunându-i chiar că religia creștină este mai bună decât cea hindusă.

Într-o noapte, în mijlocul naturii fantastice, are loc logodna misterioasă a celor doi îndrăgostiți. Allan asistă la un ritual pe care-l face Maitreyi, un jurământ mistic în fața naturii și a divinității, prin care ea se leagă definitiv și total de el. Acel moment este, de fapt, căsătoria lor. Momentul este emoționant pentru Allan, deși el, fiind european, nu avea cum să-i înțeleagă toate implicațiile. Din acel moment cei doi vor fi nedespărțiți, dar se vor feri în continuare de membrii familiei. Secretul lor va fi însă deconspirat de sora mai mică a Maitreyei. Allan este alungat din casă chiar a doua zi, întrucât a încălcat legile ospitalității, și pleacă la un prieten tot european ca și el, în timp ce Maitreyi este pedepsită crunt de tatăl ei. Însă suferința provocată de despărțirea de Maitreyi este cumplită. Este cuprins de remușcări și de regrete și are impresia că departe de Maitreyi va muri. Se îmbolnăvește de-a binelea, nu vrea să vadă pe nimeni și nimeni nu-l poate consola. Vechile lui cunoștințe, fostele prietene vin să-l “consoleze”, dar Allan, pur și simplu, nu poate să le privească în ochi. Se simte departe de lumea din care a plecat. Toți îi par niște străini.

Îndurerat și singur, Allan părăsește locuința prietenului și rătăcește buimac, câteva zile și nopți, mergând pe jos, dormind noaptea sub cerul liber și neștiind aproape ce se întâmplă cu el. Privește Gangele cu drag, amintindu-și de zilele fericite în care o avea pe Maitreyi aproape.

Ziua următoare află, de la un apropiat al familiei lui Maitreyi că părinții fetei au obligat-o să se mărite, dar că ea s-a împotrivit cu toate puterile. A fost bătută cu vergile până a leșinat, sora ei Chabu, a murit. În aceeași zi a primit un telefon de la Maitreyi în care ea își lua rămas bun, promițându-i că se vor întâlni în viața viitoare și că nimeni nu se va mai atinge de ea în această viață.

În cele din urmă, Allan se retrage într-un bungalov din Himalaya unde, în singurătate, încearcă să înțeleagă ceea ce s-a întâmplat și să-și aline suferința. Locuiește în izolare și nu vorbește cu nimeni timp de câteva luni. Rătăcește prin munți neconsolat, visând la zilele în care o avea pe Maitreyi lângă el. Finalul romanului descrie încercările lui Allan de a se consola și de a înțelege ceea ce s-a întâmplat. Află că Maitreyi, într-un gest disperat, se dăruiește vânzătorului de fructe, pentru a scăpa de o căsătorie la care ar fi obligat-o părinții. Allan încearcă să-și reia viața dinaintea întâlnirii cu Maitreyi, dar își dă seama că nu se mai poate readapta. În final, eroul este doborât de incertitudini, întrebându-se dacă Maitreyi l-a iubit cu adevărat sau nu. Ceea ce se poate spune este că experiența trăită în India (erotică și culturală) l-au marcat definitiv și iremediabil pe eroul narator, făcându-l să-și schimbe complet viziunea asupra vieții și asupra iubirii și schimbându-i sistemul de valori.

Modernismul

Curentele moderniste reprezintă **tendințe novatoare**, opuse tradiționalismului și dogmelor. Ele se manifestă la sfârșitul sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. XX.

În cultura română, cel care teoretizează modernismul este criticul literar Eugen Lovinescu, cel care susține ideea modernizării literaturii române prin sincronizarea ei cu cea apuseană. El intră în polemică cu tradiționaliștii care susțineau orientarea culturii române spre Orient și spre ortodoxism. Tradiționaliștii consideră că nu există nicio legătură între cultura română și cea apuseană, că cele două culturi sunt incompatibile.

Primul moment în modernizarea literaturii române o reprezintă **simbolismul** care va deschide drumul înnoirilor estetice.

Preocupările lui Eugen Lovinescu se leagă de cenaclul și revista *Sburătorul*, unde criticul a promovat un modernism moderat.

Trăsăturile modernismului în literatură susținute de Eugen Lovinescu:

- trecerea de la o literatură cu tematică rurală la o literatură de inspirație citadină;
- intelectualizarea prozei și a poeziei;
- proza psihologică;
- evoluția poeziei dinspre epic spre liric;
- trecerea dinspre subiectiv și liric spre obiectiv și epic în roman;
- critica bazată pe principiul estetic;

În perioada interbelică, Eugen Lovinescu contribuie la înființarea uneia dintre cele mai importante grupuri literare, concentrate în jurul revistei "**Sburătorul**" (1919-1922 și 1926-1927) și al cenaclului cu același nume, de la locuința criticului din strada Campineanu, numărul 40, unde vreme de peste douăzeci de ani, în sedințe duminicale, s-au adunat numeroase personalități literare ale epocii. Din această postură, de mentor literar, Lovinescu a promovat cu stăruință talentele literare ale vremii și a acționat pentru afirmarea ideilor sale literare și estetice.

Esențial pentru viziunea lui Lovinescu este articolul intitulat *Mutația valorilor estetice* în care el susține ideea sincronizării literaturii române cu cea apuseană.

La baza concepțiilor ideologice și estetice lovinesciene se află **teoria imitației** care se referă la tendința indivizilor și a societăților umane de a se modela și adapta continuu după exemplul unor personalități sau societăți mai puternice. Eugen Lovinescu însuși credea că există un "spirit al veacului", acel **saeculum** al lui Tacit, care determină evoluția unitară a societății umane, în cazul de față a societăților europene, printr-o continuă tendință de imitație a experiențelor mai înaintate, novatoare. De aici, Lovinescu enunța legea **interdependenței** sau a **sincronismului**, a cărei acțiune devine tot mai accelerată pe măsură ce mijloacele de comunicație se intensifică. Aceasta tendință este cu atât mai vizibilă în literatură: "De la sfârșitul veacului al XVIII-lea, evoluția literaturii europene este sincronică; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa; în timpurile noastre, impresionismul și cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspândit concentric în toate țările." ("**Istoria civilizației romane moderne**").

Ca și Maiorescu, extinzând teoria sincronismului la întreaga sferă socială și politică, Eugen Lovinescu susține că vreme îndelungată, societatea românească s-a dezvoltat sub influența răsăriteană, acum devenind imperioasă direcția contrară. Teoria lui Maiorescu, a formelor fără fond, este însă amendată prin corectarea rupturii totale dintre fond și formă pe care o susține criticul junimist, Eugen Lovinescu întorcând

ierarhia termenilor, dând prioritate formelor împrumutate, care treptat modelează fondul corespunzător: aceste forme au fost nu numai necesare, dar și binefăcătoare. Imitația are loc dinspre exterior spre interior (de la forma la conținut) nu invers. Nu trebuie acceptată "barbaria" în locul civilizației și a întoarce spatele orașului și a fixa valorile morale și izvoarele de inspirație artistică numai în sfera rurală este reacționarism, după opinia lui. Derivată din teoria sincronismului este și aceea a **mutației valorilor estetice**, Lovinescu afirmând, în baza relativismului, că plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ", enunțând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare și scriitori.

În baza acestui fond teoretic, Eugen Lovinescu își construiește o concepție estetică și critică suficient de elastică, prin care să cuprindă în termenul de modernism operele literare notabile ale epocii, de la romanul "**Ion**" al lui Liviu Rebreanu, considerat "prima mare creație obiectivă", deși avea o temă de inspirație rurală, până la ermetismul lui Ion Barbu.

Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*

Pe urmele tradiționalismului sămănătorism, *gândirismul*, prin vocea lui Nichifor Crainic, promovează ideea că întreaga creație culturală românească trebuie să se întemeieze pe forțele spirituale autohtone. Nichifor Crainic insistă pe opoziția dintre **catolicismul occidental** și **ortodoxia orientală**, opoziție ce devine elementul esențial în doctrina gândiristă.

Literatura scrisă la *Gândirea* valorifică **miturile folclorice, sentimentul religios, dar și formulările moderne, în special expresioniste.**

Colaboratori ai gândirii au fost: L.Bлага, V.Voiculescu, T.Arghezi, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Ion Vinea.

În lucrarea sa, *Sensul tradiției*, Nichifor Crainic începe prin a prezenta opoziția dintre două epoci și două categorii de intelectuali: **romanticii europenizanți** din veacul trecut și „**intelectualiștii**” **europenizați** de azi. Primii, romanticii pașoptiști, nu erau împotriva progresului, dar prețuiau valorile poporului român: prețuiau istoria cu strămoșii ei și folclorul cu poezia lui. Ceilalți, așa-numiții „intelectualiști” au întors spatele poporului, orientându-se spre Occident și abandonând valorile spirituale autohtone.

În continuare, Nichifor Crainic accentuează pe alte diferențe dintre cele două tendințe, insistând pe datoria de **a crea** a unei culturi. „Intelectualiștii” de astăzi, spune el, sunt interesați mai mult de **a ști** decât de **a crea**, axându-se pe consumația culturală mai mult decât asupra creației. Iar menirea unui popor este de a crea.

Nichifor Crainic nu se declară total împotriva culturilor mai dezvoltate, ci mărturisește chiar că e indicat să împrumuți anumite elemente de la aceste culturi, dar, doar în măsura în care aceste elemente ar stimula personalitatea culturii autohtone și manifestarea ei. Ajuns în acest punct, el îi remarcă, nu neapărat acuzându-i, pe „intelectualiști” de faptul că s-au rupt de spiritualitatea națională, anexându-se culturii străine.

Insistând în continuare pe menirea de a crea a poporului român, Nichifor Crainic consideră că apare necesitatea unei **orientări**. Poporul român nu se poate orienta spre Occident (e absurd atât timp cât verbul *orienta* înseamnă îndreptare spre Orient). Autorul argumentează această opțiune bazându-se pe anumite elemente legate de credință: altarele din bisericii care sunt orientate spre Orient, icoanele care se așează pe perețele dinspre Orient, etc. Mai mult, România se află în Estul Europei, iaz o zicală spune că „lumina vine de la Răsărit”. Se adaugă în plus **religia ortodoxă, o religie orientală**, așadar, românii trebuie să se îndrepte spre Orient, adică spre ei înșiși, pentru a se descoperi, pentru a-și afla moștenirea spirituală înscrisă de mii de ani în pământul, în părinții, soarta lor. Și pentru a crea din ei și pentru ei. Ca o concluzie, Nichifor Crainic afirmă că cei care se îndreaptă spre Occident neagă poporul, își neagă originile și credința, negând astfel posibilitățile creatoare ale poporului nostru.

Crainic își continuă demersul prin a se apăra de acuzele pe care modernii le aduc tradiționalismului, și anume că ar fi o forță statică, pasivă, orientată spre trecut, deci depășită. Tradiția, spune el, nu înseamnă pasivitate, ci dinamism, manifestat printr-un fel anume de a poetiza, un fel anume de a cânta, un fel anume de a filozofa, printr-un anume fel de a relaționa cu Dumnezeu și cu natura. Autorul recunoaște punctele slabe ale mișcării sămănătoriste, dar e de acord cu cele două puncte forte ale acesteia: **ideea istorică** și **ideea folclorică**. La acestea două, Crainic adaugă încă un aspect, pe care-l

consideră esențial, și anume **caracterul religios al poporului român, credința ortodoxă**. Poporul român a practicat religia ortodoxă timp de 2000 de ani, spune el, și acest fapt și-a pus pregnant amprenta asupra ființei sale, lucru vizibil în cultura românească de până atunci care era aproape exclusiv religioasă, în bisericile și mănăstirile construite, în luptele duse împotriva „păgânilor” (turcilor).

Concluzia lui Nichior Crainic este aceasta: Toată cultura poporului român – folclorul, arta plastică, muzica, proverbele, obiceiurile - e determinată de religia ortodoxă și de credință.

Traditionalismul

Traditionalismul este un curent cultural care, așa cum sugerează și numele, pretuiește, apără și promovează tradiția, percepută ca o însumare a valorilor arhaice, tradiționale ale spiritualității și expuse pericolului degradării și eroziunii. O notabilă încercare de conservare a valorilor tradiției românești se regăsește în activitatea poporanismului și samănatorismului, care s-au manifestat pregnant în primele două decenii ale secolului al XX-lea și a căror reacție a avut și un aspect negativ, deoarece adepții acestor curente au respins cu fermitate orice tendință de modernizare a literaturii naționale.

În perioada interbelică, direcția traditionalistă s-a regăsit, la nivel ideatic, în programul promovat, în principal, de reviste cu orientări politice distincte:

- "**Gandirea**", revista apărută la Cluj în 1921, s-a situat de la început pe o linie tradițională, propunându-și să apere "romanismul, adică ceea ce e specific "sufletului național". Ceea ce aduce nou ideologia gandaristilor este promovarea în operele literare a credinței religioase ortodoxe, care ar fi elementul esențial de structură a sufletului țărănesc. Opera cu adevărat românească trebuia să exprime în modul cel mai înalt specificul național - "ethosul" - prin promovarea și ilustrarea ideii de religiozitate, căutând să surprindă particularitățile sufletului național prin valorificarea miturilor autohtone, a riturilor și credințelor străvechi. Dintre poeții care au aderat la aceste idei și care le-au ilustrat în operele lor pot fi menționați: Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic etc.

- "**Viata românească**", revista apărută în două serii la Iași, a avut în prima perioadă (1906-1916) o orientare poporanistă, adică o simpatie exagerată pentru țăranul obosit și asuprit. În 1920 revista și-a reluat apariția tot la Iași, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, schimbându-și atitudinea, deoarece după primul război mondial țărăniile primiseră pământ și drept de vot, de aceea în noua concepție "va rămâne sentimentul de simpatie și solidaritate" față de țărani, "dar nu mila, nu vină, nu datorită". Orientarea generală a revistei va continua să fie în spiritul unei democrații rurale. Colectivul redacțional era alcătuit din nume de prestigiu precum Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu,

Al. Philippide, G. Calinescu, care au atras în paginile revistei opere ale unor scriitori importanți ai literaturii române: Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu etc.

- "**Sămănătorul**", revista de cultură și literatură apărută la București între 2 decembrie 1901 și 27 iunie 1910, a fost condusă pe rând de Al. Vlahuța și G. Cosbuc (1901-1902), Nicolae Iorga (1905-1906) și A.C. Potiovici (1909). Articolul-program intitulat "Primele vorbe" reactualizează direcțiile "Daciei literare" (1840) și cheamă scriitorii "în jurul aceluiași standard pentru binele și înălțarea neamului românesc".

Sămănătorii se opuneau influențelor străine, considerate primejdioase pentru cultura națională, Cosbuc susținând ideea necesității unui ideal, a unei literaturi care să lumineze poporul. Nicolae Iorga promovează concepția intrării în universalitate prin naționalism, integrând esteticul în etnic. Cei mai reprezentativi poeți au fost G. Cosbuc, Al. Vlahuța și St.O. Iosif.

Trasaturile traditionalismului:

- intoarcerea la originile literaturii;
- ideea ca mediul citadin este periculos pentru puritatea sufletelor;
- promoveaza problematica taranului;
- pune accent pe etic, etnic, social;
- cultiva universul patriarhal al satului;
- proza realista de reconstituire sociala;
- istoria si folclorul sunt principalele izvoare de inspiratie, dar intr-un mod exaltat;
- ilustrarea specificului national, in spirit exagerat.