

Selecția textelor reprezentative aparținând autorilor canonici

Autori canonici: Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga, I. L. Caragiale, George Călinescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, E. Lovinescu, Titu Maiorescu, Camil Petrescu, Marin Preda, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Ioan Slavici, Marin Sorescu, Nichita Stănescu.

Notă! Autorii și speciile literare marcate cu „*” fac obiectul curriculumului diferențiat, doar pentru profilul umanist și cel pedagogic.

I. Evoluția prozei narative → basm cult, nuvelă, roman

1. Basmul cult (= umanizarea fantasticului)
 - ▶ Ion Creangă – *Povestea lui Harap-Alb*, revista „Convorbiri literare” (1877)
2. Nuvela realist-psihologică (= eticismul ardelenesc)
 - ▶ Ioan Slavici – *Moara cu noroc*, vol. *Novele din popor* (1881)
3. Realismul sintetic (= „vârsta dorică” a romanului, obiectivitatea)
 - ▶ Liviu Rebreanu – *Ion* (1920)
4. Realismul analitic (= „vârsta ionică” a romanului, experiența și autenticitatea)
 - ▶ Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930)
5. Realismul etnografic (= mitic și simbolic)
 - ▶ Mihail Sadoveanu – *Baltagul* (1930)
6. Realismul balzacian (= citadinism, frescă socială)
 - ▶ G. Călinescu – *Enigma Otiliei* (1938)
7. Realismul postbelic (= neorealism, realism socialist)
 - ▶ Marin Preda – *Moromeții* (vol. I: 1955, vol. al II-lea: 1967)
8. *Realismul postbelic (= neorealism, metaroman)
 - ▶ Mircea Nedelciu – *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)* (1984)

II. Evoluția poeziei lirice → curente literare/orientări estetice în secolele XIX–XX

1. Romantismul vizionar (= sinteza marilor mituri lirice)
 - ▶ Mihai Eminescu – *Luceafărul* (1883)

2. *Posteminescianism (= neoromantism, neoclasicism)
 - ▶ Octavian Goga – *Rugăciune* (1905)
3. Simbolismul autentic (= ruptura de utopia romantică)
 - ▶ George Bacovia – *Plumb* (1916)
4. Modernismul interbelic (= expresionism, eclecticism, ermetism)
 - ▶ Lucian Blaga – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (1919)
 - ▶ Tudor Arghezi – *Testament* (1927)
 - ▶ Ion Barbu – *Joc secund* (1930)
5. Tradiționalismul interbelic (= retromodernism)
 - ▶ Ion Pillat – *Aci sosi pe vremuri* (1923)
6. Neomodernismul (= tardo-modernism)
 - ▶ Nichita Stănescu – *Leoaică tânără, iubirea* (1964)
7. Postmodernismul (= noua poezie nouă)
 - ▶ Mircea Cărtărescu – *Poema chiuvetei* (1982)

III. Evoluția teatrului → comedie, dramă:

1. Comedia de moravuri sociale (= clasicism, realism critic)
 - ▶ I. L. Caragiale – *O scrisoare pierdută* (1885)
2. *Drama de idei (= realism, frescă socială)
 - ▶ Camil Petrescu – *Jocul ielelor* (1916)
3. Teatrul postbelic (= expresionism, existențialism, absurd)
 - ▶ Marin Sorescu – *Iona* (1968)

IV. Epoci și ideologii literare → pașoptism, „mari clasici”, modernism:

1. Mihail Kogălniceanu și revista „Dacia literară” (1840)
 - ▶ Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpușeanul*
2. Titu Maiorescu și societatea „Junimea” (1863)
 - ▶ Studii critice: *Comediile dlui Caragiale, Eminescu și poeziile lui*
3. E. Lovinescu, teoretician al modernismului românesc interbelic (1924, 1926)
 - ▶ *Istoria civilizației române moderne, Istoria literaturii române contemporane*

I. EVOLUȚIA PROZEI NARATIVE → BASM CULT, NUVELĂ, ROMAN

1. Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*

Basmul cult

Contextul creației:

- ▶ „mare clasic al literaturii române”, **Ion Creangă (1839–1889)** a fost membru al societății literare „Junimea” (înființată la Iași, în 1863);
- ▶ prin stil și metodă → autorul se apropie mai degrabă de umanismul Renașterii, decât de proza de observație a secolului al XIX-lea;
- ▶ sinteză a basmului românesc → *Povestea lui Harap-Alb* publicată în revista „Convorbiri literare”, în anul 1877.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

- ▶ realismul de esență populară, prin umanizarea și autohtonizarea fantasticului → particularizat în fabulos, miraculos și magic;
- ▶ pornește de la realitate, dar trece în supranatural → imaginează o lume care aspiră către ordine și ideal;
- ▶ supratema basmului → confruntarea dintre forțele antagonice (= Binele și Răul, principii eterne în dialectica lumii);
- ▶ teme secundare → călătoria și aventura, maturizarea eroului etc.

Viziunea artistică/despre lume:

- ▶ basmul este „ogindire a vieții în moduri fabuloase” (G. Călinescu);
- ▶ se conformează motivului rabelaisian al „lumii pe dos” → ierarhia valorii e răsturnată, fiindcă urâtul proliferant devine suveran asupra frumosului;
- ▶ acțiunea este transpusă într-un registru fabulos → personajele sunt înzestrate cu valori pur simbolice;
- ▶ caracterul cult → individualizarea psihologică a personajelor, anularea distincției dintre etic și estetic, particularități de stil și de limbaj etc.;

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

► subiectul → compoziție secvențială, eroul având de trecut nouă probe care necesită tot atâtea acțiuni reparatorii;

► în *Morfologia basmului*, folcloristul rus Vladimir Propp distinge o serie de „funcții” (= identificabile și în basmul lui I. Creangă) → eroul, pseudoeroul, trimițătorul, ajutoarele, donatorii, răufăcătorul, fata de împărat, superioritatea mezinului, interdicția, supunerea prin vicleșug, demascarea uzurpatorului, pe-deapsa și căsătoria etc.;

► reperele spațio-temporale → vagi, indeterminabile, configurație simbolică a lumii reprezentate;

► relația incipit-final recurge la formule stereotipe:

- formula de incipit („Amu cică era odată...”) → caracterul improbabil al evenimentelor petrecute „in illo tempore”; situația inițială nu prezintă un echilibru, ca în basmele populare (= o lume anarhică, bântuită de „războaie grozave”);
- formulele mediane („și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă...”) asigură continuitatea narațiunii;
- formula finală („Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă...”) încheie pactul narativ al autorului cu cititorul, scoțându-l din lumea convențională a basmului; naratorul lasă impresia că ia parte la ospățul nupțial;

► limbajul valorifică registrul popular și devine mijloc de individualizare a eroilor care se comportă și vorbesc asemenea țăranilor hâtri din Humulești;

► mărcile comicului de limbaj sunt ironia și umorul, ale căror resurse expresive sunt antifraza („numai pe sine nu se vede cât e de frumușel”), tautologia („Stăpân-tău ca stăpân-tău”), apelativele groțești („mangosiților și farfasiților”), eufemismele („să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri”) etc.;

► dominantă stilistică este oralitatea, care imprimă discursului scris caracterul de limbă vorbită:

- folosirea „și”-ului narativ, cu rol transfrastic, de conector universal;
- erudiția paremiologică a autorului, prin inserția de proverbe, zicători („la calic slujești, calic rămâi”), expresii ritmate și rimate („Că cuvântul din poveste/Înainte mult mai este”), onomatopeea („teleap-teleap”);
- diminutive cu funcție augmentativă (Gerilă suflă cu „buzișoarele” lui).

Comentarea unor secvențe/episoade:

► acțiunea basmului se structurează pe motivul ordonator al călătoriei explorative, în virtutea căreia are loc o inițiere „în trepte”;

► „descendența diferențiată” (VI. Propp), adică lipsa succesorilor împăratului Verde, determină implicit aventura fiului de crai, pe care Vasile Lovinescu îl consideră un „renovator mundi”;

► o primă probă, cea a podului, este instituită chiar de Crai, pentru a testa destoinicia fiilor; mezinul își demonstrează superioritatea, în timp ce frații cei mari eșuează lamentabil pentru că nu posedă virtuțile morale necesare; Sfânta Duminică îl sfătuiește să ceară armele, calul și straiile pentru a repeta astfel inițierea părintelui său;

► încalcând interdicția paternă, se aventurează în pădurea-labirint, unde este supus prin vicleșug de către Spân; este momentul în care nonvaloarea ocupă, prin impostură, locul valorii autentice; coborând „ad inferos”, primește numele Harap-Alb, ceea ce relevă dualitatea ființei sale, grotescul și sublimul ei; Vasile Lovinescu aduce în discuție varianta românească a principiilor yin-yang;

► la curtea lui Verde-Împărat, Spânul îl supune unui alt set de probe: aducerea „sălăților” din „grădina de dincolo” (A. Oișteanu), a nestematelor cerbului și pețirea fetei de împărat; probele sunt trecute cu ajutorul Sfintei Duminici și al celor cinci „giganți telurici” (G. Călinescu);

► finalul prezintă demascarea pseudoeroului și recuperarea condiției imperiale pierdute, prin confirmarea lui ca „erou solar” (V. Lovinescu).

Concluzii:

► Ion Creangă are meritul de a scoate basmul de sub tutela eposului folcloric și de a-l integra circuitului artistic;

► întregul univers uman se întemeiază pe contraste imuabile și pe credința că, în cele din urmă, „omul de soi se vedește sub orice strai”;

► *Povestea lui Harap-Alb* rămâne un „veritabil bildungsroman fantastic al epicii noastre” (G. Munteanu).

Contemporan cu epoca societății literare „Junimea”, din cercurile căreia a făcut parte și „marele clasic al literaturii române”, **Ion Creangă (1839–1889)** se apropie mai degrabă, prin stil și metodă, de umanismul renascentist, decât de proza de observație a secolului al XIX-lea. „Oglindire a vieții în moduri fabuloase” și sinteză a basmului românesc, *Povestea lui Harap-Alb* a fost publicată în revista „Convorbiri literare”, în 1877. În *Morfologia basmului*, folcloristul rus Vladimir

Propp stabilește o serie de „funcții” identificabile și în narațiunea lui Creangă: eroul, pseudoeroul, trimițătorul, ajutoarele și donatorii, răufăcătorul, fata de împărat, superioritatea mezinului, interdicția, supunerea prin vicleșug, demascarea uzurpatorului, pedeapsa și căsătoria etc.

În accepția lui G. Călinescu, „basmul este un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală”, cu o acțiune transpusă într-un registru fabulos, iar personajele înzestrate cu valori simbolice. Registrul cult se justifică prin individualizarea comportamentală și psihologică a eroilor, particularitățile de stil și de limbaj ale autorului, umanizarea și autohtonizarea fantasticului (acțiunea se poate reduce la spațiul moldovenesc), tratarea fabulosului cu mijloacele realismului, anularea distincției dintre etic și estetic („giganții telurici” nu sunt forțe antiumane, fiind puși în slujba Binelui), homerismul personajelor, stilistica participării (narratorul dramatizat intervine prin comentarii și notele de subiectivism).

Narațiunea trecută în supranatural se întemeiază pe motivul ordonator al călătoriei explorative. Substantivul „poveste” din **titlu** atrage atenția asupra unei deveniri spirituale (caracterul de bildungsroman).

Supratema basmului prezintă conflictul dintre forțe antagonice, Binele și Răul, principii eterne în dialectica lumii, încheiat cu înfrângerea celui din urmă. Temele secundare sunt aventura, călătoria, inițierea „în trepte” a eroului.

Relația incipit-final întreține pactul narativ încheiat între autor și cititor. Situația inițială nu prezintă un echilibru ca în basmele populare, ci, dimpotrivă, o lume anarhică. După Vasile Lovinescu, lumea căzută în haos este regenerată de două principii, Craiul și Verde-Împărat, prin urmare eroul trebuie să-și asume rolul de „renovator mundi”, asigurând succesiunea la tron.

Stereotipia basmului propune anumite clișee compoziționale. Renunțând la așa-numita „formulă a imposibilului” specifică basmelor populare, construcția inițială („Amu cică era odată”) are rolul de a introduce cititorul în ritmul epic și de a face trecerea de la realitate la universul supranatural. Caracterul improbabil al evenimentelor (adverbul „cică”) proiectează acțiunea „in illo tempore” (timp imemorial, arhetipal). Formulele mediane asigură continuitatea acțiunii („și” narativ cu rol de conector transfrastic). Formula finală descrie o revenire la realitate și ospățul nupțial, la care ia parte și naratorul, ca voce a enunțării („Și a ținut veselie ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iară pe la noi, cine are bani, bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă”).

Viziunea artistică reiese din motivul rabelaisian al „lumii pe dos” în care urâtul proliferant devine suveran asupra frumosului. Subiectul dispune de o compoziție secvențială, protagonistul având de trecut nouă probe care necesită tot atâtea acțiuni reparatorii.

Proba trecerii podului este instituită chiar de Crai. Sfânta Duminică, „o bătrână a timpurilor”, îl sfătuiește să ceară calul, armele și straiile tatălui, pentru a repeta inițierea părintelui său. Trecerea podului echivalează cu un prim nivel în procesul maturizării, dar și explorarea misterelor lumii.

Încălcând interdicția paternă, crăișorul se aventurează în **pădurea-labirint**, topos ambivalent, al morții și al renașterii. Incapabil de a discerne esența de aparență, îl tocmește drept tovarăș de drum „pe spânul din urmă”. Speculând naivitatea fiului de crai, omul spân îl supune unui schimb de identitate. Este momentul în care nonvaloarea ocupă, prin impostură, locul valorii autentice. Coborând în fântână („în infern”), pe o imaginară verticală a lumii, feciorul primește numele Harap-Alb. Realizat semantic printr-un oximoron, numele ar fi „variantea românească a principiilor yin-yang” (V. Lovinescu) ce relevă dualitatea ființei umane, grotescul („harapul” este asociat cu un statut inferior) și sublimul ei (epitetul individual „alb” trimite la condiția imperială pierdută, puritatea morală și noblețea sufletească).

La curtea împăratului Verde, Spânul îl supune pe Harap-Alb la o serie de trei probe. Așa cum una dintre „muncile” eroului grec Hercule este de a fura merele de aur din Grădina Hesperidelor, Harap-Alb trebuie să aducă **salatele din „grădina de dincolo”** (A. Oișteanu), devenită expresia unui eden terestru. Pentru că lasă în schimb „fiertura de somnoroasă”, eroul nu fură vegetalele magice, ci le obține prin „actul libației” (al ofrandei). În acest fel, o parte din puterile animalului-totem sunt transferate eroului.

O a doua probă îi solicită **aducerea pielii de cerb** care poartă între coarne o piatră ce „strălucește ca un soare”. Din cauza privirii lui letale, eroul trebuie să rezeze în asfințit capul cerbului „solomonit”, dintr-o singură lovitură. Primind sabia și obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, el procedează asemeni lui Perseu care taie capul Meduzei, privind în oglinda scutului. Când sângele se revarsă din abundență în groapă, Harap-Alb, ca și legendarul Ahile din *Iliada* lui Homer sau eroul german Sigfried din *Cântecul Nibelungilor* dobândește botezul eternității.

Finalul basmului prezintă în mod necesar moartea protagonistului, procesul inițierii luând sfârșit odată cu scoaterea de sub jurământ. Desăvârșirea spirituală se încheie cu readucerea la viață a lui Harap-Alb, de către fata împăratului Roș și confirmarea lui ca „erou solar”. În felul acesta, Creangă dă șansa Binelui de a dobândi regalitatea asupra lumii, pornind de la ideea populară că Binele triumfă.

Pe cale de consecință, meritul lui Ion Creangă este de a scoate basmul de sub tutela eposului folcloric și de a-l pune în circuitul artistic. Autorul atrage atenția

că întregul univers uman se întemeiază pe contraste imuabile și pe credința că, în cele din urmă, „omul de soi se vedește sub orice strai”.

Construcția personajului central, lipsit inițial de individualitate, are la bază o schemă realistă. Spre deosebire de eroii basmelor populare, fiul de crai nu este înzestrat cu puteri supranaturale, are trăiri și sentimente umane și nu posedă calități excepționale.

Inițierea „în trepte” a protagonistului are în vedere afirmarea unor calități sau consolidarea unor virtuți: *milostenia* față de Sfânta Duminică, *ascultarea* față de tatăl său, *curajul* și *destoinicia* pornirii la drum etc.

Deși pe parcursul basmului personajul capătă o anumită consistență comportamentală și psihologică, inițial el este un tânăr naiv, care se lamentează ușor, fiind **incapabil de a discerne esența de aparență**. Faptul este dovedit în relație cu Sfânta Duminică, adevărată „bătrână a timpurilor”, care i se adresează cu apelativul „luminat crăișor” pentru a-i prefigura destinul de excepție. Sfătuindu-l să ceară de la tatăl său calul, armele și straiile cu care a fost el mire, tânărul repetă inițierea părintelui, dobândind condiția arhetipală, de mire.

Lipsa succesorilor împăratului Verde (motivul descendenței diferențiate) determină implicit aventura novicelui care trebuie să-și asume rolul de „renovator mundi”, adică de „restaurator al lumii” (după V. Lovinescu).

Încălcând interdicția paternă, în pădurea-labirint îl tocmește la drum pe „spânul din urmă”, dovedind **aceeași lipsă de discernământ**. Coborând pe o imagină verticală a lumii, în fântână („ad inferos”), el primește, în urma unui botez simbolic, numele de „Harap-Alb”, ceea ce relevă dualitatea ființei umane, scindată între grotesc („harap”, adică statutul inferior) și sublim („albul” care denotă condiția imperială pierdută, puritatea morală și noblețea sufletească). Aceste două fețe ale lui Ianus se armonizează în aceeași ființă printr-o permanentă atracție a contrariilor.

La curtea lui Verde-Împărat este supus unui alt set de probe care îi testează **curajul și priceperea** (aducerea salatelor), **stăpânirea de sine în situații-limită** (obținerea nestematelor cerbului „solomonit”) și **devotamentul** (peșirea fetei împăratului Roș). Dacă primele două obstacole sunt depășite prin intervenția ajutoarelor (calul năzdrăvan umanizat și Sfânta Duminică), cel de-al treilea set de probe necesită intervenția cetui de monștri simpatici. În raport cu „giganții telurici” care nu au comportament antiuman, Harap-Alb se dovedește a fi un **spirit conducător**. Cei cinci prieteni sunt doar instincte convertite în forțe miraculoase puse în slujba Binelui.

Personajul central este surprins în puține modalități de **caracterizare directă**, realizată fie prin observațiile psihologice ale naratorului („se făcu roș cum îi gotcă”, „plânse în inima sa”), fie prin vocea altor personaje sau prin autoportretizare. Dominantă este **caracterizarea indirectă**, desprinsă din reacțiile definatorii, detaliul psihologic semnificativ, incertitudinile și frământările lăuntrice („mâhnit în sufletul său”).

Dacă Sfânta Duminică reprezintă pedagogul aflat în slujba Binelui, Spânul este o ipostază a Răului care instruește și educă, deci un „rău necesar”. **Relația fiului de crai cu omul spân** este insidioasă, întrucât nonvaloarea ocupă prin impostură locul valorii autentice. Lipsa experienței vieții îl determină pe fiul de crai, „boboc în felul lui la trebi de aistea”, să se „potrivească” Spânului, adică să accepte forțat de circumstanțe declinarea identităților.

Basmul este construit pe schema conflictului etic dintre omul normal (fiul de crai) și cel stigmatizat de natură (Spânul). Spânul este și el un **veritabil pedagog** care aplică metode mai puțin specifice, invitându-l pe Harap-Alb să cunoască lumea (aducerea „sălăților” din Grădina Ursului), să descopere bogățiile ei (obținerea nestematelor cerbului „solomonit”) și să se desăvârșească spiritual prin experiența iubirii (pețirea fetei împăratului Roș).

Omul spân poartă numele fizionomiei sale, fiind rezultatul exclusiv al mentalității populare (în popor, despre oamenii răi se spune că ar fi însemnați). Creangă pune astfel semnul identității între portretul fizic și fizionomia morală a personajelor. De pildă, frumusețea lui Harap-Alb rămâne mai mult un element de contrast în raport cu urâtenia Spânului. În termenii psihanalizei lui Sigmund Freud, Spânul nu este altceva decât „o reprezentare prin contrariu”.

Spânul nu are niciun atribut suprauman evident, decât la început când se travește, pentru a testa vulnerabilitatea mezinului. **Secvența „botezului” simbolic** în fântână este semnificativă, deoarece acesta își asumă rolul protagonistului, confiscându-i fiului de crai „cartea”, armele și banii, adică mijloacele prin care se putea legitima la curtea unchiului său. Când îl pune să jure pe „ascuțișul paloșului”, săvârșește ritualul prin care îi impune respectarea unui adevărat cod cavalesc al onoarei și al devotamentului.

La final, identitatea Spânului este deconspirată de fata împăratului Roș, pentru ca Harap-Alb să-și poată recupera condiția imperială. Astfel, el devine un „erou solar”, apt de a prelua succesiunea la tron.

2. Ioan Slavici, *Moara cu noroc*

Nuvela realistă, de analiză psihologică

Contextul creației:

- ▶ prozator ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Ioan Slavici (1848–1925)** se înscrie în „epoca marilor clasici”;
- ▶ ilustrează direcția „realismul poporan” → profund filon moralizator;
- ▶ *Moara cu noroc*, capodoperă a nuvelisticii lui Slavici → integrată volumului *Novele din popor*, 1881;
- ▶ „realismul tragic” (E. Todoran) → emoția *cathartică* (= purificatoare), în ciuda inspirației scriitorului din medii sociale inferioare și a personajelor aparent incompatibile cu măreția și eroismul.

Încadrare în perioadă, curent cultural/literar:

- ▶ realismul nuvelei lui Slavici → un echilibru provizoriu perturbat între o voință umană și una supraumană (= colectivitatea, divinitatea, destinul);
- ▶ autorul se arată preocupat de oglindirea veridică a vieții sociale;
- ▶ înregistrează cu acuratețe rânduielei arhetipale, mentalitatea patriarhală, credințe și superstiții → trecute prin filtrul moralei și al prejudecăților;
- ▶ discursul tinde către obiectivitate → naratorul dublat de un fin moralist;
- ▶ sondează, cu mijloacele literare ale analizei psihologice, profunzimea suferințelor ale personajelor, conflicte insurmontabile ale conștiinței.

Viziunea artistică/despre lume:

- ▶ tema puterii dezumanizante și mistificatoare a banului se subordonează temei destinului (*hybris*-ul, *hamartia*);
- ▶ viziune moralizatoare → se conformează „eticismului ardelenesc” (E. Lovinescu);
- ▶ personaje memorabile, cu psihologie abisală, surprinse în mediul lor de acțiune și de viață;
- ▶ analiza psihologică este pusă în slujba unei teze morale → patima înavușirii erodează echilibrul interior al omului și liniștea familiei;
- ▶ autorul ilustrează o tendință a prozei de secol XIX → o mutație a tragicului dinspre dramaturgie spre nuvelă și roman.

Elemente semnificative de structură, compoziție și de limbaj:

- ▶ *Moara cu noroc* marchează ieșirea viziunii lui Slavici din limitele închise ale matricei satului → spațiul patriarhal protector;
- ▶ destinele eroilor → consumate pe fundalul westernului transilvan de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea;
- ▶ titlul redat printr-un *arhetop* (= topos simbolic) construit pe o antifrază → ironia eșecului, autohtonizarea motivului literar *fortuna labilis*;
- ▶ moara, un *topos faber* → își va anula ultimele potențe creatoare (= ajunge să fie spațiul nelegiurii și al crimei);
- ▶ hanul este situat la „răscruce de vânturi”, într-o vale dezolantă → popasul către „locurile rele”;
- ▶ detaliile împrejurimilor → impresia de spațiu al unor vagi amenințări, al agresiunii care generează neliniști;
- ▶ reperele spațio-temporale sunt determinate și contribuie la conturarea unui cronotop realist → datele realității sunt activate simbolic;
- ▶ timpul = indici de ordin religios → derularea acțiunii pe durata unui an calendaristic, de la Sf. Gheorghe (= luarea în arendă a morii) până la Paște (= focul mistuie hanul, protagoniștii mor);
- ▶ „nuvelă solidă, cu subiect de roman” (G. Călinescu) → șaptesprezece capitole prinse într-o succesiune cronologică;
- ▶ tehnica înlănțuirii → desfășurarea lineară a evenimentelor reprezentate;
- ▶ relația incipit-final → simetrie și circularitate:
 - replica bătrânei la începutul și sfârșitul nuvelei (= prolog și epilog);
 - metafora și sugestia drumului = imagine simbolică a destinului.

Comentarea unor secvențe/episoade:

- ▶ intervenția profetică a bătrânei, din incipit → stil indirect liber:
 - agent al destinului care formulează un avertisment;
 - conflictul latent dintre două experiențe ontologice diferite (soacra, Ghiță);
 - viziunea moralizatoare → rolul corifeului din tragedia antică;
- ▶ apariția la moara cu noroc a lui Lică Sămădăul → personajul mefistofelic având rol catalizator (capitolul al III-lea):
 - raporturile de forțe stabilite între doi actanți → impunerea „voinței de putere” (Fr. Nietzsche);
 - dialogul inițial are aparența unui interogatoriu condus de Lică;
 - în această confruntare cu Lică, hangiul își apără libertatea de acțiune;

- Sămădăul i se adresează autoritar → impune un ego supradimensionat, dictatorial;
- ▶ judecata de la Ineu → confruntarea și revelarea forțelor antagonice;
 - bazată pe sperjur (= mărturie mincinoasă) și complicitate;
- ▶ finalul eticizant → credința în fatalitate și în forța oarbă a destinului:
 - confirmă legea dură a talionului: vina trebuie să plătească pe măsura fărădelegilor comise;
 - focul din final are o funcție *cathartică*;
 - ploaia revărsată asupra morii → rol purificator, sugestia regenerării;
 - moara este mistuită ca într-un ceremonial sabatic → praful și cenușa, simboluri ale deșertăciunii pământești (= motivul *vanitas vanitatum*).

Concluzii:

- ▶ nuvelă realistă, cu o construcție riguroasă, *Moara cu noroc* → drumul sinuos al pierderii de sine și al contrazicerii unui set de valori statornicite;
- ▶ realizată într-un stil sobru, orchestrat pe linia unei narațiuni concentrate → dezvăluie drama omului mistuit de *pasiuni* devoratoare.

Prozator ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Ioan Slavici (1848–1925)** se înscrie în „epoca marilor clasici” și ilustrează direcția „realismului poporan”, cu un profund filon moralizator. Capodoperă a nuvelisticii lui Slavici, *Moara cu noroc* a fost integrată volumului *Novele din popor* (1881), ilustrând „realismul tragic” (E. Todoran). Totodată, exprimă o emoție *cathartică*, în ciuda inspirației scriitorului din medii sociale inferioare și a unor personaje aparent incompatibile cu măreția și eroismul.

Realismul nuvelilor lui Slavici constă în ilustrarea unui echilibru provizoriu perturbat, echilibru care se stabilește, în termenii unei dihotomii, între o voință umană și una supraumană (colectivitatea, divinitatea, destinul). Preocupat de oglundirea veridică a vieții sociale în complexitatea ei, autorul înregistrează cu acuratețe rânduielei ancestrale, elemente de mentalitate patriarhală, credințe și superstiții, trecute prin filtrul moralei și al prejudecăților. Discursul tinde către obiectivitate, chiar dacă naratorul este dublat de un moralist care sondează, cu mijloacele literare ale analizei psihologice, profunzimile sufletești ale personajelor, conflicte insurmontabile ale conștiinței.

Tema puterii dezumanizante și mistificatoare a banului se subordonează temei destinului (*hybris*-ul, *hamartia*), concretizată prin dorința înavușirii. Reliefate poliedric, consecințele nefaste ale acestei patimi (dezumanizarea personajului, alienarea, înstrăinarea de familie, anularea libertății interioare, a echilibrului și a moralității, pierderea încrederii în ceilalți și în sine) figurează degradarea valorilor umane sub efectul devastator al arghirofiliei. Căderea sub patima banilor duce la distrugere și autodistrugere, căci lupta lui Ghiță cu Lică devine lupta cu sine însuși. Protagonistul este surprins într-o acerbă confruntare cu tentațiile existenței, sfâșiat de forțe antagonice, având de ales între datorie, iubirea față de familie și dorința de înavușire.

Viziunea artistică pronunțat moralizatoare se conformează „eticismului ardelesc” (E. Lovinescu). Autorul aduce în scenă personaje memorabile, cu o psihologie abisală, surprinse în mediul lor de acțiune și de viață, pentru a pune analiza psihologică în slujba unei teze morale: patima înavușirii erodează echilibrul interior al omului și liniștea familiei. Slavici ilustrează astfel o tendință a prozei de secol XIX, bazată pe o mutație a tragicului dinspre dramaturgie spre nuvelă și roman.

Titlul, construit pe o antifrază, exprimă ironia eșecului, dar și toposul mitic al morii. Moara, un *topos faber* și, ulterior, un spațiu pur pragmatic, se convertește în cârciumă. Cum decăderea ei din rangul mitic în cel strict comercial e legată de numele lui Ghiță, ea va determina, implicit, și degradarea eroului. Topos literar, moara poartă semnificațiile din credințele populare despre locul părăsit, bântuit de spirite rele, unde se încheie pactul cu diavolul.

Sintagma din titlu „cu noroc” sugerează ironia destinului, traseul sinuos al personajelor, norocul fiind repede schimbător (o autohtonizare a motivului universal *fortuna labilis*). Ghiță se lasă amăgit la început de câștigul ușor, sosirea lui aduce o primenire a locului, călătorii fac aici popas cu încredere. Însă norocul așteptat se dovedește a fi nenoroc, din cauza abordării greșite a destinului.

Creăție de acțiune, dar și de fină analiză a profunzimilor sufletești, *Moara cu noroc* marchează ieșirea lui Slavici din limitele închise ale satului – spațiu patriarhal protector, în care credința și morala colectivității funcționează ca o cenzură pentru conduita personajelor. Destinele eroilor se consumă pe fundalul westernului transilvan de la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

Hanul, un *arhetop* simbolic, este situat la o „râscruce de vânturi”, într-o vale dezo-lantă, unde se face trecerea către „locurile rele”. Detaliile împrejurimilor potențează impresia de spațiu al unor vagi amenințări, al agresiunii care generează neliniști. Marcat de insistente sugestii tanatice, tabloul inițial este dominat de două imagini, ambele pe verticală, cu semnificații simbolice: copacul trăsnet, sălaș pentru corbi,

mesageri ai morții și ai singurătății, și turnul bisericii din Fundureni, iluzoriu parcă, simbol al sacrului, dar și al comunității după care vor tânji personajele.

Deși datele realității sunt activate simbolic, prin detaliile unui cronotop realist, acțiunea nuvelei se desfășoară „pe o imensă scenă, Transilvania” (M. Zăciu), unde „drumul de țară de la Ineu o ia printre păduri și peste țărini”. Timpul acțiunii este reprezentat de indicii de ordin religios care indică derularea acțiunii în interval de un an, de la Sf. Gheorghe, când Ghiță ia în arendă cârciuma, și până la Paște, când focul mistuie locul, iar protagoniștii mor.

„Nuvela solidă, cu subiect de roman” (G. Călinescu) este alcătuită din șapte-sprezece capitole prinse într-o succesiune cronologică. **Prologul** metaforizează, prin spusele bătrânei, teza morală, iar ultimul capitol cu funcție de **epilog** sintetizează sfârșitul personajelor și al conflictelor. **Relația incipit-final** se caracterizează prin simetrie, ceea ce face ca nuvela să aibă o structură clasică, echilibrată. În plus, evenimentele sunt structurate cronologic, iar secvențele narative prezentate prin tehnica înlănțuirii sunt organizate pe momentele subiectului.

În **incipit**, replica profetică a bătrânei, un *alter ego* auctorial, prefigurează vi-ziunea moralizatoare a autorului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit”. Agent al destinului care formulează o interdicție, bătrâna are „misiunea de luminător” (*Aufklärer*, după D. Vatamaniuc), pare o relicvă a unui timp străvechi, cu privirea întoarsă spre trecut. Înțelepciunea ancestrală, conservatoare a soacrei provine din experiențe de viață acumulate în timp, de aceea ea intervine uneori și comentează acțiunile personajelor sau îndrumă mersul acestora, asemenea unui corifeu din tragedia antică. Bătrâna și Ghiță sunt doi exponenți ai unei experiențe ontologice diferite, prinse într-un conflict latent. Omul patriarhal se confruntă cu dorința schimbării, Ghiță reprezentând spiritul de aventură în căutarea norocului, încrezător în ban ca valoare a lumii capitaliste.

Construit simetric, **finalul** nuvelei este simbolic, confirmând în sensul eticismului ardelenesc legea dură a talionului: cei care au fost vinovați trebuie să plătească exemplar pe măsura fărădelegilor comise. Rămân în viață cei doi copii și bătrâna, ca martori nevinovați și termeni angelici de comparație, reperul moral la care se raportează evoluția celor care au greșit. Focul din final are o funcție *cathartică*, purifică locul în care au fost pervertite sufletele vinovaților. Ploaia care se revarsă asupra morii are de asemenea un rol purificator, dar aduce și sugestia regenerării.

Devenit loc blestemat, moara nu mai poate fi salvată prin acțiunea civilizatorie, prin munca lui Ghiță, ci printr-o jertfă: sânge și vieți irosite sunt „prețul plătit de

temerarii care vin să învie locurile părginite” (E. Lăsceni). Răul trebuie tăiat de la rădăcină pentru a preîntâmpina alte dezastre, alt tribut de sânge. Moara este mistuită de focul infernului ca într-un ceremonial sabatic, rămânând doar praful și cenușa, simboluri ale deșertăciunii pământești, figurate prin motivul *vanitas vanitatum*.

Viziunea realist-psihologică este concretizată prin **conflictul principal**, dilema interioară a protagonistului. Ghiță oscilează între două moduri de a ființa, puternice, dar contradictorii: dorința de a rămâne om cinstit și cea de a se îmbogăți alături de Lică. Eroul cunoaște un proces al dezumanizării prin frământări sufletești, destinul lui ilustrând consecințele nefaste ale încercării de îmbogățire.

Această linie se conturează în **secvența din capitolul al III-lea**, prin raporturile de forțe stabilite între doi actanți care încearcă să-și impună „voința nestăvilită de putere” (Fr. Nietzsche). La prima venire a Sămădăului la moara cu noroc, dialogul inițial are aparența unui interogatoriu condus de Lică, antagonistul cu evidentă proeminență discursivă. Hangiul își apără în această confruntare cu Lică libertatea de acțiune, deși se pregătise să facă unele concesii, dar Sămădăul îl abordează dintr-o perspectivă autoritară și nu îi mai lasă dreptul la replică, impunându-și un ego supradimensionat, dictatorial: „Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum [...]. Cred că ne-am înțeles!”. Din acest moment, Ghiță începe să simtă că se află pe o poziție inferioară în raport cu uzurpatorul său moral, fiindcă are familie și ține la imaginea sa în fața lumii.

O altă secvență semnificativă este reprezentată de **prima întâlnire** a lui Ghiță cu Lică după procesul de la Ineu, aceasta fiind la fel de înfricoșătoare pentru cărciumar ca o „Judecată de Apoi”, revelând adevărata natură mefistofelică a complotului: „Tu nu ești om, Lică, ci diavol!”. Sămădăul îi vorbește despre „dulceața păcatului”, îi destăinuie cum a înfăptuit prima crimă, îl avertizează pe Ghiță că un om poate fi stăpânit numai dacă îi descoperi punctul vulnerabil, iar cel mai periculos defect este slăbiciunea pentru o singură femeie. Aluzia lui Lică este clară, sugerând că slăbiciunea cea mai mare a lui Ghiță este iubirea pentru Ana.

Nuvelă realistă, cu o construcție riguroasă, *Moara cu noroc* prezintă drumul sinuos al pierderii de sine și al contrazicerii unui adevărat set de valori, sub mirajul banului care pervertește moral individul.

„**Personaj tragic** din perspectiva situației limită” (G. Liiceanu), construit pe o schemă realistă, Ghiță se impune prin complexitate, dar și prin putere de individualizare, ilustrând consecințele distrugătoare pe care le are asupra omului setea de

înavuțire și pierderea cumpătării. Personaj tipic pentru mentalitatea micii burghezii în ascensiune, Ghiță evoluează de la tipicitate la individualizare. Patima exagerată pentru bani reprezintă *hybris*-ul personajului, vina tragică pe care trebuie să o ispășească, de aceea sfârșitul său simbolizează eliberarea de păcatul pe care l-a conștientizat; moartea are în mod evident o funcție răscumpărătoare, eliberatoare.

Prologul fixează **statutul inițial** al protagonistului, cizmar nemulțumit de situația sa financiară, dornic să muncească și să asigure familiei un trai mai bun. La adăpost de tentațiile devastatoare, el locuiește în mijlocul comunității protectoare până când hotărăște să ia în arendă moara cu noroc.

Din punct de vedere social, Ghiță este un *pater familias*, om harnic, tăcut și așezat, vrea să își păstreze integritatea, imaginea de om cinstit în ochii celorlalți. Are grijă de Ana și de cei doi copii, se gândește la bunăstarea familiei, ignorând amenințările venite din exterior.

În ciuda dorinței de a-și lăsa un timp meseria de cizmar pentru a agonisi ceva avere lucrând ca hangiu, bărbatul se va dovedi treptat un om slab, nepotrivit pentru visul de ascensiune. Ajuns la Moara cu noroc, el exemplifică psihologia intrusului, nu urmărește să se integreze acestui mediu, ci doar să țină hanul un timp, să adune bani, ca apoi să se integreze în „civilizație”, unde să deschidă un atelier. Ghiță se ghidează după zicala populară a înfrățirii cu dracul până la trecerea punții. Acest tip de mentalitate este analizată prin zugrăvirea conflictului dintre fondul uman cinstit și lăcomia de bani.

Ghiță este caracterizat atât direct de către narator, cât și indirect cu ajutorul monologului interior și prin acțiunile sale. **Caracterizarea directă** este prezentă în realizarea portretului de către naratorul care consideră că Ghiță, din omul vesel, cinstit, harnic, bun meseriaș, soț blând și tată cumsecade „trudind pentru fericirea familiei sale”, devine, odată cu apariția lui Lică Sămădăul, „mai de tot ursuz”, trist, posomorât, nostalgic, opusul celui dintâi.

Imaginea personajului este construită și de către celelalte personaje, cum este și cazul Anei care observă că de câtva timp bărbatul ei s-a schimbat. Relația dintre Ghiță și soția sa este încă de la început pusă sub semnul iubirii sincere, dar și al autorității masculine, într-o familie de tip patriarhal.

Prin autocaracterizare, Ghiță consideră că punctul vulnerabil este familia: „Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea”. Prin **caracterizare indirectă**, Ghiță ilustrează un personaj „rotund” care suferă o modificare la nivelul gândirii, al comportamentului, al atitudinii față de ceilalți, transformare surprinsă de-a lungul acțiunii.

Lică Sămădăul, personaj realist, dar realizat pe o schemă romantică, este om îndrăzneț și întreprinzător, cu o poziție socială solidă, construită pe relațiile cu proprietarii turmelor de porci. El figurează tipul scleratulului care exercită asupra celorlalți strania fascinație a răului.

Impunând legile pustiului, devine un adevărat *spiritus loci* al întinșelor spații neumbrate din pusta arădeană, un om bogat, temut și autoritar. Spirit aventurier, Lică este o natură umană care iubește neprevăzutul, primejdia, curajul fără limite care îi asigură libertatea. La momentul **primei apariții la han**, Anei și bătrânei le stârnește mefientă, iar pentru Pinteia, singurul care i-ar putea fi egal, rămâne un proscris. Conflictul dintre el și jandarm e „o vendetă plină de tensiune psihologică ce poate constitui un nucleu epic de mare dramatism” (E. Zaharia-Filipaș).

Comportamentul său devine expresia unui orgoliu suveran care se substituie voinței individuale. Forța lui demonică se revarsă asupra celorlalți, impunând teamă și respect. Ca un adevărat demon dostoevskian (dar nu în sens politic), este surprins în ipostaza uzurpatorului moral. Lică joacă rolul nefast al lui Mefisto care oferă omului câștigul ilicit pentru ca în cele din urmă să îi amaneze sufletul.

Relația Lică-Ghiță este un dublet al pasiunilor distrugătoare, reprezentat de ban și vanitate. Lică este un individ reprezentativ pentru relațiile dinamice pe care le impune capitalismul, adică nevoia de câștig. Deviza după care se conduce, conform căreia „pe om îl stăpânești prin slăbiciunile sale” îl recomandă drept un abil cunoscător al psihologiei umane. Nu are prieteni, ci doar supuși, „oamenii lui” pe care îi pervertește și îi șantajează. Sfârșitul pe care și-l premeditează este pedeapsa pe care o primește viciul vanității.

Realizată într-un stil sobru, orchestrat pe linia unei narațiuni concentrate, creația lui Slavici dezvăluie drama omului devorat de lăcomie, dar și zbuciumul celui care, descoperindu-se vulnerabil, nu poate fugi de slăbiciunea pe care o anulează doar prin moarte.

Cuprins

Literatură în „chei de lectură”	3
Selecția textelor reprezentative aparținând autorilor canonici	5
I. Evoluția prozei narative → basm cult, nuvelă, roman	7
1. Ion Creangă, <i>Povestea lui Harap-Alb</i>	7
2. Ioan Slavici, <i>Moara cu noroc</i>	14
3. Liviu Rebreanu, <i>Ion</i>	22
4. Camil Petrescu, <i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i>	31
5. Mihail Sadoveanu, <i>Baltagul</i>	40
6. G. Călinescu, <i>Enigma Otiliei</i>	48
7. Marin Preda, <i>Moromeții</i>	55
8. *Mircea Nedelciu, <i>Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)</i>	61
II. Evoluția poeziei lirice → curente literare/orientări estetice în secolele XIX–XX ..	67
1. Mihai Eminescu, <i>Lucașfăarul</i>	67
2. *Octavian Goga, <i>Rugăciune</i>	76
3. George Bacovia, <i>Plumb</i>	82
4. Lucian Blaga, <i>Eu nu strivesc corola de minuni a lumii</i>	87
5. Tudor Arghezi, <i>Testament</i>	92
6. Ion Barbu, <i>Joc secund</i>	97
7. Ion Pillat, <i>Aci sosi pe vremuri</i>	102
8. Nichita Stănescu, <i>Leoaică tânără, iubirea</i>	107
9. Mircea Cărtărescu, <i>Poema chiuvetei</i>	111
III. Evoluția teatrului → comedie, dramă	117
1. I. L. Caragiale, <i>O scrisoare pierdută</i>	117
2. *Camil Petrescu, <i>Jocul ielelor</i>	126
3. Marin Sorescu, <i>Iona</i>	134
IV. Epoci și ideologii literare → pașoptism, „mari clasici”, modernism	141
1. Mihail Kogălniceanu și revista „Dacia literară”	141
2. Titu Maiorescu și societatea „Junimea”	148
3. E. Lovinescu, teoretician al modernismului românesc interbelic	154