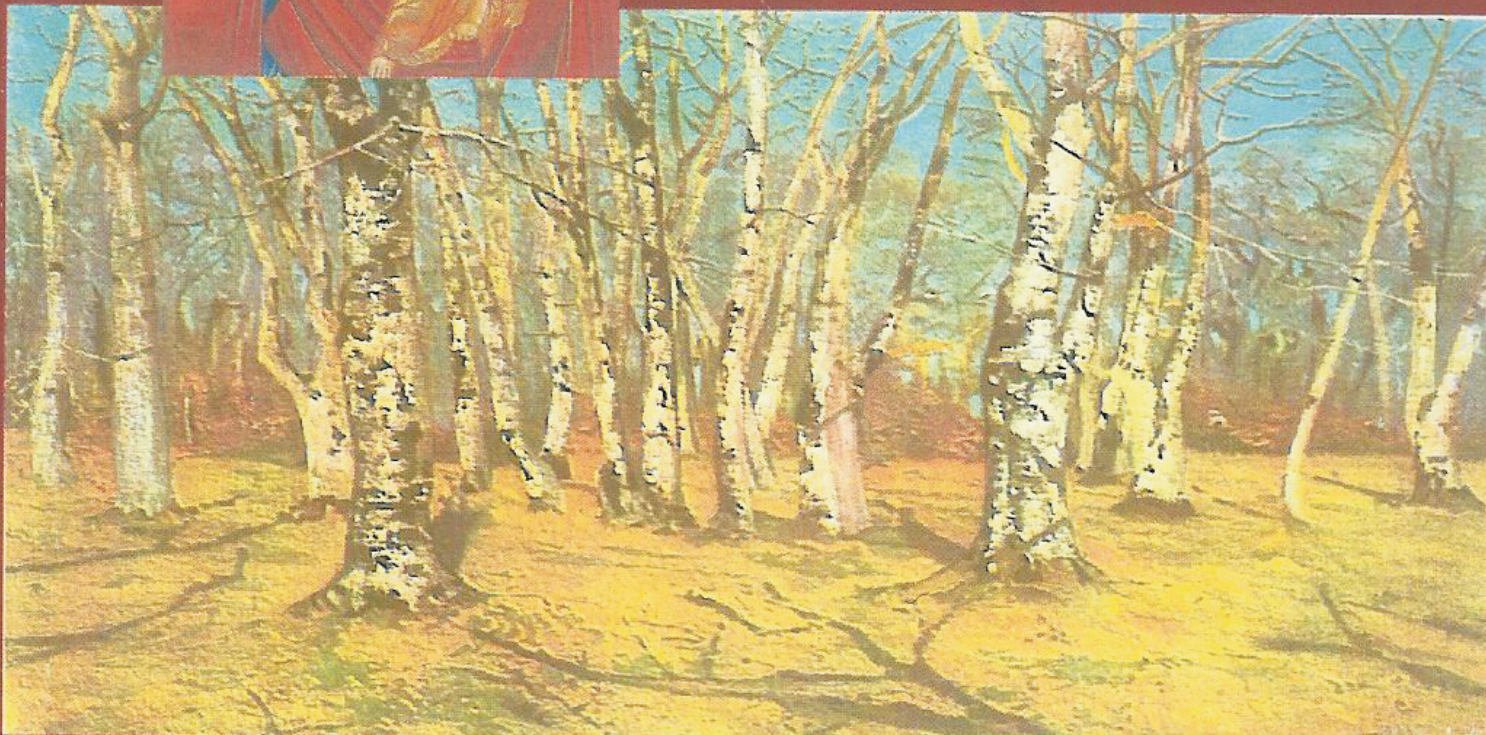


MARIA TOMA DAMȘA

DESCRIERI ȘI PORTRETE
CELEBRE



MARIA TOMA-DAMȘA

**DESCRIERI ȘI
PORTRETE
CELEBRE ÎN
LITERATURA
ROMÂNĂ
(ESEURI)**

Cuvânt înainte

Pierre de Boisdeffre afirma, în 1969, că „se află, în răsăritul Europei, o țară armonioasă, o sferă de munți și de șesuri cu frontiere naturale [...], o națiune civilizată de aproape două mii de ani, latinizată și romanizată înainte de a fi fost creștinizată, care, prin înaltul ei nivel de cultură, prin simțul ei de libertate, amintește imediat de Franța; această țară este România [...], o insulă latină, o punte între Orient și Occident”.

Și mai spunea acest prieten al României că „Româna este o limbă latină propice lirismului și de o sonoritate savuroasă”, că „meritul românilor este cu atât mai mare cu cât au făcut din limba lor instrumentul unei literaturi universale [...] încă din 1714”, când Dimitrie Cantemir a fost chemat la Academia din Berlin.

„Limba propice lirismului” o dezvăluie cartea doamnei Maria Toma-Damșa, intitulată sugestiv *Descrieri și portrete celebre*.

Axată pe o amplă bibliografie, trecută prin filtrul gândirii proprii, autoarea fundamentează teoretic cele două concepte, cu ramificațiile acestora (descrieri în proză: descrierea și tabloul; descrieri în versuri – o varietate de pasteluri; portretul în proză și portretul în versuri, pamfletul etc.)

Perioada din literatura română, sondată pentru ilustrarea celor două categorii de opere literare, se întinde de la Miron Costin, cu celebra „invazie a lăcustelor”, până la Marin Sorescu-poetul și de la celebrul portret al lui Ștefan cel Mare al cronicarului Grigore Ureche până la *Oltul* lui O.Goga.

Întâlnim, în această carte, considerații de ordin teoretic, dar și referiri concrete la cele mai variate fațete ale descrierii și portretului la modul general și pertinente comentarii ale descrierilor citate, pasteluri sau portrete.

Astfel, descrierea în proză *Ardealul* de N. Bălcescu este considerată nu numai lirică, ci și cu aspect de sinteză, încât elementele de formă recreează fiorul generat de frumusețile peisajului. Se insistă asupra descrierii panoramice din prima parte, pentru ca cea de a doua să fie plasată sub pecetea cuvântului „binecuvântată”, autoarea susținând ideea de superlativ a descrierii. Concluzia rotunjește imaginea acestui vast basorelieu, adâncind sentimentele de surprinzătoare proștețime și de o justificată dragoste de țară: „Astfel este țara Ardealului!”

În *Taine*, de Mihail Sadoveanu, se insistă asupra farmecului naturii și asupra misterului inconfundabil al Deltei, nedezmintînd opinia lui Tudor Vianu, că pentru marele scriitor, „natura este o cutie de rezonanță”. Nici pastelurile nu au fost neglijate, făcându-se necesara deosebire față de descrieri și tablouri în proză.

Dintre portretele considerate celebre, sunt evidențiate atât cele în proză, printre care se remarcă elogiul pe care Antim Ivireanul îl aduce Fecioarei Maria într-un celebru portret liric, comparată cu soarele, cu luna, cu aurora, cu izvorul, chiparosul, crinul și norul, rămânând „o icoană însuflețită a frumuseților celor cerești”.

O suită de portrete ale marelui Eminescu descind din volumul *Ei l-au cunoscut pe Eminescu* ce are ca autori pe Teodor Stefanelli - coleg la Cernăuți, R.I. Sbiera - profesorul lui, Iacob Onea, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Xenopol, Titu Maiorescu, Mitte Kremnitz, Mozes Gaster, Grigore Tancescu, Al. Vlahuță, N. Petrașcu și Tudor Arghezi.

Majoritatea surprind în ființa eminesciană vioiciunea, surâsul, bunătatea, robustețea, privirea senină, inteligența distinsă, genialitatea, apetitul pentru cultură, „vrând să înghită toată știința din lume”, figura clasică, „aerul unui sfânt”, trăind „mai mult cu sufletul”, comparând geniul lui cu oceanul, „om al timpului”, trăind „în alte sfere”, „român pasionat”. Frumusețea limbii sale dă cuvintelor „o vibrație particulară”, lăsând în urmă „o comoară de cântări”. Arghezi-poetul, copil, l-a văzut ca fiind „impetuos”, iar mai târziu afirmă că „numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă și să legene din depărtări delicata lui însinguratecă slavă”.

Sunt comentate portretele în proză din operele lui Bălcescu, Eminescu, Vlahuță, Rebreanu, Delavrancea precum și o suită de portrete realizate de N. Iorga în *Oameni cari au fost* și *O viață de om* sau al baronului von Killinger din pamfletul lui Arghezi, *Baroane* –supus unei minuțioase analize.

Portretele în versuri sunt ilustrate cu fragmente din baladele populare *Miorița* (portretul ciobănașului), *Monastirea Argeșului* (portretele lui Manole și al Anei), *Toma Alimoș*, *Jianul*, *Constantin Brâncoveanu* sau din *Doine populare*.

Din literatura cultă au fost spicuite portrete din operele lui V. Alecsandri (Dan, căpitan de plai), Eminescu, (*Epigonii*, *Floare albastră*, *Luceafărul*, *Scrisoarea I*, *Călin*, *file din poveste*, *Scrisoarea III*), G. Coșbuc (*Pașa Hassan*, *Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger*, *La oglindă*, *Dușmancele*), O. Goga (*Dăscălița*, *Plugarii*, *Apostolul*, *Oltul*). Toate portretele în versuri sunt analizate din perspectiva pe care o cere această specie literară : impresia autorului într-o perspectivă unică, originală; aspectul static; trăsăturile fizice, morale și intelectuale, diversitatea mijloacelor artistice.

Cartea incită la lectură atentă.

Prof.drd. Iolanda Iacob

Descrieri și portrete celebre

I. Descrieri în proză

În ansamblul literaturii, opera lirică (în versuri sau în proză), veritabil act de cultură prin descendența și prin semnificația câștigată, folosește destinul cuvântului, simbol esențial al comunicării, nu numai ca semn al poeziei, ci și al prozei lirice (descrieri, portrete, fiziologii, pamflete). De aceea putem „să [...] ajungem la o realitate mai autentică și chiar mai reală”, cum spunea Marcel Raymond.

Opusă epicii, lirica are drept conținut subiectivitatea, sufletul agitat de sentimente, lumea lui interioară, „când un «eu» resimte o stare și și-o exprimă¹⁾), destăinuindu-se cu scopul de a ne emoționa, de a ne detașa de cotidian.

Temperamental diferiți, scriitorii iau față de lumea înconjurătoare poziții variate, înregistrează și trăiesc impresiile primite dinafară în mod original, conform propriilor înclinații personale. De aici, diversificarea mijloacelor de expresie în transfigurarea artistică a peisajului și, implicit, a figurii umane.

Hegel pretindea că „Intuițiile și sentimentele [...] să aibă [...] un conținut general-valabil, adică să fie ele însele sentimente și considerații veritabile”.²⁾

În toate ipostazele, opera lirică ne apare drept cristalizarea originală a unor stări sufletești prezente, sporind emotivitatea cititorului.

Fiecare creator conferă o strălucire nouă, o coloratură proprie operei, vizând derularea gândurilor și a sentimentelor, a stărilor de spirit menite să solicite emoția receptorului prin intermediul limbajului metaforic, prin măsura talentului individual. Principala modalitate de înnoire a lexicului în literatură o constituie nuanțarea, îmbogățirea sensului unui cuvânt prin contextul în care apare, încât asociațiile inedite de cuvinte, „prin iscusită-mbinare” (Horățiu), să asigure perenitate operei.

În prezenta lucrare vom avea în vedere câteva fațete ale liricii în proză și în versuri, descrieri și portrete celebre (descrieri, tablouri, poeme, portrete, fiziologii, pamflete, pasteluri).

Descrierea, ca „procedeu literar opus narațiunii [...] prezintă sugestiv unele particularități aparținând obiectelor, fenomenelor și personajelor zugrăvite de

¹⁾ W. Kayser, **Opera literară**, Ed. Univers, București, 1979, p. 468.

²⁾ G.W. Hegel, **Prelegeri de estetică**, II, Ed .A.R.S.R. București, 1966, p. 511.

scriitor”³⁾ iar ca „operă literară sau fragment dintr-o operă literară, realizată pe baza acestui procedeu [...], tipurile cele mai răspândite de descriere sunt: peisajul, portretul, descrierile de interioare etc.”⁴⁾

Se impune o disociere a descrierii comune, nonliterare, componentă a unui text științific, publicistic, juridic etc., de descrierea dominată de o anumită intenționalitate artistică, descrierea literară. Sunt numeroase operele concepute la origine ca având o finalitate extraliterară, cărora, în actul lecturii, cuvântul le descoperă o receptivitate involuntară. Modelele le inaugurează chiar primele noastre scrieri, religioase sau cronicărești, care, deși rescrise pentru a servi în chip explicit drept literatură beletristică, au fost de multă vreme interpretate și integrate în acest sens în istoriile literare.

În reportaje descoperim dubla ipostază a descrierii: ca act elementar de comunicare a informației și ca suită de procedee artistice, tehnici care țes textul, trădând dorința autorului de a-l îmbrăca în formulele durabile ale creației artistice.

Descrierea literară, ca organism complex, operează cu un cumul de figuri cum sunt: enumerația, epitetul, comparația, metafora, hiperbola sau alegoria și simbolul. Natura și calitatea descrierii atârnă de felurii factori, unii subtili, cum ar fi talentul scriitorului, alții mai ușor de sesizat, precum posibilitatea raportării scriitorului la școala sau curentul literar în care poate fi încadrată opera respectivă.

Dacă „... crearea de imagini este un act de participare la ceea ce este comun tuturor ființelor omenești, o întoarcere la condiția primordială, când omul era [...] un copil, un visător, scormonind adevărurile dincolo de aparent amăgitoare sugestia ale imaginației”⁵⁾, descrierea îl ajută pe scriitor să-l câștige afectiv pe cititor, conferindu-i sentimentul veridicității și al participării nemijlocite, al luării de contact direct cu realitatea operei.

În cele mai reușite descrieri și tablouri, autorul respectă o anumită perspectivă, ținând seama de detalii ale spațiului propriu obiectului sau obiectelor descrise, precum și de o ordine spațială. Având drept țintă efectul produs asupra receptorului, acesta (autorul n.n.) are în vedere toate caracteristicile obiectului descris, relevând pe acelea menite să producă cel mai direct efectul și ordonând celelalte trăsături de așa manieră încât să aducă ceva nou la încheierea unicității urmărite, pentru a nu scăpa din vedere faptul că prea multe amănunte îl pot împiedica pe lector să-și formeze o impresie unitară. Numai echilibrând detaliile, spațiul și perspectiva din care se realizează, descrierea va fi bine receptată, încântându-l pe cititor.

Dintre tehnicile de compoziție, descrierea se apropie cel mai mult de pictură. Ca și pictorul, scriitorul are în vedere o anumită perspectivă și ține cont de detalii ale

³⁾ M. Angheliescu și colectiv, **Dicționar de terminologie literară**, Ed. Șt. București, 1970, p.195-196.

⁴⁾ Ibidem, p. 103.

⁵⁾ O. Friggieri, **Un dialog intercultural...**, în “Steaua”, nr. 1/1990.

spațiului propriu obiectului sau obiectelor descrise. Cele mai multe descrieri respectă o anumite ordine spațială, autorul sugerând sau chiar indicând punctual unde se află plasat observatorul peisajului. El are la îndemână mai mult decât culoarea și perspectiva, înglobând caracteristicile obiectului care se adresează nu numai văzului, ci și altor simțuri (celui audio sau chiar olfactiv și tactil).

Prezentarea peisajului sau a obiectelor este dublată de un sugestiv comentariu al detaliilor unite într-un întreg armonios pentru a impresiona, stimulând meditația.

Am considerat că prima pagină descriptivă, chiar dacă aparține cronicarului Miron Costin, poate deschide această carte, date fiind aprecierile marelui George Călinescu: „... este cea mai puternică transfigurare biblică a realității [...], un măreț episod dantesc”.⁶⁾

Cronicarul situează „invazia lăcustelor” în timp: „cu un an înainte de ce s-au rădicat ..., hatmanul căzăcesc asupra leșilor [...]” și în spațiu, pentru ca apoi să recurgă la o gamă variată de procedee artistice, predominând metafora („un nour”, „o furtună”), comparația („lăcuste [...] oaste”, „stol [...] ca albinele”), enumerația. Limba și stilul sunt specifice secolului al XVII-lea, dar conțin și elemente populare: „un stat de om”, „de la om la om”, „stol după stol” și arhaisme fonetice („pre, rădica, până), pentru a surprinde o atmosferă apocaliptică, de groază.

În Istoria ieroglifică, Dimitrie Cantemir descrie Nilul, comparându-l cu „o tablă de zmaragd”, acoperită „cu tot chipul de flori” și emanând „o bună și dulce miroasnă”.

Din Descrierea Moldovei, o pagină antologică, rămâne Ceahlăul, pe care Cantemir în compară cu Olimpul, Pindul sau Peliasul. Vârful muntelui este comparat cu un „turn”, pârâul care uzvorăște din munțe este personificat: „se năpustește cu multă larmă”, iar „statuia” înfățișând o bătrână cu douăzeci de mioare” pare a fi „lucrată [...] de mâna unui artist dibaci” [...]

Jocurile sunt considerate „la moldoveni cu totul altfel decât la celelalte neamuri”, autorul împletind imaginile vizuale („roata”) cu cele motorii („joacă”, „întorsături”, „trage”, „se întorc”, „se învârtesc”, „șerpuiți arcuite”).

Dinicu Golescu, în Însemnare a călătoriei mele, se dovedește receptiv la civilizația Apusului. Descrierea Schönbrunului dă măsura talentului său; el are simțul amănuntului și înclinația spre poezie:

„Acum este un mare lăcaș împărătesc și cu mulțime odăi împrejurul zidului curții, unde zic că încap 10.000 oaste [...]. Din sus, la marginea acestui havuz, o zidire de piatră [...]. Dintru această zidire, drept înainte, încet-încet se face deal destul de nalt, și tot limpede, fără de copaci, asupra căruia este un foișor mare, și tot de piatră, și

⁶⁾ G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Ed. Minerva, București, 1982, p.19.

deasupra învălit drept cu lespezi și cu stâlpi mulți, frumoși [...] și cu scări de două părți; la ale căror începuturi sunt patru mari postamenturi care au asupra-le 4 statui [...]

La dreapta și la stânga acestui limpede ochi de grădină sunt multe postamenturi cu statuie, tot de deosebiți oameni din vremea romanilor.

La spatele acestor statui, copaci foarte înalți, deși și tunși. Acest ochi de grădină curat cu aceste statue la două părți și la spatele lor, aceste două înălțate zidiri de copaci la un cap: palatul împărătesc, prin care intră lumea, la celalalt cap, pe munte pridvorul, la mijloc havuzul cu celelalte felurimi de loze, pricinuesc privitorului o mare mirare, dar veselă, bucură și de desfătare [...].”

Căderea Rinului îi provoacă emoții puternice, exprimate gradat;

„Cale de un ceas departe începe a să auzi un zgomot cu o oareșcare duduială, ce să pricinuescă din răpedea aruncătură a Rinului [...]

Printr-acești doi munți curgând gârla Rinului [...] să desparte curgerea în trei limbi, tocmai în locul repeziciunii și căderii, unde [...] ia o iuțală grozavnică și necrezută [...], pricinuescă acel înfricoșat zgomot, și jos [...], în toată lățimea o albă spumă ca zăpada umflată și prin repeziciune aruncată foarte departe. Și de jos [...] să ridică un nor întrupat de acele mărunte stropituri [...] stând în veci acel nor în văzduh [...]. Și această priveală [...] este de 10 ori mai presus de a o vedea cineva spre sară când lovesc razele soarelui în tot cataractul [...], petrecând-o iarăș razele soarelui, face o vedere pe care eu n-am putere de a o descrie...”

Veneția îl impresionează în contrast cu locuințele țăranilor noștri, „odăi în pământ, ce le zic bordeie”, ale căror proprietari fugeau „prin păduri și prin munți” de teama celor care le cereau birurile.

Asachi descrie, în nuvela **Petru Rareș**, lacul Brateș: „Ripa răsăriteană a lacului se mărginea cu codrii Tigheciului, spre amiazăzi se deschidea luciul apelor lacului, unde pe câteva arinișuri și insulețe tufoase se vedeau colibi pescărești, între cari întrețineau comunicațiunea luntri ușoare ce ca soveice înaripate brăzdau neconținut fața lacului”.

Într-o descriere amănunțită și fantastică este zugrăvit, în aceeași nuvelă, pescuitul:

„Se vedeau pascari nervoși cum destindeau de pe luntri rețele masive până-n fundul apei, când alții, după ce le credeau pline, înotând trăgeau capitele rețelelor spre mal, unde femeile și copiii [...] alergau cu panere spre a culege vânătoarea de pește [...]; chiar și noaptea [...], la lucoarea lunei [...] se întreprindea o asemenea vânătoare, și nu arareori această mesterie pacinică se încheia cu o luptă cruntă...”. Din romanul **Dridri** al lui Vasile Alecsandri desprindem descrierea interiorului modern, despre care același Călinescu afirma: „Cun un surprinzător simț de lux, autorul pastelelor chineze face, înaintea lui Macedonski, imnul feericului de interior modern”.⁷⁾ Hotelul este comparat cu un „cap-d-opera de arhitectură italiană”, iar

⁷⁾ G. Călinescu, **op. cit.**, p.318.

grădina cu „ un adevărat colț de rai”. Sunt descrise cu măiestrie „camera persană”, „camera pompeiană”, „camera de prânz”, și „camera de călcat”, o feerie „cu patul regal de abanos, capitonat” cu „brocart vișiniu de Lion”. În oglinzile venețiene se oglindeau cele patru statui, reprezentând amorul, inocența, cochetăria și voluptatea. Pendula de pe cămin stătea, parcă, de veghe, înveșmântată în argint. Cităm, mai detaliat, descrierea celor trei camere: „Camera persană era îmbrăcată pe pereți cu stofă citarie de Brusa și pe parchet cu un covor de Smirna care producea, sub picioare efectul unui gazon molatic [...].

Sala de prânz, spațioasă, bine luminată cu trei ferestre mari, era învălită cu piele nohutie de Cordoba și conținea un asortiment frumos de mobile de stejar sculptat [...] Iar mai cu seamă camera de culcat înfățișa o adevărată feerie! Patul de abanos avea forma paturilor regale, purtând un baldachin pe patru coloane, lucrute la strung și cu o măiestrie perfectă și fiind capitonat cu brocart vișiniu de Lion. La colțurile acestei camere delicioase se iveau statuete de marmoră de ale celebrului sculptor Pradier, una reprezentând amorul, a doua inocența, a treia cochetăria și a patra voluptatea. Pe pereți erau aninate oglinzi de Veneția și pe cămin strălucea o pendulă de argint încrustată cu lapislazuli”.

Un spectacol neașteptat surprinde, cu mijloacele artei, Alecsandri în **Balta-Albă**, văzută prin ochii unui francez: „... căruța poștii și întâmplările neplăcute ce întâmpină pe drum și în satul de la Balta-Albă, mă fac a mă întoarce iarăși la ideea mea ce dintâi și, în urmare, mă culc cu incredințarea că mă găsesc într-o țară sălbatică. Închipuiți-vă, dar, ce revoluție s-a făcut în creierii mei, când a doua zi dimineța am văzut o mulțime de calesce evropienești pline de figuri evropienești și de toalete evropienești. Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie [...] cu atât mai curioasă că îmi înfățișa tot soiul de contrasturi necunoscute pe la noi; pălării de Francia cu șlice oreintale; frace cu anterieie; toalete parisiane cu costumuri străine și originale. Mai adăugați [...] pocnetele și răcnitele poștașilor, mișcarea a treizeci de trăsuri ce se întrecea pe câmp, mulțimea cailor înhămați [...], clopoței ce suna la gâtul lor și, în sfârșit, efectul noutății acestor lucruri în ochii unui străin...”

În Piața, din O călătorie în Africa, scriitorul descrie, cu mijloace artistice sigure, dughenele, „vizuinii strâmte”, negustorii „arămii la față și uscați la trup”, comparați cu „niște mumii dezgropate”, rogojinile pe care sunt aruncate grămezi de curmale putrede [...], harbuzi necoți [...], smochine [...], alone negre ca pământul”, în timp ce „soarele Africii varsă torente de foc”.

Ardealul, de Nicolae Bălcescu, este un izbutit tablou liric din lucrarea Români supt Mihai-voievod Viteazul, o descriere panoramică, de factură clasică, dând viață peisajului prin personificare și comparație, prin „tehnica basoreliefului”, remarcată de Tudor Vianu în Arta prozatorilor români.

Autorul se comunică pe sine, adăugând altor elemente picturale, epitetul simplu sau multiplu, precedând sau urmând substantivul, pentru a-și revărsa prea plinul sufletesc.

Într-un ton admirativ, specific întregului tablou, Bălcescu face o reușită analogie: „Țara Ardealului seamănă a fi un măreț și întins palat, capodoperă de arhitectură”, pentru a surprinde unitatea în diversitate peisajul. Așezând antinomic cele două forme de relief, „pădurile stufoase” și „câmpii arse și văruite”, scriitorul pune în antiteză și fauna specifică fiecăreia: „ursul ce se plimbă în voie [...]”, în timp ce „bivolul [...] dormitează alene”.

Enunțul „Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizând împreună” are un dublu rol: adună amănuntele risipite până aici într-o imagine globală și deschide partea a doua a descrierii.

Dacă în prima parte ponderea o dețineau metafora, comparația și epitetul, în continuare domină antiteza între „stejarii, brazii și fagii trufași” și „o mare de grâu și porumb” și metafora „mare”. Urmează o suită de enumerații, atât pentru evocarea naturii terestre („stânci”, „munți”, „păduri”, „luni”, „livezi”, „văi”, „gârle”, „pâraie”), cât și a bogățiilor subsolului („sarea, ferul, plumbul, mercurial, zincul și [...] aurul [...]).

Ultima enumerație se încheie cu o hiperbolă („... aurul, pe care îl vezi strălucind până și prin noroiul drumurilor”) dezvăluie nemărginita bucurie ce se degajă din întreaga descriere a uneia din cele mai vechi, mai frumoase și mai bogate provincii românești.

Întregul tablou produce puternice impresii preponderent vizuale, în sensibilitatea cititorului, adăugând elemente picturale ca podoabe firești, ce concură la armonia întregului, amănuntele având efect de însumare.

Încheierea scurtă: „Astfel este țara Ardealului!” așază, prin simplitatea și concizia ei, o tușă la imaginea de ansamblu și produce un contrast vădit cu amploarea descrierii anterioare, făcute într-un limbaj limpede, nuanțat și viguros, anticipând pe Odobescu, pe Hogaș sau pe Geo Bogza.

Alecu Russo și-a conceput poemul Cântarea României pe baza personificării: „văduvă de feciorii cei viteji”, „smerită”, „chinuită [...] și sfâșiată”, dar „mai mândră decât toate țările [...]”. Tonul poemului este când avântat și riguros, când elegiac și reținut, într-o succesiune de fraze care-i conferă muzicalitate. Bătrânii le spuneau copiilor: „colo [...] unde soarele se vede așa de frumos [...], unde câmpurile sunt strălucite și pâraiele răcoroase [...], unde ceriul e dulce, unde pământul e roditor și giunele sunt albe, [...], colo e țara! [...] dragostea întârea ca o zea de oțel.” Stările sufletești se împletesc cu imaginea peisajului. El concepe poemul din perspectiva unei adânci și sacre „adorării față de patrie, bogată și frumoasă, dar nefericită”.

Primele versete aduc un elogiu patriei, iar următoarele explică suferințele și durerile acesteia, pentru ca în final să lanseze chemarea la „deșteptarea” națională.

Imaginile senine, luminoase, care o personifică („Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile [...], limpede și senin cerul tău”) alternează cu imagini tenebroase, fantastice, cu tablouri apocaliptice („...aerul se turbură [...], ceriul [...] se îmbrobodește cu norii întunecoși [...], se aud vaiete...”). În text abundă metaforele, comparațiile și personificările („râurile cu brâie pestrițe”, „tu ești ca o corabie bătută de furtună”).

Tonul general este când avântat, când elegiac și reținut, într-o succesiune de fraze care-i asigură poemului muzicalitate. Perioadele, leitmotivele, succesiunile de interogații retorice și răspunsuri exclamative, repetarea obsesivă a lui „și” biblic, elipsa conferă operei un caracter incantatoriu. Acesta este accentuat de muzicalitatea interioară ce sporește puterea de sugestie a imaginilor și potențează, ca efect general, vibrația dramatică a mesajului.

În proza eminesciană fantastică (Făt-Frumos din lacrimă) tabloul are semnificație spirituală prin simbolismul acestuia, în timp ce viziunea este însuflețită de un puternic elan. Peisajul personificat este prezentat în mișcare: nourii trec pe cerul albastru, munții ridică adâncurile, vântul scutură casa, fulgerele („șerpilor roșii”) rup poala norilor. Prind viață elementele specifice poetului: „Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede ca seninul cerului. În fundul lui se vedea clipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mândru palat de o marmură ca laptele [...]”.

Eroul „trecea prin codri pustii, prin munți cu fruntea ninsă și [...] vedea, din când în când, câte-o streanță uriașă atârnată de cer, ce înconjura cu poalele ei vârful vreunui munte...”

Peisajul lunar din nuvela Sărmanul Dionis este imaginat de fantezia eroului, încât florile cântă, pe cer sunt „doi sori și trei luni”, valea întinsă era „tăiată de un fluviu măreț”, iar „oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor”.

Peisajul urmează să fie sacralizat: „Insulele se înălțau în scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecate de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că, din una și aceeași rădăcină, un rai se înalță în lumina zorilor, altul se adâncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură greu omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate, pe care vântul în grămădește în troiene [...]”.

Elementele auditive alternează cu cele vizuale și motorii, animând peisajul: „Greierii cântau [...], iar paiangini de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce sticlește ivoriu și transparent [...] Valurile râd și

mână întunecoasă lumea lor albastră, până când, deodată, râul împiedicat de stânci și munți s-adună între codrii ca marea oglindă a mării [...]"

Nu la fel se întâmplă în Cezara, unde peisajul natural coexistă cu cel creat de mâna omului. Poetul metaforizează și personifică peisajul, punând accent pe imaginile vizuale, dar și pe o dinamică a verbului: „Din niște colți de stânci dinspre apus se ridica o monastire veche înconjurată de muri, vedeau pe ici pe colea câte-un vârf verde de plop ori de castan. Acoperămintele țuguiate de olane mucegăite, bolta neagră a bisericii, zidurile împrejmuitoare [...], poarta de stejar de-o vechime seculară, scările de piatră tocite și mâncate de mult umblet [...] te făceau a crede că este mai mult o ruină...”

Descrierea continuă, dezvăluind apetența poetului pentru peisajul romantic nocturn, nelipsit nici din lirica sa:

„În dreapta mănăstirii se ridicau dealuri cu păduri, grădini, vii, sătuce cu căsuțe albe presărate prin dungile văilor, în stânga, un drum trecea ca o cordea prin o nemărginire de lanuri verzi cari se pierdeau în depărtarea orizontului, în dreptul ei marea, a cărei suprafață era ruptă pe ici pe colo de câte un colț de stâncă ce ieșea de sub apă [...]. Stelele mari și albe tremurau pe cer și argintul lumii trecea, sfâșiind valurile transparente de nouri ce se-ncrețeau [...]. Noaptea era caldă, îmbătată de mirosul snopilor de flori; dealurile străluceau sub o pânză de neguri, apa molcomă a lacului ce-nconjura dumbrava era poleită și, tremurând, își arunca [...] undele sclipitoare spre țarmurii adormiți”.

În romanul Geniu pustiu, „stele mari, aurite încunună frunțile munților de gheață [...]", în timp ce „câmpiile par a fi întinse, infinite oglinzi de argint și aur”.

Epitetele sacralizează marea în Avatarii Faraonului Tla, aceasta fiind „sfântă și limpede”, iar hiperbola surprinde palatele „urieșești”.

În renumita descriere a Bărăganului din Pseudokinegetikos, Odobescu pedalează pe notele muzicale ale unei calde zile de aprilie, pentru a realiza „perioadele” sale în ritm domol, în armonie lentă, unde „Dinainte-i e spațiul nemărginit [...]; valurile de iarbă, când înviate de o spornică verdeață, când ofilite sub pârlitura soarelui nu-i insuflă îngrijirea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca moșoroaie de cârțițe uriașe, movilele a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății. De la Movila Neacșului de pe malul Ialomiței până la Movila Vulturului din preajma Borca, ele stau semănate în prea largul câmpiei, ca sentinele mute și gârbovite...”

În contrast, tabloul Pe plaiurile Bisociei, un grandios tablou în proză, traduce în cuvinte imagini specifice artelor plastice. Arta descriptivă a scriitorului este remarcabilă în comentarea priveliștii panoramice a câmpiei muntene văzute de pe înălțimea munților Buzăului.

Descrierea celebrelor statui „Diana cu ciuta” și „Diana de Poitiers” implică o întreagă estetică, prezentată într-un limbaj accesibil și expresiv: raportul dintre realitate și ficțiune și acela dintre autor și operă, condiționarea socială și istorică a artei; relația dintre forma exterioară și ideea ori sentimentul ce se degajă din ansamblul operei.

În timp ce „Diana cu ciuta” este „o mândră și sprintenă fecioară de marmură, care „s-avântă ageră și ușoară” cu „talia zveltă”, „o inspirațiune de altă natură a dat naștere [...] „Dianeii lui Jean Goujon”. Aceasta este „o zeitățe lenoasă; ea se odihnește pe jumătate culcată [...]”

În paralela dintre cele două sculpturi ale Dianeii, Odobescu desprinde semnificații mai profunde, configurând nu numai spiritul antichității clasice, ci și pe acela al Renașterii, echilibrul și frumusețea statuilor.

Deși Odobescu este „un peisagist de dimensiuni mari”, el este, în același timp, „un scenarist arheolog” în nuvela **Mihnea Vodă cel Rău**, când, prezentând odaia armașului reînvie culoarea locală: „mica ușă de brad”, „căpătâiul unui pat ce ținea d-o parte toată întinderea odăii”, „în părete, o mică candelă [...], „pe ziduri stau rânduie, peste un zablău vârgat, arme de tot felul, coifuri, zale de fier, tunuri, iatagane truncheate și despuieri...”

Descrierea palatului domnesc din nuvela **Doamna Chiajna** încearcă surprinderea stilului arhitectonic românesc: ”Drept în mijlocul ogrăzii [...], se aflau casele domnești, clădire pătrată mare, ridicată, cu ziduri late în poale și fără tencuială, purtând pe deasupra un coviltir cu cerdac nalt și întins [...] Catul de jos [...] abia avea [...] câte o creștătură, pe unde să intre aerul în beciurile-i boltite [...], se vedea gârliciul pavârnit al pivniței, cu porțițele-i de zăbrele [...]; cu toate acestea, ferestrele catului de sus [...] erau cu mult înălțate de la pământ [...]”. Sunt descrise, apoi, amănunțit: treptele de piatră, ușa cu două canaturi de stejar, pridvorul cu acoperiș, tinda din care se intră în multe încăperi numite „chilii”, „sălile de adunare”, „cămărilor”, odăile cămărașilor și ale curtenilor, sala mare dedicată ospetelor, paraclisul etc.

Alexandru Vlahuță dezvăluie, în poemul **România pitorească** nu numai caldă lui sensibilitate, ci și spiritul său contemplativ, apetitul pentru alegorie și reportaj.

Aflat la granița dintre liric și epic, poemul descrie subiectiv, dominând starea difuză de poezie, țara.

Selectăm câteva descrieri reușite:

Porțile de fier: „Soarele scapătă spre asfințit. Crestele munților par aprinse. Încet, se desfac și s-aștern pe văi perdele de umbră. Înaintea noastră, pe luciul plumburiu al apei, se ivește-n curmeziș mai întâi o dungă, o coamă gălbuie și creață.” Turnu-Măgurele: „Încep să se desfășoare bogatele holde, nesfârșitele lanuri din Teleorman,

unul din cele mai mănoase ținuturi ale țării. O lină suflare de vânt adie peste grânele coapte. Întinsa pădure de spice se-ndoaie în valuri sclipitoare. Dinspre miazănoapte, dintr-un desiş de sălcii, apare Oltul. El vine-ncet, greoi, tăcut...”

Podul de peste Dunăre: „se-nalță, alb, strălucitor, în bătaia lunii podul [...]. În liniștea nopții, sub cerul limpede și înstelat, frumusețea și măreția acestei puternice întrupări a geniului românesc ne dau impresia că suntem într-o lume de vrăji, în fața unuia din acele minunate poduri de argint de cari ne vorbeau poveștile în copilărie...”

În Vrancea: „Într-adevăr, Vrancea e o altă lume. De aici s-abat culmile spre miazănoapte. Din îndoitura lor se rup lungi șiruri de munți [...], puternice brațe ce se desfac și prind în arcurile lor mândrul plai al Vranceii [...].”

Calistrat Hogaș, supranumit „amantul nestrămutat al naturii”, face o profesiune de credință din această preocupare, declarând că el a început să scrie „cu gândul de a îmbrânci literatura călătoriilor [...] pe drumul subiectiv [...]”

Pasiunea lui alpinistă răzbate din volumul **Pe drumuri de munte**, în care apare ca un temerar, în căutarea Paradisului pierdut, a naturii primordiale, aspirând la puritatea sălbăticiiei. El vede o pădure virginală, sălbatică, misterioasă, magnifică, prin vechime și vastitate, dar și una jalnică, devastată de mâna omului.

Furtuna pe munte echivalează cu un cataclism de proporții cosmice, pe care Hogaș îl percepe aproape în exclusivitate auditiv: „Simfonia înfricoșată și frământată a zbuciumului universal” adună urlatul și geamătul munților, fierberea văduhului, rostogolirea clocotitoare a stâncilor cu glasul de trăsnet. Wagnerian, cum s-a mai spus, domină „artileria cerească”, în acest tablou nocturn, străbătut de mugetul colosal al forțelor dezlănțuite catastrofice. Scriitorul este lucid și ironic, având aplecare spre colosal și cultivând nu numai hiperbola, ci și fabulosul, privind, parcă, printr-un ocean miraculos.

Tudor Vianu l-a numit pe Sadoveanu „cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre”, încât „toate sunetele îi sunt familiare [...]. Sentimentul peisajului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale directe [...] Depărtarea în spațiu [...], îngânarea greierilor [...] și șoaptele [...] deschid perspectivele infinite ale descrierii”.⁸⁾

Taine din volumul **Împărăția apelor**, sugerează întrepătrunderea dintre realitate și vis în surprinderea farmecului naturii și al misterului inconfundabil al lumii Deltei Dunării.

Balta este surprinsă când „Soarele scăpăta spre asfințit, departe, peste trestii. Înainte de fiorul amurgului, balta tăcea, solemnă, oglindind în limpezimile ei un cer înalt, fără pată. Căldura scăzuse [...]”.

⁸⁾ Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**, Ed. Albatros, București, 1977, p.216-217.

În tăcerea misterioasă a Deltei, „o zbatere de aripi” anunță o luptă în desiş, „un episod din războiul neconținut al vieții”, desfășurat „într-o roată de scânteii”, apoi viețuitoarele se retrag „spre un liman hotărât, foarte bine cunoscut”.

„Soarele asfințise; deasupra răsăritului, undeva, mai stăpâna încă rumeneala lui. Aburii bălții începură a pluti pretutindeni pe luciul undelor. Umbra cucerea bolțile de sălcii și cărările prin trestii [...]”.

Retragerea vietăților, „prin văpaia lunii”, prilejuiește marelui Sadoveanu o descriere a faunei acvatice și aeriene, într-o desfășurare plină de vitalitate. Prin imagini sonore, el concretizează freamătul stolurilor, al căror zbor părea „un freamăt scurt de vijelie”, apoi, enumerând, creează impresia unui muzeu natural, în care găsim: bătlani, găinușe, rațe, „soiuri de paseri cu zboruri mai greoaie”, dar și păsări mici, „vânătoarele găzelor mărunte”, lebede.

Adâncit în meditație, scriitorul trăiește sentimentul unei izolări depline într-o lume situată deasupra timpului și a spațiului: „Misterioasa boltă ne împresura de pretutindeni și tăcea acuma iarăși”.

Așa cum remarca Tudor Vianu, natura devine o „cutie de rezonanță a sentimentelor”, convertită într-o izbutită descriere literară ca și **Ardealul** de Nicolae Bălcescu.

Gala Galaction impresionează prin fragmentul descriptiv din nuvela **La Vulturi**, unde surprinde metaforic peisajul montan: „culmile Scriptelului [...] colțuroase și limpezi ca o cunună de secere”, ocrotind „printre lespezi zdrobite”, „unde oțelitate ale lablonicioarei”, pe lângă care „cobora, chinuită, singura cărare mai lesnicioasă”.

În timp ce „prozele” lui Tudor Arghezi (volumele **Poeme, Ce-ai cu mine, vântule?**) conțin un lirism neîntâlnit în poezie, stilul reportericesc strălucește sub pana lui Geo Bogza.

Fragmentele din **Cartea Oltului** sunt elocvente. Eugen Simion o numește „o operă de contemplație cosmică [...] într-un spațiu îndepărtat de convulsiile vieții moderne”.⁹⁾

Un tablou memorabil este **Hășmașul Mare**. Privit metaforic, cu „frunte semeată și gânditoare”, „legănaul unei legende”, muntele este „o forță fascinantă și covârșitoare”, „magnet de granit”, „părintele orgolios al Oltului”, „elan simfonic al pământului [...], dominând masiv, categoric, întreg răsăritul Ardealului și ținându-l sub vrajă din care nu lipsește spaima”, „munte incendiar”, „un ciclop rug universal”, „o cetate cuprinsă de flăcări”. Poet al stihialului, în capitolul **Furtuna**, scriitorul vede hiperbolic elementele înfățișând agonia brazilor, fantasticele schelete, apoi tăcerea, pustiul, pietrificarea. Furtuna ia, în ochii scriitorului, proporții biblice: muget de fiare biologice, vipere lichide, veninuri electrice, oceane imaginare.

⁹⁾ E. Simion, **Scriitori români de azi**, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p.364.

Predominant liric și descriptiv este și **Rarăul**, „un templu” ce conservă „o lume de legende și de miresme foarte tari ale trecutului”, „muntele venerat”. Îmbinând descrierea cu observația concret-senzorială, scriitorul realizează o micromonografie a unui minunat colț de țară, în jurul Rarăului.

Considerat început și sfârșit al existenței, muntele Rarău e un „templu” ce conservă „o lume de legende și de miresme foarte tari ale trecutului”. Personificat, muntele participă la viața oamenilor „ca o inimă puternică și ca o frunte în jurul căreia bat marile aripi ale fanteziei”.

Descrierea este fixată istoric, în trecutul îndepărtat: „patria de demult a bourilor”, scriitorul reînviind momentul întemeierii Moldovei; muntele este situat „spre locurile celei dintâi descălecări”.

Pe aceste plaiuri, pe care muntele „se înalță ca un telescop în oglinzile căruia alunecă timpul și infinitul”, s-a născut capodopera literaturii noastre populare, balada **Miorița**.

Printr-o schimbare de registru, de la stilul direct la cel indirect, Geo Bogza dă frâu liber fanteziei, pentru a omagia „enorma catedrală”, în care „o tinerețe a firii [...] suie din văi spre cele mai înalte culmi”.

Cu mijloace artistice adecvate (epitetul, enumerația, antiteza, comparația, metafora, paralela, hiperbola, personificarea), el stăruie asupra varietății și ciudăteniei toponimiei: Strigoaia, Părhăuți, Stoloneț”.

Imaginea de basm și legendă a peisajului parcurs pe Rarău prefigurează, prin mijloacele artei literare, farmecul lui și imensul prestigiu de Olimp al Moldovei: „câteva turnuri de catedrală: Pietrele Doamnei” încheie „urcușul domol al Rarăului”, „cu o mișcare neașteptată, plină de avânt și tulburătoare”.

Apoi, „pădurile îngălbenesc, transformând munții într-o vâlvătaie de aur”. Petrecându-și „ultima noapte pe Rarău”, scriitorul se desparte nostalgic de cele mai vechi forme ale vieții de păstor”, revenindu-i în memorie „bordeiul de coji de copac, coliba plină de fum a păstorilor [...]” El plasează imaginea ultimei nopți pe Rarău între microcosmosul în care se consumă existența păstorilor și macrocosmosul constelațiilor Lebăda și Orion, care „schimbă garda de onoare a cerului”, „o măreție luând locul altei măreții”.

În volumul **Călătorii și portrete**, Alexandru Rosetti dezvăluie „farmecul Romei”, oraș împresurat de trei civilizații și Atena, cu Acropole, Partenonul, Olimpul, muzeul, sculpturile.

Din **India**, aflăm despre Calcutta, „templele mari, cu ornamentații bogate”, în timp ce **Israel** se remarcă prin Tel-Aviv, Ierusalim, „fântâna la care Iisus și-ar fi potolit setea”, Sfântul Mormânt, „Betleem, peștera în care s-a născut Iisus și ieslea”, „celebrele manuscrise de la Marea Moartă” etc.

Din **SUA**, impresionează New-York-ul, Statuia Libertății, „vechiul cartier olandez, al întemeietorilor”, „Muzeul metropolitan de artă” cu „multiplicitatea și mărimea sălilor”, „Muzeul indian” etc.

Un peisaj inedit, din apropierea mării, surprinde Traian Coșovei în **Pădurea Letea** care, spre deosebire de pădurile montane, răsare parcă din „nisipurile potopite de soare”, „tăcută și neclintită ca un Sfinx”. Este „o pădure fantastică, o nălucire uriașă, plutind pe imensitatea de nisipuri”.

„Fiecare copac, pădurea întreagă, aveau o înfățișare neobișnuit de întortocheată, de răsucită”, de aceea rămâne pe retină, hiperbolic, „un uriaș cu mii de brațe răsucite în văzduh”.

Alături de hiperbolă, ca în basme, autorul folosește, cu reale efecte stilistice, personificarea, epitetul dublu sau triplu.

II. Descrieri în versuri

Umanitatea are ca materie din care s-a dezvoltat și își trage forțele natura. Raporturile omului cu natura, foarte complexe, s-au reflectat în toate ipostazele vieții sale spirituale.

Felul în care omul a înțeles și simțit, de-a lungul veacurilor, natura s-a concretizat în opere de artă (picturi sau pasteluri), reprezentând una dintre datele fundamentale ale experienței umane.

În literatura română în versuri, întâlnim poezii în care natura formează cadrul sau se constituie în pretextul unei meditații.

Ipostazele în care natura este surprinsă în textele în versuri, cu predilecție în pasteluri, corespund unor etape istorice de evoluție a literaturii, diferențiindu-se și în funcție de originalitatea poetului, de personalitatea fiecăruia.

Modalitățile de absorbire a naturii în literatură evoluează în trei direcții principale: **descriptivă, meditativă și fantezistă.**

„Poezia descriptivă”, la noi, va deveni în secolul al XIX-lea „pastel” (it. Pastello, pastă, creion colorat) este specie a poeziei lirice în care este zugrăvit un colț din natură, un peisaj. Termenul de pastel este luat din pictură...¹⁰⁾

Primii reprezentanți sunt în Anglia. Astfel, Thompson va scrie, între 1726-1730, Anotimpurile.

Primele elemente de pastel în literatura română apar în poezia lui V. Cârlova (**Înserare**), I.H. Rădulescu (**Zburătorul**), dar întemeietorul pastelului este V. Alecsandri. Alți poeți care au cultivat pastelul sunt: M. Eminescu, Al. Macedonski, G. Coșbuc, D. Anghel, O. Goga, Șt. O. Iosif, G. Bacovia, T. Arghezi, V. Voiculescu, G. Topârceanu, I. Pillat, A. Maniu, L. Blaga, I. Barbu, B. Fundoianu, Șt. Aug. Doinaș, A.E. Baconsky, N. Stănescu, M. Sorescu, A. Blandiana.

„Poezia meditativă” folosește natura ca punct de plecare al unei reflecții asupra omului și a istoriei: **Noptile** lui Young (1742-1745) și meditațiile pe ruine.

„Poezia fantezistă” (fantastică, uneori) este cultivată în romantism și exprimă suprema vocație de libertate și originalitate creatoare a romantismului, dar și dorința artistului de a cuprinde întreaga experiență omenească.

După opinia lui Andrei Pleșu, întâlnim la poezii care cântă natura o „estetică a melancoliei”, născută „în preajma unei naturi problematizate”, de care „omul se simte

¹⁰⁾ Gh. Ghiță și C. Fierăscu, **Dicționar de terminologie poetică**, Ed. Ion Creangă, București, 1973, p. 217.

simultan sedus și periclitat, atras și respins”, o „estetică a pitorescului” în contactul poetului cu un „peisaj donjuanesc”, „al naturii gustate ca simplu spectacol”.¹¹⁾

În simbolism, natura este utilizată ca alegorie.

În poezia românească, cele mai vechi tradiții ale sensibilității față de natură, convertite în imagini de o rară frumusețe, le găsim în folclor, iar reflexele lor pătrund și în poezia noastră cultă, de la primele ei manifestări.

Dintre temele și motivele poeziei românești a naturii, amintim: dealul, muntele, noaptea, bradul, stejarul, copacul, gorunul, pădurea, codrul, anotimpurile, momentele zilei, marea, Dunărea, noaptea, rozele, satul, grădina, parcul, cosmosul, Oltul, ploaia etc.

Cercetând descrierile de natură, desprindem câteva modalități generale, dar care depind de caracteristicile individualității diverșilor creatori. Astfel, în linii foarte generale, poeții naturii pot fi filosofi, contemplativi și epici.

Poeții filosofi găsesc în natură prilejul și argumentele unei reflecții mai generale asupra omului și a raporturilor lui cu lumea, cu timpul. Dincolo de tabloul naturii, pun poezia în slujba exprimării unei stări sufletești complexe. La noi, amintim pe C. Conachi, V. Cârlova, M. Eminescu, I. Pillat, A.E. Baconsky.

Contemplativii se bucură intens, molipsindu-l și pe cititor cu înfățișarea tablourilor din natură. Prototipul lor rămâne V. Alecsandri, urmat de G. Coșbuc, G. Bacovia, A. Maniu. Natura tablourilor realizate de contemplativi este diferită: întâlnim preocuparea pentru autenticitate, precum și gustul pentru amănunt sau simplificarea formelor și explozia contururilor și a maselor de culoare, precum în grafica expresionistă sau în pictura modernă.

Epicii văd în înfățișarea peisajului scenariul unor evenimente care pot fi narate, având ca temă lupta: confruntarea dintre întuneric și lumină (**Amurgul** de V. Voiculescu, **Răsăritul** de I. Barbu), descrierea ludic-umoristică (**Concertul în luncă** de V. Alecsandri, **Chindia** de G. Coșbuc, **Rapsodii de toamnă** de G. Topârceanu, **Asfințitul** de O. Goga), formula mitică (**Munți și nori** de L. Blaga, **Poteca** de Șt. Aug. Doinaș).

Unii poeți ai naturii își construiesc lumea operei pornind de la observarea realității, modelul rămânând recognoscibil, în timp ce alții își creează o lume a lor, paralelă și independentă cu propriile legi, o lume stranie și neliniștitoare (Nichita Stănescu). Cu toate acestea, „poetul nu poate să spună nimic despre sine fără a recurge la imagini, fără a spune ceva despre real”.¹²⁾

¹¹⁾ Andrei Pleșu, **Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană**, Ed. Minerva, București, 1980, p. 41-45.

¹²⁾ Șt. Aug. Doinaș, **Orfeu și tentația realului**, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 90.

Vom urmări câteva descrieri de natură în poezia populară¹³⁾ cu semnificații demne de meditația din poezia cultă.

În **Florica**, poetul popular personifică peisajul: „Eu mă plec, floarea-mi răspunde... / Arde sufletu-mi și geme, / Că mă trec fără de vreme, / Trei zile sunt înflorită / Și-apoi cad de vânt pălită. / De-abia cresc și mă fac floare, / Abie mă-ncălzesc la soare, / Și pe mine cade-ndată / Umbră neagră,-ntunecată [...]”.

Vom selecta, în continuare, expresii metaforice folosite de poetul popular în diverse poezii culese de V. Alecsandri: „poale de codru verde”, „zare de foc”, „fân cu rouă”, „Oltule, râu blăstemat, / Ce vii așa tulburat / Și te răpezi ca un zmeu...”, „De-ar veni luna lui mai / Să-mi aud ceriul tunând, / Ierbulița-n șesuri dând [...]”; „munte, munte, peatră seacă”, „... răchită/ [...] neagră și pârlită [...]”; „Iarna grea ne năpădește, / Frunza-n codru se rărește [...]”; „răchita rămurată”; „răchita cea pletoasă”, „câmpia înflorită”.

O particularitate a descrierilor din literatura populară o constituie folosirea diminutivelor.

Nicolae Văcărescu (1784-1825/1826) în poezia Durda asociază elementele naturii („primăvara se ivește”, „muguru-nfrunzește”, „încolțește”) cu sentimentul bucuriei („Inima-mi zburdă și crește”) sau cu celebrarea haiduciei („Oleo, leo! Vremea-nvitează / P-ăl cu inima vitează [...]).

Iancu Văcărescu (1792-1863) în **Primăvara amorului** își exprimă sensibilitatea față de natură, pe care o personifică („... apșoară / Murmurând încetișor”), folosind epitete cromatice („zmălțuite / Dealuri [...]; „Munți verzi, munți d-o zăpadă”), îmbinând imaginile vizuale cu cele motorii și folosind multe diminutive. Poezia este printre primele noastre pasteluri, folosind, pe lângă procedeele amintite, enumerația („lună, stele”), repetiția („mii de mii de stele”), metafora („a nopții făclie”, „briliant vărsa...al fântâniei viu susur”, „fața-și pierd [...]), inversiunea („dulce glas [...]), „zâmbitoarei dimineți”).

Costache Conachi (1778-1849), în poezia **După 27 ani. Tot Slănicul, 846, iulie în 2**, rămasă în manuscris și apărută abia în 1856, în volumul **Poezii. Alcătuiri și tălmăciri**, „încearcă pentru prima dată la noi o autohtorizare a peisajului, [...] zugrăvind ceea ce vede, nu ceea ce tradiția literară preconizează să fie văzut.”¹⁴⁾

Descrierea immortalizează locul legat de marea sa dragoste, Zulnia (Smaranda Negri), poetul meditând asupra perisabilității vieții. Dintre elementele naturii, în concordanță cu această idee, amintim: „pustiul acest de munți”, „stâncile [...] pe poale sfărâmate stau”, „colnicele [...] în râpe largi s-au schimbat”, „uriașii din

¹³⁾ V. Alecsandri, **Poezii populare ale românilor**, E.P.L. București, 1965, I, p. 303-427.

¹⁴⁾ Paul Cornea, **Originile romatismului românesc**, Ed. Minerva, București, 1972, p. 310.

pădure” au ajuns „cenușă”, „apele [...] s-au mutat [...]”. Tonul poeziei este elegiac, datorită conștiinței acute a trecerii timpului.

În **Zburătorul** lui I.H. Rădulescu (1802-1872), evocarea naturii, în partea a doua a baladei, este doar o secțiune a acesteia, dar intim legată de celelalte două părți. „Atmosfera generală e cea a unei pastorale în care a pătruns fiorul romantic al poeziilor nocturni, atrași de mister”.¹⁵⁾

Poetul evocă atât natura terestră (satul, fântânile, peisajul rustic: „câmpul”, „argeaua”, „lătrătorii”, „frunza”, „apele”), precum și cea cosmică („stele”, „luna”). Întâlnim, astfel, o dublă valență a descrierii. În timp ce prima parte este dinamică, prin folosirea imaginilor motorii („sosire”, „pașa”, „trăgea”, „sărind”, „alerga”, „tremură”) și auditive („șipând parcă chema”, „muginde”, „gemete”, „striga”, „murmură”, „șoaptă în susur”), susținute și prin aliterații, prin efecte de armonie imitativă, partea a doua, prevestită de expresia foarte reușită „era în murgul serei”, se caracterizează prin imagini vizuale terestre („focuri”, „câmpul”) și cosmice („stele”, „luna”) culminând cu personificarea nopții generatoare de liniște: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei / Vestmântul său cel negru de stele semănat, / Destins cuprinde lumea, ce-n brațele [...] / Visează [...]”

Ultima strofă, conclusivă, se constituie simetric, poetul folosind procedee artistice șocante: antiteza pornind de la același cuvânt („încântec sau descântec”), personificarea vântului, care „nu suspină”, a apelor care „dorm duse” și o construcție sintactică mai puțin întâlnită.

La Vasile Cârlova, în **Înserarea**, natura este prezentă în întreg textul, în calitate de pretext, cadru sau declanșator al unei stări sufletești. Această poezie a apărut în „Curierul românesc” (1830) și este influențată de **L’insolent (Singurătate)** a lui La Martine. Cârlova consacră, însă, un spațiu mult mai întins naturii: „vârful unui munte”, „fruntea unui nor”, „frunze”, „câmpie”, „flori”, „dumbravă”, „gârlă”, „stuf”, „razele de soare”, „umbra de noapte”, „luna”, „cerul”, „pământul”. Poetul alătură secvențe vizuale cu efect de panoramă, vestindu-l pe Alecsandri, precum și pe Eminescu, dacă avem în vedere sonoritatea expresiei „luna, vremelnică stăpână”, „grămezile de stele”.

Eugen Simion surprindea „spațiul romantic (preromantic) cunoscut intimizat și, într-o oarecare măsură, convenționalizat de imagini literare gata făcute”; „echilibrul precar zi-noapte corespunde unui armistițiu interior fragil: acela dintre plăcere și suferință, dintre nădejde și jale”.¹⁶⁾

Paralel cu descrierea înserării („abia se vede a soarelui lumină”, „o câmpie [...] / Se-ntunecă cu noaptea [...]”, „Zefirul [...] ca umbra de ușor”, „luna, vremelnică

¹⁵⁾ Gr. Țugui, Ion Heliade Rădulescu, **Îndrumătorul cultural și scriitorul**, București, 1984, p.161.

¹⁶⁾ Eugen Simion, **Dimineața poezilor**, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 61.

stăpână, / Se urcă pe orizon”, „multă nemișcare”), poetul dezvăluie stări sufletești adecvate („mă așez cu jale”, „vederea împrejurii se-ntoarce cu fiori”, „suflet jalnic, lipsit de mângâiere”, „veselia din inimă îmi pier” etc.)

Eul liric tânjește după „Ființa care poate să-l facă fericit, / Și neputând găsi-o, în vreme ce-o dorește, / În negura mâhnirii mai mult s-a rătăcit”, precum „o luntre ce, slobodă pe mare, / Nu poate de furtune a mai găsi pământ”.

Adevăratul întemeietor al pastelului românesc rămâne, însă, Vasile Alecsandri, supranumit de marele Eminescu „acel rege-al poeziei”.

„Luată în total, **Pastelurile** reprezintă o lirică a liniștii și a fericirii rurale [...]. Pentru întâia oară se cântă la noi intimitatea [...], fantasmăle [...], „un calendar al spațiului rural și al muncilor câmpenești respective (toamnă, iarnă, primăvară, vară)”¹⁷⁾

Ca temă, natura s-a emancipat sub pana lui Vasile Alecsandri, el creând texte ce vor deveni adevărate prototipuri (în „Convorbiri literare” între 1868-1869, iar în volum în 1875).

Sfârșit de toamnă, apărută în „Convorbiri literare” (1868), ilustrează structura specifică a pastelurilor poetului: compoziție de patru catrene cu rimă împerecheată, bazată pe o alăturare de secvențe vizuale și finalul care animă natura prin prezența umană.

Toamna este descrisă aluziv („zilele cele”) și obiectiv, prin evocarea păsărilor călătoare care „părăsit-au a lor cuiburi și-au fugit [...]”, „pribegit-au”.

Între căderea frunzelor și „frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc” se realizează un reușit parallelism, pentru ca apoi poetul să facă referiri la mitologia populară („ca balauri [...] nouri negri, plini de geruri”, „iarna vine [...] pe crivăț călare”). În peisajul dominat de „nouri negri”, de vântul care „șuieră prin hornuri”, „Omul trist cade pe gânduri și s-apropie de foc”, incitat fiind la meditație.

În toate aceste „bijuterii” domină elementul nominal (substantive și adjective) convertit într-un atractiv limbaj poetic.

Iarna descrie o iarnă cumplită, dominată de albul care copleșește: fulgii, asemenea unui „roi de fluturi albi”, umerii dalbi ai țării, câmpul, dealurile, împrejurimile și depărtarea; plopii par fântome albe în zare; clăbucii albi de fum acoperă satele pierdute în depărtare. Din pastel se degajă un sentiment de liniște sufletească, de seninătate, precum în tablourile lui N. Grigorescu. Spațiul, deși nedefinit (câmp, dealuri, sate), sugerează spațiul mioritic, specific „umerilor dalbi ai țării” și „mândrei țări”.

Spațiul cosmic este larg (văzduh, nori, fulgi, ninsoare), iar cel terestru este sugerat de metafora florilor de gheață și de personificarea „ai țării umeri dalbi”. Viziunea

¹⁷⁾ G. Călinescu, **Vasile Alecsandri**, Ed. Tineretului, București, 1965, p. 55, 56.

cosmică se accentuează prin repetiție („ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară), prin personificare („cu o zale argintie se îmbracă mândra țară”), satele se văd „pierdute”. Țara devine, metaforic, un „ocean de ninsoare”, în timp ce „norii fug”, iar soarele „strălucește” – semn al triumfului vieții, sugerate și de apariția saniei făcând să răsunе în văzduh „clinchete de zurgălăi”.

Planul infinitului static este înlocuit, deci, de imaginile motorii și auditive, care degajă o stare sufletească tonică, înlăturând monotonia tabloului hibernal.

Sintaxa se caracterizează prin parataxă, conferind, pe lângă claritate, o desfășurare rapidă a imaginilor, în descriere poetică specifică pastelului.

Oaspeții primăverii se constituie în antiteză cu **Sfârșit de toamnă**, surprinzând revenirea păsărilor călătoare, întâmpinate de „copilașii veseli” cu tradiționalul „Bine-ai venit”.

Primele două versuri creează impresia distanței, a unui spațiu aproape infinit („în zarea depărtată”, „la răsărit”) din care apare „cocostârcul tainic în lume călător / Al primăverii dulce iubit prevestitor”, întâmpinat cu veselie de copii.

Urmează, apoi, prin enumerare, imaginea celor mai multe păsări călătoare, care „Cu-o lungă ciripire la soare se-ncălzesc”, într-o atmosferă dinamică.

Personificată, „primăvara cu sânu-i de verdeață predispune la „veselie, amor, sperare, viață”, pe când ce „cerul și pământul preschimbă sărutări/Prin raze aurite și vesele cântări”

În pastelul Noaptea întâlnim caracteristicile generale ale ciclului: compararea unui element natural („noaptea”) cu altul spiritual („o gândire”), referirile folclorice („ochi roș de balaur”, „tricolici”), calificativele duble sau triple („Noaptea-i dulce [...], liniștită, răcoroasă”, „lungi și răpezi meteori”), efectele discrete de armonie (repetarea vocalei ”u” din strofa a treia: „munți”, „întuneric”, („un lung bucium”), la nivel tematic evocarea vitejiei strămoșești („foc tainic”, „ceata de voinici”, „timpuri negre, crude”, „lupte sângeroase”), precum și poanta finală umoristică: „Și-ntr-o baltă, mii de broaște în lung hor orăcăiesc, / Holbând ochii cu țintire la luceafărul ceresc!”

Dimineața confirmă observația lui Eugen Simion că, la Alecsandri, „Natura, ca să fie frumoasă, trebuie să fie accesibilă, fecundă, să poarte semnele legăturii afective cu omul [...] Tabloul trebuie să aibă o ramă, peisajul un contur”.¹⁸⁾

Malul Siretului este unul dintre pastelurile apreciate în mod deosebit de comentatori, de la B.P. Hașdeu, la I. Pillat și de la G. Ibrăileanu la T. Vianu.

Acest pastel conține două aspecte mai puțin obișnuite în ciclul pastelurilor: lirismul, subliniat prin prezența reiterată a persoanei întâi, auctoriale, în strofele a doua și a patra („Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde”) precum și atitudinea meditativă a poetului. Astfel, descrierea peisajului tinde să se transforme în

¹⁸⁾ E. Simion, *op. cit.*, p. 232.

reflecție asupra timpului: „Și gândirea mea furată se tot duce-ncet, la vale/Cu cel râu care-n veci curge [...]” Propensiunea accentuat melancolică este cenzurată, în final, printr-o imagine ușor autoironică: „... o șopârlă de smarald/Cată țintă, lung la mine, părăsind nisipul cald”.

Concertul în luncă conține „personificarea florilor în spiritul ilustrațiilor lui J.J. Grandville la Les fleurs animées, de Alph, Karr și alții și „unele suavități”, precum compararea trilului privighetoarei cu mărgăritare lunecând pe harfele îngerești”.¹⁹⁾

Semnificația de loc privilegiat al luncii este subliniată prin scrierea substantivului cu majusculă în versul al doilea („Floarea oapeților Luncii cu grăbire se adună”).

Se remarcă belșugul și variația epitetelor („văpaie albăstrie”, „bujorelul vioi, rumen”, „năltuța odoleană”, „frageda suleină”, „blânde nalbe”, „oacheșele viorele”, „elegante floricele”, „duioase turturele”, „dulcele rod”, „divină melodie [...] mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă”, vibrare armonioasă”, „gânditoare și tăcută luna”), postpuse sau antepuse, multiple uneori, personificatoare adesea.

Enumerația joacă, de asemenea, un rol important în „elaborarea” lungii liste de flori și păsări personificate, ale căror denumiri populare accentuează impresia de peisaj autohton.

Schimbarea ritmului (de la mișcarea animată din prima parte, la atmosfera de încremenire din final, generată de vraja cântecului) dă originalitate patelului, ca și observația umoristică: „Macul singur, roș la față, doarme dus pe ceea lume”, cu vădita intenție de a cenzura riscul unei poetizări prea evidente.

Bărăganul a fost compusă la Cannes, în 20 martie 1870, publicată în „Convorbiri literare” (1870), apoi în ciclul Pasteluri.

Poetul evocă o „pustietate goală sub arșița de soare”, unde „Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor, / Nimic nu-nveselește pe bietul călător”.

În imensul Bărăgan zace, sub focul verii, adormită de „harul” greierilor, singurătatea „mută, sterilă, nepătrunsă”. Ea se va deștepta doar iarna, la fiorul crivățului.

Epitetele, concrete sau abstracte, sugerează un dezolant tablou: iarba este mohorâtă, pământul „negru”, pustietatea „goală”, zarea „tristă”, toamna „fără roadă”. Ca un schelet se profilează la orizont, pe fundalul acestui „lung ocean de iarbă necunoscut în lume”, cumpăna unei singuratiche fântâni, îndoită precum gâtul unui struț și completând, astfel, cadrul: „Acolo floarea naște și moare-n primăvară, / Acolo piere umbra în zilele de vară / Și toamna-i fără roadă [...]”

Optimist din fire, iubitor de civilizație și înnoiri, „veselul Alecsandri” vede Bărăganul traversat de „zmeul cu aripi de foc, falnic cu gura lui de fier”, trenul: „Mult vesel va fi câmpul, când vecinica-i tăcere / Va dispărea deodată de glasul de

¹⁹⁾ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 62.

nviere / Ce scoate zmeul falnic-din gura lui de fer / Vestind noua răpire a focului din cer”!

Memorabile rămân priveliștile stihiilor dezlănțuite, „aspru și sălbatic”, gerul strânge „neagra luncă” în brațe, „cu jălire”, face, suflând „pod de gheață între maluri”, „cailor în spumegare”, le dă „aripi de vultur”. „Vâjâind prin vijelie”, „crivățul de miazănoapte”, spulberă zăpada-n ceruri „de pe deal, de pe câmpie”, „viscolul frământă lumea”, „lupi suri” aleargă „prin potopul de zăpadă”, urlând de pretutindeni – „de prin codri, de pe dealuri, de prin sate”...

Nimeni, până la Alecsandri, nici după el nu a cultivat cu mai mult succes tehnica picturală în poezia de evocare a naturii.

Conrad – fragmente – de D. Bolintineanu (1867) are ca notă dominantă nu numai motivul mării, ci și descrierile de natură, în general, într-un poem „alcătuit din meditații și descriții armonizate, în genere, cu pricepere compozițională”²⁰⁾

Descrierea călătoriei pe mare este leitmotivul unificator al acestui poem lirico-epic.

Simbolul mării este plurivalent. Astfel, marea sugerează infinitatea spațiului și a timpului („... mare, delicios tezaur”, „Frumoasă, răzătoare, plăcută-n timpul lin, / Sublimă, impozantă când timpii aspri vin, / În zi, în noapte, seara, în alba dimineață”, „Crezi că-ale lor frunți nalte, de ceruri coperite, / De la-nceputul lumii, de ceruri se tocesc, / Albeața lor lucește în spațiul ceresc...”) sau veșnica mișcare și transformare („Te leagănă tu, mare... / Te leagănă, murmură, deliră-ncântător!”, „Mugește, mândră mare!”). Marea se constituie în imaginea, prin excelență, a labilității sorții („Teribilele flote le-neci sau le zdrobești, / Trufia omenească tu crunt o umilești [...]”), dare este, în același timp, generatoare de vieți („Abia un val se sparge de colțul de granit, / Abia se răspândește și alt val îi urmează, / Urmat de alte valuri ce-ajung; mugesc, spumează, / Și se anunț departe pe ceru-mbros albind, / Trufașe, gemătoare, neconținut venind...”)

Fiind oglinda cerului, deci a idealului, „carte”, deci posibilitate, chiar limitată a cunoașterii, marea este cea care unește – despărțind țărmurile și popoarele („Oglindă minunată în care albastru cer / Cu totul ce-i nuanță în splendidul eter [...], / Se miră, se răsfrânge c-o dulce voluptate [...]).

Considerată „Nepieritoare carte cu rară frumusețe, / Cu litere de valuri gigantice, mărețe”, „locaș de-azur”, marea ar putea fi, în același timp, „mormântul” pentru cel înstrăinat, pentru cel care nu mai are speranțe, departe de a lui țară.

Impresionează, în aceste fragmente, unele imagini preeminesciene, cum ar fi: lupta valurilor cu muntele („Abia un val se sparge de colțul de granit, / Abia se răspândește și alt val îi urmează, / Urmat de alte valuri ce-ajung, mugesc, spumează [...]”), lupta întunericului cu lumina („Senin apare cerul, dar vântul naște-o ceață / Ce

²⁰⁾ T. Vărgolici, **Introducere în opera lui D. Bolintineanu**, Ed. Minerva, București, 1972, p. 106.

luptă cu lumina [...]”), marea-oglină („Oglindă minunată în care albastru-cer) [...] Se miră, se răsfrânge c-o dulce voluptate. / Și fața sa cerească răsfrânge-n împrejur / Miriade de tablouri de purpur și d-azur”), marea-mormânt („De ce, frumoasă mare, nu sorbi tu trista-mi viață? / În sânul tău, mormântul n-ar fi făr’ de dulceață [...]”). Mai amintim asocierea cu motivele nocturn, uranic și selenar, „voluptatea indicibilă a peregrinării marine”.²¹⁾

La Mihai Eminescu, descrierile de natură nu sunt obiectul unic al poeziei, ca la V.Alecsandri, ci contribuie la crearea acelei unice ambianțe potrivite și necesare ritualului magic al iubirii.

Despre farmecul descrierilor marelui poet, Ș. Cioculescu afirma că „feericul nocturn este climatul creației eminesciene”, iar Alain Guillermon sesiza „o impresie greu de analizat, dar în care intră, în bună parte, sentimental unui fel de mister al lucrurilor”, care „când le simțim familiare și bine cunoscute, ne temem să nu fie obiectul unei iluzii”.²²⁾

Nu puține sunt poeziile eminesciene dedicate naturii și iubirii (**Lacul, Povestea codrului, Freamăt de codru, Revedere, Și dacă..., Peste vârful, Lasă-ți lumea..., Ce te legeni..., La mijloc de codru..., Sara pe deal** etc.), constituindu-se în „idile”, „Idile-pastel”, idile cu puternice note de pastel etc.

Idilă cu puternice note de pastel, **Lacul** a apărut în „Convorbiri literare” (1876). Cadrul natural feeric, spre care converg celelalte elemente care compun decorul manifestării iubirii – trestii, barca, luna, nuferii – este lacul din mijlocul codrului („lacul codrilor albaștrii”).

G. Popa consideră elementele cromatice ale poeziei, albastrul și galbenul, culori nu numai complementare, ci și antagonice: „galbenul, culoare contrastantă tinde să concentreze spațiul către o tensiune lăuntrică; prin contrast, albastrul care îl înconjoară [...] este o culoare cu potențial de expansiune infinită.”²³⁾

Planul real, exterior al poeziei cuprinde tabloul descriptiv al naturii, decorul în care eul liric simte iubirea absolută. Imaginea vizuală construită prin epitete cromatice, a lacului „albastru”, încărcat de „nuferi galbeni” este, la început, statică („Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă”), apoi crește în dinamism („Tresărind în cercuri albe, / El cutremură o barcă”). Tabloul naturii anticipează, astfel, emoția poetului în așteptarea nerăbdătoare a iubitei.

Imaginile vizuale („maluri”, „trestii”, „luntrea”) se împletesc armonios cu cele auditive, natura fiind personificată, pentru a participa la sentimentele de iubire („Îngânați de glas de ape”, „Vântu-n-trestii lin foșnească”, „Unduioasa apă sune”).

²¹⁾ Paul Cornea, **Dimitrie Bolintineanu: drumurile poeziei în Aproapele și departele**, București, 1990, p. 232

²²⁾ Alain Guillermon, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Ed. Junimea, Iași, 1977, p. 153.

²³⁾ G. Popa, **Spațiul eminescian**, București, 1982, p. 43.

Imaginile vizuale aparțin atât naturii terestre, cât și celei cosmice. Natura personificată participă afectiv la trăirile emoționale ale îndrăgostitului. În final, același peisaj, dominat de durerea profundă, pare „altul”, rămânând doar cadru: „Singuratic, / În zadar suspin și sufăr / Lângă lacul cel albastru [...]” Tabloul coloristic al naturii este augmentat de epitetele cromatice: „lacul [...] albastru”, „nuferi galbeni”, „cercuri albe”.

Despre poezia **Povestea codrului**, apărută în „Convorbiri literare” (1878), T. Vianu observă că „interesul naturii pentru dragostea omului sau pentru obiectul înflăcăării ei, a cărei frumusețe știe s-o prețuiască, este un motiv absorbit de Eminescu din depozitele adânci ale imaginației populare”,²⁴⁾ iar Zoe Dumitrescu-Bușulenga spune că pădurea cuprinde, în poezia lui Eminescu „toate elementele cosmosului”, fiind „însoțită întotdeauna de atributele arhaității, purității și puterii”.²⁵⁾

Comparat cu un „împărat slăvit”, codrul are la poalele sale „Neamuri mii” [...] / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei sale, / Lună , Soare și Luceferi / El le poartă-n a lui herb”, „... izvoare spun povești”, florile cresc în umbră”, „izvorul... răsare de sub tei”, „...troieni-va teiul floarea”, iar „Peste albele izvoare / Luna bate printre ramuri”. Îndrăgostiții înșiși, în viziunea poetului, „... visează / Visul codrului de fagi”. Natura, ca și în alte poezii, este personificată, poetul îmbinând cunoscutele motive romantice, specifice poeziei naturii și iubirii.

În prima parte a poemului **Călin, file din poveste** (publicat la 1 noiembrie 1876 în „Convorbiri literare”), descrierea „pădurii de argint” este un veritabil pastel, având ca mod principal de expunere descrierea. În fragment, identificăm motivul comuniunii om-natură, precum și o natură paradisiacă: „Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în vîzduhul tămâiet; / Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.”

Epitetele („codrii de aramă”, „mândrul întuneric”, „izvoare zdruncinate”, „ropot dulce”, „bulgări fluizi”, „văzduhul tămâiet”), comparațiile („iarba pare de omăt”, „păienjenișul [...] ca un pod”), metaforele („codri de aramă”, „pădure de argint”, „izvoare zdrumicate”, „cuiabar rotind de ape”, „fluturi, albine curg în râuri sclipitoare”), personificările („trunchii vecinici poartă suflete sub coajă”, „florile [...] tremur ude”, „văzduhul tămâiet” etc.) contribuie nu numai la descrierea „pădurii de argint”, ci și la crearea unei atmosfere poetice, de basm.

Aceste procedee artistice conferă peisajului o anume magie, vrajă, înălțându-l într-un spațiu ireal, somptuos, de basm, aducând fantezia la marginile fabulosului.

Domină argintul, lumina difuză, iar imaginile sonore („glăsuire”, „suspină”) se împletesc fericit cu cele vizuale și chiar olfactive („văzduhul tămâiet”, „mireasmă”),

²⁴⁾ T. Vianu, **Studii de literatură română**, E.D.P. București, 1965, p. 268.

²⁵⁾ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, **Eminescu – cultură și creație**, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 37-38.

desăvârșind tabloul naturii fantastice, feerice, unde se va consuma nunta lui Călin cu gingașa fată de împărat alături de aceea a găzelor, „Lângă locul care-n tremur somnoros și lin se bate”.

Freamăt de codru, apărută în „Convorbiri literare” (1879) este toto o sinteză a temelor și motivelor din poezia eminesciană a naturii și a iubirii. La loc de cinste e lacul („Tresărind scânteie lacul / Și se leagănă sub soare”) sau alte ipostaze ale elementului acvatic personificat („Din izvoare și din gârle / Apa sună somnoroasă; Unde soarele pătrunde / Printre ramuri a ei unde, / Ea în valuri sperioase / Se azvârle”). Apa s-a îngemănat cu lumina, ca în versurile citate, în timp ce teiul, cu ploaia sa de flori aromitoare o admenește pe iubită („Teiul vechi un ram întins-a, / Ea să poată să-l îndoiaie, / Ramul tânăr vânt să-și deie/Și de brațe-n sus s-o ieie, / Iară florile să ploaie / Peste dânsa”. De dispariția ei „se întrebă trist izvorul”, iar iubitul îi răspunde pădurii că „Ea nu vine, nu mai vine!”, regretând „povestea încântată / Care azi e-ntunecată”, iar chemarea din final sugerează un descântec esențializat: „de unde ești revino iarăși / Să fim singuri!”

Prin Și dacă..., apărută în „Familia” (1883), iubirea, care durează dincolo de propria-i stingere, este semnificată de elementele eterne ale naturii: „ramuri”, „plopii”, „stele”, „lac”, dar și de cele efemere („norii deși” care „se duc”), învinse de luciul lunii).

Impresionează nu numai simplitatea și sobrietatea, ci și rafinamentul expresiei, concizia textului, simetria perfectă a strofelor și sensurilor, precum și ambiguitatea structurilor sintactice, efectul de oglindire reciprocă a destinului uman și al naturii. „Apele terestre coincid oceanului celest și omosemia eu-lac-cer însemnată de triada lună-stele-nori, își centrează valențele poetice în jurul aducerii-aminte, care capătă, astfel circumscrisă, un caracter nepieritor.”²⁶⁾

Lasă-ți lumea apare în volumul Poezii (1883) editat de T. Maiorescu și confirmă observația făcută de Ioana Em. Petrescu privind „sensul epifanic al peisajului, care identifică substanța unanimă a universului cu lumina care transpare în contururile imaginilor de materializate prin reflectare, lumina ce pătrunde chiar în miezul întunericului”²⁷⁾.

Peisajul evocat pentru ipotetica întâlnire, personificat, este specific eminescian („...cărări cu cotituri, / Unde noaptea se trezește/Glasul vechilor păduri”, „Printre crengi scânteie stele, / Farmec dând cărării strâmte”, „Tânguiosul buciium sună, / Îl-ascultăm cu-atâta drag, / Pe când iese dulcea lună, / Dintr-o rariște de fag”, „Îi răspunde codrul verde, / Fermecat și dureros”/, „Iată lacul. Luna plină, / Poleindu-l, îl străbate; / El, aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate, / Tremurând cu unde-n

²⁶⁾ Dan C. Mihăilescu, **Perspective eminesciene**, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 160.

²⁷⁾ Ioana Ed. Petrescu, **Eminescu și mutațiile poeziei românești**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 41.

spume, / Între trestie le sfarmă / Și visând o-ntreagă lume, / Tot nu poate să adoarmă”, „Înălțimile albastre/Pleacă zarea lor pe dealuri, / Arătând privirii noastre / Stele-n ceruri, stele-n valuri”, „Numai luna printre ceață / Varsă apelor văpaie”)

Merită urmărite axele-verticală (ascendentă și descendentă) și orizontală – de organizare a peisajului și funcția repetițiilor, mai cu seamă a epitetului „dulce” cu rol personificator („dulcea lună”, „dulce dragoste” sau de realizare a antitezei („dulce silă”) dar și a substantivului „stele” de un efect rar întâlnit în lirica noastră: „Stele-n cer și stele-n valuri”.

T. Vianu constată că „ființa imaterială a luminii se materializează parcă în răsfrângerea ei prin apă”, și remarcă „această însoțire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrățișare a lor, mistică pasiune a elementelor”.²⁸⁾

La mijloc de codru a apărut în volumul Poezii (1883) și concentrează la maximum spațiul-peisaj, în care metafora „ochiul” de apă devine, în același timp, centru al lumii și loc în care terestru comunică natural cu astralul și natura cu umanul.

G. Popa observă: „În felul acesta, timpul efemer – zborul păsărilor – care revine ca o mișcare ritualică de trei ori în cursul poemului, intră în secantă cu timpul imuabil al minții și cu un spațiu fizic ipotetic încărcat de lumea astrală: pentru a conferi atât spațiului material extern, cât și celui răsfrânt, psihic, dimensiunea intensității, a pătrunderii emoționale.”²⁹⁾

Construcția paralel-simetrică a ultimelor cinci versuri evidențiată și, prin anafora, subliniază ideea fundamentală a poeziei: „Și de lună și de soare, / Și de păsări călătoare, / Și de lună și de stele/Și de zbor de rândunele / Și de chipul dragei mele.”

Dezvăluind ideea „apa-oglină”, exprimată prin „baltă” în care se reflectă nu numai cadrul natural, terestru, ci și cel cosmic, poetul o extinde la oglindirea, în apa bălții și a chipului iubitei. Acest cadru, specific eminescian, este simbolul statorniciei și al veșniciei, îmbinând în armonie cu eul liric.

Peste vârfuri, apărută în volumul **Poezii** (1883) se remarcă prin simplitatea și transparența expresiei, exprimând direct sentimentele de dragoste pentru natură, precum și starea de melancolie provocată de scurgerea irevocabilă a timpului.

Titlul exprimă un spațiu nedefinit, abstract, în care teluricul se îmbină fericit cu celestul, spațiu spiritual aflat la hotarul dintre viață și moarte.

Cadrul natural („Peste vârfuri trece lună, / Codru-și bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună”) creează armonie, pace și echilibru, datele pastelului convertindu-se în meditație și elegie.

²⁸⁾ T. Vianu, *op. cit.*, p. 265-266.

²⁹⁾ G. Popa, *op. cit.*, p. 58.

Teluricul este simbolizat de eternul „codru”, în care freamătă „frunza”, răsună de sunetul melancolic al cornului și este dominat de „lună”, stăpâna universului, pentru a se converti în meditație.

Despre **Ce te legeni...**, apărută tot în volumul **Poezii** (1883), Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirma: „S-ar părea că de codru se leagă, în concepția eminesciană, un destin mai înalt decât cel individual, o încărcătură magică, ce-l învestește cu un tip de cunoaștere superioară, cu o atotștiință lipsind omului și depășind granițele istoriei.”³⁰⁾

Folosind descrierea, imaginile vizuale („codrule”, „cu crengile la pământ”, „ziua scade, noaptea crește”, „Bate vântul frunza-n dungă”, „Bate vântul dintr-o parte”) într-o gradație dramatică, poetul personificând codrul, transmite ideea scurgerii ireversibile a timpului. Aici, natura nu mai este invocată ca imagine a veșniciei, ci este supusă și ea umane și inexorabilei perisabilități, prin evocarea perindării anotimpurilor, lăsând codrul „pustiit, vestejit și amorțit”, consolându-se, ca și omul, doar cu dorul. Cuvintele din câmpul lexical al timpului („vremea”, „ziua”, „noaptea”, „iarna”, „vara”, „clipele”) amplifică starea de melancolie a codrului personificat!

Sara pe deal a apărut în „Convorbiri literare” (1885), dar aparține perioadei 1871, 1872, când a fost integrată în poemul rămas nepublicat **Eco**. Sorin Alexandrescu observă că „poemul e construit pe două linii paralele: topirea treptată a amurgului în noapte și alunecarea, similară a celor doi îndrăgostiți, unul spre altul. Mișcarea, comună celor două planuri, este insesizabilă, dar de aceeași forță [...]”³¹⁾

Și mai departe: „Metaforele, comparațiile, personificările sunt unitare ca tonalitate. Nici un efect violent, nici o stridentă [...], chiar ecoul se risipește lin [...]. Interesant este că nici o culoare nu apare în poem [...]. Tabloul este lucrat monocrom, sugerându-se doar zone de umbră și lumină”.³²⁾ Ioana Em. Petrescu semnalează „funcția de axis mundi”³³⁾ pe care o are „înaltul, vechiul salcâm”, conferind peisajului pastoral dimensiuni mitice.

Idilă-pastel, **Sara pe deal** împletește elementele rustice terestre („deal”, „apele”, „salcâm”, „streșine vechi”, „cumpăna de la fântână”, „valea”, „stână”, „clopotul vechi”) cu elemente ale Cosmosului („stele”, „luna”, „nourii”, „noaptea”). Imaginile vizuale amintite se împletesc cu imagini auditive („buciumul sună cu jale”, „apele plâng dar”), simbolizând armonia perfectă a naturii personificate cu sentimentele poetului. Imaginea rustică a peisajului se constituie panoramic, de la general la detaliu: „Nourii curg, raze-a lor șiruri despică, / Streșine vechi, casele-n lună ridică, / Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână, / Valea-i în fum, fluier murmură-n stână”.

³⁰⁾ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 47

³¹⁾ S. Alexandrescu, I. Rotaru, **Analize literare și stilistice**, E.D. P. București, 1967, p. 98.

³²⁾ Ioana Ed. Petrescu, *op. cit.*, p. 42.

³³⁾ Ibidem.

Cu o remarcabilă valoare artistică se detașează pastelul cosmic din poemul **Luceafărul**, unde călătoria lui Hyperion spre Demiurg are loc în spațiul intergalactic, în care natura este nu numai fantastică, dar trimite la ideea de spațiu universal. Hyperion, ca și natura cosmică, este prezentat ca un titan („Creșteau / În cer a lui aripe..., Părea un fulger ne-ntrerupt”). Peisajul este unic: „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele”, „... a chaosului văi”, „...izvorau lumine” și simbolizează drumul cunoașterii („ o sete-n care-l soarbe”).

Alexandru Macedonski (1854-1920) immortalizează natura în ciclul **Noptilor** (douăsprezece la număr), redactată între 1879-1891, în unele **Rondeluri** și în poezii precum **Pădurea, În arcanse de pădure, Pe bolta clară**. Dintre **Nopti** se detașează **Noaptea de mai**, apărută în „Revista independentă” (1887).

Această „Noapte”, ca și celelalte, nu numai că are model poeziile cu același titlu ale lui Alfred de Musset, dar se încadrează într-o lungă tradiție preromantică și romantică a poeziei nocturne, ilustrată la noi de V. Cârlova, I.H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, M. Eminescu.

Expresie a exultanței vitaliste, poezia este un imn adus naturii primăvăratice: „Parfumele din mai înalță reînnoite – apoteoze / Și-n noaptea blondă ce se culcă pe câmpenești virginități / Este fiuru-mpreunării dintre natura renăscută/Și-atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută / Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit”, „... dintre flori și dintre stele nimica nu va fi clintit”, „... stea cu stea vorbește-n culmea diamantatului abis, / Izvorul [...] s-argintuiește de alba lună care-l ninge”, „E cerul încă plin de stele și câmpul încă plin de roze/Și până astăzi din natură nimica n-a îmbătrânit”, „Răsare câte-o nouă floare, apare câte-un astru nou, / Se face mai albastru-adâncul, și codrul mai adânc se face”, „Mai răcoroasă adierea, mai viu al stâncilor ecou”, „O mică stea e licuriciul, și steaua este un mic far, / În aer e parfum de roze [...]”, „Se luminează întinsa noapte cu poleieli mângâietoare”, „Aud ce spune firul ierbii și văd un cer de aripi plin”, „această noapte fericită la gâtul ei cu sălbi de astre [...] / A-nnobilat nemărginirea cu raze de argint și aur [...], Făcu-să sune glas de buciom la focul stânelor aprins, / Făcu izvorul să-l îngâne, pădurea să se-nveselească”.

Compoziția muzicală, simfonică a poemului este contrapunctată de versul-refren: „Veniți, privighetoarea cântă...” și de invocarea permanentă a cerului, de imaginea luminoasă a nopții, de leitmotive axate pe senzațiile auditive („privighetoarea”, „cântă”, „cântecul”) și de cele olfactive („roze”, „liliacul”, „parfum”), sinestezia, specifică poeziei simboliste.

În arcanse de pădure, apărută în „Literatorul” (1890), pe lângă apologia artei și a poeziei, aduce un elogiu naturii personificate: „În arcanse de pădure întuneric ce spăimântă. / Frunza tace lângă frunză și copac lângă copac / Noapte tristă, noapte

mută, noapte moartă, cer opac”, „În arcanse de pădure grozăvie ce spăimântă, / Trăznet roșu ce-nfășoară și surpare de potop [...]”, „În arcanse de pădure grozăvie ce spăimântă, / Aurora-ntârziată nu s-arată sub frunziș [...]”. Primele versuri ale strofelor realizează o gradație, prin dominanta nominală metaforică.

O descriere originală face poetul exoticei Insule a Șerpilor în poezia **Lewki**, printr-o amplă desfășurare de reflexe coloristice în perpetuă mișcare. Poezia apare în „Forța morală” (1901).

Macedonski însuși consideră această poezie „cea mai de căpetenie” între poeziile sale, în lumina viziunii estetizante pe care o are asupra naturii.

Descrierea se face în culori variate și înflăcărate, în concordanță cu starea sufletească a poetului însetat de împăcare și armonie.

Întreg peisajul static, încremenit al insulei („imperiu de spațiu”, „stâncă solitară”, „trunchiul mort”) contrastează cu vibrația permenentă a culorilor („de sidef, de aur roșu”, „spumei albe – crini regali”, „purpura de sânge”, „seară palidă”, „a tăriilor albastre”, „viața verdelui vlăstar”, „roze albe”, „fusul [...] de aur”, „viu mărgăritar”, „nimfă blondă”, „troiene de ninsoare”, „zăpadă selenară”, „văpaia azurie”, „flori albastre de cicoare”, „blonda Lewki”), așa cum seninătatea cerului („astre, / le zâmbesc din pacea naltă”, „zarea [...] viu mărgăritar”, „nalta pace”) înfruntă zbuciumul mării („fremătările”, „taluze”, „geme tot, - se vaită tot”, „Marea cântă”, „vibrează”, „Verdea undă [...] / Se rostogolește [...]cutremurată”)

Adriana Iliescu interpretează imaginea insulei ca pe „un simbol al păcii interioare înțeleasă nu ca o ternă liniște plată, ci ca o strălucire, ca o superioară emanație vibrantă și, mai ales, ca un corespondent terestru al liniștii astrale, sclipitoare și «dulce», spre care poartă «dorul» macedonskian.³⁴⁾

Al doilea mare pastelist, după Alecsandri, este George Coșbuc (1866-1918), un pastetist remarcabil, care a dedicat fiecărui anotimp cel puțin un pastel, iar viziunea din pastelurile dedicate verii amintește de Virgiliu și chiar de Hesiod (cf. D. Micu): **Vestitorii primăverii, Concertul primăverii, Vara, Faptul zilei, Noapte de vară, Iarna pe uliță, În miezul verii, Toamna.**

Pastelul **Noapte de vară** apare în „Lumea ilustrată” (1892) și în volumul **Balade și idile** (1893), ilustrând, cum spunea G. Călinescu, „lirismul obiectiv” al poetului. Elementele componente ale nopții de vară rurale sunt bine selectate („zările”, „luminiș”, „tufiș”, „codri”, „noaptea”, „râu”, „fumul alb”, „satul adormit”, „luna”, „valurile”, „apa”, „vântul”), natura personificată constituindu-se din elementele vizuale (cele amintite mai sus), auditive („scârțâind”, „mugind”, „hăulind”, „cântând”, „zgomotoși”, „latră”, „răgușit”, „glas domol de clopot”, „ropot”) și motorii („zboară”,

³⁴⁾ Adriana Iliescu, **Poezia simbolistică românească**, Ed. Minerva, București, 1985, p. 134.

„vine”, „pe furiș”, „vin”, „iese”, „se-nalță”, „cad”, „se zbate”, „colindă”, „să se cuprindă”). La nivelul mijloacelor artistice se pot reține epitetele („liniștea [...] deplină”, „satul adormit”, „latră răgușit”, „luna [...] gânditoare”, „glas domol”, „dulce ropot”, „dorul tânăr și pribeag”), personificarea („opaițele-au murit”, „satul adormit”, „luna [...] gânditoare”, „dorul mai colindă”), comparația („Ca un glas domol de clopot/Sună codrii [...]”, „Satul doarme ca-n mormânt”), repetiția/ („Dor cu dor”, „Drag cu drag”) toate menite să alterneze peisajul cu umorul, recurgând și la armonii imitative.

Vara apărea în „Lumea ilustrată” (1892) cu titlul Vară, iar cu titlul definitiv în Balade și idile (1893) și este un imn închinat forțelor vitale ale naturii.

Peisajul descris este hiperbolizat și, bineînțeles, personificat („sălbatică spelndoare”, „Ceahlăul [...] Un uriaș cu fruntea-n soare/De pază țării noastre pus”, „imens senin”, „spicele jucau în vânt”, „Natura [...] Ca o virgină ,, „O mare e, dar mare lină”). Admirația pentru natură se exprimă nu numai prin vocative, ci și prin propoziții și fraze exclamative, prin jocul aliterațiilor vocalice, prin confundarea acestora cu dragostea și durerea.

Faptul zilei, apărută în „Literatură și artă română” (1900) surprinde apariția zorilor ca o bătălie între întuneric și lumină („Luceafăru-i gata s-apuie, / Iar Carul spre creștet se suie/Cu oiștea-n jos”, „Pe culmi întunericul pierde, / Dar valea e-n neagra putere / A umedei nopți”, „Și tot mai lumină se face; / S-albește strâmtoarea cărării”, „lumina ce vine”, „E-o flacăra bolta senină”, „Se varsă tăcută lumină, / Se varsă grăbită, se-ntinde / Pe dealuri, pe coaste, s-aprinde / Pe șesuri, pe drum”, „O dungă de soare s-arată / Și-i crește pe șesuri lucirea”), victoria revenind luminii.

Recurgând la forma adresată (vocative, pronume și verbe la persoana a II-a) poetul aduce un omagiu astrului zilei („Sunt toate ale tale, tu Soare! / Făptură tu dând dimineții, / Ești singur ființa vieții/Și-al lumii altar [...]”) sacralizându-l: „al lumii altar”.

Dumitru Micu consideră acest pastel „o cosmogonie în miniatură”³⁵⁾

De remarcat, încă, gradația ascendentă de la strofă la strofă, referința folclorică („zmeii cu trupuri de aburi”), personificarea latentă, menită să unifice discursul liric.

Dimitrie Anghel (1872-1914), supranumit poetul florilor, a lăsat câteva poezii dedicate naturii: **În grădină, După ploaie, Liniște, Cum cântă marea, Balul pomilor** etc.

În grădină, apărută în „Adevărul” (1896), devine prima poezie în volumul omonim, din 1905.

După titlu, poezia pare descriptivă, dar, de fapt, este evocativă, întemeiată pe senzații olfactive („miresme”, „mireasmă”) caracterizând florile prin personificare

³⁵⁾ D. Micu, **George Coșbuc**, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 48.

(„mai sfioasă-i iasomia [...], neprihănită”), elementele naturii („plânge norocul zilelor de vară”) visurile („visuri de argint [...] surâdeau cu drag”) sau lumina („râde lumina-n foi de măgărint”).

Culorile folosite sunt albul, sugerând puritatea și roșul, sugerând moartea.

Între elementele naturii și starea sufletească a poetului se realizează un parallelism ușor sesizabil („Ca nalba de curat eram”).

După ploaie este construită în întregime pe o personificare („se-ntrec miresmele-n putere”, „se bat și florile [...], se războiesc”, „Biruator [...] domnește singur busuiocul”, „se trezesc [...] crinii”, „un trandafir murind se farmă”, „în lupta [...] vin și mândrele verbunii”), în timp ce Linia beneficiază de o imagine construită pe baza ideii de oglindire și corespondență între planurile teluric și ceresc („luna [...] scânteie ca un ban nou într-o comoară”, „apa-ncremenind [...] când își reface oglinda-n lună”, „slavă [...] pământul”).

Balul pomilor, apărută în „Flacăra” (1913) este una dintre ultimele poezii ale lui D. Anghel, o poezie fantezistă prin excelență, bazată pe o incontestabilă vervă imagistică și pe asocieri sinestezice. „Cochetării și grații albe și roze gesturi”.

Chiar dacă peisajul este unul cotidian („caișii, zarzării și prunii”), prin suflul de animație revărsat de poet, impresionează („Pe pajiștea din fața casei, caișii, zarzării și prunii/Înveșmântați în haine albe se clatină în fața lunii, / Stând gata parcă să înceapă un pas ușor de menuet”), / „Se cată ram cu ram”, se-nclină, și-n urmă iarăși vin la loc, / Cochetării și grații albe, și roze gesturi, dulci arome/Împrăștie în aer danțul”, / „Ce e de spumă sus pe ramuri se face jos de catifea”, „... cu reverențe pomii s-au înclinat pân’ la pământ”).

Efemeritatea acestui superb peisaj este surprinsă ironic: „Așa-s în clipa asta toate, dar malul albii cavalerii [...] / Vor deveni ce-au fost de-a pururi: caișii, zarzării și prunii, / Banalii pomi din fața casei, ce-i știu de-atâtea primăveri” și aceasta numai datorită faptului că au fost „Despodobiți de-atâtea grații ce le-mprumută luciul lunii”.

Octavian Goga (1881-1938) este nu numai „poetul pătimirii noastre”, ci și un fin și sensibil poet al naturii. El a lăsat câteva pasteluri, dar a surprins natura și în diverse anotimpuri (**Toamna**) sau momente ale zilei (**Dimineața, Sara, Asfințit**), iar în alte poezii, precum **Oltul**, natura „puternic umanizată”, devine „personaj simbolic”.³⁶⁾ De obicei, natura este invocată, de către poetul ardelean, pentru a da glas durerii unui popor asuprit (**În codru, Noi**) sau speranței de mai bine (**Stejarul**).

Vom selecta din poemul **Oltul**, apărut în „Luceafărul” (1904), doar personificarea acestuia, prezentarea lui metaforică: „Bătrâne Olt!”, „unda cărunță”, „cetățuia ta de apă”, „sânul tău”, „Drumeț, bătut de gânduri multe”, „unda-ți gânditoare”, „Erai și tu, haiduc, moșnege”, „Tu, frate plânsetelor noastre / Și

³⁶⁾ I. Dodu-Bălan, **Octavian Goga**, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1971, p.188, 192.

răzvrătirii noastre frate”, „strigarea ta de tată”, „Biruitoare, frângeai zăgazul”, „mărețul tău grumaz de unde”, „Tu, Oltule, să ne răzbuni”, „țărâna trupurilor noastre / S-o scurmi de unde ne-ngropară / Și să-ți aduni apele toate, / Să ne mutăm în altă țară”.

În codru, apărută în „Luceafărul” (1905) invocarea naturii este folosită, ca și în **Noi**, pentru a o identifica cu sacralitatea, în antiteză cu neamul identificat cu păcatul și suferința, iar paralelismul om-natură dezvăluie simetria furtunii și a răzvrătirii: „Când rătăcind, bătrâne codru, / Ajung la sânul tău de tată, / La poarta-mpărăției tale / Plec fruntea mea înfierbântată”; „Curat e duhul lumii tale, / Căci Dumnezeu cel sfânt și mare / Sub bolta ta înrouată / Își ține mândra sărbătoare, / Tu-l prăznuiești cu glas de clopot / Și cu răsunet de chimbale...”; „Amurgul înveșmântă-n umbre / Smerita frunzei frământare / Și pare tânguiosul freamăt / Un glas cucernic de tropare”.

Poetul apelează, în mare măsură, la vocabularul religios, care manifestă concomitent o credință profundă și un mod de expresie ce conferă solemnitate discursului liric.

În pastelul **Dimineața**, apărut în „Luceafărul”(1904), sub semnătura Nic. Otavă, descrierea peisajului se bazează pe personificarea/umanizarea elementelor primordiale și pe o viziune dinamică (lupta luminii cu întunericul, ca și la G. Coșbuc; „Cu grele răsuflute apele dorm, / Pe lanuri dorm spicele grele, Asupra pădurii veghează de sus/Cetatea eternelor stele, / Luceafărul bolnav în lumea de-ngheț / Clipește din gene molatic [...]”, „Luceafărul simte văpaia arzând / Și tremură, bietul și moare. / Cu ochii plânși, stelele toate se duc / Pe patul de nori să se culce”, „Și codrul prelung se-nfioară / Când, iată, prin neguri cu sânge străbătând / O rază solie coboară: / Deschideți larg poarta, cărunților brazi, / Să vie-mpăratul măririi...”

Descrierea se dovedește a fi simbolică, iar înțelesul este evident deplasat în zona național-patriotică: „Să mângâie jalea nestinsului dor, /Să-mpace durerile firii”.

Sara, apărută tot în „Luceafărul” (1904), este semnată, la fel, Nic. Otavă și are o notă elegiacă. Ca în toate poeziile sale, elementele naturii, umanizate, suferă de o profundă tristețe: G. Călinescu vorbește despre „o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit de experiența crudă a vieții”³⁷⁾ care impregnează întreaga operă a poetului: „Bolta și-a cernit năframa/Ca o mamă întristată, / Floarea-soarelui pe câmpuri / Pleacă fruntea-ngându-rată [...]” / „Codrul cântăreții-și culcă, / Doarme trestia bolnavă [...]” / „Doarme apa la irugă...”

Chiar dacă este un pastel, din poezie lipsește elementul coloristic, fiindcă imaginile din versurile: „Zarea-și picură argintul / Pe ovezele de aur” surprind mai

³⁷⁾ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982, p. 610.

degrabă un efect de lumină, iar verbul „a deveni” se repetă într-o varietate de forme flexionare.

Toamna, apărută în „Luceafărul” (1902), apare în variantă nouă, în volumul Poezii din 1905. Mircea Popa surprinde la Goga, „o predilecție pentru stările crepusculare, umede, mohorâte, apăsate de prezența presantă a ploilor, a toamnelor, a amurgului.”³⁸⁾ Observația se confirmă: ”Văl de brumă argintie / Mi-a împodobit grădina, / Firelor de lămâiță / Li se uscă rădăcina. / Peste creștet de duminică / Norii suri își poartă plumbul, / Cu podoaba zdrențuită / Tremură pe câmp porumbul”, „...de la mieznoapte / Vine vântul fără milă [...], „... vifornița păgână” [...].

Asfințit, apărută în volumul **Ne cheamă pământul** (1909) are la bază motivul popular din legenda **Soarele și luna**, convertit într-un izbutit text de sorginte lirică. Amurgul este un „crai bătrân”, „împărțind cernite-odăjdii”. El are „gene argintate”, iar „craiul Soare” doarme leneș”, „se întunecă la față”, în timp ce „pădurea-ntreagă / A-nțele durerea Lunii [...]” La acest scenariu mitic, al apusului soarelui, ia parte întreaga natură: brazi, pădure, poiană, iarbă, fagi, Soare, Lună, flori.

Stejarul, pastel apărut în revista „Țara noastră” (1923) este descris „pe vârf de deal, în largul de zăpadă, / Bătrân stingher [...]”. Prezența sa este redusă la liniile esențiale (înălțime, izolare, întuneric, frig, dăinuire), devenind metafora sufletului poetului bătut de suferință, dar rezistând în așteptarea binelui: „El mut și blând, stă fără să se-ncline, / Acolo unde-i vifor și urgie/Blestemul rădăcinilor îl ține [...] / E neclintit: visează primăvara [...]”

Astfel, dacă Eminescu îmbina natura cu iubirea, Goga o convertește în metafore și simboluri, pentru a exprima, cu gravitate, starea de spirit a martirilor ardeleni.

George Bacovia (1881-1957) a lăsat câteva pasteluri, ca ale unui veritabil contemplativ, concepute în stil simbolist,³⁹⁾ simplificând formele.

Unul dintre acestea, intitulat chiar **Pastel** și apărut în „Arta” (1904), se remarcă prin simplitatea extremă a imaginilor (toamna, ploaia) lipsite de culoare, doar cenușiu și negru, sugerate de „fum” și de „corbi”.

Un „pastel modern, emancipat de cel clasic, hieratic, static [...], străin de tresărirea sufletească a artistului”³⁹⁾ este **Décor**, apărut în „Arta” (1904), cu titlul **Funebră**. Alternează, ca peisaj, „copacii albi, copacii negri”, „frunze albe, frunze negre” și se repetă elementul „parc”, „parcul secular”, peste care „ninsoarea cade rar [...]” Peisajul static este dinamizat doar de „versurile intercalate”⁴⁰⁾ Acești „copaci” „stau goi”, potențând decorul „de doliu”, „funerar”.

³⁸⁾ Mircea Popa, **Octavian Goga între colectivitate și solitudine**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 154.

³⁹⁾ Agatha Grigorescu-Bacovia, **Viața poetului**, București, 1962, p. 234.

⁴⁰⁾ Idem

Amurg de iarnă a apărut în volumul Versuri și proză cu titlul Plumb de iarnă, cu titlul definitiv în „Gândirea” din 1923, și demonstrează capacitatea lui Bacovia de simplificare extremă a imaginii: „Amurg de iarnă, sumbru, de metal” sau „Copacii rari și ninși par de cristal”. Poetul folosește două elemente ale naturii (amurgul și copacii), operând doar cu epitetul dublu sau triplu și cu o comparație.

Caracteristică pentru puternica subiectivitate a peisajului este poezia **Alean**, apărută în „Arta” (1904). Aspecte ale dimineții de toamnă la țară, fără a fi interpretate în tonalitate majoră, dobândesc o coloratură melancolică prin adăugarea cuvintelor „frig”, „trist”, „pustiu”, potențată în final prin evocarea copilăriei pierdute. Astfel, versul descriptiv „Și-i pâclă prin livezi”, reluat în finalul poeziei, dobândește conotații pur spirituale.

Mai apropiată de ceea ce semnifică pastelul, este Note de primăvară, apărută în „Flacăra” (1916), prin gama coloristică variată („verde crud” – repetat, „mugur alb și roz și pur” – repetat). Imaginea idilică din prima și ultima strofă este întreruptă de trimiterea la suferința eului liric și prin viziunea soarelui ca focar de combustie.

Chiar dacă diferă de poeziile lui Coșbuc și ale lui Eminescu, reminiscențe din cei doi poeți se resimt în **Noapte de vară**, apărută în volumul **Comedii în fond** (1936): „Noaptea-ncet, ticnit se lasă”, „Luna urcă somnoroasă”, „Codrul e de forme plin / Pe sub teii încă-n floare”, „Ah, ce clară noapte-albastră”. De observat orientarea ascensională a imaginilor, mai puțin specifică poetului.

Tudor Arghezi (1880-1967) folosește elemente de pastel în multe poezii.

Muntele măslinilor, apărută în volumul **Cuvinte potrivite** (1927), fixează locul acestui munte sfânt: „Munte-ndreptat cu piscul în Tărie / Și neclintit în visul de azur, / Bătut de-a mării veche dușmănie / Cu bici de lanțuri împrejur...” Îl caracterizează metaforic: „Munte, cădelniți de izvoare, / Altar de șoimi, sălaș de sori [...] / Tu, în hotarul marilor mistere / Ești ca un semn de-a pururea putere / Al vieții noastre cea fără de leac...” Imaginile artistice surprind antinomia ceresc-pământesc, subliniată și de titlul poeziei, precum și ideea de luptă dintre spirit și materie prin bogăția, varietatea și ineditul imaginilor.

Peisajul cosmic este immortalizat în poezia Miez de noapte, apărută tot în volumul **Cuvinte potrivite** (1927). „Steaua, luna” se-ntâlnesc nu oriunde, ci „-n vârful crucii”. Personificate, stelele „deșteaptă nucii”, iar „pe-al cerului pieptar” (o inedită metaforă), „scapără frumoșii teferi / Sumedenii de luceferi, / Plini de voie și de har [...]” În contrast cu „lumea, jos”, care „îmbătrânește”, „Într-o nouă tinerețe / Zilnic cerul noptii crește”.

În **Niciodată toamna**, descriind natura, poetul dezvăluie imensa-i tristețe, dorul de extincție, împăcarea cu moartea simțită ca o topire în frumusețea lumii. „Toamna”, „Palid așternut e șesul cu mătasă./Norilor, copacii le urzesc brocarte”, „Păsările negre

suie în apus/Ca frunza, bolnavă-a carpenului sur/Ce se desfrunzește, scuturând în sus/Foile-n azur”. De reținut personificarea naturii.

Icoană, apărută în volumul **Cuvinte potrivite** (1927), este considerată de Șerban Cioculescu „una dintre cele mai frumoase poezii descriptive ale lui Arghezi”, care „înfățișează un colț de natură, văzut noaptea, în felul decorativ al țesăturilor oltenești”.⁴¹⁾

„Noaptea” personificată „întinde scoarțe, plocate și covoare, / Urzite cu zigzaguri și cu chenar mărunț, / În care se repetă izvodul la culoare / Și chipurile crucii și florile...”

Peisajul nocturn dobândește, sub pana poetului, conotații magice: „În fața lunii, dreaptă, șoseaua-n vărgi cu plopii/S-a pardosit cu țoale din Jii și Mehedinți / Și-n umbra fiecărui copac așteaptă popii...”

Momentul zorilor („ivirea”) este marcat tot metaforic: („albele cătune, pitite sub căciuli”, „moara adormită”, „văzduhul cântă întreg cu toți cocoșii”).

Pe lângă valorificarea sugestiei etnografice, este prezentă în poezie sugestia religioasă. Astfel, peisajul e surprins înainte de ivirea zorilor, de aceea poate fi asimilat cu o epifanie. De aici și titlul metaforic, cu iz religios (**Icoană**).

Reprezentativă pentru arta miniaturistică argheziană, în care se îmbină jocul cu spectacolul lumii, este poezia **Iarna blajină**, apărută cu acest titlu în volumul **Versuri** (ediția 1940).

Atât titlul, cât și primul vers personifică iarna („iarna blajină”) la nivelul epitetului, ca, de altfel, întregul peisaj. „Luna” a rămas încă din vară „în ramuri de ceară”, „pomul... toarce... borangic”, „buruienile sunt îmbrăcate/Și încălțate”, „... lumea se joacă / De-a un fir de promoroacă”, „Floarea [...] s-a făcut nuia”, „Apa face minuni / Și soiuri de minciuni”. Imaginea din ultima strofă este din nou a iernii și consecințelor ei: „Toate taie, toate-nțepă, / Din văzduh și din apă, / Și presărat cu ghimpi mici / Pământul se ghemuie ca un arici”.

Din poezie se desprinde și o atmosferă ludică, susținută și de variația liberă a dimensiunii strofelor, a măsurii versurilor și a utilizării, în exces, a enumerărilor. Rima împerecheată amintește de ritmica numărărilor la copii.

Poezia Mă uit la flori, datată 1941 și apărută în volumul Una sută una poeme (1947), este un pretext pentru căutarea, în van, a divinității, precum în Psalmi.

Pornind de la repetarea verbului „mă uit [...]”, Arghezi enumeră atât elementele naturii („flori”, „stele”, „ceruri”, „spini din grădini”, „buruienile”, „șesul”, „cucuruzul”, „trandafirii”) , „eul”, („mă uit în mine”, „pipăi”, „dau”, „mă plec”, „încerc”, „întreb”, „zisei”, „mă iau după vulturi și lupi”, „am colindat”, „n-am dat

⁴¹⁾ Șerban Cioculescu, **Introducere în poezia lui Tudor Arghezi**, Ed. Minerva, București, 1971, p. 88.

de Tine nicăieri”), cât și imaginea lui Dumnezeu („Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta. / Tăria-i de beteală și salbă lâng[salbă. / Mi s-a părut odată că ai fost o nalbă”).

„Numai vântul într-un lan de orz” confirmă faptul că vede „Răspântia lui Dumnezeu”: „noi o vedem în câmp și în livede [...]”

Poetul, cu amărăciune, concluzionează: „Cu jurământul morții, cel fără iertăciune, / Toate îl știu pe Domnul: nici una nu ni-l spune”.

Vasile Voiculescu (1884-1963) este unul dintre epicii care, descriind natura, cultivă lupta, ca eveniment, prin excelență.

Amurgul a apărut în volumul **Pârgă** (1921). Poezia debutează cu un superb apus de soare văzut metaforic: „Cerescul ghem de aur, întreaga lui urzeală / Și-a depănat-o-n fire de foc strălucitoare... / Ajuns în pragul zării gol, fără beteală, / Rostogolit din ceruri, apune pe ponoare”. Personificat, amurgul „despoaie colinele de aur”. Peste tot pe „unde calcă se stinge o comoară, / Se face vânăt plaiul [...] / [...] din codri se strecoară / Un lung alai de umbre pe orice cărăruie”. „Ca un cioban”, zorește „să-și strângă cârdul de umbre întins pe cale”, iar mai târziu, pe urmele luminii, „Noaptea încă / Aleargă și îngHITE în ciuda răzbunării/Toți fulgii de lumină împraștiați pe creste [...]”.

Asistăm la o viziune agonică a luminii în lupta cu noaptea, prezentată alegoric, o suită de metafore care asimilează toate aspectele universului [...]”⁴²⁾

Ca fenomen invers „amurgului”, **Răsărit de lună**, apărută în volumul „Pârgă” (1921) înscenează afirmarea solemnă a victoriei luminii asupra întunericului.

Natura, personificată, se convertește în imaginea naturii – palat: „Sus, tocmai între două piscuri ce străjuiesc ca doi pilaștri, / Încet s-arată luna [...] / Ca o crăiasă-ntr-un pridvor. / Și-n curtea cerurilor intră călcând pe lespezi de lumină, / Pizmașă, umbra se ascunde în fundul negrelor firizi [...]”

Icoane de toamnă, apărută în volumul Pârgă (1921), ilustrează ceea ce Tudor Vianu numea „pastel dramatic” voiculescian: „natura i se prezintă ca scena unei întâmplări, ca o alegorie în mișcare, uneori cu reminiscențe din lumea basmelor”⁴³⁾

Imaginea pădurii este foarte sugestivă, nu numai prin impresia de culoare („pădurea-ngălbănită [...], /Aprinsă [...]”, „picuri de văpaie”, „seara cea bălaie”), cât și prin sugestia de fantastic („Noaptea [...] / O namilă flămândă , greoaie ca un urs”, „Amurgul [...] o uriașă rană), bazată pe hiperbolă.

Regresia luminii este văzută animist: „rană / Prin care-al zilei sânge, lumina-ncet s-a scurs”.

⁴²⁾ * * * V. Voiculescu interpretat de..., Ed. Eminescu, București, 1951, p. 66.

⁴³⁾ *Op. cit.*, p. 67.

În pastelul **Pe decindea Dunării**, apărut în volumul **Poeme cu îngeri** (1927), ilustrează pastelul în care peisajul se interiorizează și se subiectivează, devenind expresia unei stări sufletești.

Peisajul de toamnă este dezolant: „triste miriști cu ciulini”, „baltă”, „În tot câmpul nici un fir nu-i verde”, „albe colilii”, „zări pustii”, „cer de mari melancolii”, „drum fără hotar”, „roata zărilor năprui”, „stepă” etc.

În acest spațiu infinit, figura umană ocupă un loc important, dar și sentimental de timp încremenit și comunicarea între civilizații.

Prin contrast, pastelul **Toiul primăverii**, apărut în volumul **Urcuș** (1937) este o poezie de exuberanță vitalistă și beție sacră, conceput în stil metaforic. Imaginile vizuale („coaste”, „ierburi”, „valve de flori”, „salcâmi” „tei”, „nuci”, „lacul”, „muguri”) alternează cu imagini auditive („clocot”, „ecou”), olfactive („miresme”) și cinetice („spânzură”, „ies”, „duc”, „s-amestecă”, „bat în vânt”, „țâșnită- „, „înfrunzește”), creând o atmosferă tonică, optimistă; imaginile sugerează unitatea regnurilor și a stihilor.

G. Topârceanu (1886-1937) se menține tot în zona confruntării dintre întuneric și lumină. Unele pasteluri le-a intitulat „rapsodii”, mai importante fiind cele care immortalizează primăvara sau toamna.

Rapsodii de primăvară a apărut în „Adevărul literar și artistic” (1928). Cuvântul – definiție din titlu este împrumutat din sfera muzicii, unde denumește o compoziție alcătuită din fragmente variate. Acest ciclu al rapsodiilor Topârceanu îl dedică „ființelor gingașe, firului de iarbă și bobului de rouă” (Al. Săndulescu).

În acest pastel, „epitetele câștigă în context, văzute [...] în funcția lor stilistică. Sunt epitete cu răsfrângeri decorative-descriptive, epitete lirico-morale și epitete neologice, cu substrat umoristic”.⁴⁴⁾

Personificarea este, la fel, la loc de cinste („crângul adormit”, „abur moale”, „ferestre amorțite”, „un zarzăr mic [...] s-a trezit”, „soare crud”, „primăvara” are „pasul [...] ușor”, ca și comparația („gospodinele / Iuți ca albinele”, „crenguțele ca spinii”, „Cerul e-albastru / Ca o petală/De miozat”) și metafora („stol [...] de îngerași”, „vălul subțirel de floare”, „argintul”, „rai”, „trena-i de ninsori”), alături de enumerații și repetiții.

Cântec a apărut în „Însemnări literare” (1919), cu titlul **În pădure**, sub semnătura G. Struma.

Concepută în stil direct, poezia evocă frumusețea pădurii primăvara, când „de subt frunze moarte ies/În umbră viorele”, când „strălucesc subt rouă grea / Cărări de soare pline”. Dacă nota dominantă este optimismul, prin contrast, ultimul vers schimbă brusc, starea sufletească a poetului” „Și singură ca mine [...]”.

⁴⁴⁾ Constantin Ciopraga, **G. Topârceanu**, E.P.L., București, 1962, p. 321.

Cea mai valoroasă poezie a lui Topârceanu rămâne **Rapsodii de toamnă**, apărută în „Însemnări literare” (1919), impresionând prin fantezia descriptivă, prin efectele parodice obținute prin îmbinarea cuvintelor familiare, chiar populare, cu neologismele.

Dominantă rămâne, însă, fantezia descriptivă: „o boare [...] / a furat de prin ponoare / Puful păpădiilor”, „toate florile șoptiră [...]”, salcâmul este „mândru ca o flamură”, având „solzii frunzelor mărunte”, zburliți, „vine-un vânt de iarnă” cu „voce [...] tiranică”, „-au pornit-o peste luncă / Frunzele-n bejanie”, „Papura pe lac se zbate / Legănându-și săbiile”, „O păstaie de sulcină” / A făcut explozie”, „dalia / Ca o doamnă din elită”, „Trei petunii [...] / Stau de vorbă...”, „Floarea-soarelui, bătrână, / [...] se sperie”, „buruienile-ngrozite”, „Rumenele lobode”, „mătrăguna / A-nvățat un brusture / Să le spuie-n față una / Care să le usture!”, „De mirare parcă-și ține / Vântul respirația”. Toamna are „Haina [...] cu trenă lungă, / De culoarea vântului”. Ea este „zâna melopeelor / Spaima florilor [...] și „pleacă mai departe, / Pustiind cărările / Cu alai de frunze moarte / Să colinde zările [...]

Poezia se mai caracterizează prin umorul melancolic (mai cu seamă în strofele finale), cât și prin ritmul sprintar. Poetul cântă atât natura cât și micile vietăți alarmate de sosirea intempestivă a toamnei.

Ion Pillat (1891-1945) caută în poeziile sale descriptive semnele unei legi care guvernează existența.

Bazată pe o personificare de sorginte folclorică, poezia **Vârful dealului**, apărută în „Flacăra” (1921), confirmă observația lui Cristian Livescu, conform căreia, „plecând de la elemente simple, de pastel rural, poetul descoperă simbolurile înseși ale neamului cu care se vrea solidar”.⁴⁵⁾

Imaginea-simbol, metaforizată, este dealul, axă a lumii, care parcă unește cerul cu pământul, oferindu-i poetului o perspectivă nu numai asupra peisajului („Un uriaș [...] / Pletosul deal [...]”, „verdea câmpie argeșană”, „drumul”, „sălcii plângătoare și plopri pribegitori”, „Ca și argintul sprinten, viu apele sclipesc”, „colina”, „a cerului văpaie”, „vârf de deal! / [...] capăt liniștitor de drum”, „amurg”), ci și asupra propriei existențe. („să-și revadă țara cu sate fără număr, / Cu casele: mioare și turlele: păstori”, „ținutul”, „unde clarul cântec de clopot creștinesc” „De fiecare casă un crin înalt de fum”).

În contrast cu descrierea peisajului, apar în finalul poeziei brusca particularizare și subiectivizare a imaginii.

În vie, apărută în „Gândirea” (1921) este un pastel clasic, în aparență, înrudit cu cele ale lui Alecsandri (prin subiect, dimensiuni, structură prozodică), dar își dezvăluie modernitatea prin folosirea sinesteziei și a unor comparații îndrăznețe.

⁴⁵⁾ C. Livescu, **Introducere în poezia lui Ion Pillat**, Ed. Minerva, București, 1971, p. 69.

Astfel, imagini ca „via”, „sitarii”, „toamna”, „ziua [...] pe rod”, „soarele de aur”, „Cu galben și cu roșu își coace codrul ia”, „lumina zboară” par desprinse dintr-un pastel classic, în timp ce „miroase via a tîmâios și coarnă”, /Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc”, „soarele [...] dă-n pîrg ca o gutuie”, „prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar”, „Ecou ce adormise și-a tresărit deodată- / În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată / Lovind în amintire [...]” dau un aer modern textului.

Amurg în Deltă, apărută în „Viața Românească” (1927), cu titlul **Amurg**, este o poezie preponderant descriptivă.

Ochiul poetului este încântat de „verde, păpurișul” care „Se-ndoaie-n vîntul serii foșnitor”, de „stuf”, de „Delta toată-n aur”, de „umbrele ostroavelor de plaur”, care „Albastrul cenușiu îl împânzesc”, de „noaptea șoptitoare”, de „valul ce se-ntunecă-ntruna”, de „cele cinci coline” care „cresc în zare [...]” Atmosfera este subtilă prin alternarea axelor orizontală și verticală în organizarea imaginilor, a apropiatului și a depărtatului, a încremenitului și mișcătorului, prin jocul celor două culori complementare (aur și albastru), precum și prin efectele sonore obținute prin aliterație.

Noapte pe țârm, apărută în „Cugetul românesc” (1923), surprinde fenomenul magic al reflectării lunii în apa mării, ca pretext pentru exprimarea unor tainice corespondențe. Câmpul și marea, ziua și noaptea, lumina și întunericul, pămîntul și cerul sunt perechile ce semnifică unitatea fundamentală a universului.

Astfel, „velinți de soare” de pe câmp au drept corespondent „sided de lună” pe mare; „plaja pămîntească” – „plajele din lună”, „tărîmul nostru”, „țările din lună”. „Talazul sună, Pe câmp cu fulgi de soare. Pe mări cu solzi de lună”, iar „zorii și cu noaptea, privindu-se, au stat”.

Structura discursului liric se bazează în mare măsură pe repetiție („lună”, „când”, „talazul sună”, „câmp”, „soare”, „mări”) pe antiteză („câmp – mări”, „plaja pămîntească – plajele din lună”, „zorii – noaptea”) și pe paralelism sintactic.

Adrian Maniu (1891-1968) este un contemplativ.

Pastelul **Lângă pămînt**, apărut în volumul cu același titlu (1924), confirmă ceea ce observa Mircea Scarlat, că în pastelurile lui Adrian Maniu „este vorba de reprezentare, nu de consemnarea unor percepții. Sunt priveliști inventate, realizate prin acumulare de notații «curgînd» sacadat.”⁴⁶⁾

Elementele descrierii au caracter de multiplicitate și indistinție, fie ele animate sau nu, facilitînd detașarea unicelor figuri singulare, sperietoarea și luceafărul, simbolizînd derizoriul și sublimul, ambele proiectate pe cer, dar fiecare, cum s-a văzut, cu propria-i semnificație.

⁴⁶⁾ Mircea Scarlat, **Istoria poeziei românești**, III, Ed. Minerva, București, 1986, p. 86.

Întâlnim atât elemente derizorii ale naturii, în sensul de obișnuite („bălți”, „șiri de paie”, „trifoi”, „cetate”, „punți de lemn”, „râuri”, „vii”), cât și elemente celeste, sublime („luceafăr”, „stele”).

Amurg, apărută în volumul **Lângă pământ**, (1924), ne convinge că poetul vede natura cu ochii pictorului, „dar are posibilitatea – miraculoasă, am putea spune, fără să exagerăm – de a ne reda în cuvinte viziunile sale plastice, păstrând esența efectului cromatic sau sculptural”⁴⁷⁾.

Viziunea plastică a poetului este modernă, deoarece nu descrie, ci selectează impresii, prin alăturarea cărora creează atmosferă: „Toamnă. Cerul alb ca pâinea. Soarele coboară-ntruna / [...], norii-n zare s-au lungit”, „a-nflorit [...] luna”, „apa cercuiește unde”, „o stea mică se arată”, „sălcii plângătoare”, „vântul poartă apei șoapte”. Coloritul e simplificat, redus la contrastul „sur-verde” și la efecte de umbră și lumină.

Poetul manifestă predilecție pentru formele rotunde: „soarele”, „luna”, „inel de piatră”, „stea”, „fântâna” și pentru imagini vizuale, cu excepția jumătății ultimului vers.

Lucian Blaga (1895-1961) tratează natura mitic, cu profunzimi ce nu pot fi întotdeauna sondate integral.

Amurg de toamnă, apărută în revista „Patria” (1919), pornește de la sugestii folclorice, pentru a demonstra nașterea mitologiei personale a poetului, convertită în versuri albe.

Personificat, „amurgul suflă/cu buze roșii [...]”, în timp ce „o rază venind în goană din apus”, cade împreună cu frunza pe care s-a lăsat, deoarece lumina are greutate.

„[...] «figura» universului ni se dezvăluie dintr-o dată alta, harta uscată a realului începe să palpitate misterios, strecurându-ne o emoție nemaîntâlnită”⁴⁸⁾: „O, sufletul! [...] / să nu-l ajungă nici o rază de lumină: / s-ar prăbuși”.

Poetul introduce elemente și face asociații cel puțin stranii pentru o descriere obiectivă: norii sunt acoperiți cu un văl de cenușă, lumina are greutate, făcând să se prăbușească frunza și sufletul poetului.

Vară, apărută în „Lamura” (1920), reunește o viziune bazată pe identificarea omului cu elementele naturii și pe ideea rodniciei, dominând elementul nominal („orizont”, „fulgere”, „dogoare”, „pământu-”, „lan de grâu”, „soare”, „spicele”, „grăuntele”, „flori de mac”). Întreaga poezie ilustrează dominantă volumului

⁴⁷⁾ Mircea Tomuș, **Cincisprezece poeți**, E.P.L., București, 1968, p. 185.

⁴⁸⁾ Șt. Aug. Doinaș, **Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga**, în **Lectura poeziei**, E.C.R., București, 1980, p. 43.

Poemele luminii: „Contemplația calmă, senin abandon de sine în favoarea impunerii ritmurilor naturii, ce penetrează ființa până la substituire”⁴⁹⁾

În munți, apărută în „Gândirea” (1926), caracterizează tipul de viziune poetică blagiană, închipuind un cadru mitic: „Lângă schit, miezul nopții găsește / făpturi adormite-n picioare, / Duhul mușchiului umed / umblă prin văgăuni”, fluturii își caută „în focuri cenușa”, „fețele stânilor - își freacă de lună umerii goi”, „sarea vieții” este în „ierburi”, „În sângele oilor, noaptea pădurii e vis lung și greu”, „Pe patru vânturi adânci / pătrunde somnul în fagi bătrâni”, „un balaur [...] / visează lapte albastru furat din sâni”.

Natura, din acest pastel nocturn, se relevă prin întunericul greu prin aerul împietrit, parcă, precum un blestem. Peisajul este transfigurat prin proiecția în fabulos, un fabulos de proveniență folclorică, ilustrând importanța, pentru poet, a „nopții muntelui și pădurilor”.

Miezul nopții este miezul de taină al lumii. Timpul este dilatat prin referințe metaforice relevante: „din răsărit”, „peste muche”, „lună”, „patru vânturi”, „undeva”, iar spațiul este definibil doar prin elemente de atmosferă.

Jocul de sensuri al metaforelor conferă imaginii globale un caracter misterios, semireal. Lumina selenară, tratată metaforic, în spirit folcloric, orientează, de asemenea, spre fabulos. Astfel, noaptea apare ca o stare de vis, opusă lumii diurne, o atmosferă de vrajă.

Caracteristică pentru felul în care Blaga personalizează peisajul, pentru integrarea elementelor peisajului în metafore rare, este poezia **Septembrie**, apărută în „Gândirea” (1929).

Peisajul este, ca în poezia **În munți**, de sorginte fantastică: „ceasul verde al pădurii”, „ochiuri ciudate”, „brânduși cu viață târzie”, „jilavul mușchi”, „amurgul gorunilor sferici”, „codru”, „asfințit”, „bolțile-adânci”.

În vizunea poetului, degenerarea naturii este cauzată de „otrăvuri uitate”, care „adie” în atmosferă, ofilind „ceasul verde-al pădurii”. În consonanță cu peisajul, apare „cântecul vechi” al turmelor, „cu clopote”, conferind, parcă, pădurii „tulnice multe”, menite să mențină atmosfera de beatitudine melancolică.

Cele mai multe pasteluri ale lui Lucian Blaga (**Soare iberic, Țară, Munți și nori**) folosesc descrierea ca pretext pentru exprimarea unei game variate de stări sufletești (nostalgia după ținuturile natale, patriotismul poetului, mitul propriu privind nașterea geologicului).

Ion Barbu (1895-1961) se înscrie printre epici, unul dintre cei mai originali poeți români și unul din marii poeți pe care România i-a dat lumii.

⁴⁹⁾ Ion Pop, **Lucian Blaga – Universul liric**, E.C.R., București, 1981, p. 23.

Munții, apărută în „Sburătorul” (1919), dezvăluie o puternică dezlănțuire de forță vitală, pendulând între elan și încremenire.

Prezența metaforic („spasm încrăcit”, „supremă încordare de granit”, „braț semeț”, pe care „ghiața înălțimii i-a-mpietrit”), munții domină înălțimile, logodiți cu „vasta strălucire” prin „dorul lor nebiruit”.

În contrast cu „solidul”, impresionează imaginea apei, văzută metaforic: „Șerpuitoarea formă veșnic vie”, care, după ce a izvorât din ”stânci” ce „expiră-n vijelie / Șuvoiul apei [...], Prin necuprinsa zărilor câmpie/Se-ndreaptă către mări odihnitoare [...]”.

Elogiu aduce poetul naturii și prin poezia **Copacul**, apărută în „Sburătorul” (1919), al cărui sens a fost definit de Eugen Lovinescu: „Spasmul copacului de a soarbe opalul de sus [...] ne arată o puternică emoție a poetului în tendința lui, înfrățită cu cea a naturii spre o ascensiune”.⁵⁰⁾

Personificat, copacul este și el o forță a naturii: „... ar vrea / Să sfârâme zenitul și-nnebunit să bea, / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină”, „De-un strălucit albastru viziunea lui e plină / Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea”. Toamna, însă, înfășurat în „tonuri de crepuscul”, „împăcat / În toamna lui, copacul se-nclină către glie”.

În **Banchizele**, apărută în „Sburătorul” (1919), „aproape toate elementele primordiale au nostalgia solidarității, aspirând să-și depășească originara stare printr-un proces metaforic [...]”⁵¹⁾

Din poezie se pot distinge o suită de antinomii: întuneric/lumină („soare”- „noapte”), gheață / soare („sinteze transparente”, „năvi de ghiață” – „soare roșietic și avar”), latență / manifestare („stătătoare pustietăți lichide”), „mereu rătăcitoare” / „pornesc să-și întrunească ascunsele comori / [...] aruncă / Efluviile unor neprihănite zorii”).

Imaginile vizuale evocate („verzi și stătătoare pustietăți lichide”, „străluciri”, „soare roșietic”, „aurul stelar”, „înflorirea reflexelor fluide”, „fir cu fir”, „năvi de gheață”, „illuminate”, „mări”, „umbră”, „zorii”) alternează cu jocul aliterațiilor consonantice.

Răsăritul, apărută în „România nouă” (1921), reia confruntarea dintre întuneric și lumină, după ce aceasta a fost tratată ludic-umoristic (de la **Concertul în luncă** al lui V. Alecsandri și **Chindia** lui G. Coșbuc, până la **Rapsodiile de toamnă** ale lui G. Topârceanu sau **Asfințitul** lui O. Goga.

⁵⁰⁾ Eugen Lovinescu, **Iarși Ion Barbu**, Poezii, București, 1970, p. 395.

⁵¹⁾ Marian Mincu, **Opera literară a lui Ion Barbu**, E.C.R., București, 1990, p. 319.

Limită între noapte și zi, răsăritul este înfățișat „ca o imagine a unei drame cosmice a morții – spre naștere: «Răsărit» înseamnă, aici, victoria «războinicului solar».”⁵²⁾

Personificarea este susținută de originalitatea și forța imaginilor: „Cumpăna ridică-n zenit pironul clar”, „Pe chipul nopții trece-un gând pieziș de ură”, „-al lunii rece, fierăstruit pătrar / Belșug de fire scapă”, „tânjește în armură / Scăpărător de raze, războinicul solar”, „din vrajă se descheie / Greoi, zvâcnind în salturi metalicul său trup [...] / Împlântă-n țeasta nopții pumnale de lumină”.

Limitele lirismului tradițional sunt depășite prin sensul mai general, conferit poeziei de folosirea persoanei a treia, sens care devine mai profund.

Barbu Fundoianu (1898-1944) a lăsat, în scurta sa viață, și câteva descrieri de natură, unele tradiționale, altele cu tendințe moderniste.

Amurg de toamnă, apărută în „Revista noastră” (1915), cu titlul **Afară suflă vântul**, este o poezie de tinerețe, în care elementele naturii din care se constituie peisajul au încă suavitățile și frumusețea propriei poezii tradiționale.

Toamna este sugerată de elemente specifice anotimpului: „Afară suflă vântul”, „ploaia bate-n geamuri”, „nori sporesc pe boltă”, „mor macii-n lac de sânge”, „plânge firav cimbrul și gingașa cicoare”, „sălbatica răsură [...] își plânge dus norocul”, „freamătă pădurea”, „geme-n plans porumbul”, „plâng [...] norii [...] și cerul cum e plumbul”, „plânge apa-n vaduri”.

Toate aceste elemente sunt supuse unei zbatări și suferințe, sugerate prin repetarea verbului „a plânge” (în diverse forme flexionare) și de imaginile care inspiră ruperea, rănirea, sângele și potențază frământarea din sufletul poetului („... și sufletul meu moare / În aiurări de spaimă și-n cânturi funerare [...]).

Ideea acumulării aproape insuportabile a durerii este accentuată și de structura sintactică a discursului liric, bazată pe coordonare.

Postuma **Mare**, datând de prin 1917, a apărut în volumul **Priveliști și inedite** (1974), confirmând observația mai generală a lui Aurel Martin, potrivit căreia „atitudinea de ansamblu a poetului față de natură se cere definită prin categorii negative [...], inaderența, disparitatea, desfigurarea”, încât se poate vorbi despre un „disentiment” al naturii.⁵³⁾

Imagini ca: „O mare cenușie, ca-ntr-un tablou murdar”, „furtuna geme-nuntru [...] / și viforoasă-azvârle mucegăite plante”, „metalu-i vag și sur”, „valul urlă, țipă și spumegă obscur”, „geamandura geme în mare”, „meduze răposate”, „marea [...] urlă-n suflet” sunt edificatoare.

⁵²⁾ Ioana Ed. Petrescu, **Ion Barbu și poetica postmodernismului**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 55.

⁵³⁾ Aurel Martin, în **B. Fundoianu, Poezii**, Ed. Minerva, București, 1978, p. XXII-XXIII.

Toate elementele descrierii stârnesc repulsie, substantivele și adjectivele sugerând descompunerea, moartea, tulburarea conștiinței, iar verbele traducând suferința sau expresia ei (geme, urlă, țipă, spumegă).

Opoziția om-natură (nu comunicarea, ca în alte pasteluri) este afirmată concludiv în ultimul vers: „Și stăm așa potrivnici de o eternitate”.

Apărută în revista „Unu” (1930), cu titlul Priveliști XI, datată 1919, poezia Sinaia confirmă observația lui Aurel Martin că în „desenul” lui Fundoianu „contururile obiectului par respectate întocmai, dar, în realitate, adică în imagine, intervine arbitrarul asociațiilor mintale. Logica subiectului e impusă obiectului.”⁵⁴⁾

Iată: „Fagii au frunză groasă”, „toamna [...] ca o panglică lată”, „râul [...] -și spală dinții de bolovani”, „fagii roșii”, „tăcerea cântă”, lumina cu buzele în lut”, sunt numai câteva exemple în sprijinul afirmației criticului.

Imaginile se caracterizează nu numai prin violență, ci și prin stranietate: „slove [...] impure”, „veverițe [...] fără ochi”, „privirea s-o ții în loc, sub pleoape”, „cauți îndărătnic”.

Componenta de „artă poetică” a textului se desprinde din versurile 4 și 5 („De ce descoși din lucruri figurale, ca-n bani / scoși din pământ, cu slove chircite și impure?”), 5 („Am cunoscut deodată răcoarea de pădure”) și 10-12 („și cauți îndărătnic să știi de ce-a căzut / de-așa de sus lumina cu buzele în lut”).

Șt. Aug. Doinaș (1922-2005) merge în direcția lui Lucian Blaga, îmbrățișând formula mitică în „tratarea” naturii.

Poteca, datată 1963, apare în volumul **Ipostaze** din 1968. Poezia construiește imaginea unui loc mitic, în care contrariile, precum nevăzutul/lumina („cel mai adânc/luminiș din adâncul pădurii” – „lumina”), adâncul/înaltul („cel mai adânc [...], adâncul pădurii” – „un abur ușor [...] pornește [...] în sus”), viața și moartea, material și spiritul coexistă și trec unul în celălalt.

Simbolistica legată de cele patru animale emblematice („ursul bătrân”, „căprioara rănită”, „șarpele vătămat”, „privighetoarea fără aripi”) sugerează puterea și vârsta, grația suavă și vulnerabilitatea, înțelepciunea și viclenia, sensibilitatea și expresia artistică.

Recurgând la repetiție („adâncul”, „lumină”, „numai”, „pierde culorile”) și enumerație, poetul reliefează ideile fundamentale ale versurilor, contând și pe efectul, în simetrie antitetică, al versurilor scurte din finalul strofelor a doua și a treia.

Trestia, datată 1957, apare în volumul **Ipostaze** (1968). Ni-l dezvăluie pe poet ca spectator, asistând la felul în care „ziua se-ngână cu noaptea”, „trestia” se oglindește-n iaz, sunt „zorii-n delir, pustiitul amar / leneș [...]”, seara este dominată

⁵⁴⁾ op. cit., p. XXI.

de „duhul târziului”, de „vântul de baltă” resimțit de „trestia” care „tresaltă”, „vibrând între maluri și stele”, „Până spre ziuă –n răstimpuri, tresare / trestia tristă [...]”.

De remarcat limpezimea imaginilor vizuale în contrast cu expresivitatea insinuantă a elementului sonor („se-ngână”, „vibrând”, „cântecul [...] tulbură orfic al apei timpan”).

Peisajul devine, astfel, travestitul unei implicite meditații asupra artei, mediatoare între cer și pământ, spre care trimit aluziile mitologice.

Dacă în „**Zvon de april**” exuberanța vitală, generată de primăvară, simplificarea liniilor imaginii, sobrietatea coloritului, suavitatea și imaterialitatea senzațiilor conduc la sugestia permanentă a existenței unui tâlc ascuns al lucrurilor, **Luna**, dată tot 1957, dar apărută în volumul **Ipostaze** (1968), deși manifestă aceeași preocupare pentru imagine, are și o nuanță ludică. Astfel, „luna” are „suflet dublu [...] -n apă și în aer”, „Argintu-i rozător mușca din râu / imaginile sălciilor plânse”, iar apoi a ieșit pe țărături „cu strigăt de văpaie/atât de stins, atât de enigmatic”.

La prima vedere, accentul cade pe caracterul cu totul neașteptat al asocierii metaforice. Aceasta pune în lumină tainicele corespondențe, cum ar fi ineditele și surprinzătoarele asocieri, în aglomerarea lor („luna-castor”, „argintul rozător”, „locuința pentru săruturi”, „strigăt de văpaie”) care personalizează răsăritul lunii pe apă, un subiect banal pentru neavizați.

A.E. Baconsky (1925-1977) este înrudit cu C. Conachi, dar și cu V. Cârlova, M. Eminescu și I. Pillat, punând poezia în slujba comunicării unor stări sufletești, pe lângă atenția acordată tablourilor din natură.

Imn către florile toamnei a apărut în volumul **Dincolo de iarnă** (1957). Despre pastel, Mircea Martin spunea: „Abordarea pastelului – tipar necanonic, devine o paradoxală soluție de emancipare imaginativă⁵⁵⁾”, iar despre această poezie, E. Simion spune că este „o mică elegie simbolistă [...], spiritualizată și pusă în acord cu un sentiment nelămurit de jubilație și regret în fața firii”⁵⁶⁾.

Concepută exclamativ, în stil direct, poezia aduce un elogiu florilor, „toamnei”. Sunt enumerate: „dalii, tufănici și crizanteme”, „flori [...] / De aramă, de purpură”, „corola rece”, „pădurea” care „se destramă”, „câmpia”, „frunze umede-n vie”, „flori târzii/Ca nuferii”, „sărutul de foc al petalelor”. Versul „O, dalii, tufănici și crizanteme” devine refren.

Invocația alternează cu descripția („paloarea grădinilor brumate”, „culori arzând de iubire târzie”, „frunze galbene se-nchid pline de somn”, „corolele cu luminosul lor contur [...] ard puzderii”, „sărutul de foc al petalelor”), antiteza accentuează efectele

⁵⁵⁾ Mircea Martin, în **A.E. Baconsky, Scrieri, I, Poezii**, E.C.R., București, 1990, p. XV.

⁵⁶⁾ Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, III, E.C.R., București, 1984, p. 137.

toamnei: „Să înflorești când totu-n jur se stinge”, iar demersul caracteristic al privirii alternează cu îmbrățișarea spațiului larg („prin ceața toamnei pădurea se despoaie”, „În mările cerului fără hotar”) cu evocarea unui element apropiat, aproape miniatural („tufănei”).

În alte poezii, Bacovsky este contemplativ (**Țărm singuratic**), pierzându-se peisajul pe care-l zugrăvește până la fuziunea cu acesta (apa, marea, valurile).

Nichita Stănescu (1933-1983) își construiește o lume a lui, paralelă și independentă de cea reală.

Poezia **Dimineață marină**, apărută în volumul **Sensul iubirii** (1960) se caracterizează prin sărăcia elementului descriptiv (plopul, mare, dimineață, lumina) devenit, prin concentrare, mai puternic expresiv, sugerând comunicarea „materială” a eului liric cu natura înconjurătoare, prin mișcările line („umerii [...] mi I-au atins”), unduioase („mă ridicam [...] / scuturându-mi șuvițele...”), bruște („mă ridicam, scuturându-mi [...] undele”).

Imaginea răsfrângerii din versurile „Adânc, lumina-n apă o să-mpungă: / din ochii noștri se va-ntoarce înmiit” este caracteristică acestei poezii.

Nota muzicală este susținută de expresia „umbrele [...] melodioase”, reluată ca vers final.

În **Câmpie, primăvara**, apărută în același volum, impresionează osmoza eu liric-natură, umanul și vegetalul comunicând prin unitatea ariilor semantice ale cuvintelor care le determină: „În cercăne verzui te ocolesc departe/vibrațiile ierbei, arcuite tandru, / și le ivești, și le azvârli în jururi, sparte / cu râsul tău [...]”

În **Cântec de iarnă**, evocarea naturii se face, ca la Eminescu, în strânsă relație cu cea a femeii iubite: „Ești atât de frumoasă iarna!/Câmpul întins pe spate, lângă orizont, / și copacii opriți din fuga crivățului [...]” Poetul receptează lumea hiperbolic.

Înserare de toamnă a apărut în volumul Necuvintele (1969) și realizează un spațiu în care natura este văzută agonistic, ca o luptă între lucruri și imaginile lor („copaci fără frunze”, „clișeul negru al lacului”, „amurg”, „umbra lungă/a lucrurilor / devenea mult mai adevărată decât lucrurile”). Imaginea înfășurării / îmbrățișării / înglobării se dovedește a fi adevărata realitate.

Marin Sorescu (1936-2000) „tratează poetic realul” (cf. Șt. Aug. Doinaș).

Otrăvuri, apărută în volumul **Moartea ceasului** (1966) este definitorie pentru modul fantezist în care poetul „transcrie” sentimentul comuniunii cu natura.

După ce afirmă: „Iarba, munții, apele și cerul/Mi-au intrat în sânge”, poetul constată efectul: „Simt că-nverzesc, / Din cauza ierbii, / Că mă umplu de prăpăstii / [...] / Din cauza munților. Că picioarele rotunjesc pe drum / Pietrele [...] / Din cauza apei / Și mai simt că devin/Parcă albastru [...] / Cu stele pe ochi [...]”

Deci, „otrăvuri nu sunt maligne, ci cu efecte benefice.

Timp, apărută în volumul **Tineretea lui Don Quijote** (1968), abordează tema morții universului. Chiar și muntele e vulnerabil „Hodorogul [...] bătrân”, „zbârcit în norii / Din colțul ochilor [...]”, într-o zi, îi va veni și lui vremea”.

Teama de disoluție este implorată prin tratare aparent dezinvoltă, dar, dincolo de tonul pseudoglumeț și mimat-nepăsător, simțim cum vibrează drama dispariției ineluctabile: „Nu va mai exista după el / Nici măcar o pată de cer [...]”.

Reluând tema înfrățirii omului cu codrul, poezia **Foaie verde**, apărută în volumul **Tușiți** (1970) dezvăluie ceea ce Mircea Scarlat a numit „Modelul luat în răspăr”⁵⁷⁾, adică relevând latențe de sens mult mai profunde decât în poeziile populare pe aceeași temă.

Cele două entități (omul și codrul) sunt spiritualizate, deși perfect îngemănate, încât își pot chiar interschimba funcțiile: „Codrule, / Dă-mi o frunză de sus, / Pentru lumină și pentru tinerețe, / Și pentru viața care nu moare” sau: „Codrule, dă-mi o frunză de jos, / Pentru întuneric și pentru bătrânețe, / Și pentru moartea care nu învie”. Fuziunea, până la contopire, o ilustrează versurile: „Noi ne-am scris sufletul / Pe frunze” sau „... mai bine cântă tu / Și cu sufletul meu”.

Aprofundarea comuniunii se realizează prin repetiții („codrule”, „dă-mi”, „o frunză”), prin elementul de surpriză introdus de ultimele două versuri, izolate de strofe, dar și prin dispunerea grafică și versul alb.

În **Astfel**, apărută în volumul cu același titlu (1973), natura, redusă la câteva forme fundamentale („arcu Carpaților”, „luceafăr”, „holdele din Bărăgan”), care evocă atât spațiul, cât și timpul, adică istoria, devine emblemă a țării. Din viziunea asupra naturii se desprind atașamentul patriotic al poetului, precum și reinterpretarea unor reminiscențe eminesciene.

Strofa finală este sobră și solemnă, de altă factură metrică, încărcată de noi semnificații, prin conotația elementului lexical: „Astfel atenți / La tot și la toate / Am învățat mereu / Să fim veșnici”.

⁵⁷⁾ Mircea Scarlat, în **Prefață la Marin Sorescu, Drumul**, București, 1984, p. VIII.

III. Portrete în proză

„Portretul” (fr. portrait) este descrierea unei personae, fie prin trăsături exterioare [...] (portret fizic), fie prin caracterul ei (portret psihic), fie prin trăsăturile fizice și sufletești în același timp (portret mixt [...]). Portretul poate fi al unui personaj real sau fictiv” [...], concentrat, conturat printr-o singură imagine a personajului [...] sau în desfășurare [...], prin acumularea enumeratică de trăsături [...]. Unele portrete sunt individuale [...], altele sunt generalizatoare, care topesc în ele trăsăturile tipice ale unei categorii întregi de indivizi [...], cunoscutele fiziologii”.⁵⁸⁾

Portretul în proză poate fi o specie de sine stătătoare (vezi **Fiziologia provințialului** de C. Negruzi) sau poate reprezenta o simplă modalitate de caracterizare într-o operă literară (vezi portretele părinților din **Amintiri din copilărie** de I. Creangă). Dicționarul de terminologie literară de Gh. Ghiță și C. Fierăscu clasifică portretele în: portrete fizice, morale, fizico-psihice, individuale, colective, animaliere, caricaturi și autoportrete.

Spre deosebire de portretul în versuri, construcția personajului în proză implică o mai mare dinamică a evoluției personajului, o prezentare mult mai complexă a acestuia. Prezentarea se face prin formulare direct sau indirect, rezultând din acțiunile, aspectul exterior, limbajul, mediul în care se mișcă personajul, cumulând mai multe puncte de vedere – al autorului, dar și al altor personaje cu care eroul vine în contact. Acest tip de realizare a personajului care conține nu numai descrierea tip portret, nelimitându-se doar la aceasta, îl întâlnim nu numai în schițe, ci și în nuvele, povestiri, basme, romane.

„... Fiziologia e rezultanta încrucișării sferelor romantismului și realismului, atingând hotarele clasicismului [...], surprinzând caracterul uman sub toate aspectele și consecințele, impune modul descriptiv [...]”.⁵⁹⁾

Dacă în literatura universală portretul a fost strălucit reprezentat de Teofrast, La Bruyere și Pierre Durand, tot atât de valoroase sunt portretele din literatura română, începând cu celebrul portret al lui Ștefan cel Mare din cronica lui Grigore Ureche și continuând cu acela al lui Mihai Viteazul din opera lui Nicolae Bălcescu, ale lui Negruzzi, vestitele „fiziologii” ale lui Ion Ghica, suita de portrete din **O viață de om așa cum a fost și Oameni cari au fost** de Nicolae Iorga, ale lui Al. Rosetti din

⁵⁸⁾ Mircea Angheliescu și colectiv, *op. cit.*, p. 256-257.

⁵⁹⁾ Titus Moraru, **Fiziologia literară**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 60-69.

Călătorii și portrete, celebrul portret al lui Mihai Eminescu din mărturiile acelor care „l-au văzut” pe marele poet sau portrete din opere literare.

Am considerat semnificativ să vorbim la început despre Mihai Eminescu văzut de contemporanii săi ⁶⁰⁾ care l-au surprins genialitatea precoce și vastitatea culturii – fie că reconstituie anii de școală și facultate, fie că îi urmăresc activitatea literară și publicistică.

Teodor Ștefanelii (coleg la Cernăuți) îi surprinde vioiciunea, surâsul și bunătatea inimii, apoi, ca studenți la Viena, îl impresionează robustețea, vioiciunea privirii, înfățișarea „senină, inteligentă, distinctă”.

Profesorul său de limba română, R.I. Sbiera, îi deplânge dispariția prematură, recunoscându-i „scânteia divină” care l-a „dus la nemurire”, „steaua” care n-a căzut și „strălucește”, va străluci pe orizontul strâmt al României”, în timp ce Iosif Vulcan îl consideră „o columnă”, „un luceafăr”, „o podoabă”, „genialul poet”, căruia i-a schimbat numele în Eminescu”.

Iacob Onea l-a văzut nu numai „melancolic”, ci și „vehement și sigur în manifestarea însușirilor lui spirituale [...], discutând cu mare înfocare”.

Unii gândeau „că vrea să înghită toată știința din lume”, citind „tot ce-i venea în mână” (N. Petrea Petrescu), în timp ce alții recunosc influența covârșitoare a lui Aron Pumnul asupra lui (N. Densușianu).

I.L. Caragiale îi compune un admirabil portret mixt: „figura clasică încadrată de plete negre, o frunte înaltă și senină; niște ochi mari [...], ferestre ale sufletului [...], un zâmbet blând și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr, coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii [...]”. Mai surprind antinomiile specifice marelui geniu: „vesel și trist, comunicativ și ursuz, bland și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit [...] de toate [...], fugind de oameni și căutându-I, nepăsător ca un bătrân stoic și instabil ca o față nervoasă [...]”.

Ioan Slavici îl vedea drept „om care trăia mai mult cu sufletul [...], mai mult pentru alții [...], om de acțiune, înzestrat cu bun simț”; „avea autoritate”, „la orișice ocară el numai prin zâmbet disprețuitor răspundea [...], fiind sufletește mai presus de cei mai mulți dintre contemporanii lui [...], se simțea bine în mijlocul naturii”.

A.D. Xenopol îl compară cu soarele, iar geniul lui cu oceanul, în timp ce pentru poeta Veronica Micle, marea lui prietenă, rămâne „Luceafăr”, „vârful nalt al piramidei”, pentru că în mintea lui „universul se răsfrânge”, iar geniul lui „planează-n lume”.

Titu Maiorescu îi recunoaște „geniul înnăscut”, „o așa de covârșitoare inteligență ajutată de o așa memorie căreia nimic din ce - și întipărise vreodată nu-i mai scapă”.

⁶⁰⁾ *** **Ei l-au văzut pe Eminescu**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989.

El îl vede ca „un om al timpului modern”, iar despre cultura eminesciană spune că „stă la nivelul culturii europene”.

După pertinentele opinii ale marelui critic, „literatura va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui [...]”.

Mitte Kremnitz insistă asupra timidității și stângăciei poetului, făurindu-i un portret fizic după schema cunoscută („fruntea [...] strălucitoare”, „părul negru ca pana corbului”, „tăietura fină a nasului”, „privirea visătoare”, „chipul ideal al unui poet”, ducând „o viață așa de singuratică”) și un succinct portret moral („singurătate lipsită de fericire”, „trebuia din alte sfere chemat energic la viață”, „român pasionat”). A se reține epitetele care abundă.

Mozes Gaster apreciază munca de atelier, repetatele reveniri asupra textului poetic, dragostea pentru scrierile vechi, „frumusețea limbii sale”.

Grigore Paucescu îl compară cu „un suveran”, cu „un căpitan”, stăpânind „literatura română”, iar M. Brăneanu îl vede „bun la inimă, îndatoritor, niciodată răutăcios, totdeauna gata să se sacrifice”, recunoscându-i, ca și Caragiale, firea contrastantă.

Lui Alexandru Vlahuță, singurul mare epigon eminescian, poetul I se părea „un zeu tânăr, frumos și blând, cu părul negru, ondulat [...], o frunte mare, palid la față [...] și-n toate ale lui o expresie de nespusă bunătate și melancolie [...], un glas profund, muzical [...], care dădea cuvintelor o vibraire particulară” (un izbutit portret mixt), iar opera, „o comoară [...] de cântări”.

Impresionat de marele poet, N. Petrașcu, reține „trupul proporționat și bine legat, cu trăsăturile feței regulate și distinse, părul negru, lucios și cam lung, fruntea înaltă și senină [...], ochii negri umbriți și adânci, mai mult plecați în jos”, dar „cu pâlpâitul unei lumini incandescente ca un scâpărat al focului tainic ce-i arde sufletul [...]”.

Seria celor care „l-au văzut pe Eminescu” o încheie un alt mare poet, Tudor Arghezi. Deși copil, când l-a zărit pe Calea Victoriei, autorul de mai târziu al „**Cuvintelor potrivite**” l-a reținut ca pe „un om grăbit, fără să ocolească, impetuos”, pentru ca mai târziu să admită că „A vorbi despre poet este ca și cum ai striga într-o peșteră vastă [...]. Numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă și să legene din depărtări delicata lui însinguratecă slavă”.

Din **Didahiile** lui Antim Ivireanul se constituie extraordinara artă oratorică din răsunătoarele sale predici din care transpar o suită de portrete: înjurătorul, ipocritul la spovedanie.

„... Spunem cum c-am mâncat la masa domnească, miercurea și vinerea, pește și în post raci și untdelemn și am băut vin. Nu spunem că ținem bălaurul cel cu 7 capete zavistiia, încuibat în inimile noastre, de ne roade [...] ficații, ca rugina pre fier și ca cariul pre lemn, ci zicem că n-am făcut nimănuși nici un rău. Nu spunem strâmbătățile

ce facem totdeauna, clevetirile, noile veghiate, fățăriile și pârăle ce facem unul altuia, ca să-l surpăm de cinstea lui [...]"

Într-un celebru portret liric, Ivireanul face elogiul Fecioarei Maria, comparată suav cu soarele și luna, cu revărsatul zorilor (Aurora), cu izvorul, cu chiparosul, cu crinul, cu norul. Pentru a-și atrage auditoriul, își începe frazele cu adjectivul admirativ „aleasă”, pentru a argumenta, apoi, fiecare comparație.

„Aleasă iaste, cu adevărat, ca soarele, pentru că iaste încununată cu toate razele darurilor dumnezeiești și strălucește mai vârtos întru celelalte lumini ale ceriului. Aleasă iaste și frumoasă ca luna, pentru că cu lumina sfințeniei stânge celelalte stele [...] Aleasă iaste ca revărsatul zorilor, pentru că ea a gonit noaptea [...]. Aleasă iaste, că iaste izvor care, cu curgerile cereștilor bunătați adapă sfânta biserică și tot sufletul creștinesc [...]. Aleasă iaste, că iaste crin [...]. Aleasă iaste că iaste nor [...]. Aleasă iaste, pentru că iaste fecioară mai nainte de naștere, fecioară în naștere, fecioară și după naștere [...] și o icoană însuflețită a frumuseților celor cerești [...]"

Cum se poate observa, repetiția și comparația domină acest portret, alături de epitet.

O dată cu istoriografia în limba română apar și primele elemente de literatură, dintre care, pe primul loc, se situează portretul, cristalizându-se, apoi, arta narativă și descriptivă.

Cronicarul Grigore Ureche își va dezvălui „harul” în realizarea portretului moral al celebrului domnitor, Ștefan cel Mare, prin surprinderea naturii duale a domnitorului: ca om obișnuit („nu mare de statu [...]”) și mare strateg, plin de calități)”om întreg la fire, neleneșu [...] și unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucru de războaie meșter [...]” .

Dacă aspectul fizic este redus la o singură trăsătură („nu mare la statu”), portretul moral este mai detaliat, surprinzând atât defectele, ca impulsivitatea („de graba vărsătoriu de sânge”), cât și calitățile: hărnicia („neleneșu”), dinamismul („unde nu te gândeai, acolo îl aflai”), priceperea în organizarea luptelor („la lucruri de războaie meșter”), curajul celui care intra primul în bătălie, pentru ca ai săi să nu dea îndărăt, precum și optimismul („nu pierdea nădejdea”). Toate aceste trăsături de caracter sunt enumerate, iar amintirea faptelor domnitorului, fapte de glorie (victorii) și credința (ctitorirea câte unei mânăstiri după fiecare victorie) I-au adus supranumele de „Sfântul”, iar mai nou „cel mai mare român”.

Letopisețul Țării Moldovei de la Ștefan –sin la Vasile-vodă de Nicolae Costin, fiul mai mare al lui Miron Costin, impresionează prin portretul lui Constantin Cantemir, tatăl marelui Dimitrie Cantemir, constituit dintr-o suită de epitete morale: „om de țară, moldovean drept [...], foarte viteaz, bun, cară la fire bland și cu inimă milostivă, răbdător [...], îndurător, necărturar [...] și la toate priceput [...]”.

Din **Letopisețul Țării Moldovei** [...] (1661-1673) de Ion Neculce se desprind o serie de portrete, dintre care mai izbutite ni se par acelea ale lui Dimitrie Cantemir și Petru cel Mare.

Cronicarul evidențiază patriotismul domnitorului („Țara Moldovii [...] a Moldovii să fie”), dar și intrigile țesute împotriva lui Constantin Brâncoveanu, relațiile bune stabilite cu Rusia.

Petru cel Mare era om mare, mai nalt decât toți oamenii, iar nu „gras, rătund la față și cam smead, oacheș [...], prost la haine [...], umbla pre gios, fără de alaiu”. Este surprinsă obiectiv prietenia țarului cu Dimitrie Cantemir.

În **Istoria ieroglifică**, Dimitrie Cantemir cultivă pamfletul (fr. pamphlet, engl. Pamphlet), o „scriere de mici dimensiuni, atacând violent o persoană [...]”⁶¹⁾

Două pamflete au rămas celebre, al lui Mihai Racoviță (Struțocămila) și al lui Scarlat Ruseț (Hameleonul).

Cu Mihai Racoviță, romancierul depășește limitele pamfletului, atingând caricatura prin care sugerează ironia, folosind mijloace descriptive-hiperbolice și baroce și, alegoria, amestecând tragicul cu comicul, într-o meticuloasă descriere. Urâtenia Struțocămilei iese mai pregnant în evidență prin contrast cu frumusețea Helgei (Ana Dedeiului, soția lui Mihai Racoviță). Personajul este pus în situații grotești, penibile și este parodiat.

Și cealaltă jiganie himeră, Hameleonul, este caricaturizată. „... grumazu n-are, gura mult spinticată și până la umere ajunge [...]. De la cap până la coadă spinarea ca a porcului grebănoasă și gârbovă-I ieste. Peste tot trupul păr sau alt feliu de piele nu are, ce [...] soldzi mănunței în vârv ascuțiți [...]. La ochi [...] iarăși soldzișori...”

Ion Neculce ne lasă un memorabil portret al lui Neculai Milescul Spătarul în legenda a XII-a, din **O samă de cuvinte**.

Lui Neculai, trădându-l pe Ștefăniță Vodă, i se taie nasul, dar îl va tămădui „un doftor”, „în Țara Nemțească”, încât „numai de abie s-au fost cunoscut nasul că-i tăiet”. Plecând în Rusia, el va deveni dascălul lui Petru I. Împletind descrierea cu narațiunea, cronicarul izbuteste un portret excepțional.

Alături de personajul individual, în operele literare întâlnim și personajul colectiv (în romanul lui N. Filimon și în **Răscoala** de Liviu Rebreanu).

Nicolae Filimon reușește, în romanul **Ciocoii vechi și noi**, în stil direct metaforic și ironic, portretul ciocoilor: „străluciți luceferi ai viciilor”, „putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile...” sau „v-ați cumpărat moșii și palate”. Printr-o aglomerare de epitete ciocoii apare ca „un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal”, demagog pentru că simulează patriotismul.

⁶¹⁾ Irina Petraș, **Genuri și specii literare**, Ed. Demiurg, București, 1993, p. 10.

Nicolae Bălcescu, în **Istoria românilor supt Mihai-voievod Viteazul**, face portretul lui Mihai Viteazul.

La început, cu „armele” scriitorului de talent, Mihai este prezentat ca ban al Craiovei, reținând o singură trăsătură fizică („frumusețea trupului său”) și câteva trăsături morale, folosind epitetul dublu („bărbat ales și vestit”, „virtuțile lui alese și felurite”) sau enumerația („credință către Dumnezeu, dragostea către patrie [...], îngăduința [...], omenia [...], dreptatea [...], statornicia și dărnicia [...]). Mai reținem tonul admirativ, patosul prin care autorul situează portretul între superlativ și hiperbolă, argumentat de întâmplarea cu „gâdea” care refuză „a ucide pe acest om”, impresionat de „acel timp măreț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare”, a „jertfei sale” (o metaforă încărcată de semnificații) Portretul se completează cu aceea de strateg de excepție în timpul luptei de la Călugăreni, când portretul se realizează dinamic, prin abundența verbelor.

Bălcescu este interesat de acele trăsături ale eroului care au relevanță pentru cititor. Formularea lapidară, moralizatoare, din câteva linii deosebite, îl apropie pe autor de cronicarii moldoveni. Insistând asupra trăsăturilor morale, el vrea să justifice destinul și politica domnitorului, încât tehnica portretistică se subordonează istoriei. Utilizarea imperfectului în portret fixează figura eroului prin tehnica basoreliefului, despre care vorbea Tudor Vianu în **Arta prozatorilor români**.

Preocupat de „adâncimea [...] morală”, Eminescu realizează portrete celebre. În basmul cult **Făt-Frumos din lacrimă**, recurge la fabulosul folcloric pentru a face portretul eroilor principali.

Făt-Frumos se naște miraculos, din lacrima ce „curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu”, era „alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunii” și „creștea într-o lună cât alții într-un an”, apoi „a plecat în lumea largă”.

Lupta cu mama pădurilor dezvăluie curajul și puterea lui, apoi o va cunoaște pe aleasa inimii cu „față [...] de-o paloare umedă ca ceara cea albă”, mânele [...] mici [...], părul despletit și răsfirat [...], haina [...] părea un nor de raze, iar părul ei de aur era împletit în cozi [...], pe când o cunună de mărgăritărele era așezată pe fruntea ei netedă”. Era nu numai frumoasă, ci și harnică. „Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur și dintr-un fuior de o lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subțire, strălucită, ce semănă mai mult a o vie rază de lună, ce cutreiera aerul, decât a fir de tort”.

Așteptându-l, a orbit plângând, iar la întoarcerea lui, „ea vedea”, iar lacrimile au devenit „lăcrămioare”. „Ochii împărătesei Ilenei, orbiți de plâns, nu mai vedeau nimica [...], Împărăteasa [...] visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineții și i le așezase pe frunte. A doua zi [...], ea vedea [...].”

De cu totul altă factură este portretul romantic al lui Toma Nour din romanul **Geniu pustiu**, un adevărat „demon” eminescian, după afirmația lui Tudor Vianu. Toma este „un satan frumos”, „dumnezeiesc”, care se constituie antitetic: „sorbit din lumina cea mai sântă [...]”, când a căzut pe pământ i-a rămas doar „decețiunea și tristețea”. El are „fața palidă, musculoasă” și o frunte de filosof „senină și rece”, „ochii [...] magnetici”. Deși rece, eroul „cade pradă unei iubiri pătimase, istovitoare și nefericite”, determinându-l să intre într-o neagră melancolie.

De o expresivitate rară este portretul lui Dionis din nuvela **Sărmanul Dionis**, realizat prin folosirea epitetului multiplu, a comparației, a enumerației și antitezei. Ca mijloc de interiorizare apare comparația morală: „fugeau [...] ca două visuri dragi”. „Nu era cap urât acela a lui Dionis. Fața era de acea dulcețată vânăta albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor – un zâmbet fin și, cu toate astea, atât de inocent [...]”

Cezara, din nuvela cu același titlu, este văzută admirativ: „Dar ce frumoasă, ce plină, ce amabilă era ea! Fața ei era de o albeață chilimbarie, întunecată numai de-o viorie umbră, transparența acelui fin sistem venos ce concentrează ideilele artei în boltita frunte și-n acei ochi de un albastru întuneric, cari sclipesc în umbra genelor lungi și devin prin asta mai dulci, mai întunecoși, mai demonici. Părul ei blond pare-o brumă aurită, gura dulce, cu buza dedesupt puțin mai plină, părea că cere sărutări, nasul fin și bărbia rătundă și dulce ca la femeile lui Giacomo Palma. Atât de nobilă, atât de frumoasă [...]”

În **România pitorească** (Valea Prutului), Alexandru Vlahuță surprinde statuia lui Ștefan cel Mare, în amurg: „În evlavia acestei liniști, falnicul voievod, călare, cu coroana pe cap și sceptrul întins, cum trage frâul cu stânga și-apasă picioru-n scară, desfăcându-și pieptul de sub manta-i de bronz, pare că s-a oprit dinaintea palatului, în răstimpul a două bătălii, să cuvânteze sfetnicilor țării. În ținuta, pe chipul și-n gestul lui e mândria gravă a domnului, care cumpănește-n mână-i soarta unui neam și seninătatea biruitorului [...]”

Scriitorul, pe lângă hiperbolă, recurge la elemente motorii. În ultima parte a portretului enumerația se îmbină cu epitetul moral și antiteza.

În ultimul capitol, **Țara. Poporul** se constituie portretul moral al țăranelor române, despre care Michelet spunea că „o lacrimă-I tremură-n glas și graiul lui e un suspin.”

„În adevăr” – spune Vlahuță – „suferințele [...] au pus o blândețată divină pe figura țăranelor noastre. Inima lui e plină de milă pentru cei nenorociți și limba lui e dulce și plină de mângâieri”. Scriitorul exclamă: „Câtă gingășie e în cântecul cu care-și adorm țărancele copiii: «Nani, nani, pușor» Și cu ce vorbe sfâșietoare, adânci ca și durerea din care-au izvorât, își petrec morții la groapă: „Dragile

mamei sprâncene, / Cum o să fiți buruiene!/Dragii mamei ochișori, / Cum o să vă faceți flori!”

„Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului.”⁶²⁾

Două sunt volumele în care poate fi identificat portretul: **O viață de om și Oameni cari au fost**. Ion Roman afirmă: „Carte despre morți, **Oameni cari au fost** e un emoționant imn închinat vieții, pentru că, în viziunea marelui Iorga, „o dată ce soarele a apus, aceasta e o condiție neapărată pentru a-i vedea din nou răsăritul”.

Am selectat din multitudinea acestor portrete pe acelea care le-am considerat mai aproape de sufletul nostru.

Din perspectiva concepției eroice despre viață, Nicolae Iorga immortalizează pe Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza și Aurel Vlaicu.

Cel ce nu se poate odihni: Mihai Viteazul era „cel mai aprig la luptă și mai norocos la biruință dintre voievozii noștri”, în ciuda sfârșitului tragic: „trupul batjocorit, alipit de hoituri”, [...], iar [...] acel cap, mândru și fioros cap, a fost furat de o femeie și de un credincios al voievodului ca să afle loc de îngropare lângă rămășițele părintelui lui [...]”. Scriitorul prezintă „tidva de fildeș lucie, având urmele rouăi de sânge” ca pe o efigie.

Un alt erou despre a cărui statuie vorbește scriitorul, Al. Ioan Cuza, e prilej pentru a-i etala calitățile: „principe cavaleresc, impunător”, „cu vorba strălucitoare și incisivă, caustică și crudă”, „un prieten sigur și fără pretenții”, „un frate bun cu cei mai umili din neamul său”, „dorul [...] dreptății și facerii de bine”. Sunt enumerate, apoi, reformele făcute de Cuza „cu riscul său” și cu „mărinimie”.

Erou este și Aurel Vlaicu, „șoimul nostru ardelenesc”, a cărui viață a fost „nebiruință”, chiar dacă a pornit de jos și nu a fost ajutat de mai marii zilei.

În antinomie cu tragicul sfârșit, scriitorul îl consideră „un fericit prin toată mărimea triumfului său, prin toată căldura iubirii ce deștepta în juru-i”, încheind cu mândria că „Și noi avem un Vlaicu!”

Despre Doamna Elena Cuza aflăm că „a dus curată viață cerească, asemenea îngerilor”, că viața ei însemna „uitare de sine, iertare pentru alții, binefacere [...]”, iar ochii ei erau „mari, luminoși [...], în orbitele adânc săpate [...], ochiul rămăsese, în liniștea lui împăcată, viu și puternic [...], alteori înduioșat, bun, plin de binecuvântare”. Ea îngemănase, antitetic, cea mai desăvâșită simplitate și cea mai autentică maiestate [...], încât și „după patruzeci de ani putea să plângă încă pentru dânsul” (Al. Ioan Cuza, n.n.)

⁶²⁾ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 147.

Alteori, trăsăturile desenului și culoarea sunt viguroase și aspre, ca în **Ceva despre Ion Creangă**, în timp ce **La dezvelirea monumentului lui Alecsandri** apreciază Gloria câștigată repede, care „până la bătrânețe a știut să o păstreze”.

Portretul fizic și moral este aspectul cel mai reușit al artei lui N. Iorga, el notând fizionomia, amănuntul plastic, adunând multiple semnificații ca în portretul dedicat lui Al. Vlahuță, unde alternează luminile cu umbrele proiectate, parcă, de un misterios focar lăuntric și cu comparație revelatoare: „trupul [...] unul din templele marilor mistere”.

În timp ce Spiru Haret este urmărit cum parcurge cu greutate drumul anevoios, pe O. Goga îl vede ca pe „un suflet de luptă”, iar pe Iosif Vulcan rămânând printre „membrii de dincolo ai Academiei”: „blajin [...], înalt, sprinten [...] bust impunător și țapăn”, pe B.P. Hașdeu îl vede prin supraviețuirea spirituală prin faptă a acestui „om genial [...], un spirit elastic [...], pătrunzător, ascuțit [...]”.

Cu sensibilitate se oprește asupra genialei Iulia Hasdeu, care ca „o umbră a trecut” prin viață, „fiica înzestrată cu cele mai multe daruri [...] a lui B.P. Hașdeu”.

Pentru a-l immortaliza pe Nicolae Grigorescu, Iorga recurge la apostrofă. Pictorul este văzut ca una din „cele mai curate glorii ale patriei și neamului, un mare erou modest al artei [...], un intim al naturii”, având o distincție aristocratică de „prinț, ca de rege”, în contrast cu originea modestă, „cu suflet mare de simplu genial”.

Unele portrete sunt ficționale, aparținând imaginației scriitorilor, concurând „starea civilă”, cum ar spune G. Ibrăileanu.

În unele portrete B.Șt. Delavrancea este liric (**Bunicul, Bunica**).

Bunicul: „Pletele lui albe și crețe parcă sunt niște ciorchini de flori albe; sprâncenele, mustățile, barba [...], peste toate au nins anii mulți și grei. Numai ochii bunicului au rămas ca odinioară: blânzi și mângâietori”.

Bunica: „Naltă, uscățivă, cu părul alb și creț, cu ochii căprui, cu gura strânsă și cu buza de sus crestată în dinți de pieptene de la nas în jos [...]. Ea își înfugea furca cu caierul de in în brâu și începea să tragă și să răsucescă un fir lung și subțire [...]

Glasul ei dulce mă legăna [...]. Avea o poală fermecată și un glas și un fus cari mă furau pe nesimțite și adormeam fericit sub privirea și zâmbetul ei”.

Dacă portretul bunicului este realizat obiectiv, cel al bunicii este subiectiv, ambele cultivând epitetul, comparația și enumerația.

Două portrete se detașează prin obiectivitatea dusă la extremă a scriitorului (Domnul Vucea și Hagi Tudose).

Domnul Vucea, din nuvela cu același titlu, este rodul viziunii evocatoare a fostului elev: „Mulți ani l-am visat. Chiar acum îl văd înaintea ochilor. Scund, grăsuliu, cu părul mărunț și încărunțit [...], niște ochi verzi, mici și repezi; o față gălbuie, curată și fără sânge.” După ce îl immortalizează fizic, apelând la enumerație,

epitete și comparații, insistând și asupra îmbrăcăminții de iarnă, a mersului diferit de al altor oameni, îi prezintă roadele muncii la catedră, lecțiile care „mergeau strună. Nu învăța nimeni, nimic”, pentru că notele se dădeau contra „mită”, o mită diversificată, în funcție de nota acordată de monitori.

Pedepsele date de domnul Vucea, când venea în clasă, erau diferențiate, în funcție de notele primite de elevi. Consecințele erau jalnice: „ni se poticnea răsuflarea”, „toți încremeneau cu ochii în carte”.

Vucea îi folosea pe elevi „la piață”, încât „în fiecare zi, o pereche nu venea la școală decât ca să strige: «Aici – aici – de rând la piață.»”

Zgârcenia se adaugă celorlalte „calități” ale marelui dascăl: din bunătățile după care copiilor le „lăsa gura apă” nu le dădea nici măcar să guste, pentru a se adeveri meschinăria personajului.

Graduând patima lui Hagi Tudose, din nuvela cu titlu omonim, până la paroxism, printr-o analiză psihologică de excepție, prin evocare și hiperbolă, Delavrancea reconstituie existența personajului, o ființă cu suflet sterp, schilodit și contorsionat de patima oarbă a banului.

Nicolae Iorga a fost printre primii critici care a comparat pe Hagi Tudose cu alte tipuri de avari din literatura universală. El spune că, „pe lângă Harpagon și Grandet, avarul lui Delavrancea [...] ultraarhaic”, este un „uriaș” prin zgârcenia lui crasă, îndărătnicie umană și voință extraordinară, puse în slujba patimei sale. Un monstru cu multiple însușiri extreme.

N.I. Apostolescu, într-o conferință din 14 februarie 1910, rostită la Ateneul din Pitești, spunea că „specificul mediului românesc din epoca 1870-1880” ar fi „nota distinctivă a avarului Hagi-Tudose”.

Ion din romanul **Ion** de Liviu Rebreanu este un alt personaj memorabil, o figură simbolică, singulară prin iubirea pătimașă pentru pământ, prin complexitatea dramei pe care o trăiește, generată de lupta care se dă în sufletul lui între „glasul pământului” și „glasul iubirii”.

Trăind antinomic, „beția de fericire” a eroului dispare după ce „glasul pământului” a fost potolit, iar inima sa este luată zălog de „glasul iubirii”, care îl va duce la pieire.

Cu măiestrie și cu mare finețe, Rebreanu, în ultimele clipe ale existenței lui Ion, îi derulează momentele – cheie din tragica lui viață, enumerare încheiată cu „glasul pământului”, pentru a rotunji acest portret complex al unui personaj tipic și simbolic.

Dintre multiplele personaje ale vastei opere a lui Mihail Sadoveanu, impresionant ni se pare acela al Lizucăi din povestirea **Dumbrava minunată**.

Apariția fetei în povestire este pregătită de lamentațiile mamei vitrege în legătură cu concesiile făcute de ea în căsătoria în care soțul este mai în vârstă, de condiție

socială sub nivelul acesteia și, pe deasupra, din prima căsnicie I-a rămas „o fetiță care [...] e un fel de ghimpe între ei [...], un copil, vai, destul de rău crescut [...]”

Aceste cuvinte sună ca un preludiu pentru reconstituirea portretului Lizucăi, care apare pe neobservate. Gestul șocant de a se strecura spre tablaua cu șerbet „fără să stea deloc în cumpănă și fără să-i pese de nobila adunare” și ea-și înfinge „două degete în chesea”, scoțându-le „împodobite c-o bucată nestatornică de șerbet” este semnificativ pentru tratamentul de care are parte.

Lizuca este „necazul doamnei Vasilian”, „o rușine și o nenorocire” pentru mămica; „gângania dracului”, „dihanie și soi rău pentru servitoare”.

Portretul fizic al fetiței se țese din epitete, enumerații, multe diminutive, imagini vizuale și motorii, antiteze și metafore: „Era o fetiță mărunțică, însă voinică și plinuță. Rochița de doc albastru stătea strâmbă și în chip cu totul nepermis pe trupșorul ei. Botinuțele îi erau pline de colb și cu șireturile desfăcute. Colțunii căzuseră și arătau niște piciorușe pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curați. Capu-i era foarte scurt tuns, băiețește, și arăta în rotunzimea lui felurite bulbucături neregulate. Năsușoru-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau și mânicile rochiței. Gura-i era cam mare și obrajii prea roșii. Nu era decloc frumoasă și delicată duduia Lizuca. Numai ochii căpriei, umbriți de gene negre, aveau în ei câte o mică floare de lumină”.

Afirmația autorului că „nu era deloc frumoasă și delicată” trebuie luată ca o referire la pretențiile mamei vitrege, căci, dincolo de înfățișarea neîngrijită, de copil lăsat în voia soartei, Lizuca are frumusețea robustă a copilului de la țară, crescut în aer liber și candoarea răsfrântă în „ochii căpriei”, a căror frumusețe este atât de poetic prinsă în expresia metaforică „floare de lumină”.

Portretul Lizucăi primește noi dimensiuni, pe măsura desfășurării acțiunii povestirii. Scoasă cu forța din salon de către servitoarea care o bruschează, flămândă și lipsită de apărarea tatălui plecat de acasă, ajunsă la disperare, Lizuca ia hotărârea de a pleca pentru totdeauna la bunici împreună cu prietenul ei, Patrocle. Disponibilitățile sufletești ale fetiței, necazurile de copil orfan, lipsit de dragostea mamei, modul animist în care se reflectă în mintea ei de copil lumea primesc relief în drumul spre bunici, în dialogul cu floarea-soarelui și Patrocle.

Experiența de viață limitată, la această vârstă, impresia puternică lăsată asupra ei de basmele povestite de bunici, feericul peisaj străbătur explică pendularea copilului între real și fantastic, popularea visului său din Dumbrava minunată cu personaje îndrăgite din basme; chiar bunicii ei devin, în mod surprinzător, personaje de basm.

Minunata călătorie a Lizucăi în lumea visului și a miracolelor se sfârșește dimineața, când se trezește în casa primitoare a bunicilor.

În ciuda vârstei la care optica asupra lumii înconjurătoare mai permite amestecul fabulosului cu realul și accesul, dincolo de „hotarele împărăției minunilor”, necazurile au maturizat-o pe Lizuca încât asprimile vieții și amintirea nostalgică a mamei o apropie de Niculăieș, eroul nuvelei **Un om necăjit**.

Din fragmentul „Vodă Ștefan, călcând în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită”. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, oprți la zece pași, „păreau că se uită la el de jos în sus” (M. Sadoveanu, **Frații Jderi**), se desprinde un alt portret al marelui domnitor. Sadoveanu pune mai multă culoare: privirea „verde”, „tăioasă” indică, prin cele două epitete, fermitatea, Voința este subliniată prin puternica strângere a buzelor. Personalitatea lui impune, încât „cei dinaintea sa [...] păreau că se uită la el de jos în sus”.

Obrazul bătut de vânt al domnitorului indică numeroasele zile petrecute în afara palatului domnesc.

Proiectat în lumină, în timp ce soarele țese un nimb de raze în părul blond al domnitorului, acesta capătă o aură de sfințenie.

O suită de portrete de scriitori, critici literari, oameni de știință apar sub pana lui Al. Rosetti în volumul amintit.

Ne vom limita să selectăm doar nume ale acestora: Ibrăileanu, „cu marii săi ochi” și „capul de oriental”; Mateiu Caragiale, reușind să creeze „o operă ce trăiește prin ea însăși, fără nici o legătură cu opera ilustrului său părinte”; Mihail Sebastian, „de o sensibilitate aproape feminină”; Tudor Vianu, reținut prin „figura gravă și gânditoare”; Ion Barbu, care „a deschis poeziei românești o cale nebătătorită”; George Călinescu, cel care „a scris în toate genurile”, fiind „sumbru, bănuitor uneori, dar alteori de o veselie exuberantă”; Grigore Moisil, matematicianul, „savant [...] cu înfățișare socratică”, „personalitate complexă”; Victor Eftimiu; Octavian Goga, „unul din poezii cei mai înzestrați ai Ardealului”; D. Panaiteșcu Perpessicius, eruditul; Camil Petrescu, „de o sensibilitate acută, atent la tot [...], înzestrat cu un mare talent de narator”; Ovid Densusianu, profesorul lui Rosetti, cu „ținută demnă, fruntea înaltă și puțin gânditoare”.

Vom încheia cu unul dintre numeroasele portrete cuprinse în **Istoria literaturii române de la origini până în prezent** a lui George Călinescu, portretul unuia dintre primii noștri enciclopediști. Portretul acestuia se constituie antitetic, aidoma aceluia al lui Hyperion, de om superior: „Voievod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mânuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tânjește, și aventurier, cântăreț în tambură, țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar roman, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru”.

Un alt tip de portret în proză este pamfletul, „cultivat pentru frumusețea lui”, cum spunea Arghezi, care ne-a lăsat „drept moștenire „după moarte” cel mai valoros pamflet din literatura noastră, **Baroane**, publicat în 1943, vizând pe agentul diplomatic german la București, baronul von Killinger. El întruchipează politica absurdă a lui Hitler.

„Portretul” debutează brusc, atât ca ton, cât și ca informație: „Ce semeț erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost. Și ce mojić! ce mitocan! ce bătăran!” Stilul folosit este variat: îngrijit, familiar, popular, ironic și chiar jignitor, așa cum rezultă din enumerarea epitetelor depreciative și din tonul vehement.

Din ce a fost „odinioară”, au rămas doar hainele; în rest, apare complet transformat. Antiteza trecut/prezent este marcată de adverbul „mai” și de „alt om / celălalt”. Schimbarea s-a produs la „bot”, „fălci”, „buze”, „surâs”, „ceafă”, bine surprinsă stilistic.

Ipostazele diferite ale baronului sunt corespunzătoare trecutului îndepărtat, nefericit pentru el, un trecut apropiat fericit și un prezent, din nou fericit, dar aduse în percepția cititorului invers de cum s-au succedat: prezent-trecut-trecut anterior: „Ți-aduci aminte ce sfrijit erai [...] și cum ne pălmuia privirea ta ațâțată după ce te-ai pricopsit”? În text opoziția dintre trecutul îndepărtat și cel apropiat se materializează astfel: „sfrijit / sărac”; „pălmuia / ațâțată / pricopsit”.

Aspectul înfloritor al personajului, semn al bogăției lui, este și un semn al furtului: „... și s-a părut că sunt pus pe lume să slujesc mădulelor tale, burții, gurii, sacului și desagilor tăi”. Urmează un portret moral realizat din invective: „roșeatule”, „flămândule”, „umflatule”, epitete sugerând originea, lăcomia și condiția de jefuitor.

El este samavolnic („Vrea trei părți și din văzduhul meu”), poetul adresându-i-se peiorativ („mă”), pentru a anula al doilea apelativ („baroane”). Baronul jertfește bogății și frumuseți simbolizate de floarea, spicul, poamele pe care și-a „pus pliscul cu mii de nări”, schimbând peisajul feeric.

Degradarea din prezent este vizibilă: „Începi să tremuri, căzătură” (metaforă pentru noua ipostază a baronului). În viziune folclorică, prin cuvinte populare, invective și alte procedee stilistice este bine conturat portretul monstrului cotropitor.

IV. Portretul în versuri

O disociere între portretul în proză și cel în versuri se impune cu necesitate.

În proză construirea personajului implică o dinamică a evoluției, a participării la evenimente și o prezentare complexă a acestuia. Prezentarea se face direct sau indirect, rezultând din acțiunile, aspectul exterior, limbajul, mediul în care se mișcă personajul și cumulează mai multe puncte de vedere, bazându-se pe eveniment și pe gradarea acțiunii.

Portretul în versuri poate fi caracterizat ca prezentarea percepției subiective a autorului asupra unor oameni, dintr-o perspectivă unică, originală, favorizând analogia cu portretul în pictură.

Acest portret este static, ființele portretizate nefiind prezentate în acțiune, ci sintetizând un comportament uman tipic, nu reacții la un context conflictual. Autorul relevă trăsăturile morale, fizice și intelectuale ale personajului printr-o diversitate de mijloace artistice: epitet, comparație, metaforă, hiperbolă etc.

Portretele în versuri se pierd în negura literaturii populare, întâlnite în legende, balade sau în lirica de dragoste.

Baladele populare au lăsat câteva modele de portrete, începând cu portretul ciobanului din capodopera **Miorița**, portret conceput în stil popular, de către „măicuța” lui, din care transpare dragostea maternă de cea mai bună calitate: „Mândru ciobănel / Tras printr-un inel / Fețișoara lui / Spuma laptelui / Mustețioara lui, / Spicul grâului; / Perișorul lui, / Peana corbului; / Ochișorii lui, / Mura câmpului /...”

Este un portret fizic realizat prin elementele descrierii potențate liric. Autorul anonim compune un portret de o frumusețe impresionantă, realizat prin diminutive, exprimând duiosia mamei prin epitete sugestive privind atitudinea bărbătească și curajoasă, „mândru” sau prin metafore expresive pentru ținuta zveltă: „Tras printr-un inel”. Elementele pentru comparații sunt luate din natură, încât portretul dobândește valențe picturale, în care cromatica se vizualizează expresiv și delicat.

Portretul ciobănașului compune un personaj mitic, de o neasemuită frumusețe fizică și morală, asemenea lui Făt-Frumos.

„Măicuța bătrână” este portretizată atât fizic, foarte succinct, prin epitetul „bătrână” și un detaliu vestimentar specific portului popular românesc: „cu brâul de lână”, cât și moral, portret dominat de suferința cutremurătoare cu care-și caută fiul: „Din ochi lăcrimând, / Pe toți întrebând/Și la toți zicând...” Portretul pe care îl face

ciobănașului amplifică zbuciumul lăuntric al mamei, sugerând afectivitatea maternă care atinge sublimul estetic și emoțional.

Din balada legendară **Monastirea Argeșului** se desprind două portrete: al lui Manole și al Anei.

Fiind un personaj mitic, simbolizând ideea că o creație unică prin frumusețea ei și prin trăinicie nu poate fi decât rodul sacrificiului de sine, lui Manole, poetul popular îi face doar portretul moral: „... Și Manoli, zece, /Care-i și întrece”. Inteligent și stăpânit de patima creației, el suferă cumplit când zidurile se prăbușesc: „Nici nu mai lucra”.

El este înzestrat cu puteri fantastice: „O șoaptă de sus / Aievea mi-a spus”, este, deci, ales de destin, dar și geniu, asumându-și destinul: „Pân-om hotărî / În zid de-a zidi / Cea-ntâi soțioară [...]” „Noi să ne-apucăm / Cu toți să giurăm [...] / Taina s-o păstrăm”.

Manole își asumă sacrificiul de sine, jertfindu-și iubirea, prin zidirea Anei și a copilului nenăscut, pentru ca opera să dăinuiască în eternitate. Este o jertfă sfâșietoare și dureroasă, depășită doar de finalul lui tragic: „Manea se perdea, / Ochii-i se-nvelea [...], Mort bietul cădea!” /, final prin care a intrat în legendă (vezi „fântâna lui Manole”).

Ana este de o ținută morală pe măsura aceleia a lui Manole. Destinată sacrificiului, loială și perseverentă, din iubire arzătoare, toate stihurile naturii: „Ci ea tot venea / Și s-apropia”, pentru a trăi dureros iluzia jocului, devenind, astfel, co-autor al construcției unice.

În antiteză cu Manole, Negru-vodă autoritar și orgolios, vrând să construiască un lăcaș religios „Cum n-a mai fost altă”, „Aici aleg eu / Loc de monastire / Și de pomenire”. Crud și violent, îi amenință pe meșteri, în caz de eșec, cu moartea: „Iar de nu, apoi / V-oi zidi pe voi, / V-oi zidi de vii / Chiar în temelii” sau „Domnul se mira / Ș-apoi îi muștra / Ș-apoi se-ncrunta / Și-i amenința”.

Infatuarea și violența domnitorului îi înspăimântă pe meșteri care „Tremura lucrând, / Lucra tremurând”.

Negru-vodă este ipocrit, necinstit și nu-și respectă cuvântul dat la început: „Că v-oi da averi, / V-oi face boieri”. Înzestrat cu sensibilitate artistică se bucură la vederea mănăstirii: „Domnul o privea / Și se-nveselea”, dar, aflând că meșterii pot zidi ală mănăstire „Mult mai luminoasă / Și mult mai frumoasă”, ia o decizie criminală, poruncind să se ia schelele și scările: „Iar pe cei zidari, / zece meșteri mari, / Să mi-i părăsească, / Ca să putrezească, / Colo pe grindis, / Sus pe coperiș”.

Sub pana măiastră a poetului popular iau ființă chipuri de haiduci, precum Toma Alimoș, din balada cu același titlu, Jianul.

Toma Alimoș este prezentat în fața unui moment de răscruce: moartea.

„Haiduc din țeara de jos”, Toma se detașează prin statură („nalt la stat”), inteligență și înțelepciune („mare la sfat”) și prin vitejie („și viteaz cum n-a mai stat”).

Înfrățirea cu codrul este permanentă la haiduc („Închina-voi ulmilor, / Urieșii culmilor, / Că sunt gata să-mi răspunze / Cu freamăt voios de frunze”); când haiducul trece în lumea umbrelor, codrul („cu freamăt îl plângea”).

Haiducul era sincer, prietenos, sociabil, cu spirit de dreptate și justițiar („ce-am gândit am izbândit”), stăpân al timpului.

În antiteză cu haiducul, boierul Manea este „Stăpânul moșiilor / Și domnul câmpiilor”, privit hiperbolic: „Manea slutul și urâtul, / Manea grosul și-arțăgosul”. El „sparge” pacea codrului: „venea, măre, ca vântul [...] / Cu părul lăsat în vânt, Cu măciuca la pământ”, plin de ură împotriva haiducului.

În timp de Toma era „viteaz cum n-a mai stat”, Manea este laș, lovind pe la spate, „viteaz ca o muiere”, de aceea este aspru pedepsit de haiduc, cu ultimele puteri, care îi taie capul, „iar cu trupul sus, pe șa / Calu-n lume se ducea”.

Ca în basme, cele două personaje reprezintă, unul, forțele binelui, iar celălalt, forțele răului.

Din balada populară **Jianul**, se conturează chipul unui alt haiduc, oltean.

Portretul se constituie interogativ: „N-ați auzit de-un Jian, / De-un Jian, de un oltean / De un hoț de căpitan / Care umblă prin păduri / Cu doisprezece panduri [...]”

Ca un haiduc veritabil, „El pândește la strâmtori / De despoaie negustori / Și tot prinde la boieri / De-i curăță de averi”.

Demnitatea eroului este surprinsă în versurile: „Decât să mă căciulesc, / Mai bine mă haiducesc!” El alege o altă formă de existență: „Haide, murgule, hai, / Hai la munte, sus pe plai, / Să scăpăm de chin și vai [...]”

Deși lupta pentru dreptate și adevăr, Jianu a fost aruncat „în ocnă”.

Ca și Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, Constantin Brâncoveanu, domnitorul care a lăsat și un stil arhitectonic a fost immortalizat în folclor surprins în momentul uciderii lui și a celor patru copii de către turci, la 15 august 1714.

Încă de la începutul baladei, marele voievod este prezentat într-un vers-sinteză „Boier vechi și domn creștin”.

Portretul fizic este realizat „Într-o gioi de dimineață, / Zi scurtărei lui de viață”, când „Fața blândă el spăla, / Barba albă-și pieptăna”. Dominanta trăsăturilor lui morale este credința: „La icoane se-nchina” [...]. „Facă Dumnezeu ce-a vrea, / Iar pe toți de ne-ți tăia, / Nu mă las de legea mea”, asemenea martirilor creștini.

El nu concepe să cedeze fără luptă. De aceea, își îndeamnă „coconii iubiți”: „Armele vi le gătiți, / Că pe noi ne-a-ncongiurat / Pașa cel neîmpăcat [...]”. În

sufletul lui se dădea o puternică luptă între datoria de creștin și dragostea paternă. Dacă domnitorul creștin rostește: „-Doamne, fie-n voia Ta”, tatăl trece printr-o suferință care depășește limitele umanului, asistând la uciderea propriilor fii: „Apoi el se-ntuneca, / Inima-I se despica, / Pe copii se arunca, / Îi bocea, îi săruta [...]”.

Înainte și după execuție și chiar în timpul „uciderei pruncilor”, domnitorul își menține, demn, credința, revenind, ca un refren, versul „Doamne, fie-n voia Ta!”, precum și hotărârea de neclintit: „Creștin bun m-am născut eu, / Creștin bun a muri vreu [...]”. El își îndeamnă feciorii: „Taci și mori în legea ta”!

După ce aruncă blestemul asupra turcilor („Să vă ștergeți pre pământ / Cum se șterg norii la vânt, / Să n-aveți loc de-ngropat, / Nici copii de sărutat”), se menține demn în fața morții: „De-ți mânca și carnea mea, / Să știți c-au murit creștin / Brâncoveanu Constantin!” Eroul este sublim nu numai prin credința sa, ci și prin sacrificiul pe care și-l asumă.

Doinele populare, aceste nestemate ale literaturii noastre populare, exprimă o diversitate de sentimente (iubirea, dorul, tristețea, nostalgia), dar, în același timp, realizează și portrete celebre.

Doina **Măi bădiță, floare dulce**, culeasă și publicată de Lucian Blaga în volumul **Antologie de poezie populară**, exprimă dorul și nostalgia unei iubiri, neîmplinite și dorința fetei ca această iubire să se realizeze.

Din dor se naște metafora „floare dulce” care-I conferă „bădiței” frumusețe, gingășie, tinerețe, puritate.

Îndrăgostită, fata nu se sfiește să-i spună: „Unde te-aș găsi te-aș smulge, / Și-acasă la noi te-aș duce, / Și te-aș răsădi-n grădină”.

Momentele acestui ritual presupun transformarea florii în grâu – plantă considerată sacră la unele popoare.

Din iubire, fata sugerează, prin epitete ale verbelor, etapele parcurse: „te-aș secera cu milă”, „te-aș îmblăți cu drag”, „și te-aș măcina mărunt / La morișca de argint”.

Dorința tinerei de a-și integra ființa iubită este sugestiv exprimată prin metafora sprâncenelor devenite sită („Și te-aș cerne / Prin sprâncene”) și în cea a pâinii frământate „în inele”, ca pentru logodnă.

Dăruită inimii, spre îndestularea dorului, pâinea ar putea stinge profunda jale a iubirii neîmplinite: „Și te-aș da inimii mele, / Să se stâmpere de jele”.

Abundența verbelor la modul condițional-optativ exprimă puternica dorință și aspirație spre visul de dragoste.

Turturica, după pierderea perechii, este „amărâtă”, „sărmană”, „zboară tristă prin pustie [...] / Mai mult moartă decât vie [...] / Zboară, zboară până cade / Și pe lemn verde nu șade [...], / Stă pe ramură uscată / Ori se pune pe o stâncă / Nici nu bea, nici nu mănâncă [...]”.

În realizarea portretului moral, poetul popular folosește enumerația, epitetul și antiteza.

Foicică-n foi albastră face portretul fizic al iubitei: „Of! Draga mea-n lume una, / Mai frumoasă decât luna, / Cu fețișoara ca crinul, / Și cu ochii ca seninul”), folosind comparația cu „luna”, cu „crinul” și cu „seninul” – o metaforă superbă pentru albastrul cerului.

Fata ardeleancă este, de asemenea, de o frumusețe unică: „Nu e floare pământeană / Ca fetița ardeleancă! / Ea-i năltuță, mlădioară, / Ca o verde trestioară, / Și-I frumoasă, vorbitoare/Și de suflet iubitoare”. Alte epitete îi dezvăluie „sănu-i rotunjour”, „păru-i de mătăasă”, „fața-i rumioară”.

Puterea de seducție a fetei rezidă nu numai în zâmbetul care face câmpul să-nflorească, ci și în talentul ei la joc: „Se tot leagănă în loc/Și-n feciori aruncă foc”. Foarte sugestivă este metafora „foc” pentru dragoste.

Alteori, frumusețea pălește în fața defectelor, ca în **Floarea din pârleaz**: „Ce folos că ești frumoasă, / Și la cap căpățânoasă / Ești dragă flăcăilor / Ca buha găinilor”. Portretul este caricatural: „Și la buze cam înflată [...] / Strânge-ți, mândro, buzele, / Că le pișcă muștele, / Strânge-ți lipitorile, / Că se văd fasolele”.

La fel este prezentat feciorul în doina **Bade Trandafir**: „Bade, trandafir frumos! / Vrut-ai să te-arăți duios, / Dar te-ai arătat ghimpos / Și din minte nu m-ai scos”.

În literatura cultă, chiar primii poeți realizează portrete în versuri. Astfel, Ienăchiță Văcărescu (1740-1797), în poezia **Într-o grădină**, construită în jurul unei metafore, „floare ca o lumină” (iubita lui), își exprimă nu numai sentimentul de dragoste, plin de gingășie, ci și temerea îndrăgostitului de a-și mărturisi sentimentele: „S-o tai, să strică! / S-o las, mi-e frică, / Că vine altul și mi-o rădică”.

Dintre pașoptiști îl amintim pe Alecsandri, cu poemul **Dan, căpitan de plai**, care, pornind de la un cântec popular, a plăsmuit un erou cu un caracter complex.

Trăind în mijlocul naturii („În peșteră de stâncă, pe-un munte păduratic [...], / Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară, / Ca pe un gol de munte o stâncă solitară”), el îi înțelege glasul, fiind avertizat de „doi vechi stejari” despre invazia tătarilor. Natura personificată îl ajută, recunoscându-l: „... Munții, albi ca dânsul, se-nclină-n-depărtare”, iar „... râul îl cunoaște și scade-a sale valuri, / Să treacă înainte viteazul Dan, la luptă”.

Trăsătura dominantă de caracter a lui Dan este puternicul sentiment de dragoste față de patrie, până la sacrificiul suprem: „... îi plăcea să-nfrunte cu dalba-I vitejie [...], / Iar țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi, / Cât Dan veghea-n picioare la căpătâiul ei.” El este și un prieten devotat, își ajută prietenul rănit, pe Ursan, stând de veghe la căpătâiul lui.

Impresionantă este scena întâlnirii lui Dan cu hanul tătar, punând în lumină demnitatea eroului: „Deși cuprins de lanțuri, măreț intră românul”. Curajul, demnitatea, sentimentul onoarei, înțelepciunea îl determină pe Dan să respingă propunerea rușinoasă, jignitoare și umilitoare a hanului tătar, aidoma lui Brâncoveanu, autocaracterizându-se printr-o izbutită paralelă: „Ceahlăul sub furtună nu scade mușunoi. / Eu, Dan, sub vântul soartei, să scad păgân nu voi”. Răspunsul demn al lui Dan dezvăluie nu numai lumea sa interioară („... vreau cu fața albă, senin să mă sfârșesc / Ca dup-o viață lungă, ferită de rușine, / Mormântul meu să fie curat și alb ca mine”), ci stârnește însăși admirația dușmanului său: „O! Dan viteaz, ferice ca tine care pere, / Având o viață verde-n timpul tinereții!... / Și albă ca zăpada în iarna bătrâneții”!

La realizarea portretului concură epitetetele, comparațiile, hiperbola, enumerația.

Un admirabil portret este și cel al prietenului lui Dan, Ursan, care impresionează nu numai prin forța sa fizică, ci și prin tăria morală: „Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan, / Ursan, pletos ca zimbrul, cu peptul gros și lat, / Cu brațul de bărbat, cu pumnul apăsat, / E scurt la grai, năprasnic, la chip întunecos [...] / Pe vremea lui, sub-ochiul lui Ștefan, domn cel Mare, / Intrând în dușmani singur, ca vieru. / Au prins pe hanul Mârza din fugă [...]”.

Portrete memorabile, prin esențializare, a făcut Mihai Eminescu predecesorilor săi în poemul **Epigonii**, numindu-I „sânte firi vizionare”, pentru a-I individualiza pe poeții „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”: „Chichindeal gură de aur, Mumulean glas cu durere, / Prale firea ce întoarsă, Daniil cel trist și mic, / Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară, / Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară [...] / Liră de argint Sihleanu, Donici cuib de înțelepciune [...] / S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb”. „Bolliac cânta iobagul și-a lui lanțuri de aramă, / Și ca Byron, treaz de vântul cel sălbatic al durerii, / Palid stinge Alexandrescu sânta candel-a sperării [...] / Și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare / Și astfel Bolintineanu începe cântecul său”.

Lui Eliad, Mureșan și Negruzzi le închină câte o strofă:

„Eliad zidea din visuri și din basme seculare/Delta biblicelor sânte, profețiile amare, / Adevăr scăldat în mite, sfînx pătrunsă de-nțeleș; / Munte cu capul de piatră [...]”.

„Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită, / Rumpe coarde de aramă cu o mână amorțită, / Cheamă piatra sa învie ca și miticul poet, / Smulge munților durerea, brazilor destinul spune, / Și bogat în sărăcia-I ca un astru el apune, / Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”. / „Iar Negruzzi șterge colbul de pe cornice bătrâne, / Căci pe mucedele pagini stau domniile române [...]. / Moaie pana în coloarea unor

vremi de mult trecute, / Zugrăvește din nou, iarăși, pânzele posomorâte, / Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni”.

Contemporanului său, Alecsandri, care s-a bucurat de apariția geniului eminescian, i-a dedicat trei strofe, numindu-l „rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice” care „doinеște din frunză”, „zice” din fluier și povestește cu basmul, iar în legende evoca, „dorul țării cei străbune”, „vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal”.

Poeții și scriitorii amintiți sunt evocați prin operele publicate, multe fiind de referință, Eminescu folosind epitete, comparații, metafore, enumerația și chiar antiteza uneori.

În contrast cu înaintașii, „epigonii” sunt superficiali, ipocriți, stăpâniți de un fals patriotism, prin sterilitate sufletească, „fără inimi”: „Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măști rāzānde, puse bine pe-un caracter inimic; / Dumnezeu nostru: umbră, patria noastră: o frază; / În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază; / [...] noi nu credem în nimic [...] / Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin [...] / Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri, / Căci al nostru-i sur și rece, marea noastră-i de îngheț [...] / Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează, / Ce tablourile minte, ce simțirea simulează, / Privim reci la lumea asta [...] / Noi reducem tot la pravul azi în noi mâine-n ruină [...]”

Eminescu sacralizează, astfel, sensibilitatea pură, neîntinată a generațiilor trecute, apelând la metafore cu o mare forță sugestivă: „Sufletul vostru, un înger, inima oastră o liră”, în antiteză cu generația contemporană poetului, care „simțirea simulează”, privind „reci” la lumea în care trăiesc. De aceea înaintașii sunt considerați „vizionari”, poezia lor meditând pentru dreptate și adevăr, creând, astfel, „zile de aur pe-astă lume de amar”, poetul fiind magistral în planul expresiei artistice prin această antiteză metaforică.

Geniul apare, în lirica marelui poet, în diferite ipostaze. Astfel, în **Floare-albastră**, el meditează asupra unor idei superioare, semnificative, prin câteva elemente („câmpiile Asire”, „întunecata mare”, „piramidele-nvechite”) ce simbolizează cultura, cunoașterea, istoria, măreția, tainele și geneza universului, sugerând înălțimile spirituale la care simte și gândește geniul. Portretul lui este realizat prin dialogul / monolog al iubitei, care îl vede „scufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte”.

În **Scrisoarea I**, geniul este întruchipat de savant (omul de știință) care „Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate”. În contrast cu fizicul („uscățiv”, „gârbovit”) și cu vestimentația („cu-a lui haină roasă-n coate”, „halatul vechi”) „Universul fără margini e în degetul lui mic”.

În **Scrisoarea II**, geniul este creatorul de frumos, artistul, poetul, în timp ce în **Scrisoarea III**, el este omul politic.

În poemul **Luceafărul**, chiar Luceafărul simbolizează pe omul de geniu, cunoscând două metamorfoze: angelic: „un tânăr voievod”, ca fiu al cerului și al mării, apoi demonic, „un mândru chip”, născut din mare și din noapte.

Ideea apartenenței geniului la nemurire este prevăzută în versul „Cum că eu sunt nemuritor”.

Puterea de sacrificiu a omului de geniu în numele împlinirii idealului absolut, exprimată prin intensitatea sentimentului de iubire duce la renunțarea la nemurire: „Da, mă voi naște din păcat / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege”, fiindcă: „voi să știi asemenea / Cât te iubesc de tare”.

Portretul Luceafărului dobândește noi valențe, titanice, în „pastelul cosmic”: „Creșteau / În cer a lui aripe [...] / Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger ne-ntrerupt [...]”, drumul său simbolizând drumul cunoașterii („o sete care-l soarbe”).

În numele iubirii absolute, el cere Demiurgului sacrificiul suprem: „reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire”.

Eliberat de patima iubirii, Hyperion își exprimă nu numai detașarea, dar și disprețul față de incapacitatea omului comun de a-i înțelege și prețui profunzimea sentimentului: „Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece,- / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece”. Este atitudinea specifică geniului, rece, rațională, distantă și demnă.

Celebru este și portretul eroinei, care în prima parte a poemului, aspirând spre iubirea Luceafărului, se caracterizează prin unicitate („Din rude mari, împărătești / O prea frumoasă fată”) atât prin descendența nobilă, cât și prin frumusețea imortalizată prin superlativul popular „o prea frumoasă fată”, fără nume.

Folosind comparații cu elemente ale naturii cosmice, poetul aproape că o include în lumea superioară a geniului: „Și era una la părinți / Și mândră-n toate cele, / Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele”.

Chemarea fetei către Luceafăr este nu numai patetică, ci și magică, petrecându-se în vis și reușind să-l aducă în „casă”, pentru a-i lumina „viața”.

Confruntată cu acesta, ea își dovedește incapacitatea de a accede la cunoaștere: „Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată” (repetat), însă cerându-i sacrificiul suprem: „Tu te coboară pe pământ, / Fii muritor ca mine”.

În timpul zborului cosmic, fata are nume, Cătălina, devenind compatibilă cu Cătălin: „Și guraliv și de nimic / Te-ai potrivi cu mine”. De aceea, chemarea din final

a fetei este edificatoare: „norocu-mi luminează” (soarta, întâmplarea); pentru el, a devenit „chip de lut”, om comun.

Portretul lui Cătălin este succint („viclean copil de casă”, „îndrăzneț, cu ochii”, „cu obrăjei ca doi bujori”, o urmărește „pânditor” pe Cătălina). El are nume asemănător cu al Cătălinei, fiind exponenții individuali ai aceleiași spețe omenești, doi pământeni. Dovadă și limbajul familiar utilizat, în individualizarea lor („Dar ce vrei, mări Cătălin / Ia dut’ de-ți vezi de treabă”!, „Acu-i acu [...]”)

Din poemul **Călin, file din poveste** se detașează portretul fizic al fetei de împărat, asemănător cu acela al crăiesei din povești: „Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii, / Fața-i roșie ca mărul [...]; / La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale / Care-i cade peste brațe, peste umerele goale” sau „flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă”, „vine mlădioasă”), dar și cel moral, expresie a fericirii și a dragostei împlinite („de noroc i-s umezi ochii”).

Craiul este prezentat ironic: „El pe capu-i poartă mitră și-i cu barba pieptănată, / Țapăn, drept, cu chiptru-n mână, șede-n perine de puf / Și cu crengi îl apăr pagii de muscuțe și zăduf...”

Portrete faimoase sunt acelea ale eroinelor din poeziile erotice, la care a contribuit „natura” care „Toată mintea ei și-a pus” să le facă „mai presus” / ”Decât orișice păpușă”: „Atât de fragedă te-asemeni / Cu floarea albă de cireș / Și ca un înger dintre oameni / În calea vieții mele ieși. / Abia atingi covorul moale [...] / Plutești ca visul de ușor [...] / Răsai ca marmura în loc / [...] ochii / Cei plini de lacrimi și noroc” / [...] / Mireasă blândă din povești / [...] A ta zâmbire / Mi-arată cât de dulce ești / Cât poți cu-a farmecului noapte / Să-ntuneci ochii mei pe veci, / Cu-a gurii tale calde șoapte, / Cu-mbrățișări de brațe reci. / [...] / Mireasa sufletului meu! [...] / Ș-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii, / Pe fruntea ta purtând coroană”. (**Atât de fragedă**) sau: „Din valurile vremii, iubita mea, răsai / Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai, / Și fața străvezie ca fața albei ceri [...] / Cu tâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei, / Femeie între stele și stea între femei”. (**Din valurile vremii**) sau: „Mânuțe albe de omăt, / O față dulce și bălaie, / Un trup înalt și mlădier” (**Diana**), „Căci tu înseninezi mereu / Viața sufletului meu, / Mai mândră decât orice stea, / Iubita mea, iubita mea!” (**De ce nu-mi vii**). În alte poezii, iubita apare drept „îngerul pe maluri”, „palida minune”, „o lună gânditoare”, „ești numai suflet”, „steauă iubită”, „un cântec sublim”, „o stea regală”, „icoana radioasă” etc.

Altul este chipul iubitei când îl dezamăgește: „Altul este al tău suflet, / Alții ochii tăi acum...”, „blond noroc al unui vis deșert”, „demonico”, „înger de amar”, „Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port / Și te privesc nepăsător / C-un rece ochi de mort”.

Dintre personalitățile istorice portretizate de Mihai Eminescu se detașează Mircea din **Scrisoarea III** prezentat ca „Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port”, la început în dialog cu Baiazid. Netulburat de amenințarea acestuia, Mircea, în buna tradiție românească, îi urează „bun venit”, însă, demn, refuză să i se închine, întrebându-l ironic pe sultan dacă acum vrea „cu oaste și război ca să ne cerți, / Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale [...]” Oricum, românii „Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război”.

La avalanșa de insulte ale lui Baiazid, care îl numește „moșneag” și „ciot”, Mircea își dezvăluie adevărata identitate: „căci moșneagul ce privești / Nu e om de rând, el este domnul Țării Românești”, atenționându-l că toți cotropitorii țării, de-a lungul veacurilor, „se făcură toți o apă și-un pământ”.

Conducător modest, dar genial, Mircea, calm, înțelept, decis să-și apere țara, ca om politic de excepție ce era, chiar cu sacrificiul suprem, fiindcă „Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul [...] / Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul / Mi-e prieten numai mie [...], / N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!” Este o caracterizare complexă, realizată prin monolog și enumerație, dar și prin antiteza cu Baiazid, prin interogații și exclamații retorice și metafore menite să contureze personalitatea domnitorului înflăcărat, conștient de responsabilitatea pe care și-o asumă, convins că natura, „frate cu românul”, îi va fi și de astă dată un sprijin real.

Faptele lui Mircea completează portretul complex al acestuia: armata română se mișcă „după un semn” (relevând calitatea de bun strateg a lui Mircea), dezlănțuindu-se, apoi, hiperbolic, fiindcă „Însuși Mircea mână-n luptă vijelia-ngrozitoare / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare”. Silueta lui Mircea se proiectează metaforic și prin repetiții, poetul dezvăluindu-I caldul patriotism, care este, de fapt, propriul său patriotism.

Prin limbajul folosit, adecvat acelor timpuri – regionalisme și arhaisme – prin folosirea prezentului istoric, Mircea parcă ne este mai aproape.

George Coșbuc lasă mai multe portrete în versuri.

Ne vom opri asupra lui Mihai din balada **Pașa Hassan** și a Zamfirei din **Nunta Zamfirei**.

Folosind hiperbola și antiteza, Coșbuc reînvie chipul făuritorului primului stat unitar roman, printr-o „eternă reîntoarcere” la acele vremuri de aur.

Deși nu apare în titlul baladei, numele lui Mihai crește în baladă prin hiperbolizare și în antiteză cu pașa Hassan.

Imaginea ecvestră a lui Mihai, care împarte groaza și moartea printre păgâni, apare încă din primele versuri: „Pe Vodă-l zărește călare trecând / Prin șiruri cu

fulgeru-n mână”. Metafora „fulgerului” face „cărare” în oastea dușmană, conferindu-I eroului dimensiunile unui arhanghel pedepsitor.

În centrul „apocalipsei” pentru turci se află Mihai, a cărui grozavă năpustire este prezentată prin comparații: „Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi”, „Ca volbura toamnei se-nvârte el roată”, metafore: „Vine furtună”, epitete: „Sălbatecul vodă”, hiperbole: „Zalele-i zuruie crunte”, „Gigantică poart-o cupolă pe frunte” și comparații hiperbolice: „Și vorba-i e tunet, răsuflul ger / Iar barda din stânga I-ajunge la cer / Și vodă-i un munte”. Eroul dobândește proporțiile unui zeu al războiului, pedepsitor, de dimensiuni urieșești, cu efecte pe măsură, o figură de mit, o întrupare a Furiei cosmice, chemând, parcă, stihiiile.

Un rol important în realizarea portretului lui Mihai joacă imaginile motorii: „Mihai [...] / Se-ntoarce și pleacă spre gloată [...], / Aleargă năvală nebună”, „Cutreieră câmpul – tăind de pe cal”, „vine”, „vine furtună”, îmbinate cu imagini auditive: „Și zalele-i zuruie [...]”, „vorba-i e tunet, răsuflul ger”.

Astfel, Mihai este înrudit cu Dan din poemul lui Alecsandri și cu Mircea din **Scrisoarea III** de Mihai Eminescu.

În **Nunta Zamfirei**, Coșbuc urmează pe Eminescu din **Călin, file din poveste**, dar în mod cu totul original, îmbrăcând haina unui poem-baladă, o adevărată capodoperă.

Portretul Zamfirei se plăsmuiește treptat, începând cu primele versuri, care atestă originea împărătească a Zamfirei: „Săgeată împărat „[...] avea o fată, – fata lui – / Icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat”, fiind „pețită des”. Ea „s-a-ndrăgit de [...] Viorel”, fiindcă acesta i-a fost menit”.

Într-un moment liric de o mare sensibilitate și extaz, apare minunata mireasă, căreia poetul îi face un portret sugestiv, apelând la epitete, comparații și metafore: „Și-atunci, de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foișor, / Ieși Zamfira-n mers isteț / Frumoasă ca un gând răzleț, / Cu trupul nalt, cu părul creț, / Cu pas ușor. / Un trandafir în văi părea; / Mlădiul trup i-l încingea / Un brâu de-argint, dar toată-n tot / Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea”.

Compararea Zamfirei cu trandafirul, ca simbol al purității, accentuează unicitatea tinerei eroine, portretul fiind unul dintre cele mai izbutite portrete ale unei fete de la țară.

Emoția întâlnirii mirilor este încărcată de puritate și gingășie, Zamfira „roșind, s-a zăpăcit de drag”.

Pentru a accentua frumusețea miresei, poetul folosește de trei ori epitetul „frumoasă”: „Frumoasă ca un gând răzleț”, „Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să săcot”.

La antipodul nunții se află moartea. Coșbuc a lăsat portrete memorabile și în **Moartea lui Fulger**, dintre care se detașează acela al mamei: „Suflet pustiit! / Cu părul alb și despletit / Prin largi iatacuri alerga, / Cu hohot lung ea blăstăma [...] / La stat și umblet slabă ce-i! / Topiți sunt ochii viorii / De-atâta vaiet ne-nterupt, / Și graiul stins, și-obrazul supt, / Și tot vestmântul doamnei rupt / de mâna ei!”

Trăsăturile fizice au fost selectate lapidar, prin epitete: „Cu părul alb și despletit”, „slabă”, „ochii viorii [...] topiți”, „obrazul supt”, „vestmântul [...] rupt”.

Predomină, însă, trăsăturile morale „hohot lung”, „blăstăma”, „vaiet ne-nterupt”, „graiul stins”, constituite din elemente sonore și motorii, din interogații („- De dorul cui și de-al cui drag / Să-mi plângă sufletul pribeag [...]”), prin stil direct: „Nu-l dau din brațe nimănui! / Închideți-mă-n groapa lui [...] / drag odor [...]”. „Eu vreau cu Fulger să rămân!”

Subiectivă, de înțeles într-un asemenea moment, mama îndurerată îl vede chiar pe „Dumnezeu, nedrept stăpân [...], / E un păgân și Dumnezeu / E un păgân”.

Drogată, parcă, „Ea n-a mai plans, pierdut privea [...] / Și nu vedea cum au închis / Sicriul alb – era un vis, / Și ea-l trăia”.

Prin enumerație, repetiție și interogație („Senini de plânset ochii ei, / Vedea bărbați, vedea femei, / Cu spaimă mută-n jur privea, / Din mult nimic nu-nțelegea; / Și să muncea să știe ce-I? / Și nu putea”), mama este prezentată agonic”.

Gesturile și mimica aduc un plus de expresivitate portretului eroinei, căreia ca în transă „I-a fulgerat deodată-n gând / Să râdă [...]”, în timp ce „clopotele-n limba lor / Plâneau cu glas tânguitor / Și-adânc...”

Lirica erotică a lui G. Coșbuc este o lirică obiectivă, care immortalizează pe eroii rurali.

Portretul fetei din **La oglindă** este, de fapt, un autoportret conceput interogativ și exclamativ la „vârsta întrebărilor”: „Iată-mă-s tot eu cea veche! / Ochii? Hai, ce mai pereche! / Și ce cap frumos răsare! / [...] / Asta-s eu și sunt voinică / [...] / Și ce față frumoșică are mama!” Se împletesc epitetele cu comparațiile și diminutivele. În concepția ei „Dragostea [...] / Din frumos ce-l placi ea vine”. Prin enumerație, poetul arată cum fata se gătește cu hainele și podoabele mamei: „Uite salbă, brâu și toate! / Și cosițe cumpărate, / Stai, să-nchei și testemelul / Pe la spate”, devenind un „bujor de fată”. Apoi: „Brâu-i pus! Acum din ladă / Mai ieu șorțu!”

Spaima că mama ar putea-o surprinde adaugă puternice emoții fetei: „[...] toată-s văpaie! / Junghiul peste piept mă taie; / Doamne, de-ar fi dat de mine, / Ce bătaie!”

Exclamațiile, suspansul, expresiile populare sunt alte atribute ale portretului fetei.

Din îndepărtatul București, poetul evocă figura dragă a mamei, rămasă „-ntr-o căscioară”, cu „două fete”.

Chipul mamei se detașează prin „jalea” și „vorba” care „e plâns de-ngropăciune”, la gândul că nu-și va revedea feciorul. George o vede torcând și stand „îngândurată”: „Și firul tău se rupe des, / Căci gânduri te frământă, / Spui șoapte fără de-nțeles / Și ochii tăi stau țintă. / Scapi fusul jos; nimic nu zici când fusul se desfiră [...]”

Presimțindu-și sfârșitul mama dă glas, în stil direct, imensei dorințe de a-și revedea fiul: „Să-i văd venind, / Aș mai trăi o viață. / E dus și voi muri dorind / Să-i văd o dată-n față”. Antitezele surprind starea sufletească contradictorie a mamei.

În spiritul împăcării cu destinul implacabil, mama conchide: „Așa vrea, poate Dumnezeu, / Așa mi-e datul sortii, / Să n-am eu pe băiatul meu / La cap, în ceasul morții!”

Dușmancele prezintă două portrete antitetice. Ne vom opri asupra fetei sărace, față de care și poetul manifestă simpatie.

Fata cea săracă se autodefineste „nătângă” și plânge „de ciudă”, fiindcă Leana (fata bogată) „duce sfat din casă-n casă”, că n-are „broboadă de mătasă”, n-are „șorț cu flori”, și că „îi umblă-n cap [...] / S-ajungă ea Lucsanei noră”, deși „Ce poartă ea alt om aruncă. / La joc și hori același rând, / Îl poartă-ntruna, și de când!”, că „e săracă și golană”. Leana cea bogată se întreabă „De ce nu vine, ca să-i dau / pomană?”

Demnă și cumpătată, fata săracă nu îi răspunde provocărilor, deși îi „pune porecliri”, îi „sare-n drum”, o înjură, i- „ar pune capul sub picior / Să poată”.

Fata e conștientă de calitățile ei: e harnică („Eu iarna singură-mi Țes tortul”), se îmbracă decent („De n-am mătăsuri, am ce pot, / Nici bun prea-prea, nici rău de tot”), „La joc mă poți oricând vedea / Cu fetele de seama mea!”, e conștientă de frumusețea ei („Că-s mai frumoasă decât ea, / Și-atâta!”)

Cauza „dușmăniei” este, cum singură recunoaște fata, Lisandru, pentru care nu-și atribuie nici o vină: „Dar ce? Îl țin legat de mine? / [...] / El vine –așa, de dragul lui / Când vine. / Eu nu pot ușa să i-o-ncui, / De stă prea mult, eu cum să-i spui? / [...] / Nu-i partea ei ce-i partea mea”. Impresionează tonul sincer și aparent naiv, siguranța cu care fata săracă își recunoaște calitățile și superioritatea.

Octavian Goga a lăsat multe portrete memorabile: al dăscăliței și al Oltului, personificat, al apostolului, al lăutarului etc.

În **Tulnic și Lioara**, întâlnim un frumos portret fizic al eroinei, la realizarea căruia au concurat epitetele, comparațiile și metaforele, enumerația și repetiția: „Avea doi ochi albaștri, ca ceriul, și avea / Obraz rotund și rumen, și plete-avea bălaie- / Pe umeri doi luceferi de-o nobilă văpaie / Păreau că-i joacă tainic și-n jocul lor domol / Aruncă vâl de aur pe-al umerilor gol [...]”.

Dăscălița se alătură altor figuri de învățători evocați cu dragoste de către scriitorii noștri (domnul Trandafir al lui M. Sadoveanu, bădița Vasile al lui Ion Creangă).

În Dăscălița, poetul evocă, prin rememorare („tu-mi ră sai în zare”) imaginea tinerei învățătoare.

„Dăscălița” este un personaj memorabil, datorită capacității poetului de a reconstrui imaginea sensibilă a unui caracter energetic, de o înaltă valoare umană, prin generozitate și devoțiune, înfruntând cu discreție și demnitate drama unei vieți neîmplinite, sfârșită prematur.

Moartea trandafirului, la sfârșitul verii, este în consonanță cu tristețea poetului, care-și amintește: „Eu plâng atunci, căci tu-mi ră sai în cale / A vremii noastre dreaptă muceniță”.

Dăscălița este evocată în relație cu realitatea satului ardelenesc, aflat la sfârșit și început de secol sub stăpânirea habsburgică.

În lumea satului, dăscălița apare în două ipostaze: cea vizibilă, din exterior, dominată de energie și dragoste pentru oamenii din sat și cea interioară, dominată de sfială, de melancolie și însingurare.

Trăsăturile morale ale dăscăliței predomină în evocare. Fizic, este surprinsă doar ca „bălaie”, cu „strălucirea ochilor tăi limpezi”, „frunte de zăpadă” și „mâini frumoase”.

Din punct de vedere sufletesc, ea este „blajină”, „cuminte”, „sfielnică”, model de înțelepciune pentru ceilalți („Moșnegi, ceteti ai cărților din strană, / Din graiul tău culeg învățătură”), de generozitate participă la frământările celorlalți („La tine vin nevestele să-și plângă / Feciorii duși în slujbă la-mpăratul), de hărnicie („Și fete vin să le-nflorești altița”), de dragoste pentru copii și de discreția în care își învăluie singurătatea („Așa grijind copiii altor mame / Te stingi zâmbind în calea ta, fecioară”).

Trăsăturile moral / intelectuale sunt: sfințenia, înțelepciunea, blândețea, modestia / sfiiciunea, puritatea, dăruirea și generozitate.

Sfințenia este sugerată de sintagma metaforică „dreaptă muceniță”, formată din adjectivul-epitet „dreaptă”, cu sensul de adevărată, și substantivul „muceniță”, provenind din lexicul religios și însemnând persoană care se sacrifică pentru ideile, convingerile sale, dedicându-se meseriei sale și colectivității satului. Substantivul „fecioară”, prin aceeași încărcătură lexicală religioasă, creează o analogie cu simbolul Fecioarei Maria și este completat de sintagma „cununa ta de zile și de visuri”, tot de sorginte religioasă, vizând cununa de spini purtată de Iisus.

Înțelepciunea este sugerată de sintagma „cuminte prea devreme”; Sfiiciunea: „sfielnică”, „soră cu sfiala”; Blândețea rezultă din epitetul „copil blajin”, iar dăruirea și generozitatea: „La tine vin nevestele să-și plângă / Feciorii [...] Și fete vin să le-nflorești altița”. Puritatea este încorporată în sintagma metaforică „pe buza ta n-a tremurat ispita”.

Portretul dăscăliței este sugestiv și convingător. Trăsăturile fizice și morale se cumulează treptat, într-un limbaj poetic adecvat, arhaisme, cuvinte regionale sau cuvinte cu sens figurat („culeg învățătură”, „seninătatea slovei din scriptură”, ei strâng „prinosul”), epitete („sfielnică”, „ochi limpezi”, „dulce, sfântă frică”, „glas răzleț”), comparații („ca fruntea ta nu-I frunte de zăpadă”), metafore („cununa ta de zile și de visuri” / au împletit-o rele ursitoare), personificarea naturii („Iar vântul spune crengilor plecate / Povestea ta, frumoasă domnișoară”).

Peisajul de toamnă potențează tristețea dăscăliței aflate în pragul casei și contemplând melancolică lăsarea frunzelor la pământ, care sugerau propria ei dispariție: „Sfios amurgul toamnei mohorâte / Își mișcă-ncet podoaba lui bolnavă [... / Prelung se zbate frunza din dumbravă. / Tu stai în prag și din frăgar o frunză / La sânul tău s-a coborât să moară [...]”

Forma adresată și procedeele artistice folosite adâncesc sentimentul tristeții prin sugerarea morții ei timpurii.

În poezia **Plugarii**, portretul este colectiv, realizat din perspectivă subiectivă, Goga văzându-i participanți la actul mântuirii neamului. Mărcile portretului colectiv sunt pronumele și verbele la persoana a doua: „voi”, „a voastră”, „purtați” etc.

Predominante sunt metaforele: „Voi, cei mai buni copii ai firii, / Urziți din lacrimi și sudoare.”

Relația cu natura umanizată este o altă particularitate a portretului plugarilor: „Cu mila-I nesfârșită cerul / Clipirii voastre-nduioșate / I-a dat cea mai curată rază / Din sfânta lui seninătate”. Și aici, natura intermediază contactul cu divinitatea: „Îndurător v-ascultă Domnul / Și vă trimite mângâiere”, „Copii ai mândrei bolți albastre”.

Plugarii sunt luminați de poveștile cu Ileana Cosânzeana și zâne bălaie, căci, în simplitatea lor, ei prețuiesc valorile esteticului care le luminează „bietul bordeiaș de paie”.

Finalul este marcat de mesianism: „Ci-n pacea obidirii voastre, / Ca-ntr-un întins adânc de mare, / Trăiește-nfricoșatul vifor / Al vremilor răzbunătoare”.

Poetul invocă forța morală și puterea de muncă a plugarilor ca argumente pentru speranța izbăvirii.

Apostolul, apărută în „Luceafărul” din 15 iunie 1904, apoi în volumul **Poezii** (1905) este închinată preotului satului.

Titlul sugerează portretul-simbol al preotului ca model spiritual, cuvântul fiind de factură biblică și semnificând ideea că preotul este cel mai apropiat de sufletul oamenilor.

Preotul este definit prin metafore tipice și sugestive: „bătrânul preot”, „moșneag albit de zile negre”, „moșneagul”, „cuvântătorul părinte”, „drept-vestitor apostol”, bazate pe epitete morale.

Oximoronul din metafora „moșneag albit de zile negre” subliniază faptul că el vine din vremuri vechi și poartă un talisman permanent: „ban de la-mpăratul”.

Prin povestea lui, apostolul trezește conștiințele, sădind în sufletele ascultătorilor speranța de mai bine. Glasul „cuvântătorului părinte” exprimă nu numai dorul de libertate, ci și setea „răzbunării sfinte”. „Bătrânul mag” își asumă misiunea de a „lumina norocul” neamului său, „sfârșit de jale”, iar efectul este că i se alătură întreaga fire „prelung și greu ca o furtună”, pentru că el vestește „vrem ce va să vie”.

Portretul dezvăluie misiunea spirituală a preotului, de a da glas suferințelor și năzuințelor poporului său asuprit, fiind un semănător de credință și de biruință pentru izbăvirea neamului românesc de sub ocupația străină austro-ungară.

Un alt portret valoros face poetul Oltului, ca unui zeu atotputernic.

Procedeul artistic predominant este personificarea, prin care Oltul, ca interlocutor, este invocat în patru modalități diferite: vocative („Bătrâne Olt”, „Oltule”), vocative substituite numelui propriu, devenite metafore („moșnege”, „frățâne”), prin pronume personal la persoana a doua („tu”), adjective posesive și prin apozitia dezvoltată „Drumeț bătut de gânduri multe”.

Erou mitologic, Oltul s-a îngemănat cu poporul român prin „nuntă”, împărtășindu-i suferințele și bucuriile, încât, personificat, el este când „cetățuie de ape”, când „încins cu lanțuri”, când „grumaz de ape”. El apare „îmbrățișându-ne câmpia”, iar unda lui „duce [...] durerea unui neam”.

Lexicul exprimă tăria fluviului învolburându-și apele în apărarea românilor: „urlai”, „frângeai zăgazul”, „să verși potop”, pentru ca, apoi, să-și apropie din ce în ce mai mult destinele.

Atât descrierile cât și portretele sunt străbătute de fior liric, îmbrăcând haina originală a fiecăruia dintre creatorii acestora și justificând afirmația francezului Pierre de Boisdeffre: „Româna este o limbă latină propice lirismului și de o sonoritate savuroasă”.

Bibliografie

1. Alexandrescu, S., Rotaru, I., **Analize literare și stilistice**, E.D.P., București, 1967
2. Alecsandri, V., **Poezii populare ale românilor**, E.P.L., București, 1965.
3. Anghelescu, M. și colectiv, **Dicționar de terminologie literară**, Ed. Științifică București, 1970.
4. Călinescu, G., **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ed. Minerva, București, 1982.
5. Călinescu, G., **Vasile Alecsandri**, E.T. București, 1965.
6. Cioculescu, Ș., **Introducere în poezia lui Tudor Arghezi**, Ed. Minerva, București, 1971.
7. Ciopraga, C., **G. Topârceanu**, E.P.L. București, 1962.
8. Cornea, P., **Dimitrie Bolintineanu, drumurile poeziei în Aproapele și departele**, București, 1990.
9. Cornea, P., **Originile romantismului românesc**, Ed. Minerva, București, 1972.
10. Dodu-Bălan, I., **Octavian Goga**, Ed. Minerva, București, 1971.
11. Doinaș, Șt. Aug., **Lectura poeziei**, Ed.C.R., București, 1980.
12. Doinaș, Șt. Aug., **Orfeu și tentația realului**, Ed. Eminescu, București, 1974.
13. Dumitrescu-Bușulenga, Z., **Eminescu – cultură și creație**, Ed. Eminescu, București, 1976.
14. Friggieri, O., **Un dialog intercultural...**, în „Steaua”, nr. 1/1990.
15. Ghiță, Gh. Și Fierăscu, C., **Dicționar de terminologie poetică**, Ed. I. Creangă, București, 1973.
16. Grigorescu-Bacovia, A., **Viața poetului**, București, 1962.
17. Guillermon, A., **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Ed. Junimea, Iași, 1977.
18. Hegel, G. W., **Prelegeri de estetică**, II, E.A.R.S.R., București, 1966.
19. Iliescu, A., **Poezia simbolistă românească**, Ed. Minerva, București, 1985.
20. Kayser, W., **Opera literară**, Ed. Minerva, București, 1979.
21. Linescu, C., **Introducere în poezia lui I. Pillat**, Ed. Minerva, București, 1971.
22. Lovinescu, E., **Iarăși Ion Barbu**, Poezii, București, 1970.

23. Martin, A., în vol. **Barbu Fundoianu, Poezii**, Ed. Minerva, București, 1978.
24. Martin, M., în vol. **A.E. Baconsky, Scrieri, I, Poezii**, E.C.R., București, 1990.
25. Micu, D., **George Coșbuc**, E.T., București, 1966.
26. Mihăilescu, D.C., **Perspective eminesciene**, E.C.R., București, 1982.
27. Mincu, M., **Opera literară a lui Ion Barbu**, E.C.R., București, 1990.
28. Moraru, T., **Fiziologia literară**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
29. Petraș, I., **Genuri și specii literare**, Ed. Eminescu, București, 1993.
30. Petrescu, E., **Eminescu și mutațiile poeziei românești**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989.
31. Petrescu, E., **I. Barbu și poetica postmo-dernismului**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
32. Pleșu, A., **Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană**, Ed. Minerva, București, 1980.
33. Pop, I., **Lucian Blaga – Universul liric**, E.C.R., București, 1981.
34. Popa, G., **Spațiul eminescian**, București, 1982.
35. Popa, M., **Octavian Goga între colectivitate și solitudine**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
36. Scarlat, M., **Istoria poeziei românești, III**, Ed. Minerva, București, 1986.
37. Scarlat, M., **Prefață la Marin Sorescu**, Drumul, București, 1984.
38. Simion, E., **Dimineța poeților**, E.C.R., București, 1980.
39. Simion, E., **Scriitori români de azi**, I, III, E.C.R., București, 1978, 1984.
40. Tomuș, M., **Cincisprezece poeți**, E.P.L., București, 1968.
41. Țugui, Gh., **Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural și scriitorul**, București, 1984.
42. Vârgolici, T., **Introducere în opera lui D. Bolintineanu**, Ed. Minerva, București, 1972.
43. Vianu, T., **Arta prozatorilor români**, Ed. Albatros, București, 1977.
44. Vianu, T., **Studii de literatură română**, E.D.P., București, 1965.
45. * * *, **V. Voiculescu interpretat de...**, Ed. Eminescu, București, 1981.

CUPRINS

I.	Descrieri în proză	4
II.	Descrieri în versuri	17
III.	Portrete în proză	50
IV.	Portrete în versuri	63