

ROMANTISMUL MIHAI EMINESCU

I. Delimitări contextuale

Mihai Eminescu

1. **Teme și motive romantice¹** întâlnite în opera lui Mihai Eminescu: geniul, singurătatea, visul și reveria, meditația nocturnă, somnul, extazul, melancolia, natura și iubirea, trecutul (ruinele), viața ca vis, poezia și condiția poetului, timpul, revolta împotriva condiției umane, miraculosul, interesul pentru mituri și basme și.a.

2. Într-un studiu despre limbajul poeziei eminesciene, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Mihaela Mancaș delimită trei etape de creație în opera poetică eminesciană:

„În poezia de tinerețe, cuprinsă aproximativ între anii 1866–1870, limbajul poetic eminescian nu este încă precizat, iar influențe ale poeziei predecesorilor pot fi ușor identificabile: aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creației lui Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu sau Vasile Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influențe folclorice, insuficient asimilate și nefiltrate printr-o cultură proprie. În această epocă sunt compuse odele *La mormântul lui Aron Pumnul*, *La Heliade*, *La moartea principelui Styrbei*, postuma *La moartea lui Neamțu*, clasicizantele *O călărire în zori*, *Misterele nopții*, *Junii coruși* sau postuma *Ondina*, ca și poeziile influențate direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creația populară: *De-aș avea și, în parte, O călărire în zori* ori *Misterele nopții*. Există o mare disproportie numerică între poeziile apărute în această primă perioadă și restul activității poetice a lui Eminescu; din anii 1866–1870 datează păisprezece poezii antume, la care se adaugă și o parte mai numeroasă a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanță, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creație a lui Eminescu se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puțin modernizat al limbii și prin subordonarea evidentă față de vocabularul poetic și mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobișnuite sau mai puțin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu sunt, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.

A doua perioadă cuprinsă între 1870, anul apariției poeziei *Venere și Madonă*, și aproximativ 1876–1878, epoca ieșeană, marchează fază romantică a poeziei eminesciene. Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil: structura

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1998.

antitetică a poemelor (*Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Epigonii*), acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendința către contraste în alcătuirea figurilor, predilecția pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poezilor din prima perioadă, deci o poezie «imagistică», caracterizată printr-o deosebită densitate a figurilor: *Călin*, *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Făt-Frumos din tei*, *Floare albastră*, majoritatea postumelor.

Temele romantice dau naștere, în această perioadă, unor ample poeme: *Strigoii*, *Călin*, *Mureșanu*, *Povestea magului călător în stele*, *Memento mori*. Ceea ce aproape marile construcții de acest tip de poezii aparent diferite ca structură, cum ar fi *Lacul*, *Dorința* sau *Crăiasa din povești*, este, dincolo de aparentă deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componența imaginii, frecvența figurilor și utilizarea unor forme comune de versificație, care alături de «figurile de sunet», dau, începând din această perioadă, poeziei eminesciene o sonoritate specifică.

*Începând cu anul 1878, în creația poetului se conturează o nouă etapă anunțată încă din 1876 de *Melancolie*, etapa «reclasicizării» expresiei poetice într-o manieră proprie.* După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poezilor din această perioadă au fost totuși concepute și aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din *creația de maturitate* a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunțare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendință către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor și realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvântului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poezilor sale, asocieri inedite de termeni, atât cronologice, cât și semantice. Cu excepția postumelor – *Sarmis și Gemenii* – renunță total la poemul de largi dimensiuni și la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de «lucrate», în care valorifică, sub o formă sau alta, structura cântecului ori a romanței de proveniență cultă sau populară: *Revedere*, *Povestea codrului* (1878), *O, rămâi...*, *De căte ori, iubito*, *Atât de fragedă* (1879), *Când amintirile...*, *Și dacă...*, *Mai am un singur dor* (1883), *Sara pe deal* (publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum *Eco*), *De ce nu-mi vii* (1887). Este, de asemenea, perioada în care Eminescu a cultivat de predilecție poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificație: primele sonete (1879), *Trecut-au anii...* și *Veneția* (1883), *Glossă* (1883) sau *Odă* (în metru antic) (1883). În sfârșit, în această ultimă perioadă, Eminescu substituie parțial nivelul figurilor semantice «evidente» printr-o mai mare atenție acordată nivelului figurilor de construcție și de sunet, care apăruseră încă din etapa anterioară; chiar funcția specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiția, comparația, personificarea sau metafora) este modificată, în poezile din ultima parte a creației lui Eminescu. "

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compozиție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (romantismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind operele literare studiate.

Cerință:

Realizează un eseu în care să demonstrezi caracterul romantic al unui poem de Mihai Eminescu.

III. Sugestii de redactare

(1) Alegerea textului ilustrativ: *Luceafărul* de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

Contextul apariției

Surse de inspirație

Poem alegoric

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Poemul *Luceafărul* a apărut în 1883, în *Almanahul Societății Academice Social-Literare România Jună* din Viena, fiind apoi reprodus în revista *Con vorbiri literare*.

Poemul este inspirat din basmul românesc *Fata în grădina de aur*, cules de austriacul Richard Kunisch. Basmul cuprindea povestea unei frumoase fete de împărat izolată de tatăl ei într-un castel, de care se îndrăgostește un zmeu. Fata însă se sperie de nemurirea zmeului și-l respinge. Zmeul merge la Demiurg, dorește să fie dezlegat de nemurire, dar este refuzat. Întors pe pământ, zmeul o vede pe fată, care între timp se îndrăgostise de un pământean, un fecior de împărat, cu care fugise în lume. Furios, zmeul se răzbună pe ei și îi desparte prin vicleșug. Peste fată el prăvălește o stâncă, iar pe feciorul de împărat îl lasă să moară în Valea Amintirii.

Eminescu valorifică inițial acest basm în perioada studiilor berlineze, într-un poem intitulat tot *Fata în grădina de aur*, dar modifică finalul. Răzbunarea nu i se pare potrivită pentru superioara ființă nemuritoare, aşa că zmeul din poemul lui Eminescu rostește cu amăraciune către cei doi pământeni: „*Fiți fericiți – cu glasul stins a spus – / Atât de fericiți, cât viața toată! Un chin s-aveți – de-a nu muri deodată!*”

Între 1880 și 1883, poemul este prelucrat în cinci variante succesive, schema epică devenind pretextul alegoric al meditației romantice.

Alături de sursele folclorice ale poemului (basmele prelucrate: *Fata-n grădina grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp* și mitul zburătorului), poetul valorifică surse mitologice și izvoare filozofice (antinomiile dintre geniu și omul comun, din filozofia lui Arthur Schopenhauer).

Poemul romantic *Luceafărul* de Mihai Eminescu este o alegorie pe tema geniului, dar și o meditație asupra condiției umane duale (omul supus unui destin pe care tinde să îl depășească).

Alegorie

Cea mai veche interpretare a poemului îi aparține lui Eminescu însuși, care nota pe marginea unui manuscris: „În descrierea unui voiaj în Tările române, germanul K. (Kunisch) povestește legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”

Meditație

Din acest punct de vedere, *Luceafărul* poate fi considerat o alegorie pe tema romantică a locului geniului în lume, ceea ce înseamnă că povestea, personajele, relațiile dintre ele sunt transpusă într-o suita de metafore, personificări și simboluri. Poemul reprezintă o meditație asupra destinului geniului în lume, văzut ca o ființă solitară și neferică, opusă omului comun.

Lirism de măști

O altă interpretare (Tudor Vianu) socotește „personajele” poemului drept „voci” sau măști ale poetului, în sensul că eul poetic se proiectează în diverse ipostaze lirice, corespunzătoare proprietelor contradicției. Privind astfel lucrurile, se poate spune că poetul s-a proiectat nu numai sub chipul lui Hyperion – geniul, ci și sub chipul lui Cătălin, reprezentând aspectul teluric al bărbatului, sau al Demiurgului, exprimând aspirația spre impersonalitatea universală, și chiar sub chipul Cătălinei, muritoarea care Tânjește spre absolut.

Lirism de roluri

Poemul romantic se realizează prin amestecul genurilor (epic, liric și dramatic) și al speciilor. Astfel, lirismul susținut de meditația filozofică și expresivitatea limbajului este turnat în schema epică a basmului și are elemente dramatice: secvențele realizate prin dialog și dramatismul sentimentelor. Elemente fantastice se întâlnesc în prima și a treia parte (metamorfozele și călătoria lui Hyperion), partea a doua combină specii lirice aparent incompatibile (idila și elegia), iar partea a patra a poemului conține elemente de meditație, idilă și pastel.

**Specie literară:
Poem epic-litic-
dramatic**

În esență, poemul este un monolog liric, dialogul accentuând înălțimea ideilor care-i conferă caracterul filozofic.

Viziunea romantică

Viziunea romantică e dată de temă, de relația geniu-societate, de structură, de alternarea planului terestru cu planul cosmic, de antiteze, de motivele literare (luceafărul, noaptea, visul etc.), de imaginarul poetic, de cosmogonii, de amestecul speciilor (elegie, meditație, idilă, pastel), de metamorfozele lui Hyperion.

Elemente clasice

Elemente clasice sunt echilibrul compozițional, simetria, armonia și caracterul gnomic.

Tema

Tema poemului este **romantică**: problematica geniului în raport cu lumea, iubirea și cunoașterea.

Compoziția poemului

Structura textului poetic

Incipitul

Partea întâi

Imaginarul poetic

Motive romantice

Prima chemare

Compoziția romantică se realizează prin opoziția planurilor cosmic și terestru și a două ipostaze ale cunoașterii: geniul și omul comun. Simetria compozitională se realizează în cele patru părți ale poemului astfel: cele două planuri interferează în prima și în ultima parte, pe când partea a doua reflectă doar planul terestru (iubirea dintre Cătălin și Cătălina), iar partea a treia este consacrată planului cosmic (călătoria lui Hyperion la Demiurg, rugă și răspunsul).

Incipitul poemului se află sub semnul basmului. Timpul este mitic (*illo tempore*): „*A fost odată ca-n povești/ A fost ca nici-o dată.*” Cadrul abstract este umanizat. Portretul fetei de împărat, realizat prin superlativul absolut de factură populară „*o prea frumoasă fată*”, scoate în evidență unicitatea terestră. Fata de împărat reprezintă pământul însuși, iar comparațiile – „*Cum e Fecioara între sfinți/ și luna între stele*” – propun o posibilă dualitate: puritate și predispoziție spre înălțimile astrale.

Primele șapte strofe constituie uvertura poemului, **partea întâi** fiind o splendidă poveste de iubire. Atmosfera este în concordanță cu mitologia română, iar **imaginarul poetic** e de factură romantică. Iubirea se naște lent din starea de contemplație și de visare, în cadru nocturn, realizat prin **motive romantice**: luceafărul, marea, castelul, fereastra, oglinda.

Fata contemplă Luceafărul de la fereastra dinspre mare a castelului. La rându-i, Luceafărul, privind spre „*umbra negrului castel*”, o îndrăgește pe fată și se lasă copleșit de dor. Semnificația alegoriei este că fata pământeană aspiră spre absolut, iar spiritul superior simte nevoie compensatorie a materialității. Pe de altă parte, iubirea fetei are un accent de cotidian, sugerat de construcția simetrică „*Îl vede azi, îl vede mâni/ Astfel dorința-i gata*”. În antiteză, iubirea profundă a Luceafărului are nevoie de un lung proces de „cristalizare”, cum ar spune Stendhal: „*El iar privind de săptămâni/ îi cade dragă fata*”. **Motivul serii și al castelului** accentuează romanticismul conferit de prezența Luceafărului: „*Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară*”. Apariția iubirii este susținută de mitul zburătorului, dar mișcările sunt de mare finețe și au loc în plan oneric: „*Și pas cu pas în urma ei/ Alunecă-n odaie.*” Gesturile dezvăluie suavitatea sentimentului de iubire: „*Și când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept,/ I-nchide geana dulce*” –, iar metafora din versurile – „*Tesând cu recile-i scânteii/ O mreajă de văpăie*” – redă intensitatea și delicatețea iubirii Luceafărului.

Ca și în *Floare albastră* sau în *Dorința*, atracția îndrăgostiților unul pentru celălalt este sugerată mai întâi de o chemare, menită să scoată în evidență dorul și puterea sentimentului. La

Înger

chemarea fetei – „*O, dulce-al nopții mele domn,/ De ce nu vii tu? Vină!*” – Luceafărul se smulge din sfera sa, spre a se întrupa prima oară din cer și mare, asemenea lui Neptun (în concepția lui Platon), ca un „*tânăr voievod*”, totodată „*un mort frumos cu ochii vii*”. În această ipostază angelică, Luceafărul are o frumusețe construită după **canoanele romantice**: „*păr de aur moale*”, „*umerele goale*”, „*umbra feței străvezii*”. În contrast cu paloarea feței sunt ochii, care ilustrează prin scânteiere viața interioară. Strălucirea lor este interpretată de fată ca semn al morții: „*Lucești fără de viață [...] / Si ochiul tău mă-ngheată*”. Ea înțelege incandescența din ochii Luceafărului ca semn al glacialității și refuză să-l urmeze. Luceafărul, în schimb, vrea să-i eternizeze iubirea: „*Colo-n palate de mărgean/ Te-oi duce veacuri multe,/ Si toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte.*”

A doua chemare

Demon

Partea a doua

Urmând repetatei chemări-descântec – „*Cobori în jos, luceafăr bland,/ Alunecând pe-o rază*” –, cea de-a doua intrupare va fi din soare și noapte. Cosmogonia este redată în tonalitate majoră: „*Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde pierie*”. În antiteză cu imaginea angelică a primei intrupări, aceasta este circumscrisă demonicului, după cum o percepă fata: „*O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată.*” Imaginea se înscrive tot în canoanele **romantismului**: părul negru, „*marmoreele brațe*”, „*ochii mari și minunați*”. Pentru a doua oară, paloarea feței și lucirea ochilor, semne ale dorinței de absolut, sunt înțelese de fată ca atritive ale morții: „*Privirea ta mă arde.*” Deși unică între pământeni, fata refuză din nou să-l urmeze – „*Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată!*” –, recunoscând că nu poate răspunde cu aceeași intensitate pasiunii lui: „*Privirea ta mă arde*” și că nu-l poate înțelege: „*Deși vorbești pe înțeles/ Eu nu te pot pricepe.*” Dragostea lor semnifică atracția contrariilor. Luceafărul formulează sintetizator diferența care-i separă – „*eu sunt nemuritor,/ Si tu ești muritoare*” –, dar, din iubire, acceptă supremul sacrificiu cerut de fată, prin aceasta afirmându-și superioritatea față de ea. Dacă fata/ omul comun nu se poate înălța la condiția nemuritoare, Luceafărul/ geniul este capabil, din iubire și din dorința de cunoaștere absolută, să coboare la condiția de muritor: „*Da, mă voi naște din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege.*”

Partea a doua, care are în centru idila dintre fata de împărat, numită acum Cătălina și pajul Cătălin, înfățișează repeziciunea cu care se stabilește legătura sentimentală între exponenții lumii terestre. Este o altă ipostază a iubirii, opusă celei ideale. Asemănarea numelor sugerează apartenența la aceeași categorie: a omului comun. Cătălina recunoaște asemănarea,

dincolo de statutul social: „Încă de mic/ Te cunoșteam pe tine,/ și guraliv și de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine....”

Portretul lui Cătălin este realizat în stilul vorbirii populare, în antiteză cu portretul Luceafărului, pentru care **motivele și simbolurile romantice** erau desprinse din mit, abstracte, exprimând nemărginirea, infinitul, eternitatea. Așadar Cătălin devine întruchiparea teluricului, a mediocrității pământene: „viclean copil de casă”, „Băiat din flori și de pripas,/ Dar îndrăzneț cu ochii”, „cu obrăjei ca doi bujori”. Ca mod de expunere predominant este dialogul. Idila se desfășoară sub forma unui joc. Pentru a o seduce pe Cătălina, Cătălin urmează o tehnică asemănătoare cu aceea a vânării păsărilor în Evul Mediu, timpul predilect al romanticilor. Cei doi formează un cuplu norocos și fericit, supus legilor pământene, deosebite de legea după care trăiește Luceafărul.

Chiar dacă acceptă iubirea pământeană, Cătălina aspiră încă la iubirea ideală pentru Luceafăr: „O, de luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte.” Acest „dor de moarte” ilustrează dualitatea ființei pământene, aspirația specific umană spre absolut, dar și atracția către ființă inaccesibilă.

Pasiunea ei este generată și de obstacolul impus de apartenența la condiții diferite, de dorința specific romantică de a transforma imposibilul în posibil: „Dar se înalță tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge./ Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte.../ În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe...”

Puterea de sacrificiu a omului de geniu în numele împlinirii idealului absolut este ilustrată de intensitatea sentimentului de iubire, care duce la renunțarea la nemurire.

Partea a treia ilustrează planul cosmic și constituie cheia de boltă a poemului. Această parte poate fi divizată la rândul ei în trei secvențe poetice: zborul cosmic, rugăciunea, con vorbirea cu Demiurgul și liberarea.

Spațiul parcurs de Luceafăr este o călătorie regresivă temporal, în cursul căreia el trăiește în sens invers istoria creației Universului: „Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum izvorau lumine.” Zborul cosmic potențează intensitatea sentimentelor, lirismul, setea de iubire ca act al cunoașterii absolute. Amplificarea acestui zbor culminează cu imaginea Luceafărului ca fulger („Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.”), amintind dinamismul luminii, pură energie surprinsă în curgerea ei prin timp și spațiu. Punctul în care el ajunge este spațiul demisurgic, atemporal, momentul dinaintea nașterii lumilor: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Niciodată spre a cunoaște,/ și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.”

Partea a treia

Zborul cosmic

Dialogul cu Demiurgul

Rugăciunea

Ofertele Demiurgului

Eliberarea

În dialogul cu Demiurgul, Luceafărul însetat de repaos – „*Și din repaos m-am născut, Mi-e sete de repaos*” –, adică de viață finită, de stingere, este numit Hyperion (nume de sugestie mitologică, gr. *cel care merge pe deasupra*). După Hesiod, Hyperion, divinitate simbolică, era fiul Cerului, tatăl Soarelui și al Lunii, un titan ucis din invidie de alți titani. După Homer, Hyperion este Soarele însuși. De remarcat că Demiurgul este cel care rostește pentru întâia oară numele lui Hyperion pentru că el este Creatorul și cunoaște esența Luceafărului.

Hyperion îi cere Demiurgului să-l dezlege de nemurire pentru a descifra taina iubirii absolute, în numele căreia este gata de sacrificiu: „*Reia-mi al nemuririi nimf/ Și focul din privire,/ Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...*” Demiurgul refuză cererea lui Hyperion. Filozoful Constantin Noica observă că Hyperion cere să devină *altceva*, dar pentru asta trebuie să se nască din nou. Luceafărul însă se născuse odată cu lumea. Aspirația lui este imposibilă, căci el face parte din ordinea primordială a cosmosului, iar desprinderea sa ar duce din nou la haos. Demiurgul nu-i poate oferi moartea pentru că astfel ar produce moartea lumii, ceea ce ar coincide cu negarea de sine. Demiurgul îi explică Luceafărului absurditatea dorinței lui, prilej cu care este pusă în antiteză lumea nemuritorilor și aceea a muritorilor. Astfel, muritorii nu-și pot determina propriul destin, se bazează numai pe noroc și sunt supuși voinței oarbe de a trăi (influența filozofiei lui Schopenhauer). Omul de geniu, în schimb, este capabil de a împlini idealuri înalte, se află dincolo de timp și de spațiu, dincolo de ordinea firescă a lumii: „*Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Și nu cunoaștem moarte.*” Omul se află sub puterea unui destin implacabil căruia nu î se poate sustrage, ceea ce-i dă imposibilitatea de a trece din lumea materială în cea spirituală: „*Părând pe veci a răsări,/ Din urmă moartea-l paște,/ Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.*”

În schimb, Demiurgul îi oferă lui Hyperion diferite ipostaze ale geniului: filozoful – „*Cere-mi – cuvântul meu de-ntâi,/ Să-ți dau înțelepciune?*” –, poetul (ipostaza ofică) – „*Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?*” –, geniul militar/ cezarul – „*Îți dau catarg lângă catarg,/ Oștiri spre a străbate/ Pământu-n lung și marea-n larg*”.

Demiurgul păstrează pentru final argumentul infidelității fetei, dovedindu-i încă o dată Luceafărului superioritatea sa, și în iubire, față de muritoarea Cătălina: „*Și pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te aşteaptă.*”

Partea a patra**Idila Cătălin – Cătălina****A treia chemare****Finalul****Limbajul textului poetic**

Partea a patra este construită simetric față de prima, prin interferența celor două planuri: terestru și cosmic.

Idila Cătălin – Cătălina are loc într-un cadru romantic, creat prin prezența simbolurilor specifice. Peisajul este umanizat, tipic eminescian, scenele de iubire se petrec departe de lume, sub crengile de tei înflorite, în singurătate și liniște, în pacea codrului, sub lumina blândă a lunii.

Declarația de dragoste a lui Cătălin, pătimășa lui sete de iubire, exprimată prin metaforele „noaptea mea de patimi”, „durerea mea”, „iubirea mea de-nțâi”, „visul meu din urmă”, îl proiectază pe acesta într-o altă lumină decât aceea din partea a doua a poemului. Profunzimea pasiunii și unicitatea iubirii, constituirea cuplului adamic, îl scot pe Cătălin din ipostaza terestră – „...este evident faptul că în această scenă, Cătălina ia locul lui Hyperion și Cătălin pe cel al Cătălinei. [...] În adâncul operei eminesciene nu există decât două «personaje» care se caută și se înfruntă într-un joc tragic: eroul și dublul său, partea pieritoare și cea eternă a eului scindat” (Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*).

„Îmbătată de amor”, Cătălina are încă nostalgia astrului iubirii și-i adresează pentru a treia oară chemarea, de data aceasta modificată, Luceafărul semnificând acum steaua norocului: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează!”

Luceafărul exprimă dramatismul propriei condiții, care se naște din constatarea că relația om-geniu este incompatibilă. Atitudinea geniului este una de interiorizare a sinelui, de asumare a eternității și odată cu ea a indiferenței, a ataraxiei stoice. Omul comun este incapabil să-și depășească limitele, iar geniul manifestă un profund dispreț față de această incapacitate: „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?” Geniul constată cu durere că viața cotidiană a omului urmează o mișcare circulară, orientată spre accidental și întâmplător: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.”

Farmecul limbajului poetic eminescian este în consonanță cu mișcarea ideilor și tumultul sentimentelor.

Antiteza dintre planul terestru și cel cosmic este sugerată, la nivel fonetic, de alternarea tonului minor cu cel major, realizată prin distribuția consoanelor și a vocalelor.

Muzicalitatea elegiacă, meditativă, este dată și de particularitățile prozodice: măsura versurilor de 7–8 silabe, ritmul iambic, rima încrucișată; sunt prezente asonanțele și rima interioară (*una – luna, zare – răsare, plec – împre*).

La nivel morfologic, dativul etic și dativul posesiv susțin tonul de intimitate.

Interjecțiile, în dialogul dintre Cătălin și Cătălina – „mări”, „ia” – și abundența verbelor la imperativ în strofele ce constituie chemările fetei marchează adresarea directă: „cobori”, „pătrunde”, „luminează”. Verbele la perfect simplu și la conjunctiv din tabloul al doilea susțin oralitatea stilului, vorbirea populară – „se făcu”, „să râzi”, „să-mi dai”.

Formele arhaice ale unor verbe accentuează atmosfera fabuloasă specifică basmului: „*Și apa unde-au fost căzut.*” Verbele la imperfect, în episodul călătoriei Luceafărului în spațiul cosmic, denotă mișcarea eternă și continuă: „*creșteau*”, „*treceau*”, „*părea*”, „*vedea*”.

La nivel stilistic, poemul este construit pe baza alegoriei, dar și a antitezei între omul de geniu și oamenii comuni, antiteză care apare și în discursul Demiurgului: „*Ei doar au stele cu noroc! Si prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Si nu cunoaștem moarte.*”

Prezența metaforelor, mai ales în primul tablou, în cadrul dialogului dintre Luceafăr și fata de împărat, accentuează ideea iubirii absolute ce se cere eternizată într-un cadru pe măsură: „*palate de mărgean*”, „*cununi de stele*”.

În portretizarea Luceafărului sunt utilizate imagini hiperbolice: „*Venea plutind în adevăr!/ Scăldat în foc de soare.*”

CONCLUZIA

Pentru ilustrarea condiției geniului, poemul *Luceafărul* – sinteză a operei poetice eminesciene – armonizează teme și motive romantice, atitudini romantice, elemente de imaginari poetic și procedee artistice cultivate de scriitor, simboluri ale eternității/ morții și ale temporalității/ vieții.

Așa cum remarcă Tudor Vianu, „*Luceafărul este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întâmplat cu atâtea opere ale Antichității, și numai Luceafărul să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului.*

(2) Alegerea textului ilustrativ: *Odă (în metru antic)* de Mihai Eminescu.

*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi Tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.*

*Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință, tu, dureros de dulce...
Până în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.*

*Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.*

*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?*

*Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!*

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

Contextul operei

Contextul cultural

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Poeme ale maturității artistice depline, capodopere incluse în ediția princeps (*Poezii*, 1883) alcătuită de Titu Maiorescu, *Odă (în metru antic)* și *Glossă* se află, la nivelul semnificațiilor, într-o relație de complementaritate ce luminează și adâncește sensurile *Luceafărului*. Poemele alcătuiesc o triadă ce plasează tema romantică a condiției geniului, în concepția eminesciană, pe coordonatele relației între apolinic (attitudinea contemplativă a geniului, gândirea senină, ataraxia stoică) și dionisiac (principiu dinamic de trăire la nivel teluric).

IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR

Deși tiparul formal clasic este anunțat încă din titlu, iar echilibrul, armonia și simplitatea stilistică a discursului liric țin de classicism, *Odă (în metru antic)* aparține **romantismului**.

prin: teme, motive literare, atitudine poetică, asocierea speciei lor – odă, elegie erotică, meditație și rugă de mântuire.

ARGUMENTARE

În urma unui proces îndelungat de elaborare (aproximativ între 1873 – 1882), având ca punct de plecare *Oda pentru Napoleon*, care surprindea ipostaza romantică a titanului, în cele unsprezece strofe, *Odă (în metru antic)* devine, prin subiectivare și concentrare (cf. Perpessicius), poemul de cinci catrene, „*o Odă finței*”¹. În succesiunea de variante se modifică tema, tonalitatea lirică, dimensiunea poemului și ipostazele lirice: de la titanism la geniu, de la *erou la poet* și apoi la *om*. Poemul *Odă (în metru antic)* păstrează titlul, cu precizarea speciei lirice cu caracter solemn (în care se exprimă sentimente de admiratie, de preamarire) și a metrului antic, dar și câteva motive romantice: singurătatea, indiferența, nemurirea, visul.

Este prezentă **viziunea romantică** asupra raportului dintre omul superior și lumea comună, dar spre deosebire de poezile de tinerețe pe **tema iubirii**, acum construcția se abstractizează, tonul pasional este abandonat, iar perfecțiunea formei clasice rezonează cu marile teme ale existenței umane: iubirea, moartea, cunoașterea, autocunoașterea.

Confesiunea lirică realizată în tonalitate de rugă, odă și elegie susține **lirismul subiectiv**, diferiți indici ai persoanei (pronume și verbe la persoana I), ai timpului (timpurile verbale și adverbe deictice de timp) și ai spațiului (pronume demonstrative, adverbe deictice de loc) fiind mărcile prezenței vorbito-rului. Raportul dintre eul romantic și iubire redă „*coborârea în suferință umană*” (D. Popovici) din postura abstrasă a geniului. Unele sintagme devin emblematic și concentrează **ipostazele lirice**: *pururi Tânăr, ochii mei nălțam visători, steaua singurătății, suferință... dureros de dulce, nepăsare tristă, pe mine mie redă-mă*.

Tragismul stării poetice este accentuat de **compoziția** de factură romantică, bazată pe **antiteza** între nepăsare și tulburare, între detașare apolinică și trăire dionisiacă, între eternitate/moarte și temporalitate/viață.

Urmărind dispunerea timpurilor verbale în cele cinci strofe, se constată că poezia infățișează un ciclu existential complet, în **patru secvențe poetice**: atitudinea contemplativă din trecut (strofa I), întâlnirea cu experiența fundamentală, factor perturbator al vechii stări de grație (strofa a II-a), prezentul trăirii (strofa a III-a și a IV-a), proiecția în viitor/ruga de mântuire (strofa a V-a).

¹ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – Modele cosmologice și vizuire poetică*, Ed. Minerva, București, 1978.

Încadrare în curent literar și în specie literară

Titlu

Tema

Lirism subiectiv – eul romantic

Compoziție

Antiteza romantică

Secvențe poetice

Incipit

Imaginarul poetic romantic

Incipitul sintetizează atitudinea fundamentală din poem și surprinde prin esențializarea clasică a ideii poetice, prin structura sa morfologică (o înlănțuire de trei verbe la moduri diferite și două adverbe), prin deschiderea cu o negație: „*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată.*” A crede, a învăța și a muri sunt verbe definitorii pentru condiția umană. Absența verbului *a iubi* din versul inițial pregătește apariția bruscă, neașteptată a sentimentului, redată succint în versurile din strofa a II-a: „*Când deodată tu răsăriși în cale-mi/ Suferință, tu, dureros de dulce...*” Suferința mistuitoare, dar nenumită în versurile *Odei*, ar putea fi înțeleasă ca fiind iubirea-pasiune, dar oximoronul „*suferință... dureros de dulce*” poate semnifica și inspirația creatoare a poetului, de unde cele două chei posibile de lectură (iubirea și creația), care însă nu se exclud. Alegem prima interpretare deoarece iubirea-pasiune este însotită de suferință și de tentația morții ca izbăvire (Eros și Thanatos).

Poza romantică a geniului însingurat, din **prima secvență poetică** – „*Pururi Tânăr, înfășurat în manta-mi*” – însetat de cunoaștere absolută, detașat de trăirile lumii este înlocuită cu imaginea omului muritor suferind din iubire. Chemarea trăirii dionisiace anulează liniștea apolinică. Ca în *Luceafărul*, coborârea în teluric este răspunsul la chemarea iubirii.

Pierderea singurătății înseamnă pierderea de sine, de unde suferința exacerbată și arderea, sugerate prin comparația cu personajele mitologice, în **cea de-a treia secvență poetică**: „*Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.*” Prezența elementelor primordiale, în antiteză și hiperbolă, sugestia titanismului, inversiunile, triplul epitet al verbului *ard* susțin lamentația geniului în ipostaza de bărbat îndrăgostit. Cele două strofe ale secvenței se realizează simetric, prin paralelism sintactic, astfel: primele două versuri evocă suferințele, iar ultimele două cuprind o negație explicită, respectiv, o negație implicită ca răspuns al interogației retorice care încheie strofa a patra.

Comparația clasică, de tip homeric, redă scindarea declanșată de iubire și anularea reciprocă a celor două euri simbolizate în poem de Nessus și Hercul, de unde pierderea de sine și agonia: „*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...*”

Ultima secvență poetică relevă nevoia de unificare a sinelui după trăirea mistuitoare a erosului. Reintrarea în starea de *nepăsare tristă* sau în nemurirea rece se poate realiza prin moarte, care se câștigă prin cunoaștere de sine. Ultimele versuri fac din poem o rugă de mântuire, de intrare în moarte a ființei însetate

Limbaj și expresivitatea textului poetic

Expresivitatea nivelului morfo-sintactic

Procedee artistice

Elemente de prozodie

de absolut, după parcurgerea ultimei etape de inițiere în viață, cunoașterea de sine: „Ca să pot muri liniștit, pe mine! Mie redămă!” Cele trei forme pronominale de persoana I singular și metafora „nepăsare tristă” amintesc de asumarea condiției geniului din finalul *Luceafărului* – „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”, dar cu o raportare diferită la moarte, pentru că în *Odă*, „Eroul liric... este... expresia pură a condiției umane”².

Limbajul poetic din ultima etapă de creație este mai rafinat, mai simplu, susținând forța incantatorie a cântecului de iubire și de moarte. Se remarcă **expresivitatea unor structuri morfologice și sintactice** precum: mărcile prezenței vorbitorului (indici ai persoanei, ai timpului și ai spațiului, dativul posesiv: „manta-mi”, „cale-mi”, „piară-mi”), rolul adverbelor, negațiile, frecvența adjecțiivelor și a substantivelor, în prima strofă, în portretul romantic al geniului, „sintaxa ciudată” a versului incipit (cf. N. Stănescu) și a.

„Scuturarea podoabelor retorice”, cum caracterizează exgeza eminesciană limbajul poetic de maturitate, înseamnă modificarea funcției sau substituirea figurilor semantice prin **figuri de construcție și de sunet**: paralelismul sintactic din strofa a III-a și a IV-a, interogația și exclamația retorică, inversiunea („pururi Tânăr”), antiteza. Dintre **figurile semantice** se utilizează epitetul multiplu „jalnic ard de viu”, oximoronul „suferință... dureros de dulce”, metafora rară („nepăsare tristă”).

Modelul Antichității este cultivat nu doar la nivelul lexico-semantici, numele mitologice (*Nessus*, *Hercule*, *Pasărea Phoenix*) fiind purtătoare de semnificații în textul poetic, ci și la nivelul versificației. Specificul **prozodic** menționat încă din titlu (*în metru antic*) conferă poemului o sonoritate aparte, de incantație magică, care transmite suferința provocată de iubirea-pasiune. Metrul antic (metru întâlnit în versuri lipsite de rimă, dar în care alternanța silabelor lungi cu silabe scurte are ca efect solemnitatea tonalității) se realizează în strofa safică (specifică poeziei antice grecești, este formată din trei versuri de unsprezece silabe, alcătuite din doi trohei și un dactil cu alți doi trohei și un vers adonic, alcătuit din cinci silabe, un dactil și un troheu).

CONCLUZIE

Poem în care se întâlnesc elemente clasice și romantice, în sensul că idei, atitudini, teme, motive romantice (singurătea, visul, moartea ca mântuire, condiția geniului) sunt exprimate fără retorism sau emfază, *Odă (în metru antic)* respectă modelul Antichității la nivel formal.

² Ioana Em. Petrescu, op. cit.

(3) Alegerea textului ilustrativ: *Floare albastră* de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Poemul <i>Floare albastră</i> , scris în 1872 și publicat în 1873 în revista <i>Con vorbiri literare</i> , este o capodoperă a lirismului eminescian din etapa de tinerețe, „un nucleu de virtualități” menite să anunțe marile creații ulterioare, culminând cu <i>Luceafărul</i> .
Încadrare în curent literar și în specie literară	IPOTEZA Dezvoltare a unui motiv poetic european într-o vizionărie lirică proprie, <i>Floare albastră</i> poate fi considerată o poezie-nucleu a romanticismului eminescian.
Tema	FORMULAREA ARGUMENTELOR Viziunea romantică e dată de temă, de motivele literare, de atitudinea poetică, de asocierea speciilor: poem filozofic (meditație), eglogă (idilă cu dialog) și elegie.
Elemente de compozitie în textul poetic	ARGUMENTARE La românci tema iubirii apare în corelație cu tema naturii , pentru că natura vibrează la stările sufletești ale eului. <i>Floare albastră</i> aparține acestei teme și reprezintă ipostaza iubirii paradisiace , prezentă în idilele eminesciene din aceeași perioadă de creație, <i>Sara pe deal</i> , <i>Dorința</i> , <i>Lacul</i> , <i>Povestea teiului</i> , sau în secvența idilică din <i>Luceafărul</i> . Depășește însă cadrul unei idile, implicând condiția geniului .
Motiv romantic/element de recurență	<i>Floare albastră</i> își are punctul de plecare în mitul romantic al aspirației către idealul de fericire, de iubire pură, întâlnit și la Novalis sau Leopardi. Motiv romantic de largă circulație europeană, <i>floarea albastră</i> simbolizează în romanul <i>Heinrich von Ofterdingen</i> de Novalis „tendința spre infinit, năzuința de a atinge îndepărtata patrie a poeziei” ¹ , iar în opera lui Leopardi, voința lirică de a naufragia în infinit. Simbolul florii albastre, regăsit și în alte texte eminesciene, <i>Călin (file din poveste)</i> , <i>Sărmănatul Dionis</i> , dobândește aici valoare polisemantică: aspirație spre fericirea prin iubire, chemare a lumii fenomenale, nostalgia a iubirii ca mister al vieții, opozиție ireductibilă între lumea caldă, efemer-terestră, și lumea rece a ideilor, a cunoașterii absolute. În creația eminesciană, <i>albastrul</i> este culoarea infinitului, a marilor depărtări, a idealului, iar <i>floarea</i> simbolizează viața, ființa păstrătoare a dorințelor dezvăluite cu vrajă.

¹ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Tineretului, București, 1969.

**Relații
de opoziție**

Poezia se structurează în jurul unei serii de **opozitii**: eternitate/ moarte – temporalitate/ viață, masculin – feminin, detășare apolinică – trăire dionisiacă, abstract – concret, vis – realitate, aproape – departe, atunci – acum.

Compoziția romantică se realizează prin alternarea a două planuri, de fapt confruntarea a două moduri de existență și ipostaze ale cunoașterii: lumea abstractiei și a cunoașterii absolute, infinite – lumea iubirii concrete și a cunoașterii terestre. Celor două lumi li se asociază două ipostaze umane (masculin – feminin) sau portrete spirituale (geniul – făptura terestră). Ca în lirismul de măști, eul liric împrumută pe rând cele două ipostaze, masculin – feminin, el – ea, într-un dialog al „*eternului cu efemerul*”, care implică „*o muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca și inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică și adesea sentimental-glumeață, ritmată de bătăile inimii omenești*”².

Simetria celor patru secvențe poetice este susținută de monologul liric al fetei, care exprimă termenii antinomici (lumea lui – lumea ei), punctat de cele două reflecții ulterioare ale bărbatului. Monologul fetei ia, în primele trei strofe, forma reproșului și conține simbolurile eternității-morții configurând imaginea lumii reci a ideilor abstracte. Meditația bărbatului, din strofa a patra, anticipatează idea din final, „*Totuși este trist în lume!*”, și segmentează monologul fetei, care se continuă cu chemarea la iubire în spațiul terestru, cadru natural paradisiac.

Prima secvență poetică (strofele I-III) infățișează lumea rece a ideilor, lumea lui. Monologul fetei începe cu **reproșul** realizat prin adverbul „*iar*”, plasat la începutul poeziei. Tonul adresării este familiar, într-un aparent dialog, unde alternează propoziții affirmative și negative, interogative și exclamative. Termenii populari „*încalte*”, „*nu cătu*” susțin adresarea familiară, iar cele două apelative, „*sufletul vieții mele*” și „*iubite*”, dispuse simetric la începutul și la sfârșitul primei intervenții a fetei, exprimă iubirea sinceră.

Universul spiritual în care geniul este izolat, se configurează prin enumerația simbolurilor eternității morții în prima strofă – „*Iar te-ai cufundat în stele! Si în nori și-n ceruri nalte?*”. Aspirația spre cunoaștere absolută este sugerată de metafora „*râuri în soare/ Grămădești-n a ta gândire*” și de mișcarea ascensională. Domeniul cunoașterii guvernăt de timpul infinit este definit prin atritivele: misterul genezei – „*întunecata mare*” – universul de cultură – „*câmpurile Asire*” – și universul de creație umană proiectat cosmic – „*Piramidele-nvechite/ Urcă-n cer vârful lor mare.*”

**Relații
de simetrie**

Incipit

**Limbaj și
expresivitate a
textului poetic**

Imaginarul poetic

² Vladimir Streinu, *Floare albastră și lirismul eminescian*, în *Studii eminesciene*, București, 1971.

Avertismentul final „*Nu căta în depărtare! Fericirea ta, iubite!*”, deși este rostit pe un ton săgalnic, cuprinde un adevăr: împlinirea umană se realizează doar prin iubire, în lumea terestră. De asemenea se impun cele două categorii antinomice, a departelui și a aproapelui (cf. Ion Negoițescu), dezvoltate ulterior în seria de opozitii din poem. Izolarea, singurătatea, aspirația spre cunoașterea absolută și imposibilitatea fericirii terestre sunt atribuite ale geniului, sugerate aici pe un ton cald, dar dezvoltate mai târziu, în poemul-sinteză, *Luceafărul*.

A doua secvență poetică (strofa a patra) constituie meditația bărbatului asupra sensului profund al unei iubiri rememorate. Notarea unei stări de spirit „*Eu am râs, n-am zis nimica*” se realizează prin folosirea mărcilor gramaticale ale eului, verbe și pronume la persoana I singular – „eu”, „am râs”, „n-am zis” – și a verbelor la trecut – „Ah! ea spuse adevărul”.

A treia secvență poetică conține strofele V-XII. Monologul fetei continuă cu o chemare la iubire în lumea ei, în planul terestru: „*Hai în codrul cu verdeață...*” Refacerea cuplului adamic (iubirea paradisiacă) necesită un spațiu protector, paradiș terestru și un timp sacru.

Categoria aproapelui se realizează la nivelul imaginarului poetic din elementele contingentului care compun un cadru ideal, un spațiu idilic. Cadrul natural se realizează prin motive romantice frecvente în erotica eminesciană: codrul, izvoarele, valea, balta, luna etc. Natura de început de lume, spațiu nealterat de prezența umană, cu atrbutele sălbăticiei în viziune romantică, „*Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreață*”, asociază imagini vizuale și auditive: „*Und-izvoare plâng în vale*.”

Natura ocrotitoare a cuplului adamic – „*Acolo-n ochi de pădure/ [...] / Vom sedea în foi de mure*” – are atrbutele spațiului sacru, prin sugestia centrului („ochi de pădure”, „balta cea senină”) și componenta axială, cu simbolul trestiei („trestia cea lină”).

Idealul de iubire se proiectează într-un paradis terestru. Abundența vegetației și regimul diurn se exprimă prin sugestia cromatică a verii: verde, roșu, auriu. Căldura zilei de vară se află în rezonanță cu pasiunea chemării, cu iubirea împărtășită: „*Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ți astup cu dânsul gura.*” Femeia este o apariție de basm („de-aur părul”), săgalnică („*Ș-apoi cine treabă are?*”), senzual-naivă („*Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești*”) și cu gesturi gingăse („*Dulce netezindu-mi părul*”).

Chemarea la iubire organizează secvența poetică gradat, într-un scenariu/ ritual erotic cu etapele: descrierea naturii umanizate, invitația în peisajul rustic și intim, conversația ludic-erotică, jocul erotic/ „încercarea” iubirii pe un fir de

romaniță (natura ca martor al iubirii), portretul fetei ca o zeitate terestră, gesturile de tandrețe, sărutul, îmbrățișarea, întoarcerea în sat, despărțirea.

Trecerea de la regimul diurn la cel nocturn sugerează, în corespondență iubire – natură, trecerea de la peisajul intim – rustic (senzualitate și seducție) la peisajul feeric, cu accentuarea intimității (sentiment împărtășit/ cuplu arhetipal): „Pe cărare-n bolți de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse.”

Vorbirea populară („mi-i da”, „te-oi ținea”, „nime”, „ș-apoi”), limbajul familiar, cu alternarea persoanei I și a II-a a verbelor și a pronumelor, și tonul șagalconic dau chemării impresia de sinceritate și prospetime juvenilă: „Cui ce-i pasă că-mi ești drag?”. Verbele la indicativ viitor („vom șdea”, „voi cerca”, „voi fi roșie”, „mi-oi desface”) sau conjunctiv („să-ți astup”) proiectează în viitor visul de iubire, aspirația spre fericire terestră. Idila este de fapt o reverie.

Spre deosebire de alte idile eminesciene, aici femeia este aceea care adresează chemarea la iubire; ea încearcă atragerea bărbatului în paradisul naturii, ca aspirație spre refacerea cuplului adamic, a perfecțiunii umane primordiale redate de mitul androginului. În schimb, ființa poetică se află în ipostaza demonului, investit cu o cunoaștere daimonică, în accepție platoniciană, condamnat la singurătate și la neputință de regăsire a paradisului pierdut. Astfel idila *Floare albastră* face trecerea de la ipostaza paradișiacă a iubirii la cea demonică din *Înger și demon* sau *Luceafărul*.

Ultima secvență poetică (strofele XIII-XV) este o două intervenție a vocii lirice din strofa a patra, continuare a meditației bărbatului asupra acestei iubiri trecute pe care o proiectează acum în ideal și amintire. Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu despărțirea, iar în planul subiectiv se accentuează lirismul.

Trăirea dionisiacă, simbolizată de ipostaza feminină, este înlocuită de detașarea apolinică (ipostaza masculină) și de asumarea sentimentului de tristețe. Verbele la timpul trecut („stam”, „te-ai dus”, „a murit”) susțin decalajul temporal și tonalitatea elegiacă. Contrastul dintre vis și realitate, ca și incompatibilitatea dintre cele două lumi care o clipă s-au întâlnit în iubire pentru ca apoi să se reașeze în limitele lor sunt sugerate de versul final, de o dulce tristețe – „Totuși este trist în lume!“.

În *Floare albastră* se realizează **lirismul subiectiv**, dar ca în lirismul de măști, eul liric împrumută pe rând, cele două ipostaze, **masculin – feminin**. Mărci ale subiectivității sunt pronume și verbe la persoana I și a II-a, singular, dativul posesiv („albastra-mi”).

Tipul de lirism

Percepția **principiului masculin** asupra femeii înregistrează mai multe trepte ale cunoașterii erotice, sugerate prin modificarea apelativelor/ a calificărilor acesteia, de la „*mititica*” (iubirea ca joc), la „*Ce frumoasă, ce nebună! E albastra-mi, dulce floare!*” (asumarea iubirii-pasiune), la „*dulce minune*” (iubirea ca mister al vieții) și până la chemarea nostalgică din final „*Floare-albastră! floare-albastră!...*” (idealul de iubire). Trecerea de la concret la abstract se realizează stilistic prin trecerea de la epitet la metaforă și apoi la simbol.

În timp ce **principiul feminin**, aflat în consonanță cu natura personificată, are ca atribute grația rustică și mișcarea, principiul masculin este contemplativ („*Eu am râs, n-am zis nimica*”, „*Ca un stâlp eu stam în lună!*”) și meditativ („*Totuși este trist în lume!*”).

Limbajul poetic

Limbajul poetic din prima etapă de creație stă sub semnul „podoabelor retorice”. Stilul poeziei erotice este mai colorat, mai *imagé* decât ulterior. Imaginarul poetic se realizează cu ajutorul unei diversități de **figuri de stil** – epitetul: „*prăpastia măreată*”, „*trestia cea lină*”; personificarea: „*izvoare plâng în vale*”; comparația: „*roșie ca mărul*”, „*sărutări... dulci ca florile ascunse*”; inversiuni: „*de-aur părul*”, „*albastra-mi, dulce floare*”; metafora: „*râuri în soare*”, „*dulce floare*”; simbolul: „*floare albastră*”, „*ceruri nalte*”, „*întunecata mare*”; repetiția: „*Floare-albastră! floare-albastră!...*”.

Nivelul lexico-semantic

La **nivelul lexico-semantic**, cele două câmpuri semantice care polarizează opoziția structurală a poemului sunt cosmicul („*stele*”, „*nori*”, „*ceruri nalte*”, „*râuri de soare*”, „*depărtare*”) și spațiul terestru („*codru*”, „*izvoare*”, „*vale*”, „*pădure*”, „*baltă*”, „*trestie*”, „*foi de mure*”, „*romaniță*”, „*bolți de frunze*”, „*sat*”, „*al porții prag*”). Se utilizează termeni și forme populare, precum „*încalte*”, „*nu căta*”, „*vom sedea*”, „*oi desface*”, „*nime*”, iar limbajul familiar accentuează intimitatea.

Nivelul morfosintactic

Verbul este o categorie **morfologică** valorizată stilistic: verbele la prezentul etern redau lumea eternă a ideilor sau veșnicia naturii (în descriere); verbele la viitor proiectează aspirația spre iubire în reverie (în monologul fetei); verbele la trecut redau detașarea reflecției și distanțarea temporală (în meditația bărbatului).

Prozodie

Muzicalitatea aparte a poemului este conferită de **elementele de prozodie**, măsura de 8 silabe, rima îmbrățișată, ritmul troaic ce sugerează starea idealistă, juvenilă. Se remarcă inovațiile la nivelul rimei (cuvinte rare: „*gândire*” – „*asire*”; părți de vorbire diferite: „*dispare*” – „*floare*”, „*noastră*” – „*albastră*”). De asemenea, la **nivel fonetic**, „*armonia imitativă*” redă concordanța între sonoritatea expresiei și ideea

exprimată; consoanele *ş, s, t* (în ultima strofă) sugerează tristețea, iar *m, n* în rimă, nostalgia.

CONCLUZIE

Dezvoltare a unui motiv romantic de circulație europeană într-o viziune lirică proprie, poemul *Floare albastră* reprezintă o capodoperă a creației eminesciene din etapa de tinerețe, purtând în germene marile teme și idei poetice dezvoltate mai târziu în *Luceafărul*.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea.
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe posibile:

- Scrie un eseu argumentativ despre condiția omului de geniu într-un poem romantic studiat, aparținând lui Mihai Eminescu.
- Scrie un eseu în care să evidențiezi teme și motive romantice într-un poem de Mihai Eminescu.

III. Sugestii de redactare

Alegerea textului ilustrativ: *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

Contextul operei

Context cultural

Încadrare în curent literar și în specie literară

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Seria celor cinci *Scrisori* eminesciene cuprinde creații de maturitate, având ca model îndepărtat *Epistolele* și *Satirele* poetului latin Horațiu. Publicate în *Con vorbiri literare*, *Scrisorile* alcătuiesc un ciclu unitar prin tematică, atitudine poetică și modalități artistice. Ele au ca temă condiția omului de geniu surprins în diferite ipostaze (cugetătorul/ „*bătrânul dascăl*”, poetul, geniul politic, relația geniului cu iubirea) și sunt construite pe principiul romantic al antitezei dintre real și ideal. Lirismul meditației devine pretext pentru satiră. Atitudinea ironică specifică romanticii declanșează satira în poezia socială, dar constituie și o manifestare a atitudinii filozofice.

IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR

Publicată în 1881, în *Con vorbiri literare*, *Scrisoarea I* este un poem filozofic de factură romantică. Deși scrisoarea/ epistola este o specie clasică, poemul aparține **romantismului** prin

Titlu**Surse de inspirație****Antiteza romantică****Tema****Compoziție****Partea I.
Meditația filozofică****Primul tablou/
incipitul**

armonizarea diferitelor teme și motive literare, prin înlocuirea destinatarului concret al scrisorii cu unul abstract (cititorul), de unde retorismul versului amplu, prin atitudinile poetice, ironie, antiteza ca procedeu compozitional, prin asocierea speciilor: poem filozofic cu elemente de meditație, satiră socială, elegie, imn, pastel.

Sursele poemului sunt diverse, de la filozofia și mitologia indiană (*Imnul Creațiunii* din *Rig-Veda*), greco-latiană și creștină, la surse filozofice preferate de romântici (Schopenhauer, Kant, Hegel) și la teoriile științifice ale vremii (teoria cosmogonică susținută de Kant și Laplace).

ARGUMENTARE

Termenii antitezei din *Scrisoarea I* sunt, pe de o parte, condiția omului superior și limitele lumii comune, iar pe de altă parte, iluziile specific umane și supremacia morții, concentrate în versurile cu rol de laitmotiv: „Deși trepte osebite le-a ieșit din urna sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!” Astfel că întregul poem apare ca o meditație pe tema deșertăciunii din filozofia Ecclesiastului (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*), pentru care Eminescu alege ca premisă condiția omului de geniu.

Tema romantică a poemului este condiția geniului în raport cu timpul, cunoașterea și lumea comună.

Cele două ipostaze ale omului superior determină cele **două părți** ale poemului: **meditația filozofică** pe tema raportului cu timpul și cunoașterea, incluzând aici cosmogonia ca expresie a capacitatei vizionare nelimitate a geniului, respectiv, **satira** pe tema relației cu societatea/ lumea comună și postereitatea. **Structura** poemului se realizează astfel în jurul imaginii „*bătrânlui dascăl*” și include **cinci tablouri** organizate circulare, încadrate de motivul lunii, peisajul lunar fiindumanizat prin motivul contemplației.

Primul tablou (versurile 1–6)/ **incipitul** constituie preludiul amplului poem: prin harul lunii, în cadru nocturn, ieșirea eului poetic (ipostază a eului individual) din realitatea imediată, din timpul care curge și intrarea într-o altă stare, în lumea visului. Atmosfera romantică este susținută de motivele romantice: luna, seara, timpul bivalent, contemplația, visul. Cadrul favorabil meditației este „*sara*”. **Motivul timpului bivalent** include timpul individual, redat prin simboluri ale omenescului și perisibilului – „*gene ostenite*”, „*ceasornicul*”, „*lumânare*” – și pe cel universal, etern, desemnat de metafora „*lunga timpului cărare*”, dar și de **motivul lunii** (simbol asociat cu noaptea, imaginația, visul, memoria) – „*Luna varsă peste toate voluptuoasa*

Eul liric - forme

Al doilea tablou

Motivul lunii

Meditația asupra condiției umane

Condiția omului superior – portretul „Bătrânlui dascăl”

ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate". Prin desprinderea din realitatea imediată, luna aduce o altă realitate, a visului, nesupusă trecerii timpului, care instaurează amintirea/ memoria.

Motivul contemplației a determinat observațiile criticului Tudor Vianu asupra atitudinilor și a formelor **eului liric** în poemul eminescian. Schimbarea persoanei verbale, de la persoana I singular (*suflu*) la persoana a II-a singular (*dai*), iar apoi la persoana I plural (*simțim*) sugerează dilatarea eului poetic individual până la eul general, o entitate metafizică impersonală, conștiință a întregii umanități.

Al doilea tablou (versurile 7–38) se deschide cu o invocație către lună ca astru tutelar, în același timp în ipostaza acvatică și uranică: „*Lună, tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci/ Si gândirilor dând viață suferințele intuneci.*” „Ochiul” contemplativ al lunii reflectă imaginea panoramică a lumii într-o mișcare lentă, descendenteră, de la spațiul cosmic etern („*a lumii boltă*”) la simboluri ale infinitului teluric și acvatic („*mii pustiuri*”, „*câți codri*”, „*mii de valuri*”, „*mișcătoarea mărilor singurătate*”), iar apoi se restrânge treptat la spații ale umanului („*țărmuri*”, „*palate și cetăți*”, „*case*“) pentru a surprinde diferite ipostaze umane: „*Fie slabî, fie puternici, fie genii ori neghiobi!*” Luna dobândește attribute umane, devenind adăpost al visării romantice și simbol al cunoașterii prin reflectare: „*Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!*” Se observă metonimia ce denotă omul ca ființă gânditoare și personificarea lunii.

Meditația asupra condiției umane surprinde diferitele ei ipostaze prin aglomerarea de antiteză, enumerație și individualizări, care însă nu anulează ideea centrală a poemului, preluată de la Schopenhauer, a **identității oamenilor în fața morții**: „*Deși trepte osebite le-a ieșit din urna sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!*” Prin antiteză sunt infățișate cele două tipuri umane fundamentale în concepția lui Eminescu: tipul practic, activ (fantele, negustorul) și tipul contemplativ (pedantul, „*bătrânlul dascăl*“). Opțiunea poetului romantic merge spre ultimul tip uman, iar portretul „*bătrânlui dascăl*“ se realizează prin o serie de antiteză: cu pedantul, care caută adevărul în aparențe, în cele trecătoare, cu negustorul, prin exploatarea polisemiei verbului „*a socotii*“, cu lumea comună, prin satira indirectă la adresa acesteia în versurile care surprind condiția materială a geniului – „*Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi/ Își înfundă gâtul-n guler și bumbacul în urechi.*“

Condiția omului superior se rezumă în versurile „*Uscățiv aşa cum este, gârbovit și de nimic/ Universul fără margini e în degetul lui mic*“, care cuprind antiteză cea mai importantă din

portretul „*bătrânului dascăl*”, și anume între puterea de cuprindere a Universului prin cugetare și derizoriul existenței fizice, faptul că este muritor. Din acest punct, aproape tot poemul este dezvoltarea acestei contradicții, atât cosmogonia ca ilustrare a superiorității geniului dată de forța cugetării, de capacitatea de cunoaștere, cât și satira la adresa posterității, provenită din contrastul dintre drama cugetătorului, moartea ca limită fizică, și burlescul gloriei postume. Înainte de a ajunge la satiră, Eminescu argumentează superioritatea geniului prin cosmogonie.

Comparația cu eroul mitologic Atlas și hiperbola conferă „*bătrânului dascăl*” statutul de „centru spiritual al lumilor al căror cifru îl stăpânește prin înțelegerea numărului sacru” (Ioana Em. Petrescu): „*Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.*”

În tabloul al treilea (versurile 39–86), se întâlnesc cele două mituri specifice operei eminesciene (potrivit lui Eugen Simion) valorificate în poem: mitul nașterii și al morții universului și mitul creatorului (al omului de geniu). Cosmogonia și eschatologia sunt înfățișate ca proiecție a gândirii geniului, fiind introduse de motivul lunii (element recurrent), care constituie cadrul favorabil meditației.

Vastul tablou cosmogonic este alcătuit din mai multe secvențe ce sugerează ciclicitatea existenței Universului însuși: haosul primordial (versurile 41–50), geneza și evoluția macrocosmosului (versurile 51–60), prezentul redat în antiteză cu celelalte secvențe ale tabloului, prin satirizarea microcosmosului (versurile 61–74), stingerea cosmică/ apocalipsa (versurile 75–85) și reintrarea în *eterna pace*, după care este posibilă o nouă geneză, un nou ciclu cosmic.

Meditația cosmogonică valorifică, în articulări romantice, concepția indică, cu elemente din filozofia lui Schopenhauer. „*Iubirea – sămânță de lumini*” e germenele universului „*născut prin forță din chinul focului*”, care creează lumea din haos, din starea precosmică redată în viziunea mitică în *Innul Creațiunii* din *Rig-Veda*: „*Atunci nici Neființă n-a fost și nici Ființă,/ Căci nu era nici spațiu, nici cer și nici stihie./ Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul?/ Avea adânci prăpastii?/ Dar mare? Nu se știe./ N-a fost nici Nemurire, căci Moartea nu-ncepuse./ [...] / Însă Ceva în lume – Unicul se ivi./ [...] / Un sămbure: Iubirea – sămânță de lumini...*” Limbajul poetic eminescian își găsește propriile resurse (serii antitetice, repetiții, interogații retorice, valoarea expresivă a negației, paradoxul) pentru a reda conceptul de neființă, starea de increat, abisul, neantul, nimicul, prin expresii de o rară plasticitate: „*La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă / [...] / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?/ N-a*

Tabloul al treilea - cosmogonia

Haosul primordial

Geneza**Imaginarul poetic romantic****Prezentul - microcosmosul****Tabloul escatologic****Reintrarea în „eterna pace”**

*fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,/ Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,/ Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care să vază./ [...] / Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...“ Marile întrebări ale geniului despre nașterea lumii sunt redate în suita de metafore cu caracter hiperbolic: „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?“ Metaforele „eterna pace“, „negura eternă“ și „noaptea nefinței“ desemnează **haosul primordial**.*

Geneza este înfățișată solemn și lapidar, apelând la vizunea din *Rig-Veda*, dar și la teoriile științifice (teoria Kant-Laplace, teoria big-bang-ului): „*Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl*“, iar forța germinativă a sămânței este redată prin antiteza „*Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii...*“. Anafora (repetarea adverbului „de-atunci“ la începutul a trei versuri succesive), enumerațiile („*De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii*“), antiteza întuneric-lumină, metafore de o rară plasticitate („*colonii de lumi pierdute*“, „*sure văi de chaos*“, „*roiuri luminoase*“) conturează imaginea cosmogonică, atracția forței creatoare ca mișcare stihială, în noțiuni de materie, imagini terestre. Ideea schopenhaueriană „voința oarbă de a trăi“ este redată de metafora „*dor nemărginit*“: „*Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.*“

Dacă macrocosmosul, cu stihile și galaxiile/ lumile lui, stă sub semnul infinitului („*roiuri luminoase izvorând din infinit*“), meditația cugetătorului se oprește **în prezent** asupra lumii noastre, a **microcosmosului**, guvernat de timpul ireversibil ca semn al zădăniciei, de unde ironia: „*Iar în lumea astă mare, noi, copii ai lumii mici, / Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;/ Microscopice popoare, regi, oșteni și învătați/ Ne succedem generații și ne credem minunați!*“.

Motivul literar al vietii ca vis, „*Căci e vis al nefinței universul cel himeric...*“ conduce meditația geniului asupra existenței cosmice, la momentul extincției universale: „*Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;/ Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși/ Cum planetii toți îngheță și s-azvârl rebeli în spaț...*“ **Tabloul apocalipsei** se realizează printr-o diversitate de procedee artistice (antiteza, personificarea, epitetele și comparația referitoare la soare, repetitia adverbului „cum“ și enumerația care surprind ieșirea planetelor din ordinea cosmică), care plasticizează concepția escatologică științifică. Personificarea „*Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinie*“ exprimă concentrat moartea cosmosului, supus unei existențe ciclice: „*Si în noaptea nefinții totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...*“

Partea a II-a.**Satira****Interludiul gnomic****Satira propriu-zisă**

Partea a doua a poemului, **satira** pe tema relației geniului cu posteritatea, este deschisă de un **interludiu gnomic** (versurile 87–96) referitor la sensul destinelor umane. În limbaj aforistic, sentențios, sunt redate idei din filozofia indică („*Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate*“) și din filozofia schopenhaueriană („*Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?...*“), care susțin motivul central al poemului și al acestei secvențe, preluat din filozofia Ecclesiastului (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*). Ca în oricare secvență a meditației asupra condiției umane, se regăsesc motivele literare *fugit irreparabile tempus, fortuna labilis și vanitas-vanitatum*.

De la imaginea omenirii aflate, indiferent de treapta socială, în chinuita căutare a unui sens al existenței („*De a vieții lor enigmă îi vedem pe toți munciți*“), se trece la **satira propriu-zisă** (versurile 97–144), care înfățișează soarta „*bătrânului dascăl*“, zădănicie a măreției și a gloriei sub semnul dublu, al neînțelegerii mărunte și vulgare a posterității, dar și sub acela al morții depline. Într-o lume limitată, meschină, iluziile deșarte ale cugetătorului care vede în nemurire o binemeritată recunoaștere din partea posterității („*De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe*“) sunt supuse ironiei romantice, izvorâte din luciditate, dar și amărăciunii – „*O, sărmâne! [...] / Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost/ O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?*“ Imposibilitatea cunoașterii propriei vieți, pentru că singura clipă a existenței este cea prezentă (idee schopenhaueriană), lasă în seama posterității limitate și meschine aprecierea operei omului superior. Portretul cercetătorului pedant, schițat și în tabloul al doilea, capătă accente de sarcasm: „*Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă/ În vro notă pri-zărită sub o pagină neroadă.*“

Pesimismul schopenhauerian se regăsește în versurile care afirmă egalitatea oamenilor în fața morții: „*Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărămi... orice-ai spune,/ Peste toate o lopată de țărână se depune./ Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri/ Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri.*“ Tipul activ și tipul contemplativ, ipostaze ale geniului, sunt redate prin metonimie (*mâna, gânduri*) și hiperbolă.

Falsa solemnitate și ipocrizia contemporanilor („*vrun mititel*“) la funeraliile geniului, neînțelegereea posterității din „*savante adunări*“ care „*aplaudă biografia subțire*“, stârnește sarcasmul în schițarea unor portrete. Din indiferență, ipocrizie, incompetență, nepăsare și rea-credință, posteritatea va ignora adevărată operă, numită prin metafora „*lumina ce în lume-ai revărsat-o*“.

**Ultimul tablou
Simetria
compozițională**

**Limbaj și
expresivitate a
textului poetic**

**Elemente de
prozodie**

Ultimul tablou reia elemente din cadrul romantic inițial, cu motivele: luna, noaptea, visul, ceea ce conferă poemului **simetria compozitională**. Poemul se încheie cu imaginea lunii ca astru tutelar și cu versurile laitmotiv: „*Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!*” Finalul este astfel o meditație lirică asupra acestei idei filozofice, cu elemente de pastel și odă.

Aparținând etapei de maturitate poetică, în *Scrisoarea I* se observă preferința pentru figurile de construcție (enumerația, repetiția, interogația, invocația, antiteza, simetria) și de sunet (aliterația: „*Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie*”). Ideile abstracte sunt redată prin metafore de o mare forță de plasticizare (precum: „*negura eternă*”, „*colonii de lumi pierdute*”, „*sure văi de chaos*”, „*roiuri luminoase*”), metonimii („*frunți pline de gânduri*”), comparații dezvoltate (în versurile 69–71), epitete morale și ornante (precum: „*bătrânul dascăl*”, „*universul cel himeric*”, „*ironică grimasă*”), personificarea elementelor naturii (luna, timpul etc.). În legătură cu măiestria artistică a limbajului din tabloul cosmogonic, Tudor Vianu afirmă: „*Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală și poetul o folosește pentru a exprima gânduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească.*”

Îmbinarea dintre naturalețea limbajului popular și expresia intelectualizată conferă accesibilitatea, prin limbaj, la un conținut de idei de o mare profunzime. Renunțarea la abundența figurilor semantice înseamnă explorarea valorilor expresive ale nivelurilor limbajului poetic (fonetic, lexico-semantic, morfosintatic). De exemplu, exprimarea inedită din versurile 9 și 10: atributul adjetival „*lumina ta fecioară*” cu formă de substantiv (cu sensul de fecioanelnică, pură) și pluralul arhaic *izvoară* în loc de *izvoare*, în rimă.

Dezvoltarea ideilor poetice în versuri ample, de 15–16 silabe, cu ritm trohaic, conferă retorismul romantic al meditației și al satirei. Inovația la **nivelul prozodic**, semnalată în epocă de Titu Maiorescu, constă în utilizarea unor rime rare, obținute prin asocierea diferitelor valori morfologice: *recunoască-l/ dascăl* (verb și pronume/ substantiv), *lată-l/ Tatăl* (interjecție cu valoare verbală și pronume/ substantiv), *mititel/ el* (adjectiv substantivat/ pronume personal) etc.

CONCLUZIE

Poem romantic prin fond și expresie, *Scrisoarea I* redă condiția geniului nefericit, într-o țesătură de teme și motive (luna, contemplația, visul, nocturnul etc.). Ideile filozofice dau naștere unor tonalități lirice diverse, expresie a amestecului de sentimente specific romantic, de la admirătie pentru capacitatea de pătrundere a minții omenești, la măreția forței creative a universului, până la pesimism, ironie, sarcasm, amărăciune. Antiteza romantică este principiul de construcție al poemului, corelat cu prezentarea temei geniului: meditația și satira. Retorismul versurilor ample susține curgerea ideilor poetice în diversele tonalități: elegiacă, de odă sau satirică.