

Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un basm cult: *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Basmul particularizează categoria fantasticului sub forma fabulosului și a miraculosului. Aceasta presupune că personajul și lectorul acceptă existența unor alte legi ale naturii decât cele ale lumii reale, obiective, prin care supranaturalul poate fi explicat. Supranaturalul nu provoacă reacții de uimire sau teamă. Fabulosul și miraculosul propune o lume care își află explicațiile în ea însăși.

În „Povestea lui Harap Alb”, basm cult aparținând lui Ion Creangă, protagonistul trece printr-o serie de întâmplări miraculoase. Tema basmului este lupta binelui împotriva răului, dar și drumul inițiativ al eroului, lucru ce-i dă operei caracterul de bildungsroman.

Acțiunea basmului este simplă, se desfășoară liniar, prin înlănțuire și respectă modelul structural stereotip: o situație inițială de echilibru (expozițiunea), un eveniment sau o secvență de eveniment care dereglează situația inițială (intriga), trecerea probelor (desfășurarea acțiunii), acțiunea reparatorie (punctul culminant) și răsplata eroului (deznodământul).

Timpul și spațiul sunt nedeterminate; din punct de vedere spațial, acțiunea debutează într-un capăt de lume și se sfârșește în alt capăt. Acțiunea este relatată de un narator omniscient, uneori subiectiv, care alternează narațiunea la persoana a III-a cu dialogul.

Eroul este construit după schema narativă a inițierii. Aceasta presupune un traseu al devenirii prin sine și se realizează prin actualizarea unor trăsături umane și supraumane, prin confruntarea cu un factor perturbator. Traseul devenirii coincide cu modificarea statutului social al eroului.

Eroul însumează o serie de calități umane excepționale, însă nu are calități supraumane, e construit mai degrabă pe o schemă realistă. Are însă un cal năzdrăvan care vorbește și poate zbura, este sprijinit de ajutoare, personaje fabuloase și grotești. Luptă cu forțele răului, în final este ucis, dar este reînviat cu ajutorul unor obiecte magice și descântece.

Personajul basmului parcurge un drum al inițierii, la finalul căruia trebuie să treacă într-un plan superior al existenței.

Statutul inițial al personajului este cel de neinițiat. El trăiește într-un orizont al inocenței, justificată prin tinerețea sa: lipsit de experiența vieții. Deși are calități umane deosebite, acestea nu sunt actualizate de la început, ci și le descoperă prin intermediul probelor la care este supus. El apare în scenă după ce frații săi mai mari eșuează în încercarea de a-și asuma un destin de excepție. Niciunul nu este destul de vrednic pentru a îndeplini destinul de conducere propus de împăratul Verde, unchiul lor. Tristețea și rușinea tatălui provoacă autoanaliza celui mic. Secvența conține o caracterizare directă realizată de către narator: „începe a plânge în inima sa lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale tatălui său [...] stă el pe gânduri și nu se dumerea ce să facă pentru a scăpa de rușine”.

Prin caracterizare indirectă se realizează apoi portretul spiritual al fiului încă neinițiat. Acesta nu se grăbește să își revendice drepturile, ci caută în sine răspunsul la problema destoiniciei proprii. Ajutorul năzdrăvan apare sub forma unei

bătrâne care cere milostenie. Aceasta face parte din categoria personajelor confidente și are rol important în inițierea eroului.

Replica fiului, mijloc de caracterizarea indirectă, demonstrează egoism și concentrare asupra sinelui: „acum am altele pe capul meu”.

Insistențelor bătrânei tânărul îi răspunde cu opacitate, mâniat, dovedind lipsă de cunoaștere umană, pripeală.

Fiul nu vede încă dincolo de aparențe – „tocmai de la una ca dumneata ți-ai găsit să aștept eu ajutor?”, nu știe că nu în înfățișare se convertește cunoașterea și înțelepciunea. După insistențele bătrânei el îi dă bani: „ține mătușă, de la mine mai puțin și de la Dumnezeu mult”. Din aceste vorbe – mijloc de caracterizare indirectă – rezultă acum chibzuința, fiul înțelegând că este o ființă limitată.

Dovada bunătații va fi răsplătită. Pentru a-și desăvârși destinul, trebuie să treacă proba bunătații. Celelalte însușiri se pot dobândi, însă bunătația este înăscută. Drumul inițierii fiului este o călătorie în sinele său. Bătrâna își ia în primire rolul de mentor și îi fixează fiului de crai traseul existențial. Îi atrage atenția că a face uz de valorile umanului înseamnă a-ți deschide porțile devenirii „ca să vezi cât poate să-ți ajute milostenia”. Limita proiectului existențial propus este pus sub semnul excelenței: „ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic”. A conduce sub semnul iubirii, al gloriei și al cinstirii, a fi puternic prin milostenie este ceea ce îl așteaptă pe erou.

Inocența, lipsa de experiență în a vedea dincolo de aparențe, se manifestă la alegerea calului. Personaj năzdrăvan, cu calități supranaturale, calul acumulează funcțiile de inițiator și de adjutant.

Apariția sa respectă un anumit tipar: la început este cel mai urât, jigărit și răpciugos, apoi, după ce mănâncă jar, se transformă într-un cal arătos, cu puteri supranaturale – zboară, vorbește, deține cunoștințe inaccesibile eroului. În descoperirea calului de către erou se poate vedea o probă pregătitoare, căci inițial, feciorul îl tratează cu dispreț și cu violență. Răsplata ia forma unei lecții de viață. După ce se transformă într-un cal mândru, acesta îl ia pe erou și zboară cu el până la lună și soare, încât pe acesta îl trec „toate grozile morții”. E o lecție pe care i-o dă calul, anume că nimic în viață nu rămâne nerăsplătit, binele cu binele, răul cu răul, „vorba ceea: una pentru alta”.

În drumul său eroul se întâlnește de trei ori cu omul spân, care întruchipează imaginea răului. Prima dată feciorul ține cont de sfaturile tatălui său și îi refuză oferta de a-i fi călăuză. A doua oară, Spânul are altă înfățișare, nu-l recunoaște, dar îl refuză iarăși. A treia oară, aflat într-un moment de cumpănă fiul de crai acceptă ajutorul Spânului. Spânul însuși are un rol foarte important în inițierea protagonistului, el fiind considerat răul necesar.

Ceea ce îi lipsește încă fiului și ceea ce nu poate căpăta decât prin experiență este cunoașterea de oameni, capacitatea de a vedea dincolo de aparențe. Inocența și credulitatea nu sunt defecte, ci doar caracteristici, de pe urma cărora va avea de suferit.

Naiv, acesta cade în capcana spânului și îi devine slugă (scena fântâni). Aceasta îl numește pe fiul craiului Harap-Alb, ce înseamnă „slugă de origine nobilă”. Din acest moment, el duce un traseu al umilinței, în urma căruia va putea culege roadele.

Pus în situația de a aduce salată din grădina ursului, Harap-Alb se întristează. Este descurajat și se autocompătimește, însă calul îl ajută să treacă peste acest moment îmbărbătându-l. Primește, de asemenea ajutorul Sfintei Duminici care s-a dovedit a fi bătrâna pe care se milostivise mai demult.

Proba aducerii capului cerbului îl pune din nou pe erou față în față cu Sfânta Duminică. Harap-Alb acceptă acum că și binele și răul sunt date spre desăvârșirea sinelui. Bătrâna îndrumătoare îl învață că suferința e dată pentru a putea înțelege suferința altora. Un conducător nu poate fi iubit și slăvit fără a cunoaște suferința supușilor săi „când vei ajunge și tu odată mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi ce e necazul.”

Ultima probă, aceea a aducerii fetei împăratului Roș presupune un șir de încercări, pe care eroul îl depășește ajutat de diverse personaje cu puteri supranaturale: crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, Setilă, Ochilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă și Gerilă.

În ciuda ajutorului, esența eroului o constituie calitățile sale. Faptul este evidențiat de Sfânta Duminică, prin caracterizare directă. Important este, nu ajutorul propriu-zis, ci deschiderea ochilor către sine însuși pe care i-o facilitează: „fii încredințat că nu eu, ci puterea milosteniei și inima ta cea bună te ajută Harap-Alb.”

În final, Harap-Alb se întoarce cu fata de împărat. Acum încep să cadă măștile și se instaurează ordinea. Fata divulgă identitatea lui Harap-Alb, care este recunoscut ca erou. Spânul îi taie capul, dar și el la rândul lui este ucis de calul năzdrăvan. Harap-Alb este reînviat cu ajutorul unor obiecte magice și se trezește ca dintr-un somn lung. Este o înviere la o altă identitate, aceea de împărat iubit. Răsplata eroului constă în căsătoria cu fata de împărat și regatul unchiului său.

Spre deosebire de basmul popular, unde personajele au puteri supranaturale, Harap-Alb nu dispune de asemenea calități. El trece probele datorită personajelor adjuvante. Calitatea sa esențială este bunătatea.

În basm, supranaturalul este o modalitate de a face naturalul mai uman.

Harap-Alb este un erou care excelează prin puterile lui umane ci nu cele supranaturale. El este asemenea oamenilor, fără dimensiuni fabuloase, misterul nefăcând parte din structura sa psihologică. Scriitorul dorește ilustrarea unor valori etice, prin intermediul unui fantastic umanizat.

Relația dintre două personaje studiate într-un basm cult: *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Basmul este o specie epică amplă (în proză sau în versuri) care dezvoltă categoria estetică a fabulosului, având un singur plan narativ, cu o acțiune convențională, la care participă personaje sau forțe supranaturale. George Călinescu definește această creație ca un „gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, etc.” Lumea basmului ființează într-un spațiu și o durată nedeterminate. În basmul cult, stilul este elaborat, se îmbină narațiunea cu dialogul și descrierea.

Realul se împletește cu fabulosul și în construcția altei funcții specifice, cea a personajului. Personajele îndeplinesc, prin raportare la erou, o serie de funcții: antagonistul, ajutoarele, donatorii; ca în basmul popular, dar sunt individualizate prin atributele exterioare și prin limbaj.

Toate aceste trăsături definitorii pot fi exemplificate pe basmul cult al lui Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb”. Începutul basmului, marcat de formula inițială. „Amu cică era odată” introduce cititorul în lumea basmului. Situația inițială prezentată vorbește despre un crai cu trei feciori și despre fratele craiului, împărat într-o țară îndepărtată, care avea numai fete, motiv pentru care trimite o „carte” fratelui său, pentru a-i cere pe cel mai vrednic dintre nepoți ca să-l lase împărat după moartea sa.

Destoinicia fiilor este probată mai întâi de creai prin mai multe probe peste care mezinul familiei, Harap-Alb, trece cu brio.

Trecerea podului urmează unei etape pregătitoare. Drept răsplată pentru milostenia arătată Sfintei Duminici mezinul primește sfaturi de la aceasta: să ia „calul, armele și hainele cu care tatăl său a fost mire pentru a izbuti”. Calul, descoperit cu tava de jăratec după trei încercări, se va dovedi tovarășul și sfătuitoarea tânărului, având și puteri supranaturale. Plecat însă din spațiul protector al casei părintești, tânărul se confruntă cu Spânul (principalul răufăcător). Lipsa de maturitate îl costă pe Harap-Alb cartea, banii și armele.

Trecerea podului este urmată de rătăcirea în pădure – labirint, loc al morții și al regenerării. Spânul, „răul necesar”, are rolul inițiatorului pentru tânărul Harap-Alb. Spânul, prin cele trei apariții ale sale, îl determină pe tânăr să-l accepte ca inițiator și să-i fie slugă. Coborârea în fântână, la îndemnul Spânului are, în plan simbolic, semnificația nașterii, a regenerării. Personajul iese din fântână Harap-Alb, rob al Spânului. Lipsit de puteri supranaturale sau de însușiri excepționale, personajul trebuie să treacă prin încercările la care este supus de Spân, cu ajutorul calităților sale morale. Spânul îl silește pe Harap-Alb să jure că-l va asculta și îl ba sluji până va muri, așa că, odată ajunși la curtea împăratului, Spânul îl supune pe personajul principal la trei probe peste care Harap-Alb trece cu brio. Trecerea probelor îl ajută pe tânăr să dobândească bunătate, curaj, generozitate, prieteni (cu ajutoarele lui, în special), calități necesare unui împărat.

Într-un conflict dintre cei doi, după demascarea Spânului, acesta îi taie capul lui Harap-Alb, eliberându-l de jurământ, semn ca inițierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârșit. Eroul reînvie însă, datorită ajutorului primit de la prietenii săi, semn că a știut să fie un bun prieten, și primește împărăția și pe fata pe care o

dorea. Maturizarea eroului, la care Spânul contribuie în mod decisiv, este confirmată de nuntă și de schimbarea statutului social.

Personajele aflate în opoziție sunt ușor de recunoscut și după nume: Harap-Alb reflectă condiția duală, rob, slugă (Harap), dar și originea lui nobilă și naivitatea sa de la început (Alb); pe când Spânul este, după nume, întruchiparea răului.

„Povestea lui Harap-Alb” dă cititorului impresia că nu doar naratorul, ci și personajele, par a avea cunoștința de scenariul inițiativ pe care trebuie să-l traverseze protagonistul. În acest scenariu eroul are de învățat și de la Spân, simbol al răului necesar, pentru a-i testa limitele și a-l ajuta să se maturizeze.

Cu excepția eroului care este văzut în evoluție, celelalte personaje sunt reductibile la o trăsătură dominantă, reprezentativă tipologiei umane. Spânul este tipul vicelanului, rolul său fiind acela de a-l iniția (în mod involuntar) pe erou și de a ajuta cititorul să înțeleagă mai bine tipologia personajului principal prin raportare la personajul antagonist (caracterizare indirectă). Harap-Alb trece astfel de la mezinul craiului, cel timid și rușinos, cum este descris la început, la un împărat demn de titlul pe care îl poartă și asta în mare parte datorită Spânului și încercărilor la care îl supune pe erou.

Esența basmului, ideea că binele triumfă întotdeauna în fața răului, este păstrată și în „Povestea lui Harap-Alb”, doar că drumul inițiativ al eroului este mai interesant pentru cititor.

Deși este un personaj de basm, Harap-Alb nu este acel Făt-Frumos din basmele populare, model de perfecțiune fizică și morală, dotat cu puteri supranaturale; el este umanizat prin comportament, atitudine, limbaj, personaj dinamic ce parcurge aventura inițierii. Protagonistul traversează o serie de probe, învață din greșeli și progresează, se maturizează pentru a merita să devină împărat, basmul putând fiind considerat astfel un bildungsroman.

Așadar, deși basmul cult al lui Ion Creangă pornește de la tiparul popular, păstrând tipologia personajelor, se depărtează de acesta prin stilul de a povesti, prin problematica mult mai complexă și prin crearea unor personaje individualizate, devenind astfel memorabile.

Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text de Mihail Sadoveanu: *Hanu-Ancuței*

Mihail Sadoveanu, are o operă monumentală, a cărei măreție constă în densitatea epică, grandoarea compozițională și tematică variată.

Publicat în 1928, volumul „Hanu-Ancuței” reprezintă pentru creația lui Mihail Sadoveanu „capodopera de la răscruce” (N. Manolescu); face trecerea în etapa marilor cărți sadoveniene (romane istorice: „Frații Jder”, „Neamul Șoimăreștilor”, „Zodia cancerului”; romane sociale: „Baltagul”), dar este și o sinteză a elementelor întâlnite în povestirile anterioare (lumea țărănească, natura, legenda, oralitatea).

Realizat prin tehnica povestirii în ramă, “volumul e un fel de Decameron în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote” (G. Călinescu).

„Hanu-Ancuței” poate fi privit și ca echivalentul românesc al celor „1001 de nopți” arabe, apropierea aceasta fiind dictată de tipul poveștilor, istorii felurite adunate din toate mediile sociale, însă unite sub numitorul comun al excepționalului și sub cel al timpului de mult trecut (aproape mitic, legendar) în care s-au petrecut. Locul Șeherezadei este luat de diverși naratori, majoritatea și protagoniști ai întâmplărilor descrise, sau cel puțin martori, colportori, care, într-un grai moldovenesc de o savoare deosebită recreează lumea din tinerețile lor aventuroase. Un exemplu concludent în acest sens este chiar eroul povestirii „Fântâna dintre plopi”, anume căpitanul de mazili Neculai Isac.

Fiind vorba despre o povestire, în „Fântâna dintre plopi” accentul cade pe acțiuni și situații, pe actul narării, care are ca efect reînvierea unei lumi apuse. Este o narațiune subiectivizată, prin situația de transmițător a naratorului (narațiunea la persoana I), care se limitează la relatarea unui singur fapt epic

Se poate afirma că în realizarea portretului acestui personaj au fost folosite, aproape în mod didactic, toate modalitățile de caracterizare clasice, directe și indirecte cu ajutorul cărora se conturează atât portretul fizic, tipic pentru personajele sadoveniene, cât și o schiță de portret moral, pe care nu se insistă însă, fiind în discuție un erou de povestire, care, de regulă este redus la trăsăturile esențiale pentru acțiunea povestită, el este un „executant”, nicidecum un „caracter”, așa cum se poate vorbi despre personajele nuvelei.

Cea mai frecventă modalitate va fi, totuși autocaracterizarea deoarece povestirea este la persoana I, spusă din perspectiva maturului care judecă faptele necugetate ale tânărului care era cu douăzeci și cinci de ani în urmă.

Introducerea în scenă a personajului, de la început învăluit într-o aură de mister, investit cu atributele unei ființe care poate călători peste timp, care vine dintr-un trecut îndepărtat, legendar, ca să aducă în prezent adevărul și legea cea dreaptă („călăreț învăluit în lumină și pulberi”, „luneca spre noi”, „călărețul parcă venea spre noi de demult, de pe depărtate tărâmurii”) reprezintă indirect o modalitate de caracterizare.

Oprirea la han are valoare de destin („aici îi erau sorții să se oprească”), deoarece ne aflăm într-o lume în care soarta și divinitatea au puterea absolută asupra fapturilor omenești care nu se pot împotrivi legilor firii, mentalitate arhaică tipică.

Portretul fizic al noului oaspete, făcut de un narator obiectiv, împletește mijloacele de caracterizare deoarece conține atât referințe directe: „om ajuns la cărunteță” „ce arată încă frumuseță și bărbăție”, cât și derivate, din vestimentație și atitudine, care dau indicii despre starea lui materială superioară cât și despre trăsăturile morale: „sta drept în șa”, „purta ciubote de iuft cu tureci nalte ș’un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint. Pe umeri, ținută numa într-un lanțujel atârna o blăniță cu guler de jder. Avea torbă de piele galbenă la șold și pistoale la colburi [...] deși ochiul drept strâns și închis îi dădea ceva trist și straniu”.

Astfel avem ingredientele-cheie ale personalității lui Isac: ochiul stins, motiv de curiozitate în ceea ce privește împrejurările în care s-a petrecut nenorocirea care l-a marcat pentru toată viața, pistoalele, simbol al firii sale curajoase și războinice și bunăstarea afișată aproape ostentativ.

Următorul episod, cel al reîntâlnirii cu comisarul Ioniță, vechi prieten, relevă și o altă parte a caracterului său: cea sensibilă. Totodată, în această întâlnire este sugerată, prin extrapolare, altă calitate a mazălului: cea de bun orator, deoarece o relație atât de strânsă cu „maestrul de ceremonii” al ciclului indică oameni de aceeași valoare spirituală.

El se autocaracterizează ca o persoană sociabilă „mie mi-a plăcut să beau vinul cu tovarășii”, „îmi sunteți toți ca niște frați”, fiind totodată acceptat de cei de la han și considerat „om cum ne place nouă”. Tocmai din acest motiv, portretul pe care îl face este unul admirativ, bazat pe antiteza dintre zilele tinereții și cele ale maturității, notă în care își va spune și mazălul povestea.

Caracterizarea directă prin formulele „voinic și frumos și rău.” la fel cu „buiac și ticălos” atestă veleitățile tinereții, în timp ce „Bătea drumurile căutându-și dragostele” arată natura aventurieră dar și romanțioasă a eroului. În aceeași notă se încadrează și autocaracterizarea „îmi erau dragi ochii negri și pentru ei călcam multe hotare”.

Aceste trăsături sunt evidente în momentul întâlnirii cu țigăncușa Marga, pentru care Neculai va dezvolta o dragoste rapidă și tulburătoare ca și apariția „fetei cu fusta roșă și forme frumos rotunjite”, care îi dă tânărului o senzație stranie prin intensitate „am simțit ceva fierbinte. Parcă aș fi înghițit o băutură tare”.

O întâlnire de câteva clipe trezește senzații nebănuite în mintea înflăcărată a lui Neculai care nu renunță până nu obține o întâlnire cu fata, situație în care nu este precaut, nu își ia nicio măsură de siguranță, nu suspectează nimic.

Autocaracterizarea „pe atunci nu cunoșteam ca acum sufletul femeilor”, spusă din poziția maturului, vine ca o anticipare la ce va urma și se poate corela cu „vorbeam mai puțin” și „noaptele îmi păreau mai scurte”; astfel tinerețea capătă valoare de timp al acțiunii, al rapidității, al trecerii timpului fără a fi clasificat, în timp ce, odată ajuns la vârsta reflecției, personajul se simte dator să-și cântărească nesăbuițele.

Sensibilitatea eroului va fi relevată în atitudinea acestuia față de țigăncușă; gesturile mărunte: „o învelii în conțânaș căci tremura, îi mângâiai ochii” dau măsura masculinității sale protectoare, păstrate și acum față de ființele feminine gingașe precum Ancuța pe care „o prinse de mână”.

Atenția pe care el i-o acordă fetei, modul în care i se adresează, „ești frumoasă ca o duducuță”, atestă o creștere aleasă, și aprecierea calităților feminine

indiferent de statutul social, dau, de fapt, măsura propriei persoane, fac din el un cavalier.

Deoarece el a fost dintotdeauna om cu dare de mână (în tinerețe avea „oi și neguța vinuri”, acum păstrează însemnele bogăției), Isac a fost și a rămas o persoană generoasă: dă țiganilor bani, îi cumpără Margăi haina promisă, îi cinstește pe cei de la han cu vin „ceru pentru sine și soți vin vechi în oale nouă”, menținând astfel relațiile civilizate și impunându-se ca „boier”.

Derivată din meseria sa (căpitan de mazili), vitejia, calitate absolut necesară oricărui bărbat, este demonstrată în confruntarea cu țiganii care îl atrăseseră în cursă și vroiau să îl jefuiască.

Scena înfruntării este dramatică, omul capătă valențe animalice prin putere și curaj, el se luptă ca un leu, „ridicai pistolul și fulgerai la un pas, între ochi, pe cel ce ma încăleacă” sau „începui a răcni c-un glas schimbat de tulburare și durere”.

Rănit, cu ochiul însângerat, căpitanul găsește puterea de a lupta până îi izgonește pe atacatori.

Remarcabil rămâne, în condițiile date interesul său pentru soarta fetei care îl atrăsese în capcană.

El nu îi poartă pică, nu are nici un fel de resentiment pentru cea care aproape îi adusese moartea, ci regretă sincer și profund pierderea unei ființe dragi, care se sacrificase pentru el, însă prea târziu.

Astfel deducem, indirect profunzimea sentimentelor de care este capabil Neculai Isac, în opoziție cu prima impresie despre el, (inițial este perceput ca fiind un cuceritor), confirmând spusele comisului Ioniță despre el „pentru o muiere care îi era dragă își punea totdeauna capul”.

În cazul acesta însă și căpitanul și Marga au acționat prea târziu pentru a se putea salva.

Statutul de personaj-narator îi dă căpitanului puterea de a recrea prin cuvânt lumea dispărută a tinereții sale agitate. Talentul incontestabil de povestitor este exersat în compania tovarășilor, oameni de aceeași factură, cu același sistem de valori („om cum ne place nouă”), iar istoria relatată, deși cu un grad ridicat de subiectivitate, dă impresia de veridicitate.

Se poate avansa ideea încercării anulării „castelor” și consecințele nefaste asupra indivizilor care au îndrăzneala de a interveni în orânduirea lumii, încercând să facă abstracție de statutul social.

Respectarea ritualului povestirii se face prin îndepărtarea de lumea materială („îngăduie-mi să-mi duc calul la grajd”), servirea vinului („om bea o ulcică de vin”) ca elixir al narațiunii, „captatio benevolentiae” prin folosirea formulilor de adresare totodată politicoase și familiare („iubiți prietini”, „domnilor și fraților”) urmate de istoria spusă pe nerăsuflăte, în crescendo dramatic.

Limbajul căpitanului este tipic moldovenesc, în stilul cronicarilor („acum douazeci și cinci de ani”), însă și cu o tentă literară („catastihul acelor ani începe a se încurca”), abundă în arhaisme („civit”, „tureci”, „coburi”), regionalisme („scurteică”, „juruită”), per total atestă apartenența personajului la lumea tipic sadoveniană înfățișată și întărită de către scriitor a crezului său „țăranul român a fost principalul meu erou”.

De factură romantică, poveștile care se încadrează în această temă pot avea și final tragic dacă protagoniștii nu au tăria de caracter să se detașeze total de clasa socială căreia îi aparțin și să se dedice în exclusivitate unul altuia.

În povestirea “Fântâna dintre plopi”, Marga este credincioasă familiei ei, îl atrage pe Neculai în capcană, apoi are remușcări, în timp ce el nu ține cont de statutul ei social însă nici nu își abandonează condiția lui, ca atare evadarea într-un univers numai al lor nu este posibilă, iar îndrăzneala lor este pedepsită după gravitatea faptei.

Tocmai din aceste condiții, căpitanul Isac nu este un erou romantic complet, el are doar câteva caracteristici ale acestui tip, însă rămâne un personaj liniar, un aventurier atins de sensibilitate, insuficient dezvoltat pentru a fi un personaj puternic, impresionant.

Relațiile dintre două personaje dintr-o nuvelă de Ioan Slavici: *Moara cu noroc*

În literatura română, nuvela a fost abordată începând cu secolul XIX, în special în perioada marilor clasici, unele dintre aceste creații literare fiind adevărate capodopere. Ca specie literară, nuvela este un text în proză cu un singur fir narativ, un număr restrâns de personaje, spațiul și timpul sunt bine determinate, iar naratorul este în general obiectiv.

În orice nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe complexitatea personajelor. Acest lucru este vizibil și în nuvela realist-psihologică „Moara cu noroc” a lui Ioan Slavici.

Realismul nuvelei este susținut mai ales de amprenta pe care și-o pune mediul social asupra comportamentului și caracterului uman, dar și de veridicitatea relațiilor dintre personaje. Astfel iau naștere conflicte puternice de ordin exterior (social) sau interior (psihologic, generat de cel dintâi).

Relația dintre Ghiță, protagonistul nuvelei, și Lică, personaj negativ, întruchipare a maleficului, stă la baza conflictului exterior al nuvelei. Aceștia se află în opoziție deoarece provin din două lumi complet diferite. Ghiță provine dintr-o lume condusă de legile buneicuvinițe, ale onoarei, în care oamenii trăiesc cu frica lui Dumnezeu; Lică Sămădăul trăiește într-o lume guvernată de legi proprii, nescrise, altele decât cele ale statului, o lume a hoților protejați, fiind un simbol al degradării morale. Întâlnirea dintre cei doi la Moara cu noroc înseamnă declanșarea inevitabilă a conflictului.

Cizmarul Ghiță, luând în arendă hanul Moara cu noroc din dorința de a câștiga cât mai mulți bani, ignorând îndemnul la cumpătare al soacrei sale, bătrâna, mama Anei. Inițial, fericirea pare să-i suradă, câștigă bine, înțelegerea în familie este deplină, dar toată această armonie se destramă odată cu apariția lui Lică Sămădăul, un om „primejdios”, cum îl numește Ana.

Pătrunderea lui Lică în viața lui Ghiță declanșează o dramă psihologică ce va duce încet, dar sigur la degradarea morală a celui din urmă. Ghiță ar dori să rămână la moară trei ani („mă pun pe picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe și să le dau altora de cârpit”), dar uneori parcă presimte pericol, mai ales atunci când Lică încearcă să-l subordoneze. Totuși, el crede că poate găsi o soluție („acești trei ani atârnau de Lică. Dacă se pune bine cu dânsul, putea să-i meargă de minune, căci oameni ca Lică sunt darnici”).

Om al fărădelegilor, criminal înrăit (faptele fiind mărturisite lui Ghiță), Lică Sămădăul își dă seama că Ghiță are un caracter puternic, dar fiind un bun cunoscător de oameni, îi simte în același timp slăbiciunea: patima câștigului de bani. Dorindu-l subordonat, oricând la ordinele sale, Lică îl implică pe cârciumar în fărădelegile sale (jefuirea arendașului, uciderea femeii și a copilului), oferindu-i bani și încercând să distrugă legătura sufletească dintre el și soția sa. De altfel, Ghiță se înstrăinează de familie și de Ana, de teamă ca ea să nu îi descopere implicarea în afacerile murdare și astfel „liniștea colibeii” se distruge, bănuielile afectând relațiile celor doi soți. Sămădăul se apropie de Ana, înfățișându-se într-o lumină favorabilă, grijuliu cu copiii ei. Ana, însă, își iubește soțul, chiar dacă acesta îi spune la un moment dat că îi stă în cale.

Lică are în el o inteligență malefică; jocul dublu al lui Ghiță (de a trata cu Lică și de a face mărturisiri lui Pinte) eșuează. Ghiță e distrus nu doar de patima înavușirii, ci și de lipsa de sinceritate. El este nesincer la procesul lui Lică de la Oradea, nesincer cu Pinte și cu Ana. Încercarea de a-l înșela pe Lică, reținând o parte din banii schimbați îi este fatală. Om lipsit de scrupule, acesta distruge și fărămă de umanitate din Ghiță, dragostea pentru Ana, determinând-o pe aceasta să i se dăruiască, atunci când e lăsată de Paști la discreția poftelor sale. Această dramă finală e declanșată tocmai de dragostea Anei, care nu dorise să îl lase pe soțul ei singur de Paști.

În cele din urmă, Lică îl aduce pe Ghiță în situația de a-și ucide soția, iar acesta va muri ucis de Răuț tot din ordinul Sămădăului. Lică incendiază cârciuma de la Moara cu noroc, după care își zdrobește capul într-un copac pentru a nu cădea viu în mâinile jandarmului Pinte.

Moartea lui Ghiță este corecția pe care destinul i-o aplică pentru nerespectarea principiului cumpătării enunțat în debutul nuvelei prin cuvintele bătrânei, iar cea a lui Lică o pedeapsă pe măsura faptelor sale.

Așadar, ca urmare a viziunii moralizatoare a naratorului, cele două personaje ale nuvelei „Moara cu noroc” de Ioan Slavici, între care se stabilește o relație complexă și un puternic conflict, au un sfârșit tragic.

Nuvela realist-psihologică „Moara cu noroc” are o valoare incontestabilă, în special datorită complexității personajelor puse în situații dramatice și a relațiilor stabilite între acestea, surprinse cu realism de către autor.

Relațiile dintre două personaje ale unui text narativ studiat, aparținând lui Liviu Rebreanu.

Apariția romanului **Ion**, de Liviu Rebreanu, în 1920, „reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică, am putea spune, în procesul de obiectivare a prozei noastre epice”, scria Eugen Lovinescu, remarcând noutatea viziunii și a tehnicii narrative din roman. Deși prin **temă** – prezentarea lumii rurale la începutul secolului al XX-lea - **Ion** se înscrie în categoria narațiunilor tradiționaliste, caracterul eliptic și impersonalitatea stilului, tehnica contrapunctului și realismul perspectivei îl impun criticii ca operă modernă.

Spre deosebire de romanul și de nuvelele lui Ioan Slavici, guvernată de principii etice, în care relațiile dintre părinți și copii, dintre soț și soție asigură echilibrul lumii, universul romanesc creat de Rebreanu se definește prin amoralitate; este o lume în care „glasul pământului” acoperă obsesiv „glasul iubirii”, singurul mod de legitimare a existenței umane fiind posesiunea pământului.

Subiectul se construiește prin alternanța planurilor narrative – care urmăresc destinul familiei Herdelea și al lui Ion -, **tehnicile narrative aplicate fiind construcția simetrică și circularitatea**, care facilitează pătrunderea cititorului în universul fictiv și părăsirea acestuia, prin aducerea în prim plan a imaginii drumului, în incipitul și în finalul romanului.

Romanul este construit pe două planuri: unul în care poziția centrală este ocupată de Ion și de tribulațiile lui sentimentale și al doilea, pe care evoluează familia Herdelea. Singurele personaje care trec frecvent dintr-o sferă în cealaltă, asigurând continuitatea poveștii, sunt Ion și Titu Herdelea – fiul învățătorului, personaj esențial în desfășurarea acțiunii (el este cel care-i sugerează lui Ion modalitatea prin care să-l oblige pe Vasile Baciuc să-i dea fata). Problema națională, alături de problema pământului, reprezintă osatura acestui roman al lui Liviu Rebreanu, în care destinele eroilor se consumă sub semnul fatalității. **Ion** este o **monografie a satului transilvănean din primele decenii ale secolului al XX-lea**, ilustrând „drama unui om, proiectată pe vasta frescă socială a vieții ardeleni”, în opinia lui Pompiliu Constantinescu. Reprezentată de învățătorul Herdelea, preotul Belciug, avocatul Victor Groșoru, intelectualitatea este surprinsă în raporturile sale cu regimul administrativ și politic austro-ungar, dar și în viața de zi cu zi, în dispute mărunte, provocate de orgolii personale.

În satul Pripas, înaintea primului război mondial, setea de pământ atinge dimensiuni tragice, victime ale „blestemului pământului” fiind nu doar personajul principal, ci toți cei pe care, iubindu-i, Ion îi sacrifică necondiționat (Florica) sau de care se folosește doar pentru a-și atinge scopul (Ana, copilul lor, Vasile Baciuc, George Bulbuc). În cazul lui Ion, dorința de a avea cât mai mult pământ nu are doar o motivație de ordin social sau economic; fascinația exercitată asupra lui de această forță stihială trădează o pasiune maladivă, eroul fiind gata să renunțe la femeia iubită pentru a intra în posesia pământului. Căsătoria cu Ana, fiica lui Vasile Baciuc, i se pare singurul mod de a-și vedea visul împlinit, fără să se gândească prea mult la consecințele pe care gestul lui le poate avea. Scena de la horă, din primul capitol al romanului, în care cuplurile se fac și se desfac (Ana – George, Ion – Florica, apoi

Ion – Ana, George – Florica), prefigurează evoluția ulterioară a evenimentelor. După ce devine proprietar cu acte în regulă asupra terenurilor lui Vasile Baci (bogătașul satului, pe care îl obligase să-i dea fata de soție, după ce o siluise), Ion redescoperă în sine vechea dragoste pentru Florica (frumoasa, dar săraca fiică a văduvei lui Maxim Oprea), căsătorită acum cu George Bulbuc. Bătuță deopotrivă de tată și de soț, profund afectată de indiferența și brutalitatea lui Ion față de ea și față de copil, Ana se spânzură; descumpănit pentru scurt timp, Ion pare să înțeleagă dimensiunile dramei abia după moartea copilului, când teama de a pierde pământul dobândit cu atâtea eforturi este mai puternică decât dragostea paternă. Ion sfârșește tragic, ucis de George în timp ce încearcă să se întâlnească, în lipsa acestuia, cu Florica. Moartea sa – prevestită de oloaga satului, Savista – este o pedeapsă pentru vina de a fi vrut totul. „Soarta – scrie Nicolae Steinhardt – e aceea care din nou saltă sforile și face din romanul *Ion* un <<drum spre moarte>>”.

Ca structură compozițională, romanul este alcătuit din două părți, intitulate *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*. Titlurile capitolelor sunt semnificative, atât prin raportare la protagonistul acțiunii, cât și prin raportare la evenimentele relatate: *Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Rușinea, Nunta* (prima parte), *Vasile, Copilul, Sărutarea, Ștreangul, Blestemul, George, Sfârșitul* (parte a doua). Conflictul se înscrie în limitele condițiilor personajelor. Ion provoacă frecvent conflicte în sat, mai ales când se întâlnește cu George Bulbuc sau cu Vasile Baci. Comportamentul protagonistului stârnește conflicte și între Belciug și Herdelea. **Conflictul exterior** susține acțiunea romanului, dar autorul acordă o importanță deosebită **conflictelor interioare**. Personajul principal este surprins în dimensiunea sa interioară, frământările acestuia determinând nașterea unor noi centre de conflict.

Hora de duminică, un ritual la care participă întregul sat, este pretextul folosit de autor pentru prezentarea în bloc a personajelor, a căror dispunere prefigurează viitoarele centre de conflict: în curtea văduvei lui Maxim Oprea, pe prispă stau chiaburii satului, pe margine stau, ignorați, sătenii mai săraci. Aparent nepăsători la problemele economice, tinerii joacă înfocat someșana. În ipostaza cea mai ingrată apar femeile măritate, care așteaptă să fie luate la dans de soții lor.

Din grupul dansatorilor, se detașează net figura lui **Ion, flăcăul sărac, dar harnic și dornic să refacă pământul pierdut de tată, care o curtează pe Ana, fata unuia dintre cei mai bogați oameni din sat, care i-ar putea aduce o zestre impresionantă**. Ana e îndrăgostită de flăcăul sărac, în ciuda împotrivirii paterne. Această primă scenă în care apar Ion și Ana este semnificativă pentru felul în care va evolua relația celor două personaje. Ion dansează cu Florica, pe care o place, dar o lasă pentru Ana, care e mai urâtă, dar bogată. Anei i se fixează din start statutul de victimă, pentru că Ion își face planuri pentru a o lua de soție, fără ca fata, inocentă, să-și dea seama că va fi folosită doar pentru zestrea pe care o aduce. Fiul învățătorului Herdelea va avea, de altfel, un rol hotărâtor în construirea unuia dintre cele mai importante conflicte ale romanului – între Ion și Vasile Baci – și în evoluția relațiilor dintre Ion și Ana, deoarece el îl sfătuiește pe Ion să-l oblige pe Vasile Baci să-i dea fata de soție.

Într-o primă etapă, Ion o seduce pe Ana. Fata, însărcinată, va fi alungată fie din casa părintească, fie din casa familiei Glanetașu până când, în urma intervenției

preotului Belciug, Vasile Baciuc face o înțelegere cu Ion, cedându-i toate pământurile. Actul este redactat însă în așa fel încât pământurile să revină bisericii dacă cei în drept nu vor avea moștenitori. Ion este lacom, își urmărește cu tenacitate scopul și obține pământurile lui Vasile Baciuc, chiar dacă felul în care procedează este imoral. Personajul a fost văzut din perspective diferite de critica literară, care a identificat în el „o brută”, dominată de instincte, dar și un om inteligent, care nu precupește nici un efort pentru a-și duce la îndeplinire planurile. Personajul reacționează în conformitate cu propria condiție socială. Sărac, își dorește pământul pentru a dobândi stima colectivității. După ce intră în posesia pământului, își cere dreptul de a fi fericit, dorind împlinirea dragostei cu Florica. Cele două femei, conturate complementar și antitetice, reprezintă cele două obsesii ale personajului principal: averea și iubirea.

După intervenția preotului, Ion este de acord să se căsătorească cu Ana, iar scena nunții confirmă și accentuează poziția inițială a fetei, care, în naivitatea ei, crede că Ion a luat-o de soție din dragoste. La nuntă, Ion dansează cu Florica, uitând complet că se căsătorește cu Ana, care e, pentru el, o străină: „Ion jucă iar cu Florica și-n vâlmășagul asurzitor se pomeniră curând aproape de ușă, unde era mai întuneric; [...] el însă fierbea și-și încheștase degetele în șoldurile ei pline, uitând de tot de Ana, închipuindu-și că Florica e mireasa lui...”

Cinismul lui Ion, nepăsarea lui se accentuează după căsătorie. Ana nu are nici un drept și înțelege că iubirea lui Ion, pe care o credea sinceră, a fost o minciună: „În aceeași clipă Ana tresări ca mușcată de viperă. Simți că nădejdiile ei de fericire se risipesc și că ea se prăvale iar furtunos în aceeași viață nenorocită.” Dezamăgită de toate eșecurile, femeia se sinucide. Scena morții ei e anticipată de acelea care prezintă moartea lui Avrum, cârciumarul satului, și pe a lui Dumitru Moarcăș, pe chipul căruia Ana citește o liniște atât de adâncă, încât, în momentul în care își dă seama că Ion a folosit-o doar pentru a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciuc, o caută ea însăși în moarte. Scena sinuciderii Anei e tragică. Conștientizându-și ipostaza de victimă și înțelegând că nu va fi niciodată tratată omenește de Ion, Ana se lasă sedusă de gândul morții, deși ultimele gesturi, ezitante, sugerează că își dorește cu disperare să trăiască, să fie fericită: „Deodată îi trecu prin minte că acum are să moară, se îngrozi și vru să se întindă să atingă pământul, să fugă de moarte.” **Perspectiva narativă obiectivă**, care îi permite naratorului omniscient să pătrundă adânc în conștiința personajelor, prin intermediul stilului indirect liber, amplifică dramatismul scenei, cititorul fiind informat atât despre gesturile și reacțiile personajului din exterior – „lărgi bine lațul”, „trecu capătul ștreangului pe după cea dintâi dinspre ușă”, își scoase năframa” -, cât și despre trăirile interioare: „dar i se părea că tot nu l-a potrivit bine și-i era necaz că s-a pripit”.

Ion și Ana sunt personaje antitetice. **Caracterizate mai ales indirect**, cele două personaje se definesc prin evoluția în acțiune, fiind privite din perspectivă obiectivă, specifică romanului realist. Astfel, Ion se definește prin caracterul pătimaș și prin lipsa de scrupule. Ana, în schimb, se definește prin inocență și printr-o foarte mare disponibilitate de a iubi, care o face să cadă în cursa întinsă de Ion, dat fiind că nu e pregătită deloc pentru viața de un tată alcoolic și nepăsător,

care a sortit-o unei căsnicii cu un flăcău bogat, pentru ca pământurile să rămâne pe mâini sigure.

Relația în care se înscriu cele două personaje se degradează constant. Pornind de la premise greșită, căsnicia lui Ion cu Ana se sfârșește tragic. După moartea Anei și a copilului, Ion își urmează cealaltă patimă – glasul iubirii pentru Florica -, numai că aceasta îl va îndrepta spre moarte. Caracterul impasibil al existenței satului este sugerat de nepăsarea cu care evenimentele definiții pentru viața rurală se desfășoară, fără a ține cont de dispariția protagoniștilor (hora din final alcătuieste o imagine simetrică cu aceea din incipit, chiar dacă Ion, Ana, Florica, George nu se mai află printre dansatori). Deasupra dramei unei femei care moare pentru că a căutat alinare într-o iubire pe care o credea sinceră și a unui bărbat care crede că pământul este singura valoare a vieții lui, dominat de patimă, se așterne, nepăsător, timpul care macină existențe.

Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un roman postbelic: Ilie Moromete din *Moromeții* de Marin Preda

Romanul „*Moromeții*” continuă tradiția romanului realist de inspirație rurală reprezentată în literatura noastră de capodopere precum „*Baltagul*” de M. Sadoveanu, „*Ion*” și „*Răscoala*” de Liviu Rebreanu.

Romanul este o specie a geniului epic, în proză, de mari dimensiuni, cu acțiune complexă, intrigă complicată, personaje numeroase. Romanul este o specie relativ nouă, apărând acum aproape 200 de ani, odată cu fundamentarea conștiinței istorice. Există diverse criterii de clasificare a romanului. Astfel, după gen, romanul este istoric, de dragoste, de aventuri, polițist. După curentul literar, există romane romantice („*Tainele inimii*” de Mihail Kogălniceanu), realiste (*Ion* de L. Rebreanu), moderniste („*Patul lui Procust*” de Camil Petrescu), postmoderniste („*Orbitor*” de Mircea Cărtărescu).

În studiul „*Arca lui Noe*” eseu despre romanul românesc, Nicolae Manolescu clasifică romanele în *doric*, *ionic*, *corintic*.

Romanul *doric* este romanul de tip tradițional și obiectiv în care naratorul omniprezent și omniscient narează la persoana a III-a. Obiectivitatea naratorului creează iluzia vieții, acțiunea este lineară, iar personajul are valoare de tip literar, fiind un caracter. Compoziția este circulară și în cadrul discursului narativ un rol important îl au scenele simbolice și anticipative. Perspectiva narativă este auctorială.

Romanul *Moromeții* de Marin Preda poate fi interpretat ca o *saga* (cronică de familie), romanul unei colectivități sancționate de istorie, meditație asupra unui destin, roman realist, obiectiv, doric, rural.

Compozițional, romanul are două volume apărute la distanță mare în timp (1955 și 1967), primul volum fiind constituit din trei părți, iar al doilea din cinci, fiecare parte începând cu o prezentare de ansamblu. Pentru volumul I, scenele colective sunt imaginea familiei așezate la masă după întoarcerea de la câmp, secerișul, imaginea familiei după fuga feciorilor cei mari.

Ca și la Rebreanu, compoziția este circulară, faptele sugerează repetabilitatea existenței, trecerea din real în ficțiune și invers. Volumul I începe și sfârșește cu o considerație despre timp. În incipit „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare”. În final „timpul nu mai avea răbdare”. Cele două considerații sunt pline de substanță și ilustrează o anumită viziune asupra vieții.

Acțiunea principală are în centru familia Moromeților alcătuită din: Ilie – tatăl, Catrina – cea de-a doua soție, Nilă, Achim, Paraschiv, copiii lui Moromete din prima căsătorie, Tita, Ilinca și Niculae – copiii făcuți cu Catrina, Guica (Maria) – sora lui Moromete.

Ilie Moromete este un personaj principal, realist, rotund și exponențial întruchipând o lume pentru care pământul reprezenta o valoare în sine și în care viața se desfășura ritualic.

Caracterizarea directă realizată de narator este succintă. Eroul a făcut războiul în contingentul '911 și „avea aceea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”. Unele personaje își

spun părerea despre Moromete. Astfel Catrina îl ceartă că nu merge la biserică și că nu se gândește la viața de apoi. Băieții cei mai îi reproșează dezinteresul pentru bani.

Autocaracterizarea evidențiază libertatea interioară în ciuda constrângerilor istoriei „domnule, eu întotdeauna am dus o viață independentă” (vol. II).

Caracterizarea indirectă se desprinde din faptele, gesturile, vorbele și gândurile personajului și din relațiile cu celelalte personaje. Naratorul obiectiv consemnează comportamentul, vorbirea, gestică și mimica personajului dar și gândurile, zbulciul interior.

Spirit superior, ironic și interogativ, Moromete trăiește pe rând drama paternității rănite, a inadapării, o dramă de natură existențială și drama contemplativității.

La Preda, drama paternității e izvorâtă din înfruntarea dintre vechi și nou, dintre tată și fii. Astfel Achim, Nilă și Paraschiv îl au ca model pe vecinul Bălosu pentru că știe să facă bani. Și Niculae se răzvrătește pentru că tatăl său nu-i dă bani să meargă la școală.

Moromete se face vinovat pentru că într-o epocă extrem de agitată, el se încăpățânează să ignore timpul istoric și să-și apere cu înverșunare mica proprietate. Spre deosebire de fiii săi și de majoritatea consătenilor, trăiește viața calitativ, la nivelul spiritului. Vinovați sunt și fiii cei mari, pentru că nesocotesc modelul tatălui, valorile morale și se lasă duși de patimă și instincte. Vinovat este și „timpul nerăbdător” pentru că năvălește cu violență în viața oamenilor.

Moromete nu se poate adapta nici situației din familie și nici schimbărilor social-politice. Inadaparea îl provoacă să se întrebe când și unde a greșit. El se izolează și intră într-o stare de muțenie.

Eroul cunoaște lucrurile spiritului, iar problemele materiale le rezolvă fie cu umor și ironie (plata fonciirii), fie cu moralitate (vinde porumbul mai ieftin pentru că îi este milă de cumpărători).

Moromete posedă darul „de a vedea fața nevăzută a lucrurilor” (Eugen Simion). La aceasta se mai adaugă plăcerea contemplației: privește apusurile și răsăriturile, întinderile de pământ și se leagă în iluzia că nimic nu se va schimba.

O altă însușire a eroului este înclinația spre anecdotă. Gustul pentru anecdotă este evident în discuțiile cu vecinul Bălosu sau în poiana lui Iocan. Întâlnirile din Poiana lui Iocan desăvârșesc portretul eroului. Din discuțiile în care comentează politica reies anumite trăsături, adevărate voluptăți ale unui intelectual: plăcere de a vorbi, inteligență, spiritul critic, arta disimulării, exploatează naivitatea și prostia celorlalți.

Drama lui Moromete este reprezentată și în plan simbolic, prin tăierea salcâmului. Astfel salcâmul este „dublul vegetal” al lui Moromete (Eugen Simion), dar și simbol al paternității autoritare, simbol solar, arhetip al puterii, axă a lumii ce leagă pământul de cer. Scena tăierii salcâmului are valoarea unui amar simbolic. Moromete taie salcâmul și-l vinde lui Bălosu pentru a face rost de bani. Momentul tăierii este acela de dinaintea răsăritului, vreme a umbrelor și a fărâdeleșilor. Nilă, cel mai blând și mai supus dintre fii lui Moromete, este ales pentru a-și ajuta tatăl. Tânărul este uimit, nu înțelege hotărârea părintelui și încercă să-l oprească spunându-i că salcâmul este al mătușii Maria. Scena este realizată stilistic prin jocul

imaginilor auditive și prin funcțiile personificării. Momentul este însoțit de tot felul de zgomote: izbituri în trunchi, bocetul unei femei în cimitir, glasurile cocoșilor ca o „alarmă nesfârșită”. Prin personificare copacul pare un om. O vreme stă drept și liniștit, apoi se împotrivește ca și cum nu ar vrea să părăsească cerul, „în cele din urmă se prăbușește” cu un zgomot asurzitor. Dramatismul întâmplării este atenuat de ironie. Când Nilă îl întreabă pe tatăl său de ce trebuie să taie salcâmul, acesta îi răspunde „ca să se mire proștii”.

În volumul al doilea, Moromete intră într-un con de umbră. Părăsit de copii și soție, Moromete intră „într-o stare de muțenie”. Vechii prieteni au murit sau l-au părăsit. Un moment de intens lirism îl constituie evocarea poveștii de dragoste dintre Moromete și prima sa soție, Rădița.

Când Niculae se întoarce în sat ca activist de partid, tatăl încearcă să-i recâștige bunăvoința, simțindu-se vinovat că nu l-a susținut cu bani pentru școală. Dar fiul îl respinge și de nenumărate ori cei doi se înfruntă din cauza ideilor diferite în care cred și pe care le susțin. Fiul este „apostolul ideilor socialiste”, iar tatăl a crezut toată viața în ideile liberale.

Degradarea lui Moromete este iremediabilă și șocantă. Decrepit, ajunge să fie purtat cu roaba prin sat, într-o lume pe care nu o mai înțelege și recunoaște. Moare singur, trist, neînțelegând ce s-a întâmplat cu ceilalți și cu mersul istoriei.

Critica literară a impus termenul de „moromețianism” pentru a defini o dispoziție e spirit, un tip uman și o atitudine de viață. Moromețianismul presupune o atitudine față de pământ, mirajul politicii, spiritul ironic și demnitate. Nicolae Manolescu îl numește „cel din urmă țaran”. Moromete se deosebește de alți țărani din literatura română prin „inteligență, ironie și spirit de contemplație”.

Relațiile dintre două personaje dintr-un roman de după al doilea război mondial/dintr-un roman de Marin Preda

Continuând tradiția romanului de inspirație rurală, Marin Preda a creat prin *Moromeții* un roman original, cu o viziune modernă asupra lumii țărănești. Scrierea este alcătuită din două volume publicate la doisprezece ani distanță, primul în 1955, iar următorul în 1967. Cele două părți se susțin reciproc, reconstituind imaginea satului românesc de-a lungul unui sfert de secol, prin povestea unei familii din satul Siliștea-Gumești.

Una din temele centrale care străbate romanul – anunțata încă din titlu - este cea a familiei, care, din cauza lipsei comunicării dintre membrii săi, se va destrăma. Eșecul acestei gospodării tradiționale are drept corespondent în planul simbolic transformările din satul românesc al vremii, care se va *deruraliza*, va fi schimbat din înseși temeliile sale de către regimul comunist.

Ilie Moromete, personajul principal al romanului, reprezintă un tip aparte de țăran în literatura noastră. Nu este o ființă rudimentară, ci are o complexitate psihologică ce trădează inteligență, ironie sau chiar spirit contemplativ. Este un personaj exponențial, reprezentând concepția tradițională față de pământ și de familie, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, cea a satului tradițional. Moromete este un *pater familias*, autoritatea principală în familia sa, pe care încearcă să o întrețină cu ajutorul cultivării pământului.

Niculae este fiul din cea de-a doua căsătorie a lui Moromete, cea cu Catrina, fiind mezinul familiei. Sarcina principală a lui Niculae este să aibă grija de oaia neastâmpărată Bisisica, principala lui sursă de suferință, prin care Preda distruge mitul mioritic, așa cum, prin Niculae, distruge și mitul copilăriei vesele și lipsite de griji. Scena cinei din prima parte a volumului I este revelatoare pentru statutul mezinelui în cadrul familiei, implicit în ochii tatălui – acesta era așezat în dreptul mamei sale, stând pe jos, pentru că nu avea scaun. Mezinul nu era, așadar, un membru important al familiei, fapt dovedit și de conflictul pe care îl va avea cu tatăl sau în ceea ce privește dorința lui de a se duce la școală. Copilul își dorește cu ardoare să meargă la școală și, în ciuda acordului mamei sale, nu primește sprijin din partea lui Ilie, care trebuie să îi plătească taxele. Acesta susține ca învățătura nu îi aduce niciun *beneficiu* și îl ironizează: „*altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem*”.

Relația afectivă dintre cei doi este șubrețită de lipsa acută de comunicare. Moromete are impresia că cei din jur îl înțeleg și că gesturile sale nu necesită nicio justificare, nicio explicație față de aceștia. Este un tată autoritar, care nu acceptă să fie contrazis în vreun fel. Moromete își iubește însă copiii. Ironia față de fiii săi se prezintă sub forma unor observații cu scop corectiv și nu izvorăște din dispreț sau răutate. De exemplu, lui Niculae, care întârzie să vină la masă, îi spune la un moment dat: „*Te duseși în grădină să te odihnești, că până acum stătuși!*” Totuși, când vine vorba de manifestarea afecțiunii, acesta își cenzurează orice gest. La serbarea de sfârșit de an școlar, la care Niculae ia premiul I, Moromete vine pregătit să audă că fiul său rămăsese repetent. Scena denotă atât lipsa de interes a tatălui pentru preocupările fiului său, pentru viața acestuia din afara gospodăriei, cât și lipsa de încredere în capacitățile intelectuale ale băiatului. Stinghereala copilului,

criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să recite o poezie îl impresionează pe Moromete, dar gesturile sale de mângâiere sunt schițate cu multă stângăcie. Dorința sa de a-și menține poziția de autoritate în familie printr-un comportament dur, uneori chiar aspru, a dus tocmai la slăbirea relațiilor dintre membrii acesteia, dovadă fiind și fuga de acasă a fiilor celor mari cu oile și caii la București.

În volumul al doilea, ce prezintă o perioadă de un sfert de veac, conflictul dintre Moromete și Niculae trece în prim-plan, pentru că tatăl și fiul reprezintă mentalități diferite: *În Moromeții, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el și Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran. Tocmai din această cauză, ei devin reflectori: motivațiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci și ca filosofie de existență.* (Nicolae Manolescu)

Moromete își va concentra toată energia pentru a-i aduce acasă pe fiii săi cei mari și îl va retrace pe Niculae de la școală pe motiv că nu îi aduce „niciun beneficiu”. Atunci se va produce o ruptură între tată și fiu. Își va pierde nu doar autoritatea parentală, ci și pe cea în sat, fapt care îl face să scadă și mai mult în ochii lui Niculae, care remarcă: „*îl vezi cum îi ia altul vorba din gură, fără niciun respect și el lasă fruntea în jos și nu zice nimic*”. Acum un antimoromețian ca filosofie a existenței, Niculae Moromete va ajunge activist de partid, adeptul unei „*noi religii a binelui și a răului*”. Disensiunile între tată și fiu capătă acum sensul unor maniere diferite de a concepe existența; Ilie Moromete reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie, în timp ce Niculae, „*apostol al marilor transformări*”, este exponentul unei noi viziuni asupra satului, cea a socialismului. Apărându-și principiile modului său de viață, Moromete polemizează cu „noua religie” a lui Niculae, nezdruccinat în convingerile sale: „*Că vii tu și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispări, nu eu?...*” Protestul tatălui său, care apără rosturile țărănești tradiționale, nu are niciun ecou în sufletul tânărului. Moromete își pierde astfel orice urmă de autoritate parentală și ajunge să fie el însuși ironizat de către copiii săi. Niculae îi condamnă fără milă trufia: „*crede că el (Moromete) e centrul universului și cum le aranja el, așa e bine, toată lumea trebuie să-l asculte*”.

Zece ani mai târziu, destituit din funcția pe care i-o oferise comunismul, Niculae își continuă studiile, devine inginer horticultor și se căsătorește cu o fată din sat. Moromete își va trăi ultimii ani din viață tot mai departe de tot ce se întâmplă, tot mai rupt de lume. Marea înfrângere a lui Ilie Moromete este însingurarea, dar mai ales înstrăinarea de sine însuși, criza sa atingând dimensiuni tragice. La înmormântarea tatălui său, Niculae află de la sora sa, Ilinca, de faptul că Moromete se stinsese încet, fără de a suferi de vreo boală. Tânărul are remușcări pentru că își părăsise tatăl în ultimii ani și nu are liniște până când imaginea acestuia nu îi apare în vis, „*în lumina veșnicei zile de vară care scâldea bătătura și salcâmie de acasă*”. Conflictul dintre cei doi va fi soluționat, se vor împăca în visul lui Niculae. În acest deznodământ tragic, se stabilește un echilibru care lipsise de la bun început relației dintre cele două personaje; mezinul reușește în final să își înțeleagă tatăl și își dă seama de afecțiunea pe care i-o poartă.

Relația dintre Moromete și fiul său, Niculae, este una marcată de tragism, căci comunicarea deficitară a dus la o ruptură nefirească între cei doi. Însa ceea ce dă și mai mult dramatism situației este tocmai regretul fiului din finalul romanului, remușcărilor pe care le are Niculae pentru faptul că își părăsise părintele. Fiul își dă seama prea târziu de greșelile sale. Un consens la care ar fi trebuit să se ajungă mai devreme a fost stabilit numai după moartea lui Moromete. Trufia lui Moromete, incapacitatea celor doi de a comunica unul cu celălalt, diferența dintre concepțiile lor asupra vieții, precum și refuzul fiecăruia de a ajunge la un compromis au dus la un deznodământ tragic, care ar fi putut fi evitat.

Relațiile dintre două personaje ale unei comedii: Pristanda și Tipătescu din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale

, *O scrisoare pierdută*” este considerată capodopera comediilor lui Caragiale, fiind a doua dintre ele, publicată și jucată în 1884. Este un text reprezentativ pentru realismul și clasicismul autorului, fiind o satiră a societății românești a vremii, dar și a unor defecte general umane. Cuplul constituit din prefectul Tipătescu și polițaiul Ghiță Pristanda este important în realizarea acestei satire.

Acțiunea piesei se desfășoară în capitala unui „județ de munte” în timpul alegerilor parlamentare. Ea este inspirată din viața politică românească a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Nae Cațavencu, avocat, proprietar al ziarului, *Răcnetul Carpaților*” și al unei grupări disidente în cadrul partidului aflat la guvernare, dorește sprijinul autorităților locale pentru a fi ales deputat. Cum nu este agreat de aceste autorități (Tipătescu, prefectul și Trahanache, șeful mai multor comitete și, comiții”), Cațavencu recurge la șantaj. Amenință ca va publica un document compromițător pentru tabăra adversă. Este vorba de o scrisoare de amor pe care Tipătescu o trimisese soției, prezidentului”, Zoe Trahanache. Pierdută de acesta, buclucașa scrisoare ajunge la Cetățeanul Turmentat, de la care este furată de Cațavencu. Cațavencu obține în cele din urmă promisiunea Zoei, care se teme de scandal, că va fi sprijinit.

În actul al treilea, la întrunirea electorală se produce o răsturnare de situație (corespunzătoare punctului culminant). Candidatul partidului, anunțat de Zaharia Trahanache, nu este nici Farfuridi, nici Cațavencu, ci un necunoscut, Agamită Dandanache, trimis de la, centru” (de la București). Acesta va fi ales, în unanimitate”, după ce ajunsese aici tot prin șantaj, folosindu-se tot de o, scrisorică” de amor. După ce prima scrisoare este din nou pierdută, de data aceasta de Cațavencu, ea va ajunge la Zoe, adusă de Cetățeanul Turmentat, fost lucrător la, poștie”. În final, micile pasiuni” dispar (numai în aparență), iar lumea veselă se adună la banchetul organizat în onoarea, alesului”, banchet condus de Cațavencu.

Un mijloc important în caracterizarea personajelor este chiar acțiunea piesei: Tipătescu, unul din, stâlpul puterii”, recurge la orice mijloc pentru a-și conserva poziția și autoritatea. În confruntarea cu Cațavencu, Pristanda ajunge un instrument docil în mâinile prefectului. Relația dintre cele două personaje este dublă. Pe de o parte, Tipătescu joacă rolul stăpânului, iar Pristanda pe cel al supusului, și pe de altă parte, cei doi sunt complici în jocul murdar al puterii.

În aparență om al legii și al datoriei, în realitate Pristanda este un funcționar slugarnic care îndeplinește ordinele abuzive ale șefilor săi, Tipătescu și Trahanache. Îl spionează pe Cațavencu și află că acesta deține un document compromițător pentru Tipătescu. Apoi, la ordinul celui din urmă îl arestează pe șantajist, încălcând formele legale. La întrunirea electorală provoacă o încăierare ca să-l împiedice pe Cațavencu să dezvăluie conținutul scrisorii. Își ajută șefii, aparent devotat, să tragă sforile în această farsă a alegerilor. În finalul piesei autorul, ironic, îi rezervă lui ultima replică: „Curat constituțional!” În realitate nimic nu fusese constituțional.

În timp ce trăsătura dominantă a lui Tipătescu este abuzul de putere (dacă facem abstracție de planul erotic al piesei, în care personajul apare în postura

primului amarez), slugărnicia îl definește pe Pristanda. Personajele apar alături în prima scenă a piesei când polițaiul îi relatează prefectului cum l-a spionat pe Nae Cațavencu și a aflat că acesta deține un document compromițător pentru prefect. Familiaritatea formulilor de adresare („Ghiță”, coane Fănică”) subliniază complicitatea lor. Prefectul îi numără steagurile puse în oraș și e amuzat de faptul că polițaiul greșește numărătoarea pentru că nu fusese corect.

Pristanda simulează devotamentul față de Tipătescu și Trahanache. Le câștigă de fapt bunăvoința pentru a profita la rândul lui și a-și completa, încălcând legea, veniturile modeste. Crede că-i pot fi iertate, ciupelile”, cum ar fi aceea la punerea steagurilor în oraș, pentru că are” famelie mare, remunerație mică, după buget...” În monolog își dezvăluie însă adevăratele gânduri. Tipătescu, care îi număraseră steagurile este un privilegiat: „moșia, moșie, funcția, funcție, coana Joițica, coana Joițica...” știe că este băgat în seamă doar pentru că poate fi folosit și-și însușește principiul nevestei: „Ghiță, Ghiță”, pupă-l în bot, și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând!”

În finalul piesei, personajele apar toate în scena banchetului dat în onoarea alesului. Tipătescu stă alături de Zoe și-l ascultă pe Trahanache închinând în onoarea lui, iar Pristanda, ca un maestru de ceremonii ordonă să cânte muzica. După părerea mea, imaginea personajelor dezvăluie ironia scriitorului față de o lume care reușește să păstreze aparența de onorabilitate și care ascunde, de fapt, degradarea morală.

Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-o operă dramatică postbelică: *Iona* de Marin Sorescu

Teatrul contemporan preferă personajul simbolic, imagine esențializată a condiției umane. Pescarul lui Marin Sorescu din „tragedia” *Iona* (1968), captiv înăuntrul monstrului marin este un personaj fără istorie, amintirile și viața lui ar putea aparține oricărui anonim. Prizonier într-un spațiu închis, și el cu valoare simbolică, Iona este omul modern în conflict cu un destin impenetrabil, dar lipsit parcă de măreția aceluia antic, pentru că „cerul orb”, cum spune undeva Philippide, nu-i mai trimite niciun înger („Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul, / Nu mi-a trimis, de când mă rog, /niciunul...”, Tudor Arghezi)

Iona este singurul personaj „vorbitor” al piesei (în scenă mai apar, totuși, Pescarul I și Pescarul II, care nu scot niciun cuvânt). Monologul lui nu are însă curgerea continuă a unei introspecții, ci teatralitatea unui schimb de replici. Eroul descoperă la sfârșitul primului tablou că este înghițit de un chit, asemenea omonimului său biblic. Din pescar ghinionist (fără noroc la prins pește) a devenit, nu se știe cum, o pradă pentru un monstru marin, în gura căruia se afla de mult timp, poate dintotdeauna. În paralel cu încercarea lui repetată și zadarnică de a spinteca burta peștelui și de a se elibera, se desfășoară un dialog cu sine, colocvial, meditativ, ironic și liric. Schimbarea registrului stilistic susține dedublarea personajului. Primul Iona este uneori în acord cu cel de al doilea, alteori nu. Unul este interogativ și sceptic, celălalt în posesia unor adevăruri relative și oarecum optimist. În finalul piesei cel dintâi întreabă amnezic, *Cine sunt eu?*, iar al doilea răspunde strigându-și numele. La capătul acestei confruntări cu sine, eroul sfârșește prin a-și asuma identitatea, căci despre acest lucru vorbește piesa: despre dificultatea de a fi un ins numit Iona.

Mai mult decât în celelalte două genuri literare, liric și epic, personajul se dezvăluie prin limbaj. În primul tablou, Iona, „întors cu spatele spre întunecimea din gura” chitului, se gândește la munca lui de pescar sărac, încearcă să se convingă că marea este bogată în pești și speră să prindă până la urmă ceva. Cum lupta pentru supraviețuire e grea, iar el lipsit de noroc, recurge la un tertip: încearcă să pescuiască din acvariul pe care îl are în preajmă, tocmai ca ultimă soluție. Nu are succes însă, pentru că în acest moment este înghițit. Intriga piesei, ca de altfel întregul subiect, are valoare simbolică: Iona este omul singur (cum spune chiar scriitorul), frământat de întrebarea dacă viața lui are un sens sau este categoric un eșec. Caracterul meditativ al monologului este mult mai evident în tablourile următoare. Timpul, moartea, sinuciderea, ceilalți, dragostea, fericirea, învierea, speranța, credința, teme mari ale reflecției filozofice, sunt pentru Iona nu subiecte de meditație concentrată, ci realități palpabile, „lucruri” ale lumii, mai mult sau mai puțin inteligibile, așa cum sunt toate. Se pare că singura lui libertate în fața acestei ordini de lucruri pe care nu el a făcut-o este umorul: *Nici nu-mi dădeam seama că totul plutește. Așa e, trebuie să punem semne la fiecare pas, să știi unde să te oprești, în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăcești înainte...* (tabloul IV)

Pe de altă parte, dedublându-se și dialogând cu sine, Iona prelungește până la decizia ultimă iluzia că nu este singur. Nevoia de celălalt este reală, chiar dacă

rațiunea îi spune că lumea nu este făcută decât din umbre. Monologul, în forma înșelătoare a convorbirii lejere, jucăușe, suplinește absența unui interlocutor care, dacă nu mai există, trebuie inventat. Locvacitatea lui Iona sporește atunci când intră în scenă cei doi pescari muți, cărând câte o bârnă în spinare. Cum ei nu-i răspund, eroul înduișat la gândul solidarității umane, le creează el replicile, îndemnuri colocviale și calde la curajul de a înfrunța situația imposibilă: *Nu te lăsa, măi tată*”, ” *Nu mă las, tăticle!*”... Anonimatul și muțenia îl definesc, din nou simbolic, pe celălalt. Personajul absent, evocat de celelalte, fără să ajungă în scenă, sau, alteori, doar un figurant fără replică, este un procedeu la care teatrul absurdului recurge destul de frecvent. În cunoscuta piesă a lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Vladimir și Estragon îl așteaptă zadarnic pe necunoscutul care ar putea să-i salveze, adică să le schimbe destinul de vagabonzi cărora le e rezervată tocmai această așteptare nedefinită și până la urmă absurdă. Godot nu va veni niciodată, cu atât mai mult cu cât s-ar putea să nu existe. Oamenii pe care-i caută Iona nu au dispărut cu totul, dar par niște umbre împovărate, întoarse spre propria nefericire, incapabile să-l mai audă.

Deznodământul piesei îl prezintă pe Iona constatând că trebuie să îndrepte cuțitul invers, adică spre sine, nu spre monstru. Gestul sinuciderii este însoțit de o replică optimistă: *Răzvim noi cumva la lumină*. În teatrul clasic, discrepanța dintre act și cuvânt este specifică piesei comice. În parabola lui Marin Sorescu, procedeu merge în sensul unei ambiguități care creează un final deschis. Deznodământul consemnează un eșec sau un alt început? Piesa nu se încheie cu un răspuns, ci cu o întrebare.

În concluzie, Iona ca personaj generic, ca imagine a omului, există în aceeași măsură prin felul în care acționează și prin felul în care vorbește. Dar în timp ce substanța” epică” este redusă la un gest repetitiv (acela al eliberării), limbajul dialogat nuanțează prin varietatea și dinamismul lui aventura existențială, tragi-comică, a eroului.

Relația dintre două personaje ale unei opere dramatice studiate, aparținând perioadei postbelice

Piesa lui Marin Sorescu, „Iona”, publicată în anul 1968, face parte alături de „Paracliserul” și „Matca” dintr-o trilogie dramatică, intitulată „Setea muntelui de sare”.

Împărțită în patru tablouri piesa are în prim-plan un personaj simbolic pentru experiențele fundamentale ale omului- pescarul Iona.

Marin Sorescu valorifică, într-o formă parodică însă, mitul biblic al pescarului înghițit de pește. Pescarul lui Sorescu este un mucalit care poartă cu sine un acvariu cu câțiva peștișori care „au mai fost prinși o dată”. Iona se află la începutul piesei, fără să știe, în gura unui pește uriaș și încearcă, fără noroc, să prindă pește. El vorbește singur, dedublându-se, piesa fiind de la început până la sfârșit un monolog pe care scriitorul îl justifică în deschidere: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă, tot timpul, ca și când în scenă ar fi două personaje”. La sfârșitul primului tablou, Iona este înghițit de chit, fapt ce echivalează cu intriga. Ceea ce urmează are, la nivelul construcției, un caracter repetitiv. Constatând că a fost înghițit, Iona încearcă să se elibereze: spintecă burta peștelui, dar, după un scurt moment când are impresia că a ieșit la lumină, constată că se află în alt pește, mai mare decât cel de dinainte. În cele din urmă, Iona se sinucide spunând „răzbim noi cumva la lumină”. Piesa este construită într-o formă aproape muzicală, după modelul temei cu variațiuni.

Cu toate că se afla într-o situație limită, personajul se comporta jucăuș, ironic, pare un om liber. Principala formă de libertate a lui Iona este, însă, vorbitul: „Fac ce vreau. Vorbesc.” Replicile lui sunt uneori prozaice, alteori absurde sau ironice și din când în când mici poeme în proză. Eroul își creează iluzii, planuri de viitor în speranța de a uita prezentul. Cu toate acestea conștiința limitei este apăsătoare. În ultimul tablou Iona observă că orizontul nu este „decât un șir nesfârșit de burți” de pește, prin urmare că este închis într-un spațiu absurd. S-a afirmat că piesa, prin această consistență a spațiului închis, se apropie de literatura existențialistă (*Cu ușile închise* – J.P.Sartre) sau de literatura absurdului (*Cântăreața cheală* - Eugen Ionescu). Totuși am putea spune că viziunea lui M Sorescu este una mai senină, ultima replică a lui Iona având o nuanță evident optimistă. Eugen Simion spune că sinuciderea lui Iona este un gest simbolic: „un nou capăt de drum și nu un sfârșit, o tentativă nouă a individului de a-și lua în stăpânire destinul și de a-și înfrânge condiția”.

Prin construcția sa, Iona intră în categoria personajelor simbolice care exprimă o umanitate generică. În teatrul contemporan apare cu predilecție acest fel de personaj și mai puțin tipurile sociale și morale din dramaturgia anterioară. Pescarul Iona, captiv înăuntrul monstrului marin, este un simbol al omului care se confruntă cu limita de orice fel. Autorul își intitulează piesa „Tragedie în patru tablouri” subliniind în felul acesta preluarea unei teme vechi în teatru: tema destinului. Din acest punct de vedere textul lui Marin Sorescu aparține unei direcții importante în teatrul secolului al XX-lea care prelucrează mituri antice sau medievale. Asemenea texte însă prezintă condiția omului modern prin motive ca

singurătatea, absurdul, criza existențială, neputința comunicării și în felul acesta se îndepărtează de spiritul tragediei antice.

„Iona” este un monolog desfășurat sub forma unui dialog, pentru că eroul se dedublează. Totuși în scenă mai apar două personaje: Pescarul I și Pescarul II – figuranți fără vârstă. Teatrul secolului XX recurge la un asemenea procedeu, mai ales teatrul absurdului. Cei doi pescari traversează scena în tablourile III și IV, ducând câte o bârnă în spate, fără să rostească nici un cuvânt. Imaginea lor este, de asemenea, una simbolică, ei fiind reprezentarea „celorlalți” cu care Iona nu mai poate comunica.

Dintr-un alt punct de vedere, Pescarul I și Pescarul II sunt omul de rând care duce o viață obișnuită, cu bunele și cu relele ei. Sunt omul care nu-și pune întrebări și nu caută răspunsuri, lăsând viața să curgă către o finalitate necunoscută.. Prin mediocritatea lor sunt martori pasivi, sau nici măcar atât ai adevăratei vieți care trece pe lângă ei. Într-o oarecare măsură ei pot fi comparați cu Sisif prin bârna pe care o cară în spate, dar, spre deosebire de acesta, ei nu încearcă să demonstreze nimic, nici lor, nici celor din jur. Povara lor nu li se pare așa de grea și sunt împăcați cu ea, în timp ce Sisif îi sfidează pe zei de fiecare dată când ajunge în vârful muntelui și își dovedește lui că poate.

La apariția lor în scenă, în tabloul al III-lea, Iona îi întâmpină vesel, iar exclamația lui este amuzantă: „Patru! Suntem patru.”, le pune întrebări, crede că se va simți mai bine acum, pentru că are cu cine să vorbească. Indicațiile scenice („curios, râzând, râde și mai tare”) subliniază dorința de comunicare a eroului; pescarii însă nu-i răspund. Totuși, în finalul secvenței, când Iona îi asigură că va găsi o soluție pentru toată lumea, „pescarii dau din cap că sunt liniștiți”. Este singura reacție a lor, puțin bizară dacă stăm să ne gândim la faptul că sunt doar niște umbre, figuri absente ale oamenilor pe care Iona i-a pierdut. În ultimul tablou apariția lor este descrisă în termeni asemănători, dar reacția lui Iona este mai temperată, chiar ironică: constată că lumea e prea mică și că „întâlnim la fiecare pas numai umbre”. Deși sunt personaje de fundal, Pescarul I și Pescarul II subliniază, mai mult decât alte imagini ale piesei, singurătatea lui Iona.

În încercarea de a scăpa din burta peștelui Iona a mers pe un drum al autocunoașterii. În tabloul al III-lea moara de vânt ne duce cu gândul la un Don Quijote care are nevoie de iluzii și de speranțe pentru a merge mai departe, dar asta până într-un punct, deoarece pescarul nostru devine, în cele din urmă, conștient de absurditatea situației lui. „Chiar și în mijlocul unei mulțimi am fost întotdeauna singur” (E. Hemingway); este soarta lui Iona și a celor ca el. După părerea mea, în aceste condiții de limitare și singurătate Iona nu a putut decât să aleagă între a deveni un „Pescarul III”, renunțând astfel la o luptă zadarnică și acceptându-și soarta, pe de o parte, și de a căuta „un nou început” prin sinucidere, pe de altă parte.

Cuprins

ARGUMENT	Error! Bookmark not defined.
Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un basm cult: <i>Povestea lui Harap-Alb</i> de Ion Creangă	1
Relația dintre două personaje studiate într-un basm cult:	4
<i>Povestea lui Harap-Alb</i> de Ion Creangă	4
Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text de	6
Mihail Sadoveanu: <i>Hanu-Ancuței</i>	6
Relațiile dintre două personaje dintr-o nuvelă de	10
Ioan Slavici: <i>Moara cu noroc</i>	10
Relațiile dintre două personaje ale unui text narativ studiat, aparținând lui Liviu Rebreanu.....	12
Relațiile dintre două personaje într-un text narativ aparținând lui	Error! Bookmark not defined.
George Călinescu: <i>Enigma Otiliei</i>	Error! Bookmark not defined.
Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text narativ, aparținând lui G. Călinescu: <i>Enigma Otiliei</i>	Error! Bookmark not defined.
Relațiile dintre două personaje dintr-un roman al experienței interbelic: <i>Maitreyi</i> de Mircea Eliade	Error! Bookmark not defined.
<i>Caracterizarea personajelor: Ștefan Gheorghidiu - drama intelectualului lucid</i>	Error! Bookmark not defined.
Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un roman postbelic: Ilie Moromete din <i>Moromeții</i> de Marin Preda.....	16
Relațiile dintre două personaje dintr-un roman de după al doilea război mondial/dintr-un roman de Marin Preda.....	19
Relațiile dintre două personaje ale unei comedii: <i>Pristanda și Tipătescu</i> din <i>O scrisoare pierdută</i> de I. L. Caragiale	22
Particularitățile de construcție a unui personaj dintr-o operă dramatică postbelică: <i>Iona</i> de Marin Sorescu.....	24
Relația dintre două personaje ale unei opere dramatice studiate, aparținând perioadei postbelice	26

