TIMOTEI MELNIC
Universitatea de Stat din Moldova
(Chişinău)

OPERA LITERARĂ CA STRUCTURĂ

Termenul „structură” provine din limba latină cu înțeles de „construcție” (edificiu) sau modul de a construi, clădi. Procesul de abstractizare se desfăşoară destul de încet, şi de abia spre secolele XVII-XVIII începe să fie folosit în mai multe limbi (franceză şi engleză, spre exemplu) cu sensul de relație reciprocă a părților sau a elementelor constitutive ale unui întreg, determinându-i natura, termen sinonim cu „alcătuire”, „organizare”, „ordine”, „formă”, „aranjare”. În sec. XIX „structura”, ca termen, este folosită mai ales în ştiințele exacte şi sociale. În lingvistică termenul este utilizat din 1916, odată cu teoria lui F. de Saussure, care revoluționează cercetarea lingvistică prin ideea limbii ca sistem şi prin analiza *semnului*. La momentul dat se poate vorbi despre o concepție structuralistă asupra *structurii*. În critica literară orientarea structuralistă pătrunde dinspre lingvistică şi matematică. Formalizările introduse în teoria lingvistică sunt aplicate şi asupra literaturii. Astfel, critica rusă şi fostă sovietică, cunoscută sub numele de *formalismul rus* (V. Şclovschi, B. Eihenbaum, R. Iakobson ş.a.) e prima care încearcă să alinieze cercetarea literară la metodele lingvistice. Orientați să renunțe la noțiunea de „conținut”, formaliştii îşi concentrau atenția asupra stabilirii şi sistematizării procedeelor de elaborare a limbajului poetic şi a narațiunii în proză. Manifestând interes doar pentru „arta ca procedee”, ei contestau din start noțiuni ca *geniu*, *ficțiune*, *inspirație artistică* etc. Şi aceasta din motivul că pentru ei scriitorul era înainte de toate un iscusit meşteşugar literar care să ştie principalul: cum să „facă” o operă literară. Semnificativ în acest sens e articolul scris de B. Eihenbaum *Cum e făcută Mantaua lui Gogol*.

În critica literară românească putem găsi idei care, într-un fel, țin de teoriile şcolii structuraliste mai recente, manifestate mai ales în analizele stilistice. De exemplu, concepția asupra *suprastructurii capodoperei* şi sistemul genurilor literare la Mihail Dragomirescu, critica de orientare fenomenologică practicată de Camil Petrescu (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*), modelele de analiză stilistică ale lui Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*. În *Introducere în critica literară* (1968) A. Marino pomeneşte de sintagme sau expresii similare noțiunii de structură folosite de E. Lovinescu (*Compoziție articulată*) sau de T. Vianu (*Caracterul de cosmicitate*) când se referă la opera literară ca întreg.

Conceptul de creație artistică drept structură s-a profilat deja în gândirea estetică din Antichitate, care acorda o atenție deosebită unor astfel de însuşiri ale operei de artă, ca proporționalitatea, simetria, ritmicitatea, raportul cantitativ dintre părți etc. Pitagorienii, spre exemplu, erau convinşi că *succesul* operei de artă depinde de *mai multe raportări numerice*, în care *fiecare mărunțiş are importanță*. Ideea principală pe care o desprindem din poeticele Antichității e că opera trebuie să se distingă prin armonia şi integritatea părților sale constitutive, fiecare parte fiind obligată să exprime ceva din esența întregului. Primul estetician care foloseşte termenul de structură într-un sens apropiat de cel modern este Kant.

Din perspectivă modernă, conceptul antic de operă ca structură a devenit actual mai ales în perioada contemporană, adică la momentul în care creația literară s-a constituit mai deplin ca univers închegat, manifestat, ca expresie şi sens, prin propriul (şi bine

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)

determinat) set de legi artistice. Din această perspectivă opera artistică este o construcție, un tot organizat şi unitar ale cărui părți se subordonează întregului. Dacă majoritatea teoreticienilor interpretează structura operei ca obiect estetic, unii iau în calcul şi *structura comunicativă*, mai precis raportul dintre obiect (operă) şi subiect (receptor). În discuție apare *însuşirea polisemică* a operei, capacitatea ei de a fi înțeleasă în mod divers, de a distinge în structura ei noi semnificații.* În acest sens suntem îndreptățiți să spunem că, într-un fel, orice operă este ambiguă, adică presupune un joc al semnificațiilor, o *deschidere* către interpretări multiple, cu condiția ca ele să nu se anuleze reciproc, ceea ce ar aduce la o nedorită şi totală confuzie. În acest sens Umberto Eco, referindu-se la o anumită categorie de creații moderne, care, într-adevăr, solicită intervenția subiectului (criticului sau consumatorului de rând pentru a le împlini la nivelul semnificațiilor) vorbeşte de „operă deschisă" sau de „structură absentă". Pe de altă parte, după părerea lui Ion Pascadi, şi în aceste cazuri, când opera este neîncheiată, lacunară, pentru a vorbi de artă este necesară totuşi şi o anumită „închidere". Şi aceasta din motivul, conchide esteticianul, că „o structură presupune în genere un caracter finit, o construcție încheiată, închisă"[1]. Opera se prezintă, astfel, întotdeauna ca o alcătuire închegată, al cărei liant este tocmai *starea de tensiune* (G. Călinescu) care uneşte diferite componente ale ei, transformându-le într-un ansamblu. În ultimă instanță, structura este cea care conferă operei logica ei internă, în sensul că este considerată un echilibru al ansamblului construit de creator. Încercarea unor teoreticieni de a identifica opera cu *structura artistică* pare a fi un act greşit. Şi aceasta nu numai din cauza că opera nu se limitează la structura ei, ci şi pentru că într-o altă accepție, aşa cum arată, pe bună dreptate, acelaşi Ion Pascadi, în „interiorul macrostructurii reprezentată de ansamblu" se află uneori „microstructuri, pentru că sistemul presupune subsisteme, configurația microconfigurației". Deşi opera nu se reduce la structura ei, aceasta are un rol diriguitor asupra ansamblului, organizându-l şi definindu-l în generalitatea sa, ceea ce face ca „în mod virtual ea să constituie un semn latent despre a cărui existență *in actu* nu se poate vorbi decât privind unitatea conținutului cu forma, a mesajului cu limbajul etc."[2].

Pentru a contura mai limpede conceptul de structură e necesar să-l distingem de conceptul cu care pare a se suprapune şi anume cu cel de *formă*. Dacă forma are totdeauna o *consistență sensibilă*, indisolubil legată de materialul din care este constituită opera şi de care nu poate fi despărțită fără alterarea conținutului, structura este de natură *spirituală*, fiind analizabilă cu ajutorul minții. Forma există ca o realitate ce nu poate fi distrusă fără a nimici însăşi opera, în vreme ce structura este o extracție ideală, un model al operei posibile, dar nu un înlocuitor al ei însăşi. Spre deosebire de formă, care e totdeauna concretă şi unică, deoarece aparține unei singure opere şi poate avea trăsături comune cu altele din acelaşi stil, curent, epocă, structura rămâne abstractă şi generalizatoare.

Încă în anii '20 ai secolului XX, esteticianul german Oskar Walzel, nemulțumit şi el de tradiționala schemă dualistă conținut-formă, propune un model nou, în concepția lui mai flexibil şi mai adecvat caracterului obiectului investigat. Conform acestui model, opera literară se constituie nu din două, ci din trei elemente: *materia* (Stoff), *conținutul* (Gehalt) şi *configurația* (Gestalt). Materia, egalată cu „material tematic", cuprinde un şir de elemente culturale şi literare devenite un bun comun al unei colectivități, şi de aceea poate servi ca material de explorare artistică pentru mai mulți scriitori. Pe când conținutul (înțeles ca o sumă de sensuri etice, ideologice, psihologice, religioase, estetice

* A se vedea în această privință judecata lui M. Ralea: „Dacă opera de artă n-ar cuprinde decât o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede, adică odată cu dispariția autorului… o creație e cu atât mai viabilă cu cât aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconştiente…" (*Despre creația literară*).

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)

etc.) este individual şi ia naştere doar odată cu realizarea operei, mai precis, concomitent cu crearea formei, de care este legat inseparabil. Conţinutul operei de artă, scrie O. Walzel, „este ceea ce s-a modelat şi plăsmuit în ea sau ceea ce a fost cuprins într-o anumită formă”[3]. În componenţa *materială* a literaturii (în special în scrierile narative) sunt incluse *materialul evenimenţial, fabulatoriu* (cu înţeles de fabula evenimentelor descrise), *topoi* şi *motivele*. De astfel, interpretarea materialului evenimenţial (fabulatoriu) drept componentă preexistenţială operei ne face o trimitere aproape directă la prestructuraliştii formalişti, pentru care *fabula* spre deosebire de *subiect* (care cuprinde evenimentele în ordinea prezentată în textul narativ) însemnează suita materialelor cărora subiectul le va da o formă specifică. În contextul judecăţii de ansamblu a lui O. Walzel, subiectul ar trebui să constituie, în cazul dat, un element al conţinutului, care, la rândul său, trimite la cel de-al treilea element al operei – *configuraţia*.

Termenul *configuraţie* (Gestalt) este propus de O. Walzel pentru a-l înlocui pe cel de *formă* din conceptul dihotomic, considerând că primul exprimă mai adecvat realitatea unei opere: „Forma operei de artă este în egală măsură elementul spiritual ce-l insuflă artistul operei sale, ca şi tot ceea ce, modelat de mâna sa, condiţionează aspectul exterior al operei de artă”[4]. Ambele dimensiuni, elementul „spiritual” şi „aspectul exterior” înseamnă, în ultimă instanţă, modelare, formare a operei. Ceea ce este de preţ în dezbaterea sensurilor noţiunilor *materie*, *conţinut şi configuraţie* e faptul că interpretarea ca atare e făcută în scopul final urmărit: de a descoperi „în formă expresia conţinutului, iar în conţinut premiza formei”[5], astfel confirmând pe această cale unitatea organică în structura operei între conţinut şi formă ca elemente globale ale ei.

O interpretare prin asemănarea care există între conceptele de *materie*, *conţinut* şi *configuraţie*, pe de o parte, şi cele de *formă*, ca substanţă a expresiei şi formă ca substanţă a conţinutului, pe de alta, evocă neapărat ideea că opera literară dispune de o structură *ierarhizată*. Această idee a stat la temelia teoriei straturilor constitutive, elaborată în anii ’30 (sec. XX) de esteticianul polonez *Roman Ingarden*. Ca fenomenolog de orientare husselriană, R. Ingarden în studiile sale fundamentale (*Opera de artă literară*, 1931; *Despre cunoaşterea operei literare*, 1947 ş.a.) porneşte de la ideea că opera literară e un produs intenţional care există atât în actele de conştiinţă (ale scriitorului), cât şi ca obiect real şi autonom. În structura operei literare esteticianul distinge şi defineşte, conform lui H. Markiewicz, minimum patru straturi: 1. Stratul formaţiilor fonetice ale limbii, ca produse şi caractere lingvistic – sonore de ordin superior; 2. Stratul semantic, constituit din semnificaţiile propoziţiilor care intră în componenţa operei; 3. Stratul obiectelor reprezentate, şi anume reprezentate prin stări de lucruri pur internaţionale, care sunt desemnate de sensurile propoziţiilor ce intră în componenţa operei[6]. Prin funcţia pe care fiecare strat o îndeplineşte atât în raport cu celelalte straturi, cât şi în ansamblul creaţiei, straturile operei literare sunt, în viziunea lui Ingarden, *eterogene*. Aflate în raport de interdependenţă unul faţă de altul, straturile nominalizate alcătuiesc o construcţie organică. Diversitatea materialului şi a rolurilor (respectiv, a funcţiilor) îndeplinite de fiecare dintre straturi determină alcătuirea specifică a întregii opere care nu va fi o compoziţie bazată pe o singură tonalitate, ci se va distinge printr-un caracter polifonic. Asta înseamnă: „fiecare strat, prin felul specific de a fi, devine vizibil în structura întregului şi aduce contribuţia sa proprie însuşirilor de ansamblu ale întregului, fără să provoace totuşi o fractură în această unitate fenomenologică. Fiecare dintre aceste straturi are o pluralitate de însuşiri proprii, care duc la cristalizarea unei calităţi valorice specific estetice. Prin acestea se naşte o varietate în cuprinsul căreia se alcătuieşte o calitate de valoare a întregului, *polifonică* şi totodată unitară”[7]. Prin urmare, ca şi în muzică, de unde termenul este împrumutat, *polifonia* merită să semnaleze faptul că fiecare strat al operei deţine o realitate materială şi ideală distinctă şi că el participă într-un mod individual la structurarea ansamblului.

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)

Apare întrebarea: ce funcție (funcții) îndeplinește (în concepția lui Ingarden) fiecare dintre straturi, în ce măsură şi care dintre ele se distinge prin caracter estetic? În înțelegerea semiotico-structuralistă a lui Gheorghe Crăciun „primele două structuri au o natură lingvistică", iar „celelalte două au o natură ontologică, psihică"[8]. Intervenind cu o analiză mai atentă şi mai detaliată a modelului Ingarden, A. Gavrilov demonstrează că interpretarea cercetătorului român, în principiu, nu corespunde concepției estetice a fenomenologului polonez. Într-adevăr, Ingarden face deosebire dintre primele două straturi ale limbii operei literare (de natură verbală sau lingual, ci nu lingvistică), de următoarele două structuri ca straturi ale lumii reprezentate. Ceea ce nu înseamnă că el le consideră pe primele „de natură pur lingvistică", iar pe ultimele – „de natură psihică". Argumentele aduse în cazul dat de A. Gavrilov confirmă justețea concluziei finale pe care o face: „toate straturile operei literare (concepute de esteticianul polonez), sunt de natură estetico-artistică". Funcția estetico-artistică a primului strat e mai sesizabilă în limbajul versificat al operei poetice, unde „natura materială sonoră a cuvintelor (calitățile fonetice ale vocalelor şi consoanelor, dispoziția accentelor, lungimea sau scurtimea lor, numărul de silabe, sfârşiturile lor etc.) se organizează în versuri şi strofe, iar acestea – în forme de genuri şi specii literare (sonetul, elegia, poemul etc.)"[9]. Ingarden menționa că în textul literar sonoritatea capătă o funcție expresiv-artistică proprie, relativ autonomă. Numai astfel se explică faptul de ce „numai citită cu voce tare opera literară se realizează în deplinătatea mijloacelor sale"[10].

Stratul trei este stratul aparențelor senzoriale, al configurațiilor schematizate, al impresiilor şi imaginilor, el e cel care face perceptibilă, „în mod vizibil", lumea reprezentată în stratul patru. Aici, în stratul patru, obiectul reprezentat, relevă Ingarden, „capătă o altă semnificație cuvântul *tablou*, deosebit, prin sensul ce-l comportă, de *tabloul* lumii din stratul obiectelor reprezentate"[11]. Ingarden admite, totodată, posibilitatea ca unele creații literare să conțină şi un al cincilea strat, cel al „calităților metafizice" (sublimul, tragicul, comicul, sacrul etc.). În acest strat pare să se conțină profundele sensuri filosofice prezente în marile capodopere.

Conform modelului Ingarden, din cele patru straturi se pot construi în timpul lecturii diferite structuri concrete, fapt determinat de sensibilitatea şi cultura estetică a cititorului: „câți cititori, şi câte noi lecturi, tot atâtea noi construcții numite de noi concretizări ale operei literare". Necesitatea „concretizării" apare şi din considerentul că „opera literaturii artistice nu este, strict vorbind, un obiect concret (sau complet concret) al percepției estetice... Ea este un schelet"[12], prin prezența unor locuri de indeterminare în interiorul fiecărui strat, prin schematismul imaginilor transmise cititorului. Rolul cititorului în această situație e cel de a completa aceste lipsuri, fapt care, în consecință, determină (prin actul cuplării sensului intrinsec şi obiectiv al structurii cu sensibilitatea subiectivă a receptorului) manifestarea operei ca *obiect estetic*. În studiul *Construcția bidimensională a operei*, Ingarden demonstrează că unitatea organică a operei literare se manifestă nu numai pe verticală, ci şi pe orizontală. În sensul că, spre deosebire de artele spațiale (pictura, sculptura, arhitectura etc.) care au doar dimensiuni spațiale, opera literară posedă două dimensiuni, una temporală, „presupunând mai multe faze – părți care se succed consecutiv" (dinamica compozițională, corelarea unităților constitutive, pauzele, intervalele), şi alta alcătuită „din componente eterogene", care apar concomitent, de vreme ce „ambele (aceste dimensiuni) sunt de neconceput una fără alta"[13]. Straturile nu se înfățişează imediat, în întregime, ci se constituie treptat, de la o „fază la alta, pe axa temporală", adică sunt în devenire pe tot parcursul textului. În acelaşi timp, fiecare dintre straturi se prezintă ca suport material pentru anumite însuşiri de ordin estetic, specifice stratului respectiv"[14]. Cert e însă faptul că referirile lui Ingarden la existența valorilor estetice specifice fiecărui strat, nu sugerează de la sine modul în care aceste valori sunt

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)

determinate la nivelul relațiilor funcționale ale straturilor înseşi. În consecință, tratarea separată a aspectelor funcționale ale straturilor, fără a fi evidențiată modalitatea cuplării acestora, nu poate duce la o idee clară despre existența şi mecanismul de constituire a semnificațiilor operei ca structură organică.

Conceptul de *strat al operei de artă* propus de R. Ingarden are în vedere, aşa cum am încercat să demonstrăm, descompunerea metodologică, fie a ceea ce premerge opera de artă, constituind temeiul în virtutea căruia se instituie, fie produsul realizat al cărui analiză permite a distinge între diferite niveluri ale acestuia. În prima accepție savantul român A. Marino identifică trei „felii" ale structurii literare: *substructură*, *structură* (propriu-zisă) şi *suprastructură*. Prima dintre ele, substructura, include factori „solidari şi interdependenți care acționează asupra operei literare în stadiul său preformal"[15], deci înainte ca ea să fi dobândit o structură anume. Factorii respectivi se includ, la rândul lor, în aceste straturi specifice: *general-antropologic*, *social-istoric*, *biografic şi proiectiv*. În aceste straturi sunt incluse elementele arhetipale, etnice, politico-ideologice, psihologice, care condiționează apariția idealului, şi creația le are ca punct de pornire, incluzându-le selectiv în produsul ei – opera. Astfel, stratul antropologic cuprinde elemente primare ale experienței umane, concretizate fie în „teme şi tipuri de o generalitate elementară", în arhetipuri cu conotație culturală sau emoțională (naştere – renaştere, iad – rai, femeie – erou ş.a.), fie în „prototipi umani" (mamă, tată, fiu) ori în „imagini-cheie" ale universului poetic (pământ – cer, lumină – umbră, zi – noapte etc.)[16]. Prin stratul social-istoric al substructurii se au în vedere aspectele sociale (într-o perioadă concretă) ale literaturii, având tendința de a subordona elementele antropologicului. *Stratul biografic* se caracterizează prin biografia spirituală a autorului, „concretizată într-o serie de momente creatoare", determinate de evenimentele biografice semnificative, adică de acele secvențe ale vieții care stabilesc „o anume corespondență între întreaga viață şi întreaga operă" a scriitorului, acestea fiind considerate „solidar ca două blocuri distincte, comportând analogii sau analogii de esență"[17]. În acest strat se mai adaugă elementele obținute prin educație, cultură, viață sentimentală şi intelectuală a scriitorului. Ultimul strat al substructurii e cel al *proiectelor*, conceput de A. Marino ca „un sens existențial" şi o poziție ontologică, în jurul cărora opera se organizează. A doua componență, *structura ca atare*, „obiectivă, materializată în limbaj" o constituie textul literar. Realizată de scriitor ca o „compoziție articulată", opera se prezintă ca un sistem de relații ordonat dinăuntru, relațiile fiind complexe şi bilaterale. Ca structură, opera se caracterizează în şi prin expresie, iar expresia capătă semnificație numai în calitate de „semn" al unei coeziuni „interioare"[18]. A treia componentă, *suprastructura* este cea mai „însemnată", deoarece „numai la acest nivel totalitatea sensurilor germinate de *substructură* şi precizate în *structură*, sunt concentrate, proiectate şi întrunite într-un «univers literar». Ceea ce înseamnă că la nivelul substructurii opera literară capătă «realitate şi identitate»"[19] pe deplin sesizabilă. În raport cu teoria straturilor şi a terminologiei respective cu care se operează în mod curent la interpretarea structurii, terminologia propusă de A. Marino, consideră Gr. Țugui „este adesea simplificată, fără însă a se altera esența comportamentelor fundamentale"[20]. Problema principală care apare în cazul dat e ca opera să fie interpretată, teoretic şi practic, drept *structură artistică*. O anumită importanță a conceptului de operă literară ca structură, cu mai multe nivele sau straturi, rezidă în faptul că acesta ne dă o reprezentare teoretică mai concretă despre legătura reciprocă dintre toate elementele operei (fie de formă, fie de conținut), sub aspectul interdependenței şi interacțiunii lor. Ceea ce lipseşte în descrierea fenomenologică a „structurii" e ocolirea noțiunii de valoare, fapt care împiedică analiza şi perceperea adecvată a operei literare. Pe bună dreptate, „însuşi faptul recunoaşterii unei anumite structuri drept operă literară, judecă Wellen şi Warren, implică un raționament de valoare"[21]. La temelia separării operei în diverse nivele sau straturi se

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)

află (trebuie să se afle) ideea despre procesul de mişcare a sensului (emoţionant-ideatic al structurii) de la straturile de adâncime, prin intermediul altor nivele, spre text, acesta constituind materializarea conceptului scriitorului. Dat fiind că literatura e, într-un fel, o „judecată" specifică despre realitate, sensul unei opere concrete îl va constitui, la rândul său, materializarea, prin mijloace expresive, a atitudinii autorului faţă de anumite valori spirituale sau sociale, s-a constatat că greşeala structuralişti lor fenomenologi, inclusiv cea a modelului lui R. Ingarden, constă în aceea că valorile sunt suprapuse structurii". Or, înţelegerea unei opere literare nu poate fi despărţită de cunoaşterea structurii ei, iar descrierea structurii trebuie să fie efectuată în modul în care profilarea ponderii estetice şi artistice a creaţiei să devină un act inerent şi inevitabil.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Ion Pascadi, *Nivele estetice. Infra. Echi. Meta*, Bucureşti, 1972, p. 116.
2. Ion Pascadi, *Esenţa şi structura artistică* // Estetica, Bucureşti, 1983, p. 204.
3. Oskar Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică*, Bucureşti, 1976, p. 19.
4. Ibidem, p. 136.
5. Ibidem, p. 59.
6. Henrzk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literaturii* (Prefaţă de Minai Pop), Bucureşti, 1988, p. 87.
7. *Poetica şi stilistica. Orientări moderne* (coordonatori Mihail Nassta şi Sorin Alexandrescu), Bucureşti, 1972, p. 54.
8. Gh. Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Braşov, 1997, p. 139.
9. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibraileanu şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău, 2006, p. 10.
10. Р. Ингарден, *Исследование по эстетике*, Москва, 1983, с. 24.
11. Ibidem, p. 27.
12. Ibidem, p. 72-73.
13. Ibidem, p. 22-23.
14. *Poetica şi stilistica. Orientări moderne*, p. 54.
15. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Bucureşti, 1968, p. 29.
16. Ibidem, p. 30.
17. Ibidem, p. 38.
18. Ibidem, p. 51.
19. Ibidem, p. 30.
20. Grigore Ţugui, *Interpretarea textului poetic. Repere teoretice şi metodologice*, Iaşi, 1997, p. 20.
21. Rene Wellek, Austin Warren. Op. cit., p. 208.

SUMMARY

The author generates the idea that the literary work is a structure, appealing to the conceptions of Mihail Dragomirescu, Camil Petrescu, Tudor Vianu etc. So the artistic work is seen as a building, an organized and unified whole whose parts are subordinated. The author recalls the conception of the german esthetician Oskar Walzel, according to which the literary work consists of three elements: material, content and configuration. R. Ingarden continues the idea of a hierarchical structure of the literary work by the distinguishing at least four layers, giving a more concrete representation theory about the mutual connection between all the elements of the work, in terms of their interdependence and interaction.

BDD-A6914 © 2010 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:40 UTC)