

INTRODUCERE

I. DESPRE SPECIFICUL ȘI ISTORIA CURENTULUI SIMBOLIST

1. Ce este simbolismul

Simbolismul e cunoscut ca un curent literar apărut în Franța (și în Belgia francofonă) la sfârșitul secolului al XIX-lea și prelungindu-și ecourile până în preajma primului război mondial. Curentul simbolist s-a manifestat prin excelență în poezie; modelul liricii simboliste a impregnat însă, într-o anumită măsură, și teatrul sau proza epocii. În afara literaturii, se recunoaște existența unui curent simbolist în pictură și în muzică. O particularitate a curentului a constituit-o dimensiunea sa europeană: răspândirea rapidă, influența aproape simultană asupra artelor din mai multe culturi și țări, mai ales în Europa.

Orice afirmație despre *symbolism* depinde însă de ceea ce convenim să înțelegem prin *curent literar* și multe dintre controversele asupra temei de față reflectă ambiguitatea noțiunii mai generale de *curent*.

În primul rând, curențele sau mișcările literare arată diferit, după cum sunt privite din perspectiva contemporanilor sau din cea a istoricilor de mai târziu. Nu e, apoi, același lucru gruparea unor autori prin programul explicit (mai importantă pentru contemporani) și gruparea lor prin convergențe, prin „asemănări de familie“, în teoria sau în tehnica artistică (sesizate mai ușor de posteritate). Pe de altă parte, chiar opțiunea programatică a unor autori pentru o mișcare se dovedește înșelătoare, pentru că ea poate corespunde sau nu creației lor reale. Toate aceste complicații sunt amplificate de confuzia denumirilor: dintre mai multe variante concurente, termenul care desemnează azi un curent s-a impus treptat, mai mult prin jocul întâmplării decât prin decizii și judecăți critice riguroase. Apar inevitabile diferențe de datare (a

fixa limitele în timp ale unui curent artistic e, bineînțeles, o operație arbitrară și convențională) și chiar de valorizare – în funcție de lista autorilor confirmați ca reprezentanți ai curentului. În esență, abordările unui curent pot varia, combinând în grade diferite două soluții extreme: cea strict contextuală, istorică, care să urmărească aventura impuneri unor idei, grupării unor înși, apariției unor opere, și cea strict teoretică, imanentistă, care să identifice un model ideal – ideologic sau /și retoric – al curentului. Între atâtea incertitudini, se înțelege că orice descriere sau definire a simbolismului trebuie preluată critic, ca o interpretare între mai multe posibile.

2. Simbolismul – începutul poeziei moderne

Asupra simbolismului au fost formulate, încă de la apariția sa, puncte de vedere diverse, chiar extreme: și azi unii cercetători văd în el, cu entuziasm și admirație necondiționată, începutul modernității artistice; pentru alții, simbolismul e o mișcare confuză, hibridă, care a încurajat veleitarismele și nu a creat mari valori. De fapt, interpretările opuse corespund unor decupaje istorice diferite: admiratorii înțeleg prin simbolism o întreagă direcție literară de la sfârșitul secolului, cuprinzând autori importanți, înrudiți prin viziune, preocupări și limbaj poetic; criticii severi ai curentului folosesc termenul *simbolism* într-o accepție mai restrânsă, referindu-se la nucleul activ al artiștilor care s-au constituit, pe la 1880, într-o școală și care au propagat o modă artistică deja depășită la începutul secolului al XX-lea. Totuși, chiar în această ipostază minoră, influența simbolistilor asupra poeziei care le va urma e incontestabilă.

Ceea ce numim astăzi *poezie simbolistă* acoperă o considerabilă diversitate de școli, teorii, mode. Oricât ar fi de tentant să cauți o singură trăsătură unificatoare – o esență, o cheie a fenomenului –, rezultatul unei asemenea încercări cuprinde inevitabile falsificări. S-au propus uneori formule magice, identificând simbolismul cu muzica, subconștientul, inefabilul (v. p. 62); cel mai adesea, simbolismul e circumscris printr-un fascicul de trăsături de natură *filozofică, estetică, psihologică și retorică*.

(a) Simbolismul a presupus o *metafizică*: a postulat existența planului suprarrealității, al ideilor pure, al absolutului și posibilitatea de a ajunge prin tehnici inițiatice la o *cunoaștere suprarățională*,

transcendentă. În mare parte, poezia simbolistă s-a considerat o gnoză, o cale de a descifra corespondențele mistice între realitate și suprarrealitate, manipulând simboluri magice sau descoperind simboluri noi. O consecință a spiritualismului (concepție conform căreia substanța lumii e de natură spirituală) este multiplicarea lumilor imagine: visul, halucinația, spațiul exotic sunt simboluri ale unui „dincolo” mereu căutat.

(b) Justificarea metafizică întemeiază o adevărată *religie a artei*, manifestată prin *estetism*, prin cultul *artificialității*. Ea permite cea mai puternică autonomizare a esteticului cunoscută până atunci, sintetizată în formula *poeziei pure*. Poezia devine, în simbolism, prototipul artei.

(c) Imaginea totalizantă din metafizică și estetică e contrazisă de o ruptură profundă în planul *psihic*. Individualist și iraționalist, simbolismul încearcă să exploreze domeniul subconștientului. Aplecarea asupra eului – care e un instrument de cunoaștere, care își ascute senzitivitatea – se dovedește incomfortabilă și riscantă. În domeniul psihic, simbolismul e perceput ca o stare de criză. Pentru o parte a simbolistilor, noua sensibilitate se caracterizează prin *anxietate* – termenii-cheie sunt *nevroză* sau *spleen-ul* –, prin spirit decadent, langoare, gust al morbidului și al bizarului, prin „dereglarea simțurilor” chiar cu mijloace artificiale. Soluția cea mai ușoară e, uneori, refugiul comod în melancolie și sentimentalitate.

(d) Simbolismul impune o nouă *retorică*, bazată pe folosirea simbolului, a sugestiei, a inovațiilor prozodice (versul liber), pentru a obține stări vagi, fluide, muzicale. Odată postulat *misterul cosmic*, mijloacele de a-l cunoaște sau de a-l reproduce tind să fie de aceeași natură – nonrațională. Ambiguitatea devine principiul limbajului poetic modern.

Principiile constitutive pe care le-am enumerat lasă să se întrevadă și riscurile modelelor poetice simboliste. Prin obsesia „ideilor pure”, poezia poate deveni artificială, convențională, fadă, lipsită de vigoare, abstractă; prin căutarea noutății, ajunge uneori ostentativă, bizară; în ambele cazuri riscă să pară curând demodată. Recursul la simboluri se transformă de multe ori în *alegorism*; explorarea interiorității alunecă în romanță sentimentală.

Pentru poezia perioadei simboliste e semnificativă și relația cu timpul. E vorba, în primul rând, de timpul istoric: mișcarea artistică se raportează insistent la atmosfera sfârșitului de secol (*fin de siècle*), perceput ca o perioadă a decadentei; interpretări ulterioare au încercat să lege această viziune de sentimente de dezamăgire provocate de cauze istorice reale. Mai interesante sunt coincidențele teoretice: simbolistii polemizează cu mitul progresului, cu viziunea moral-ascendentă a timpului istoric; redescoperă mitologii antice sau invocă lumea ideilor pure, atemporale. În același timp, trăiesc acut ideea modernității și, în formele cele mai simple, presiunea modei. Originalitatea lor stă în faptul că nu propun o ieșire din timp sau o întoarcere la „vârsta de aur“, ci descoperă chiar *trăirea timpului*. Partea cea mai interesantă a poeziei lor este, poate, obsesia trecerii timpului, percepția efemerului, a duratei imateriale. Așa se explică și atracția pe care a exercitat-o asupra simbolistilor *muzica* – prin excelență artă a temporalității.

Observațiile de mai sus sunt produse de încercarea de a stabili un model estetic ideal al curentului; în fapt, „aerul comun“ al textelor simboliste e perceptibil mai mult prin teme, prin motive comune, prin clișeele modei. Recunoaștem adesea un text simbolist prin reprezentările sale – universul citadin, formele vieții moderne, spațiile exotice, „paradisurile artificiale“ (produse de *droguri* sau de *alcool*) – , prin imagini emblematice (*parcul, lebăda, trandafirul, corabia, păsările albe*), prin inventarul de simboluri ezoterice (*numere magice, Narcis, Salomea* etc).

În esență, simbolismul reprezintă începutul poeziei moderne, pentru că îi oferă acesteia statutul de artă supremă și obligația de a căuta mereu noutatea, dar și pentru că îi dezvoltă conștiința de a dispune de un limbaj propriu.

3. Prezentare istorică a simbolismului european

a. Școala simbolistă franceză

Simbolismul a fost un curent cosmopolit, de afirmare a spiritului european, care și-a asumat și experiențe extraeuropene. Centrul de dezvoltare a mișcării a fost Franța, mai exact, Parisul; mulți dintre reprezentanții ei erau însă străini: grecul

Jean Moréas (Ioannis Papadiamantopoulos), americanii (de origine franceză) Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin ș.a. Un centru secundar de efervescență simbolistă l-a constituit Belgia francfonă, prin Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, teoreticianul Albert Mockel ș.a.

Ca școală literară, cu program, sistem, polemici, simbolismul s-a dezvoltat intens în deceniul 1885–1895: grupul simbolist și-a desemnat atunci predecesorii (în primul rând pe Charles Baudelaire) și ca maestri și-a ales contemporani deja afirmați (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé). Autorii reprezentativi pentru școala simbolistă franceză de la sfârșitul secolului trecut sunt mai puțin celebri decât predecesorii lor, dar au rămas în istoria literară ca poeți de talent: Jules Laforgue, Jean Moréas, Maurice Rollinat, Charles Cros, Gustave Kahn, Henri de Régnier, Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin, Albert Samain, Francis Jammes. Mișcarea simbolistilor sistematizează, transformă în doctrină și difuzează (adesea șocând, provocând scandal) idei și tehnici care deja produsese o schimbare fundamentală a poeziei în operele lui Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé.

Denumirea curentului. Termenul *symbolism* intră în circulație după 1886, când Jean Moréas publică un manifest literar intitulat *Le Symbolisme* (în suplimentul literar al ziarului *Le Figaro*); poeții care împărtășeau aceleași idei și dorințe de schimbare estetică se recunoșteau până atunci mai ales prin eticheta de „decadenți“. Termenii *symbolism* și *symbolist* vor fi preluați și impuși treptat de critica și istoria literară.

Vor fi numiți *simbolisti* poeți anteriori, care nu s-au intitulat niciodată astfel (Baudelaire), sau poeți ai epocii, care au ignorat sau au refuzat eticheta (Rimbaud, Verlaine). Moréas însuși ajunge curând să nege curentul, întemeind în 1891 „școala romană“ (neoclasică).

Într-o altă accepție, care nu ne interesează aici, termenul *symbolism* desemnează orice folosire a simbolurilor.

Grupări, cenacluri. Poeții francezi ai vremii se grupează în jurul câte unei personalități – Verlaine, Mallarmé – , frecventează anumite cafenele, devenite centre de întâlniri literare, înființează reviste mai mult ori mai puțin efemere. Unii se regăsesc în cercuri ezoterice, teozofice, în saloane artistice.

O importanță mare în dezvoltarea mișcării o au celebrele reuniuni literare de marțea, în salonul lui Mallarmé, cel mai important și cel mai faimos poet modern al vremii, considerat adesea adevăratul cap de școală simbolistă.

Se remarcă în epocă o pasiune a grupării și a intitulării; poeții nonconformiști se reunesc în diverse cercuri artistice sub etichete de genul: *hidropați*, *hirsuți*, *zutiști* etc. Nu se pot face diferențieri foarte clare între cei care își spun *decadenți* sau *decadențiști* și cei care preiau denumirea de *simboliști*. Cel mai adesea decadenții sunt adepții lui Verlaine, cultivă mai mult sentimentalismul și macabru postromantic; simbolistii îl au ca maestru pe Mallarmé și exaltă o artă pură a formelor perfecte și a sensului obscur. Dintre diferitele orientări, trebuie amintit *instrumentalismul* inițiat de René Ghil, care propunea o tehnică de transpunere a muzicii în poezie prin folosirea sugestiilor muzicale produse de sunetele limbii.

b. Iradiere

Influența simbolismului se întinde rapid pe tot spațiul european (Italia, Spania, Anglia, Germania), mai ales în Est (unde se dezvoltă un simbolism rus, polonez, maghiar, român); ajunge în America de Nord și în America Latină. Se creează astfel sentimentul unei unități spirituale – elitiste – dincolo de granițele naționale. Autori importanți sunt puternic legați de simbolism (prin influențe directe sau prin convergențe, concordante cu „spiritul vremii”): în Italia – Gabriele D’Annunzio, poeții *crepusculari* (Guido Gozzano, Sergio Corazzini), în Spania – Rubén Darío, Antonio Machado, Miguel de Unamuno; trebuie amintiți pentru poezia germană Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke; pentru poezia engleză, W. B. Yeats.

În spațiul francez, influența simbolistă va fi hotărâtoare pentru câțiva mari scriitori ai secolului al XX-lea (Paul Valéry, Paul Claudel). În timp, simbolismul va favoriza, prin interesul pentru planul suprarational și pentru imaginar, apariția formelor radicale de modernism, în primul rând a mișcării suprarealiste.

c. Situația în curentul de idei contemporan

Diversitatea culturală a surselor simbolismului e remarcabilă: din literatură sunt aleși ca modele americanul E. A. Poe

și romanticii germani (E. T. A. Hoffmann); din religiile și arta orientală, elemente disparate de budism sau de artă chineză; se adaugă, de obicei prin intermediul unor lucrări de vulgarizare, elemente de cabalism și ezoterism. Sursa nonliterară cea mai influentă e muzica lui Richard Wagner – ca ilustrare a încercării de sinteză a artelor: prin *opera lirică* – specie în care efectul estetic e produs de colaborarea dintre muzică, poezie (libretul) și arta plastică (decorurile).

Se consideră, în general, că simbolismul, dincolo de declarațiile contradictorii, reprezintă o prelungire a romantismului: visul, spiritualul, idealitatea lumii, muzicalitatea sunt descoperite de romantici, mai ales de cei germani. Simbolismul se dezvoltă însă în Franța, unde romantismul a rămas mai superficial, mai raționalist și mai discursiv.

Influențele filozofice atestate sunt ale unor gânditori idealști germani, traduși în franceză în deceniile premergătoare exploziei simboliste: Arthur Schopenhauer, G. W. F. Hegel; un rol important l-a jucat și eseistul scoțian Thomas Carlyle, pentru care materia este manifestare a spiritului. În ultimul deceniu al secolului, filozoful francez Henri Bergson a dezvoltat un sistem antipozitivist (intuiționismul), în care se pot găsi multe convergențe cu poezia simbolistă (mai ales în viziunea asupra temporalității, a duratei). De fapt, simbolistii au puncte comune cu Bergson în latura lor „spontană”, în poezia efemerului, nu în programul lor explicit.

Simbolismul e antipozitivist, antiraționalist, opunându-se cursului principal al gândirii europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea, perioadă a triumfului științei și a mitologiei progresului. În literatură, contrariul său e naturalismul. Se vorbește adesea (pe baza manifestelor poetice) de dezvoltarea simbolismului francez ca triplă reacție: față de *romantismul* eșuat în retorism gol, față de *naturalismul* plat, lipsit de spiritualitate, și – în special – față de *parnasianism*. De fapt, poezia simbolistă continuă romantismul, nu are puncte de contact cu naturalismul (care se manifesta în proză) și interferează puternic cu parnasianismul. Poezia parnasiană, contemporană celei simboliste, e predominant descriptivă, impersonală, mizând pe efecte de artificialitate; cei mai cunoscuți reprezentanți ai ei sunt Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Sully Prudhomme,

iar dintre predecesori trebuie amintiți Théophile Gautier și Théodore de Banville). Simbolismul este, în parte, opus parnassianismului, în măsura în care optează pentru lirism și muzicalitate, refuzând obiectivitatea și picturalul. În același timp (în ciuda declarațiilor bătaioase), artificialitatea, recuzita, chiar simbolurile apropiate cele două mișcări; ele se suprapun, parțial cel puțin, prin unii reprezentanți și sunt percepute, adesea din exterior, ca un singur curent poetic.

d. Genuri literare

Așa cum am arătat deja, simbolismul s-a afirmat în primul rând prin *poezie*.

În *teatru*, cel mai cunoscut reprezentant al mișcării este belgianul Maurice Maeterlinck, creatorul dramei simboliste: specie lirică, mizând pe punerea în scenă a abstracțiilor și pe crearea unei atmosfere magice.

Proza simbolistă tinde să se apropie de *poezie* prin lirism și preocupare pentru formă; volumul lui J.-K. Huysmans *À rebours* (1884; *În răspăr*) e o colecție rafinată de senzații rare, nevroze, impresii estetice și preocupări mondene; un celebru roman simbolist este și *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892). Simboliștii cultivă și forma mixtă a poemului în proză.

e. Simbolismul în pictură și în muzică

Curentul s-a manifestat și în *pictură*, reprezentanții săi fiind contemporani, la sfârșitul secolului, cu academistii și cu impresionistii. Ca și în cazul poeziei, centrul de greutate al mișcării e în Franța. De altfel, între unii dintre pictorii și poeții simbolști sunt legături directe, menținute de saloanele artistice. Pictura simbolistă, ridiculizată multă vreme din cauza alegorismului ei și chiar a unei tendințe spre kitsch la reprezentanții minori, a fost redescoperită prin deceniul al șaptelea al secolului nostru, când i s-a recunoscut meritul de a sta la baza unor curente moderne importante, ca expresionismul sau suprarealismul. Arta simbolistă refuză să reprezinte realul, pictează „idei”, viziuni (ale visului sau ale mitului). Alegoriile ei diferă de cele clasiciste mai ales prin inventarul de subiecte și prin cadrul eclectic de referințe culturale. Pictorul cel mai important, depășind prin originalitate curentul, este Paul Gauguin. Alți

reprezentanți sunt Pierre Puvis de Chavannes (creator de figuri hieratice, în culori estompate), Gustave Moreau, Odilon Redon.

Cea mai directă continuare a simbolismului plastic a constituit-o, la începutul secolului nostru, stilul Art nouveau (numit și Jugendstil, în varianta germană, sau, în cea austriacă, Secession), care a tratat teme și elemente simboliste într-o manieră predominant decorativă. Răspândit în toată Europa, acest stil s-a manifestat în pictură, arhitectură, în arta aplicată. Între reprezentanții săi cei mai cunoscuți se numără englezul Aubrey Beardsley și austriacul Gustav Klimt.

În *muzică*, impresionismul – reprezentat de compozitori precum Claude Debussy, Maurice Ravel – se înrudește cu tehnica sugestiei simboliste.

f. Simbolism și impresionism

O problemă interesantă de interferență a artelor o pune relația dintre simbolism și impresionism. Impresionismul, ca mișcare artistică dezvoltată în pictura secolului al XIX-lea, a precedat simbolismul: pictura simbolistă se definește, de altfel, prin reacția față de impresionism. A existat însă o curioasă diferență între punctele de program ale pictorilor impresionisti – pozitivist, scientiste, reducând realitatea la aspectele ei senzoriale – și rezultate: dizolvarea realului în vag, emoție, mister. În literatură nu a existat un curent programatic impresionist, dar influența tehnicii impresioniste – notația efemerului, sugestia, vagul – este evidentă în perioada simbolistă. În muzică, impresionismul și simbolismul ajung să se suprapună perfect. S-ar părea că, cel puțin în parte, diversitatea poeziei simboliste, unele dintre aspectele ei contradictorii, se datorează interferențelor – nerecunoscute întotdeauna ca atare – cu impresionismul. În fond, în literatura simbolistă există o ruptură între teoria magică a simbolului, pe de o parte, și tehnica impresionistă a sugestiei, pe de alta.

Bibliografie

Cititorul român are la dispoziție o prezentare globală a simbolismului european prin antologia Zinei Molcuț 1983: antologia e precedată de o prefață conținând idei interesante, dar formulate într-un stil cam prolix. Pentru ansamblul fenomenului modernist,

trebuie consultat M. Călinescu 1995 (și 1970). Se pot citi în traducere studii importante despre poezia modernă: Friedrich 1969 (lucrare indispensabilă); Raymond 1970 (despre poezia franceză simbolistă și postsimbolistă). Un capitol cu informații despre teoriile simboliste, în Van Tieghem 1972. Evident, referiri sintetice la simbolismul european apar în aproape toate studiile despre simbolismul românesc, ca și în capitolele corespunzătoare din diverse istorii ale literaturii române. Pentru noțiunea de *curent literar*, v. Marino (1973: s.v. și articolul *Decadentismul*).

II. ISTORIE ȘI ANECDOTĂ ÎN SIMBOLISMUL ROMÂNESC

Simbolismul românesc s-a manifestat aproape exclusiv în poezie. Ca și în alte țări din Estul Europei, el a marcat în literatura națională începutul poeziei moderne, începutul teoretizării actului artistic și a constituit primul moment al sincronizării cu mișcările artistice occidentale.

1. Evoluție, durată, reprezentanți

Istoria simbolismului românesc acoperă o perioadă destul de îndelungată, în care se afirmă mai multe generații: începând cu Alexandru Macedonski (n. 1854), continuând cu discipolii săi – ca Mircea Demetriade (n. 1861), Ștefan Petică (n. 1877) – și sfârșind cu ilustratorii târzii – precum N. Davidescu (n. 1887).

Opera poetică a lui Baudelaire sau Rimbaud și primele volume ale lui Verlaine nu au avut ecouri românești imediate; în 1857, când Baudelaire publica *Les Fleurs du mal* (*Florile răului*), o carte esențială pentru evoluția poeziei moderne, literatura română se afla în plin romantism; în preajma acestei date apar: V. Alecsandri, *Doine și lăcrimioare* (1853), D. Bolintineanu, *Legende sau Basme naționale în versuri* (1858), Gr. Alexandrescu, *Meditații, elegii, epistole, satire și fabule* (1863). În 1857, Eminescu, cel care avea să devină ultimul mare romantic și poetul național, avea șapte ani.

Începuturile școlii simboliste românești sunt totuși sincrone cu cele ale mișcării literare care s-a intitulat, în Franța și în Belgia, simbolistă, ale generației de poeți care se afirmă între anii 1885 și 1900, care îi proclamă simbolști pe antecesorii

– Mallarmé, Verlaine, Rimbaud – și care își întemeiază teoriile simbolului pe texte din Baudelaire. Sincronizarea se explică prin interesul unei părți a intelectualității românești pentru spațiul literar francez, manifestat prin lecturi și chiar prin legături personale. Alexandru Macedonski (1854–1920) este poetul prin care simbolismul începe să se afirme în literatura română. În 1880, când la Paris încep întâlnirile de marșale ale cenaclului lui Mallarmé, Macedonski, care are douăzeci și șase de ani, scoate la București revista *Literatorul*, unde își publică articolul „Despre logica poeziei” și *Hinov*, prima poezie în vers liber. În anul 1886, Macedonski colaborează cu simbolști belgieni, publicând versuri franceze în revista *La Wallonie*, a lui Albert Mockel. În anii 1890 și 1891, Macedonski scrie poezii având în subtitlu formula „simbolistă-instrumentalistă”; lansează termenul *symbolism*, e șef de școală, are o revistă și un cnaclu, e înconjurat de discipoli și ironizat de adversarii care îl poreclesc Macabronski și îi parodiază intens textele. Macedonski nu e considerat de istoricii literaturii un veritabil simbolist; mare parte a operei sale e încadrată mai curând în romantism și în școala parnasiană; totuși, poetul are pasiunea experimentului și își asumă rolul de deschizător de drumuri.

În jurul anului 1900, sunt publicate mai multe articole teoretice despre poezia modernă (semnate de Macedonski, de discipolii săi, de Ștefan Petică ș. a.). Unii dintre poeții din cnaclul lui Macedonski, colaboratori la *Literatorul* și la alte reviste de mai mică durată și importanță, care îi continuă linia estetică, sunt simbolști prin intenție, prin voință, prin plierea pe o modă, deși textele lor ilustrează prea puțin retorica mișcării. Mulți istorici literari îi consideră, din această cauză, *precursori*; ei reprezintă totuși, în epocă, simbolismul. Din prima generație de discipoli ai lui Macedonski fac parte boemi ca Mircea Demetriade (1861–1914) sau Alexandru Obedenaru (1865–1945), poeți mimetici, care urmăresc să șocheze gustul public prin teme macabre, simboluri obscure, vocabular intens neologic. Traian Demetrescu (1866–1896) sau Iuliu C. Săvescu (1866–1903), poeți de puțin talent, alunecă în naivități, în banalități și în discursivitate, explicându-și simbolurile. În cercul lui Macedonski își face debutul timpuriu și Tudor Arghezi (1880–1967).

Primul simbolist integral și autentic e Ștefan Petică (1877–1904): la el teoria și retorica poemelor converg, iar valoarea e certă.

Începutul secolului – până la război – e o perioadă de afirmare a curentului, care are acum mai multe centre. Pe lângă cercul celor formați de Macedonski (ca Al. T. Stamatiad, grandilocvent și superficial), apare o grupare în jurul lui Ovid Densusianu (1873–1934) și al revistei sale, *Viața nouă*. Densusianu, filolog, profesor universitar, este interesant ca teoretician al simbolismului definit prin sensibilitate modernă, poezie citadină și energie vitală; poemele proprii, pe care le semnează cu pseudonimul Ervin, sunt lipsite de valoare. Impunerea direcției e confirmată de apariția, în capitală și în provincie, a numeroase reviste (de obicei efemere) de orientare simbolistă; în același timp, și reviste eclectice – unele de circulație destul de largă – publică poezie simbolistă. Perioada e și una a polemicilor cu reprezentanții direcției tradiționaliste (în primul rând sămănătoriste).

Un poet ca Dimitrie Anghel (1872–1914) e recunoscut ca legat de simbolism, deși nu se afiliază grupărilor oficiale; dimpotrivă, colaborează la revistele tradiționaliste.

Ion Minulescu (1881–1944) și G. Bacovia (1881–1957), considerați, în genere, cei mai autorizați reprezentanți ai simbolismului românesc, apar în momentul când curentul este deja impus în teorie – și îl ilustrează cu originalitate și consecvență. Minulescu, prin primele sale volume – apărute în 1908 și 1913 –, devine un excelent popularizator al simbolismului; Bacovia – imagine emblematică a poetului simbolist, cu o operă-repertoriu al temelor tipice – debutează în volum abia în 1916. Ambii poeți se manifestă la limita la care unii declarau deja simbolismul un capitol închis: pot fi considerați simboțiști întârziți, dar rămân unii dintre cei mai interesați reprezentanți ai curentului. După război, simbolismul trece în planul secund, devine fundal pentru alte orientări inovatoare.

Poate că simbolismul se identifică mai mult cu o perioadă, decât cu o listă de autori: la început sunt autori care ajung la simbolism după ce au scris altfel (Macedonski), după cum sunt poeți care încep prin a scrie, în spiritul vremii, în manieră sim-

bolistă, pentru a-și schimba apoi orientarea; cazul celebru e Arghezi, dar și alții, mai puțin talentați, au evoluat la fel. În perioada 1905–1915, simbolismul e uniforma aproape obligatorie a poeziei moderne, pe care o adoptă și poeți importanți care, nemaiizbutind să scrie altfel decât autopastișându-se, rămân definitiv „reprezentanți ai simbolismului” (Minulescu, Bacovia) și poeți care își vor găsi, în timp, alt mod de expresie, dar vor rămâne mereu debitori simbolismului (Arghezi, Pillat), și o mulțime de poeți minori, mimetici. Ultima categorie continuă să scrie în manieră simbolistă până foarte târziu; încetează să publice doar silită de interdicțiile proletcultiste.

Așadar, continuăm să vorbim mai mult din comoditate de *poeți simboțiști*; sunt și dintre aceștia – cei care nu au părăsit niciodată formula ori poeți morți la douăzeci de ani, ca D. Iacobescu (1893–1913), fixați în istoria literaturii prin câteva poezii; mulți au avut însă o fază simbolistă, după care s-au afirmat prin alte modele poetice: Tudor Arghezi, care a evoluat spre un modernism de sinteză, de factură originală, Ion Pillat (1891–1945), orientat spre tradiționalism și neoclasicism, Adrian Maniu (1891–1968), care s-a apropiat de expresionism, Ion Vinea (1895–1964) și B. Fundoianu (1898–1944), legați de mișcările de avangardă.

Istoria literaturii a reținut și alți poeți, mai puțin importanți, legați de mișcarea simbolistă în diferitele ei faze: Cincinat Pavelescu (1872–1934), Gh. Orleanu (1873–1911), Constantin Cantilli (1875–1949), Gabriel Donna (1877–1944), D. Karnabatt (1877–1949), Elena Farago (1878–1954), Alexandru Gherghel (1879–1951), Eugeniu Ștefănescu-Est (1881–1980), Al. Petroff (1885–1940), Al. T. Stamatiad (1885–1956), Alice Călugăru (1886–1933?), Horia Furtună (1886–1952), Emil Isac (1886–1954), Barbu Nemțeanu (1887–1919), Claudia Millian-Minulescu (1887–1961), Mihail Cruceanu (1887–1988), Mihail Săulescu (1888–1916), Eugeniu Speranția (1888–1972), N. Budurescu (1888–1974), Alfred Moșoiu (1890–1932), Vintilă Paraschivescu (1890–1965), I. M. Rașcu (1890–1971), Al. Vițianu (1891–1943), Șerban Bascovici (1891–1968), Constantin T. Stoika (1892–1916), Demostene Botez (1893–1973), Marcel Romanescu (1897–1956), Barbu Solacolu (1897–1976).

2. Atmosferă de epocă

a. Spații de comunicare

Scriitorii simbolisti au frecventat spații publice favorabile circulației de idei: cenecluri, cafenele literare, saloane artistice. Au pătruns – destul de puțin – și în mediul universitar. Răspândirea ideilor și consolidarea sentimentului de apartenență la un grup s-au realizat mai ales prin revistele literare ale vremii.

Cenecluri. Cel mai faimos și mai important nucleu simbolist îl constituie ceneclul lui Macedonski, perindat pe la mai multe adrese bucureștene ale poetului. Pentru atmosfera sa a rămas emblematic decorul și ritualul din locuința situată în Calea Dorobanți nr. 23: de inspirație ezoterică și încercând să atribuie poezilor și poeziei un statut suprem. Într-un salon drapat în catifea roșie, ornat cu obiecte de artă, la lumina lumânărilor și în fum de țigară, zece fotolii aliniate, în dreptul unui tron, așteaptă „societatea secretă” a poezilor. Magistrul își recită poemele așezat pe tron; apoi cedează locul celorlalți, inclusiv debutanților, pentru a-și citi producțiile. La sfârșit, aceștia primesc laude nemăsurate și, adesea, pietre prețioase false, pe care amfitrionul le oferă în semn de admirație (Marino 1966: 337–353). Aproape toți poezii simbolisti au participat măcar efemer (ca Bacovia) la întâlnirile ceneclului. Printre ultimii au trecut prin ceneclu N. Davidescu, Ion Pillat, Tudor Vianu.

Cafenele. Tot Macedonski e în centrul unui grup care se adună, la ore fixe, în renumite cafenele bucureștene: la Fialkovski, pe Calea Victoriei, la Café Boulevard, apoi, de pe la 1900, la cafeneaua Kübler etc. După 1900 și Minulescu e un punct de atracție al cafenelei literare (de pildă, la Terasa Oteteleșanu).

Saloane. Între saloane, cel mai cunoscut este cel ținut de un bogat colecționar de artă, aventurier pasionat de ocultism și de poezia modernă, protector al artiștilor: Al. Bogdan-Pitești (1871–1922). Amfitrionul e frecventat și elogiut de Arghezi, Minulescu ș. a. Bogdan-Pitești susține material *Literatorul*, prefătează volumul lui Macedonski *Bronzes* (1897), editează prima revistă de artă din România, *Ileana* (1900–1901), păstrează

manuscrisul *Agatelor negre* al lui Arghezi. În preajma intrării României în primul război mondial, scoate cotidianul *Seara* (la care e redactor Arghezi, iar printre colaboratori se numără Bacovia și Gala Galaction). E un personaj controversat, bănuie de afaceri dubioase și acuzat ca intermediar al politicii germane de ocupație.

Mediul universitar. La Universitatea din București, profesorul Ovid Densusianu ține cursuri despre „literatura nouă la popoarele romanice” (1905–1906, 1914–1916), popularizând poezia simbolistă, în primul rând cea franceză. Mai târziu (1937–1938), el va trece în revistă și poezia română a vremii, în care va vedea confirmarea direcției simboliste pe care a susținut-o intens, dar și regretabile devieri: o avangardă pe care nu era pregătit să o înțeleagă. Un exemplu de „canonizare” a simbolismului în perioada interbelică îl oferă și episodul invitării lui Bacovia, în 1933, de către profesorul D. Caracostea, la un seminar de discuții despre poeziile sale, la Facultatea de Litere din București.

Conferințe. În epocă, o formă de impunere a ideilor estetice o constituie conferințele publice. Mai importante pentru oficializarea simbolismului sunt cele ale revistei *Viața nouă*.

Reviste. Prima și cea mai importantă revistă simbolistă este *Literatorul* lui Macedonski; apare la București, între 1880 și 1919, în mai multe serii, cu periodicitate variabilă și întreruperi, dintre care cea mai mare între 1904 și 1918. În momentele de întrerupere, activitatea sa e suplinită de reviste-satelit, scoase de Macedonski însuși – *Liga ortodoxă* (1886), *Revista independentă* (1887) – sau de colaboratorii *Literatorului*: *Revista literară* (1885–1905), *Analele literare* (1885–1888) etc. La *Literatorul* au debutat G. Bacovia (în 1899) și Ion Barbu (în 1918).

După *Literatorul*, a doua revistă simbolistă importantă prin program și prin capacitatea de a regrupa scriitori este *Viața nouă*, editată la București, bilunar, între 1905 și 1925, de Ovid Densusianu.

În perioada 1904–1916, apar numeroase reviste simboliste, multe efemere, în București și în provincie: *Linia dreaptă* (București, 1904, editată de V. Demetrius și T. Arghezi), *Revista celorlalți*

(București, 1908, director Ion Minulescu), *Insula* (București, 1912, director Ion Minulescu), *Grădina Hesperidelor* (București, 1912, condusă de Al. T. Stamatiad), *Versuri* (Iași, 1911–1916, cu titlul schimbat în *Versuri și proză*; redactor – până în 1914 – I. M. Rașcu), *Fronța* (Iași, 1912), *Absolutio* (Iași, 1913–1916, cu întreruperi; redactor I. Ludo), *Orizonturi noi* (Bacău, 1915, sub conducerea lui G. Bacovia) etc. Un caz interesant îl constituie *Simbolul* (1912), revistă care are ca redactor (sub pseudonimul S. Samyro) pe Tristan Tzara. Dintre revistele eclectice, rolul cel mai important l-a avut *Flacăra* (București, 1911–1923, cu o întrerupere în perioada 1916–1921; director Constantin Banu; redactor – în 1915 și 1916 – Ion Pillat), revistă culturală de largă circulație, cu colaboratori de orientări estetice diverse.

O cercetare mai cuprinzătoare a fenomenului simbolist ar trebui să aibă în vedere atât aspectele pitorești ale boemei literare, cât și modul cum au funcționat instanțele validatoare: critica, istoria literară, universitatea, manualele școlare.

b. *Ipostaze sociale ale poetului*

La începuturile simbolismului românesc, punerea în scenă a vieții literare e poate chiar mai spectaculoasă decât operele scrise. Ca și la Paris, decadența, simbolismul, poezia nouă sunt un mod de viață pe jumătate ostentativ, cabotin, pe jumătate autentic, chiar dramatic.

În tipologia epocii sunt bine reprezentați artistul-boem (ca Mircea Demetriade); poetul provincial, venit la București pentru studii niciodată terminate, trăind din publicistică și petrecându-și restul timpului în cafenele (ca Iuliu C. Săvescu); micul funcționar înființând reviste simboliste efemere în orașul natal (ca G. Bacovia); tânărul pasionat de lecturi moderniste, doborât de ftizie (ca Ștefan Petică). În același spațiu literar se mișcă însă și rentierul ruinat (D. Anghel), poetul cu carieră solidă, pentru care poezia e un agrement superior (Eugeniu Ștefănescu-Est), funcționarul public important (Ion Minulescu). Cei mai mulți fac intens publicistică (T. Arghezi) și politică de diverse orientări. Unii se apropie de cercurile socialiste, lăsând câteodată să pătrundă în poeziile lor accente sentimentale-mesianice; simbolistii sunt, când nu scriu poezii, liberali (Minulescu), naționaliști (Petică, mai târziu Davidescu) etc. Ovid Densusianu este profesor universitar, șeful catedrei de

filologie romanică la Universitatea din București (din 1902); savantul, autor al unor opere lingvistice de referință (precum *Istoria limbii române*), își îngăduie plăcerea de a scrie poezie și de a o publica sub pseudonim. Tânărul Ion Pillat, care îi editează pe Macedonski și Bacovia, e deopotrivă un mecena și un poet rafinat, de real talent.

În ciuda acestei mari diversități, textele păstrate confirmă faptul că în mișcarea poetică simbolistă este asumată *autonomia esteticului*: pentru autorii vremii, indiferent de ocupațiile practice și de starca lor socială, poezia e un domeniu izolat, neatins de faptele contingente.

La sfârșitul secolului, simbolistii tind să se identifice și cu o psihologie specifică: „Când viața e așa de frumoasă, speranța așa de mare și cerul așa de albastru, tinerii de acum sunt deja trecuți, săturați de toate. Pe fiecare îl chinuie greutatea viselor, neputința de a lucra, dorința nehotărâtă de ceva care nu există, setea de o senzație nouă, deosebită de toate cele cunoscute” (Șt. Petică, „Demonul”, în *Lumea nouă*, nr. 1184, 1898; *apud* Bote 1966: 56).

c. *Curențe ezoterice*

O parte dintre poeții simbolști români au fost atrași de mișcările ezoterice la modă la sfârșitul secolului trecut. Acestea le puteau oferi o formă consolidată de elitism: sentimentul participării la o confrerie universalistă. În plus, concretizau filozofia misterului – devenit accesibil pentru inițiați, ca „știință secretă”. A existat o convergență considerabilă între modelul simbolist și cel ezoterist; chiar dacă influențele au fost minimalizate de istoria literară (ca superficiale sau ca atingându-i în primul rând pe autorii minori), unele date despre limbajul simbolic al ezoterismului modern sunt indispensabile, cel puțin pentru a plasa într-un context cultural potrivit o parte dintre aluziile poeziei epocii.

De fapt, doctrinele ezoterice predispuneau către o anume înțelegere a simbolului: nu atât vag, cât secret (nu produs de autor, prin convergența textului, ci preluat dintr-o tradiție culturală ocultă). Poezia nu se va susține deci numai prin sugestie sau metaforă, ci și prin mijloace estetice tipice liricii livrești: limbaj manierist, obscur, încărcat, într-un jargon straniu, dar pitoresc.

În forme superficiale, mondene, eclectice, mișcările ezoteriste pariziene de la sfârșitul secolului al XIX-lea continuau ambițiile dintotdeauna ale gnozei: raționalizarea misterului, pătrunderea inițiativă în secretele universului, „religia științifică”.

O mișcare ezoterică pe care unii dintre primii simbolisti români – Macedonski, Obedenaru, Petică – au cunoscut-o și au cultivat-o – și datorită contactelor ei cu literatura – este cea a ordinului cabalistic rozicrucian (sau al Rozei-Cruce; Rosa-Crucis, fr. Rose-Croix), condus de Joséphin Péladan.

Nobilul francez Stanislas de Guaita (1861–1897), autor a trei volume de poeme simboliste (publicate între 1881 și 1883), interesat de Cabală și de alchimie (volume: *Au seuil du mystère*, 1886; *Le Temple de Satan*, 1887), înființează în 1887 Ordinul cabalistic al Rozei-Cruce, al cărui Mare Maestru se proclamă. În 1890, unul dintre membrii ordinului, romancierul Joséphin Péladan, se desprinde din mișcare, creând Al Treilea Ordin intelectual al Rozei-Cruce, căruia îi era ierarh suprem, Sâr (rege, mag în asiriană), Mare Maestru. Personaj extravagant, organizează o serie de Saloane – gesturi de exteriorizare estetică –, la care participă numeroși scriitori și pictori din lumea boemă a Parisului (Alexandrian 1994: 110–118).

Péladan este invitat în România în 1898, de Al. Bogdan-Pitești, și conferențiază la Ateneu, îmbrăcat în costum indian și parfumat cu mosc. În contrast cu valoarea sa literară neînsemnată, personajul la modă e o prezență permanentă în atmosfera culturală a vremii, prin traduceri, citări, dedicații. Pare să constituie și un model de ceremonial: cenacul lui Macedonski imită (prin penumbră, decor oriental, culoarea roșie, abundență de trandafiri și pietre prețioase) „templul”-salon al rozicrucienilor lui Péladan. Autorul francez este invocat și în sprijinul ideii de latinitate.

Tânărul Grigore Pișculescu (viitorul Gala Galaction) îi oferă în 1898, emoționat, oda *Deus androgynes*; Macedonski îi dedică o poezie în franceză (*À Péladan*, 1907); Al. Obedenaru și M. Demetriade, câte una în română; G. Donna îl elogiază în *Viața nouă* (1898); în 1909, în *România literară și politică* apare o traducere din *Finis latinorum* (1899; operă care dezvoltă teoria decadenței latine, preluată și de Petică); Const. T. Stoika îi traduce *Sfinxul* (1914); i se reprezintă la Arenele Romane drama „eroico-erotică” *Semiramida*.

Macedonski era în legătură și cu Stanislas de Guaita, căruia îi publică în 1893, în *Literatorul*, poezia *Endymion*.

Se pare că primele generații de poeți simbolisti români (poate cu excepția lui Petică) au fost mai familiarizate cu ideile ocultiste la modă decât cu rădăcinile filozofice ale curentului simbolist. În textele lor apar aluzii la metempsihoză, spiritism, alchimie. Macedonski ține în 1902 conferința *Sufletul și viața viitoare*. Al. Petroff scoate în 1903 revista *Hermes*, în care Macedonski semnează articolul-program „Spre ocultism”.

Mai interesante sunt, desigur, posibilele ecouri în operă: simbolismul rozei („roza mistică”), al cifrelor, al pietrelor prețioase, eclectismul mitologic (Antichitatea clasică, India, civilizația asiriană etc.) fac parte din inventarul ocultist curent, care e folosit de poeți în primul rând pentru valoarea sa magic-evocatoare.

• Texte ilustrative (v. *Antologie*): Al. Macedonski, *Avatar*; Al. Obedenaru, *Flori de sânge*, *Sar-ului Péladan*; D. Anghel, *Metamorfoză*, *Paharul fermecat*.

3. Franța și Germania

Mai puțin reținută de istoricii ulteriori a fost o altă tensiune accentuată de mișcarea simbolistă: cea între principalele influențe culturale ale vremii. După victoria obținută de junimiști – formați în majoritate în spiritul culturii germane – asupra pașoptismului francofil, simbolismul readuce și menține mai mult timp în prim-plan influența literaturii franceze.

Simbolismul e descris de Ovid Densusianu ca o manifestare a spiritului latin în literatură. Ca și Jean Moréas în Franța, unii dintre simbolistii români vor ajunge să teoretizeze (Macedonski) sau să practice (Pillat) neoclasicismul, ca revenire la sursele latine.

Contactul cu spațiul cultural francez se realizează în primul rând prin lecturi, mijloc exclusiv și definitoriu pentru Șt. Petică sau G. Bacovia. Mulți dintre simbolisti călătoresc în Franța (Macedonski, Anghel, Minulescu); unii își fac chiar studiile la Paris (Pillat). Sporadic, poeții au contacte literare în străinătate și nutresc ambiții de publicare în Franța (Mace-

donski). Cei mai mulți traduc poezie franceză: din Verlaine (Anghel, Iosif, Demetriade), Albert Samain, Henri de Régnier (Anghel, Minulescu).

Un aspect anecdotic interesant îl constituie implicarea politică a simboliştilor, în preajma primului război mondial. O parte se vor situa, în luările de poziție publice, așa cum era de așteptat, de partea Franței (Densusianu, Pillat); în mod mai puțin logic, alții – Macedonski, Arghezi – vor fi atrași în sfera propagandei progermane.

4. Moldova și Muntenia

Reprezentanții simbolismului românesc sunt aproape în exclusivitate poeți munteni și moldoveni. Ardealul – mai puțin sensibil la influența franceză și aflat în perioada de afirmare a curentului în afara granițelor țării – va ilustra tradiționalismul sămănătorist, mai târziu și expresionismul, sărind peste simbolism. Excepțiile (de exemplu, Emil Isac) sunt puține și nu prea importante. La începuturi, pentru Macedonski, mișcarea poetică din jurul *Literatorului* e manifest muntenească, în măsura în care se opune junimismului ieșean și se revendică din tradiția pașoptistă a lui Heliade Rădulescu; această opoziție nu se va păstra totuși în întreaga evoluție a curentului.

Unii critici (T. Vianu) au văzut o diferență între simboliştili munteni – mai orientați spre pitoresc și sonoritate (Macedonski, Minulescu) și cei moldoveni – mai curând melancolici, elegiaci, obsesivi (Petică, Bacovia). Davidescu consideră chiar că singurul simbolism autentic (descinzând din Eminescu) e cel al moldovenilor, în vreme ce poeții munteni care s-au considerat simbolişti sunt în realitate – prin claritate, raționalism și simpatie față de spiritul latin – parnasieni.

5. Definirea pozițiilor: manifeste și reacții.

Receptarea critică -

La început, mișcarea simbolistă stârnește adversități și polemici care țin de strategia sa estetică – intenția de a șoca și de a înnoi – și de natura tradiționalistă a climatului literar în care se instalează; ele sunt însă și accentuate de personalitatea incomodă a șefului de școală – Macedonski. E de așteptat ca un curent care proclamă modernitatea, citadinismul,

eclectismul, care preia în mod prea vizibil modele occidentale să provoace reacții în mediile conservatoare; așa cum am văzut, el acutizează la noi și conflictul sferelor de influență culturală (franceză / germană). În plus, Macedonski și discipolii săi devin antipatici pentru mulți contemporani prin extravaganta, atacuri violente, prin exagerarea ridicolă a elogiilor în interiorul propriului grup.

Principalele acuzații aduse mișcării simboliste se bazează pe ideea de specific național și de autenticitate, pe criterii moraliste și pe o înțelegere raționalistă a limbajului: i se reproșează, așadar, curentului caracterul de imitație neromânească, temele morbide și decadente, obscuritățile limbajului poetic. Principali adversari sunt literații din sfera junimistă și continuatorii lor și, mai ales, reprezentanții sămănătorismului și ai poporanismului (M. Dragomirescu, I. Trivale, N. Iorga, Ilarie Chendi, H. Sanielevici, G. Ibrăileanu).

Cea mai disputată problemă în legătură cu simbolismul românesc a fost cea a originalității sale. Curentul literar care își expunea sursele citând autori și teoreticieni francezi, care traducea, împrumuta motive și formule de versificație a trezit reacții acute la tradiționaliștii vremii. Artificialitatea poeziei accentua impresia de corp străin într-o literatură modernă încă firavă. Și mai târziu, mulți critici și istorici literari și-au luat precauția de a demonstra că un curent de imitație ca simbolismul a fost totuși original, pentru că a apărut și din necesități interne sau pentru că a asimilat creator influențele. Am sugerat mai sus (pp. 10–11) că natura simbolismului a fost de la început cosmopolită: reproșul lipsei de spirit național i-a fost adus până și în Franța, unde șoca diversitatea surselor culturale și a reprezentanților. S-a observat și faptul că simbolismul a fost primul caz de sincronizare mondială a unei mișcări literare: la sfârșitul secolului trecut, circulația de persoane și de idei permitea o rapidă conectare la disputele estetice contemporane.

Nu e însă cazul să credem că reacția antisimbolistă s-ar dator pur și simplu obtuzității critice, rezistenței la nou sau prejudecăților naționale. Foarte adesea criticii (mai ales Trivale, Ibrăileanu) judecă lucid defectele unei mode îmbrățișate de mulți poeți minori, care își ascund superficialitatea sub masca inovației. Nu este ironizată poetica simbolistă, ci sunt judecați,

din perspectiva teoriei formelor fără fond, autorii banali, sentimentali, care încearcă să mimeze complexitatea sufletească și la care vagul ascunde nu profunzime, ci confuzie.

Promotorii simbolismului publică articole sau țin conferințe care au adesea un statut incert: sunt texte de simplă punere în temă, dar și încercări de teoretizare sau manifeste literare. Macedonski scrie mai multe articole despre limbajul poeziei, despre simbolism, instrumentalism, tehnica versului. Petică discută simbolismul într-un context literar și filozofic mai larg, indicându-i sursele și trăsăturile specifice. Mai originale sunt ideile lui Arghezi, chiar dacă se asociază cu ironii față de simbolismul grupării Macedonski, pe care poetul o părăsise între timp. Ion Minulescu publică un manifest veritabil: articolul-program „Aprindeți torțele”, în primul număr al *Revistei celorlalți*; ideile expuse sunt însă lipsite de originalitate. Ov. Densusianu militează sistematic și argumentat, vreme îndelungată, pentru impunerea simbolismului, insistând asupra temei citadine și a energiei vitale (ilustrate de Verhaeren). N. Davidescu a fost considerat criticul cel mai competent al simbolismului: militant la început, apoi tot mai detașat teoretic. El și unii dintre ultimii frecventatori importanți ai lui Macedonski – Ion Pillat, Tudor Vianu – vor contribui la a consolida poziția simbolismului în istoria literară, prin ediții critice și prezentări de sinteză.

Articole mai importante (v. *Texte teoretice și manifeste simboliste*):

Al. Macedonski: „Despre logica poeziei” (*Literatorul*, 1880), „Poezia viitorului” (*Literatorul*, 1892), „Despre poezie” (*Literatorul*, 1895), „Simțurile în poezie” (*Literatorul*, 1895), „Simbolismul” (*Tara*, 1895), „În pragul secolului” (*Literatorul*, 1899); Ștefan Petică: „Noul curent literar” (*Literatorul*, 1899), „Poezia nouă” (*România jună*, 1900), „Transformarea liricii” (*România jună*, 1900); Tudor Arghezi: „Vers și poezie” (*Linia dreaptă*, 1904); Ov. Densusianu: „Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare” (*Viața nouă*, 1908), „Sufletul nou în poezie” (*Viața nouă*, 1910), studiul *Sufletul latin și literatura nouă* (I–II, 1922).

După primul război mondial, simbolismul începe să fie discutat ca fapt de istorie literară. Lovinescu îl acceptă, fără

multă simpatie, ca pe una dintre mișcările moderniste, ilustrând teoria sincronismului.

După al doilea război mondial, perioada proletcultistă repune în discuție statutul curentului, categoriile incriminate fiind occidentalismul („cosmopolitismul”), intimismul, estetismul, poezia pură. Recuperarea se va face treptat, la început prin sublinierea „aspectelor sociale” și a „rădăcinilor autohtone”.

6. Dramaturgia și proza simbolistă românească

Teatrul lui Maeterlinck a fost foarte cunoscut în România la începutul secolului nostru. Unii dintre poeții simbolști scriu în genul său: pot fi amintite, ca reprezentative, drama în versuri *Solii păcii* (1901) de Ștefan Petică sau piesa mult mai târzie a lui Ion Minulescu, *Manechinul sentimental* (1926). Aceeași sursă se recunoaște în basmele dramatizate ale lui Victor Eftimiu, autor destul de popular în epocă.

Proza simbolistă românească nu e foarte bogată, dar se individualizează clar prin maniera stilistică. Romanul lui Macedonski, *Thalassa*, publicat mai întâi în franceză cu titlul *Le calvaire de feu* (Paris, 1906), îl arată pe autor chiar mai simbolist decât apare în poemele sale. Romanul este o proză lirică în maniera lui D’Annunzio, caracterizându-se prin exces stilistic, metaforic, prin erotism și exaltare a senzorialului; personajele sunt simbolice, iar supraîncărcătura retorică produce până la urmă un efect de monotonie.

Puternic influențată de simbolism, aparținându-i chiar, deși apare ca un ecou târziu, e proza lui Mateiu I. Caragiale (1885–1936). În special romanul *Craii de Curtea-Veche* (publicat în volum în 1929, dar început încă din 1910) abundă în simboluri ezoterice, elemente de exotism și de dandysm. Structura inițiativă a narațiunii, obsesia tainei și a amintirii sunt susținute de un limbaj ornamentat, artificializat, care combină clișeul poetic prețios cu arhaismul și cu expresia argotică. Reînviere anacronică a prozei lui J.-K. Huysmans și Barbey d’Aurevilly sau literatură în stil Art nouveau (Crohmălniceanu 1984), cartea a reușit – în perioada interbelică și ulterior – să polarizeze opiniile cititorilor săi, iritându-i sau fascinându-i.

Specia tipic simbolistă a poemului în proză a fost bine reprezentată în literatura română (v. pp. 59–60).

7. Artele plastice

În pictura românească apar unele ecouri ale simbolismului în operele de tinerețe ale lui Ștefan Luchian (1868–1916), Theodor Pallady (1871–1956), Cecilia Cuțescu-Storck (1879–1969). Ilustrează parțial curentul și unii pictori intrați apoi în relativă uitare, precum Kimon Loghi (1871–1952), Nicolae Vermont (1866–1932). Un simbolist veritabil este sculptorul Dimitrie Paciurea (1873–1932). Studiază sculptura la Paris și e puternic influențat de tendințele sfârșitului de secol (impresionism, simbolism, Art nouveau). Unele dintre sculpturile sale – *Zeul războiului*, *Zeul Pan*, *Sfinxul*, și mai ales seria de Himere: *Himera văzduhului*, *Himera pământului*, *Himera apei*, *Himera nopții* – sunt reprezentări simbolice bazate pe o imaginație mitică.

Bibliografie

Primul studiu critic global asupra simbolismului românesc – Bote 1966 – cuprinde o informație amănunțită mai ales asupra istoriei curentului și a teoriilor estetice ale poezilor simbolști și multe observații esențiale asupra fenomenului; din păcate, se resimte azi presiunea ideologică a epocii în care a fost scris: autoarea risipește mult timp pentru a justifica estetica simbolistă, apărând-o de acuzațiile proletcultiste; cartea prezintă în continuare interes, cu condiția de a trece peste limbajul rigid al judecăților ideologice. Iliescu 1985 se ocupă exclusiv de teme, motive, imagini obsedante, metafore-cheie în poezia simbolistă românească; cartea conține analize de finețe, dar e defavorizată de alegerea perspectivei uniformizatoare a criteriului tematic (sunt tratate cu aceeași seriozitate și cu entuziasm egal capodoperele și platitudinile); autoarea a publicat și o monografie utilă a revistei *Literatorul*, 1968). Un număr din *Cahiers roumains d'études littéraires*: (3, 1980) este dedicat simbolismului. Pentru alte prezentări de sinteză ale curentului, v. Micu 1984 și un capitol larg din *Scarlat* (1984: 207–362). Pentru a avea o perspectivă din interior asupra fenomenului, cele mai utile sunt articolele, reunite în volum, ale lui Davidescu 1975. Mulți poeți simbolști minori pot fi cercetați în antologiile disponibile: Bote 1968; [Colorian] 1968; mai selectivă este partea de antologie a simbolismului românesc din Molcuț (1983, II: 421–589). Unele observații generale despre curent apar sporadic în capitole din istoriile literare: Lovinescu (1973: 548–589); G. Călinescu (1982: 683–711); Streinu 1985;

Ciopraga (1970: 113–170); Rotaru (1972: 143–150). Dintre antologiile școlare, merită amintită Firan, Popa 1993.

III. SIMBOLISMUL ÎN SPAȚIUL CULTURAL

Mișcarea simbolistă nu poate fi înțeleasă în afara raporturilor pe care le-a întreținut cu alte direcții literare ale vremii: raporturi – de delimitare, de continuare, de interferență sau de punere a premiselor pentru dezvoltări viitoare – care pot fi urmărite și în luările de poziții explicite, în politica literară a curentului, dar și în realitatea operelor produse de reprezentanții săi.

1. Romantismul

Simbolistii români nu s-au raportat explicit la romantism, probabil și pentru că acesta nu și-a constituit în literatura română un program estetic. Se poate totuși observa că romantismul pașoptist muntean (Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu) este continuat de Macedonski și de prima generație de colaboratori ai săi (Mircea Demetriade, Al. Obedenaru). Tema poetului damnat, demonismul, poza macabră, procedeul antitezei sunt trăsături romantice păstrate la începuturile simbolismului, mai ales în linie decadentă. Un caz aparte, pe care îl discutăm în continuare, l-a constituit romantismul târziu, de filiație germană, al lui M. Eminescu.

2. Eminescianismul

Simbolismul românesc trebuie studiat în relație cu un fenomen literar important, care se desfășoară la sfârșitul secolului al XIX-lea: impunerea treptată a poeziei lui M. Eminescu ca model și punct de referință în evoluția liricii naționale. Transformarea adusă de Eminescu în limbajul poetic românesc produce imediat valuri de imitatori, dar are și efecte mai îndepărtate în timp.

În desfășurarea istorică, direcția simbolistă se opune celei eminesciene; mai ales în perioada începuturilor, linia reprezentată de Macedonski, de revista *Literatorul*, de cenaclul său,

de influența franceză se diferențiază clar de linia pe care se situează Eminescu, revista *Convorbiri literare*, cenaclul Junimea, influența germană. E o perioadă de conflicte personale și de polemici. În plan estetic și în atenția publicului, câștigător este Eminescu. Curând se schimbă raportul de forțe între continuatorii fiecărei direcții: eminescienii sunt imitatori care nu pot ieși de sub presiunea modelului, eșuând într-un epigonism fără valoare, în vreme ce posibilitățile schițate, uneori stângaci, de Macedonski se dovedesc fertile, producând poeți interesați și conducând spre experimente moderniste originale. Datorită acestui complex de împrejurări, simbolismul a putut fi văzut și ca o reacție față de epigonismul eminescian. Lucrurile sunt însă mai complicate: atât în teorie, cât și în producția poetică, simbolismul autohton e marcat de modelul Eminescu.

La câțiva poeți și teoreticieni apare ideea – șocantă în contextul amintit – că Eminescu este adevăratul precursor al simbolismului românesc. Ștefan Petică mai întâi, apoi B. Fundoianu și mai ales N. Davidescu formulează această idee, bazată în esență pe cea a legăturii dintre romantism (mai ales cel german) și simbolism. În ciuda contingentelor istorice, Eminescu ar fi anticipat simbolismul prin *filozofia idealistă*, care conduce în textele sale la viziuni dominate de vis, de confuzia dintre real și imaginar. Mai mult, muzicalitatea poeziei eminesciene, utilizarea intensă a aliterației, a efectelor de simbolism fonetic ar anticipa căutările sonore ale simbolistilor.

Pe de altă parte, e evident că majoritatea poezilor simbolști români sunt direct influențați – în limbaj, în structura imaginii și a viziunii – de lirica lui Eminescu. Lucrul e mai vizibil la Petică sau Anghel, dar se manifestă sporadic chiar la Minulescu, în poeziile de început, sau la Bacovia. În operele lui Anghel și Petică apar mai ales ecouri ale elegiei eminesciene condensate în cuvinte-cheie ca *dor*, *jale*, *melancolie*, în epitete ca *dulce*, *sfânt*, *trist*; apoi nostalgia nedefinită, realitatea visului, jocul de umbre și lumini, somnul, scuturarea florilor, progresia lentă (*încet-încet*), imaginea feminității (caracterizată prin paloare, irealitate). Pe cei doi poeți îi apropie de predecesor și limbajul, care armonizează termeni ușor învechiți, pronunții regionale (moldovenești) și neologisme moderate.

3. Sămănătorismul. Tradiționalismul

La începutul secolului nostru, sămănătorismul – direcția tradiționalistă care și-a luat numele de la revista *Sămănătorul* – și simbolismul – reprezentat mai ales de revistele *Literatorul* și *Viața nouă* – sunt principalele tabere în luptă. Totuși, în viața literară lucrurile nu se reduc la o simplă antiteză între vechi și nou, național și cosmopolit, rural și citadin etc., ci oferă istoricilor exemple de combinații paradoxale: în structura revistelor, care nu respectă întotdeauna distincțiile de ideologie literară, și chiar în operele poezilor, care combină elemente tradiționaliste și moderniste. Astfel, D. Anghel – care aplică tehnica sugestiei și a simbolului pe un material tematic și lexical autohton – e un timp redactor la *Sămănătorul*, unde publică, în colaborare cu tradiționalistul St. O. Iosif sau cu modernistul Minulescu, traduceri din poeți simbolști francezi. De altfel, traduceri din simbolștii francezi apar în mai toate revistele tradiționaliste mai importante. La rândul lor, unii dintre tradiționaliștii vremii (Iosif, într-o anumită măsură și O. Goga) asociază procedee simboliste (sugestie, muzicalitate, fluiditate) cu limbajul și tematica rurală.

După primul război mondial, o serie de poeți formați în mediul simbolist și parnasian evoluează spre un tradiționalism tematic, mai ales substituind imaginarul exotic printr-unul autohtonist (pământ, roade etc.). Fenomenul se observă cu claritate la I. Pillat (de exemplu, în contrastul dintre ciclul *Visări budiste*, 1912, și volumul *Pe Argeș în sus*, 1923), la Adrian Maniu (*Salomeea*, 1915; *Lângă pământ*, 1924) și, într-o formă mai complicată, la Tudor Arghezi.

Dincolo de afinități personale, de grupări literare și de luările de poziție estetice, încadrarea stilistică a autorilor se face de multe ori după criterii exterioare – de tematică și de limbaj poetic (contând, de pildă, numărul neologismelor sau prezența unor cuvinte-cheie).

4. Parnasianismul

Simbolștii francezi au polemizat cu parnasienii, generația imediat anterioară, din motive de doctrină, dar și din simple rivalități conjuncturale. S-a observat adesea că, în afara spațiului

francez, nu se mai face distincția parnasian, simbolist, influența celor două școli suprapunându-se.

În principalele puncte de divergență, parnasienii sunt mai raționaliști, intelectualiști, erudiți, încearcă să adopte un ton impersonal și chiar să concilieze știința și poezia; simbolisții le opun emoția (în plan uman) și misterul, iraționalul (în plan metafizic). Poezia parnasiană e descriptivă, statică; cea simbolistă preferă evocarea stărilor fluide, tranzitorii. Parnasienii conservă o versificație tradițională, în care esențială este cizelarea formei. Simbolisții inovează, uneori până la destruc-turarea versului. Există însă și asemănări însemnate între cele două școli: le apropie mai ales principiul autonomiei artei, al poeziei pure, degajate de imperativele etice. Religia artei și pasiunea artificialului se regăsesc la ambele direcții, chiar dacă teoretizările sunt diferite. În practica poetică, tablourile parnasiene sunt, de fapt, simboluri criptice, uneori mai autentice misterioase decât cele simboliste. O temă tipic parnasiană – contemplarea și descrierea obiectului estetic – presupune de fapt transformarea acestuia într-un simbol al artei. Pentru unii comentatori, evocarea Antichității greco-latine e tipic parnasiană; de fapt, simbolismul sfârșitului de secol a integrat-o sistemului său eclectic de simboluri universale (alături de Egipt, India, civilizația asiriană) și a legat-o de tema decadentei. Dincolo de contactele amintite, interferențele între simbolism și parnasianism se realizează și la un nivel mai superficial: în vocabularul neologic, în inventarul de referințe culturale, în cultivarea poeziei cu formă fixă.

În literatura română, etichetele de *parnasian* sau *simbolist* sunt uneori aplicate alternativ aceluiași poet; Davidescu publică în 1943 antologia *Din poezia noastră parnasiană*, în care sunt cuprinși Mircea Demetriade, Gabriel Donna, Al. Obedenaru, Gh. Orleanu, Al. Petroff, Iuliu C. Săvescu. Toți se regăsesc (în parte prin aceleași texte) în *Antologia poeziei simboliste românești* a Lidiei Bote (1968). În studiul său monografic despre parnasianism (1979), Margareta Dolinescu își intitulează un capitol „Reflexe parnasiene în lirica românească”, selectând dintre poezii cu posibile influențe parnasiene pe Al. Macedonski, M. Demetriade, Iuliu C. Săvescu, Al. Obedenaru, G. Donna,

Al. Petroff, C. Cantilli, Șt. Petică, dar și pe Șt. Orășanu, N. Iorga, Duiliu Zamfirescu, Mateiu I. Caragiale ș. a.

Majoritatea celor „suspectați” de parnasianism sunt deci în egală măsură revendicați de simbolism; parnasianismul s-a mai putut asocia și cu clasicismul (Duiliu Zamfirescu) și, mai ales într-o fază mai târzie, cu tradiționalismul temelor (Mateiu I. Caragiale, Ion Pillat). Trăsături parnasiene au fost identificate și la poeți mai vechi – de pildă la Alecsandri, în *Pasteluri* – sau la moderniști ca Ion Barbu. Primele poezii ale lui Barbu îmbină somptuozitatea descriptivă (parnasiană) cu voința de a simboliza (vizibilă și în titluri: *Lava*, *Copacul*, *Banchizele*, *Arca*, *Umbra*) și cu un elan vitalist mai apropiat de expresionism.

Texte ilustrative care se încadrează mai curând în direcția parnasiană (v. *Antologie*): *La Polul Nord* de Iuliu C. Săvescu; *Nord letargic* de Gabriel Donna, eventual și *Avatar* de Al. Macedonski.

5. Modernismul, expresionismul, mișcările de avangardă

Modernismul poetic românesc se dezvoltă din simbolism: preluând obsesia actualității și atitudinea de frondă, respingând însă estetismul ostentativ, luat în serios ca religie a artei, și monotonia discursului simbolist. Modernismul din perioada interbelică e foarte divers: ermetic, neotradiționalist, ironic etc. Este, de fapt, un moment al interferențelor: după unii critici, chiar ultimii poeți simbolisți importanți – Minulescu și Bacovia – se distanțează parțial de curentul care i-a produs, prin accentuarea convenției (I. Pop 1990: 23). În același timp, poeți importanți, neîncadrabili în totalitate unui curent, au o primă fază simbolistă (Arghezi, Pillat) sau parnasiană (Ion Barbu). Notele expresioniste sunt mai rar asociate simbolismului: ele au fost observate la Bacovia sau Arghezi, dar mai mult ca rezultat al unor convergențe întâmplătoare.

Avangarda preia din simbolism în special ideea explorării noului; suprarealismul e mai profund legat de simbolism, pe care îl continuă împingând către extrem alunecarea în imă-ginar, irațional, vis. Mulți dintre reprezentanții mișcărilor de avangardă încep prin a publica poezie simbolistă. Cazul cel

mai tipic este cel al lui Tristan Tzara ([Samuel Rosenstock], 1896–1963), care va iniția în 1916, la Zürich, dadaismul; în 1912, fiind încă elev, el editează împreună cu Ion Vinea ([I. Iovanaki], 1895–1964), revista de poezie *Simbolul* (din care au apărut patru numere), la care colaborează principalii poeți simbolisti ai vremii. Tzara însuși publică aici poeme în stilul lui Minulescu. B. Fundoianu, Ion Vinea, Adrian Maniu nu se vor desprinde niciodată definitiv de elementele simboliste ale operei lor.

Bibliografie

Legăturile dintre simbolism și eminescianism sunt sugerate de Fundoianu (1980: 133–139; articole din 1919) și Davidescu (1975: 396–423; articol din 1926); despre ecourile eminesciene în opera lui Bacovia scrie Petroveanu (1972: 114–128). Polemicile cu tradiționaliștii sunt urmărite pe larg de Bote 1966; interferențele, de G. Călinescu (1982: 857–871; capitolul „Tradiționalismul. Momentul 1923. Autohtonizarea simbolismului. Poezia roadelor”) și de Cioculescu (1982: 278–284). Pentru raporturile cu parnasianismul, v. Davidescu 1943; Dolinescu 1979. Pentru raportul cu mișcările de avangardă, v. I. Pop 1990.

IV. RETORICA SIMBOLISTĂ

1. Simbolul

S-a afirmat de multe ori că, în ciuda denumirii, simbolismul nu poate fi redus la folosirea simbolului – procedeu care aparține literaturii în genere, nu unui curent anume. Lucrul e, desigur, adevărat; nu se poate însă nici trece prea ușor peste un concept care a coagulat în jurul său, cel puțin la începuturi și cel puțin prin manifeste, curentul simbolist.

Definiții ale simbolului. Deși e o noțiune vehiculată astăzi intens de teoria și critica literară, *simbolul* nu este o figură de stil în sens tradițional. Nici nu a fost, de altfel, cuprins în tratatele clasice de retorică.

Domeniul care pare cel mai potrivit pentru definirea simbolului este teoria generală a semnelor (semiotica). Din acest punct de vedere, simbolul este un mijloc de transmitere de semnificații, deci de comunicare. Abordările antropologice,

psihologice, de istorie a religiilor îl plasează totuși și în afara comunicării propriu-zise.

Într-o definiție foarte generală, simbolul este *o imagine concretă, care are o semnificație proprie, dar prin care se identifică, în virtutea unei corespondențe, și un alt sens, abstract.*

Termenul *simbol* își are etimonul îndepărtat în gr. *symbolon*, care desemna inițial un obiect rupt în două pentru a deveni mijloc de recunoaștere între două persoane. Cuvântul actual are și în română mai multe sensuri diferite, printre care acela de „semn convențional folosit în știință sau tehnică” (de exemplu, O este simbolul chimic al oxigenului) sau acela de „rugăciune care rezumă esența unei doctrine religioase” (simbolul credinței sau crezul).

Simbolul poate fi considerat din două perspective: a celui care îl folosește sau a celui care îl descoperă. În primul caz, e utilizat pentru a transmite *indirect* o semnificație mai generală; în cel de al doilea, el e supus descifrării pentru a se identifica (în lume sau în text) un sens *profund*, dincolo de aparențe. În prima ipostază, simbolul e manipulat în procesul de comunicare: un pictor reprezintă un vârf de munte pentru a comunica ideea de ascensiune spirituală, de elevație; în cea de a doua, simbolul apare ca fiind deja dat, într-un univers în care totul e semnificativ: un gânditor care privește marea o poate considera un simbol al imensității sau al neliniștii spiritului. Simbolul e, așadar, un mijloc retoric, dar și instrumentul unui act de identificare psihologică sau de revelație mistică.

Simbolul presupune o ierarhizare a planurilor pe care le leagă: sensul indirect e mai important decât obiectul care îl reprezintă intuitiv; vârful de munte sau imaginea mării sunt aparențe, dincolo de care se ajunge la ideea simbolizată: esență, profunzime, adevăr.

Legătura dintre imagine și sens. Simbolul există, așadar, în virtutea unei legături, a unei corespondențe care se stabilește între două planuri: al obiectului concret (imagine și sens) și al semnificației secunde, abstracte la care el trimite. Natura acestei legături nu e ușor de precizat: într-o cultură dată, ea poate să apară ca *arbitrară* sau ca *motivată*. Distincția între arbitrar și motivat depinde de perspectiva – istorică sau contemporană – pe care cercetătorul o adoptă: din punct de

vedere istoric, multe asocieri au avut o motivație care s-a pierdut treptat. *Bufnița* ca simbol al înțelepciunii, de exemplu, e un simbol motivat la origine, dar care apare astăzi mai curând ca arbitrar.

Motivația înseamnă, pentru un simbol, o relație de tipul *metaforei* sau al *metonimiei*, deci de *analogie* sau de *continuitate*. *Apusul soarelui* poate fi un simbol al morții în temeiul unei asemănări de situații (scădere, dispariție a luminii și stingere a vieții), deci prin metaforă. *Clepsidra* devine un simbol al timpului pentru că măsoară scurgerea acestuia (și îl evocă prin metonimie).

Legătura poate fi diferită și după gradul ei de stabilitate și de vechime: există simboluri tradiționale, curente într-o anumită cultură, și simboluri noi, descoperite, propuse la un moment dat.

Semn și simbol. *Semn* e termenul cel mai general pentru un obiect care înlocuiește un altul, pentru a servi comunicării. *Simbolul* e un tip de semn, diferența specifică față de numele generic fiind adesea o simplă problemă de terminologie.

În semiotica lingvistică, ale cărei baze le-a pus Ferdinand de Saussure, se face o diferență între *semnul arbitrar* și *simbol* – care e un semn *motiv*at. Cuvintele sunt, în genere, semne arbitrare (asocierea secvenței de sunete cu un sens este convențională). În schimb, în semiotica creată de filozoful Ch. S. Peirce, *simbolul* e înțeles ca un tip de semn nemotivat, diferit de *indice* (semn bazat pe o legătură de cauzalitate) și de *icon* (semn bazat pe o relație de analogie).

Teoria simbolistă a analogiei. Simboliștii au preluat teoriile filozofice și mistice ale analogiei universale: în temeiul acestora, există legături secrete între planul realității și cel al esențelor, al ideilor pure. Rolul poetului-magician este de a le surprinde și de a le comunica cititorului, în aceeași formă indirectă, pentru că la ceea ce nu poate fi exprimat se ajunge doar prin simbol. Simbolul capătă astfel o funcție de cunoaștere, de sondare a misterului cosmic. Teoria corespondențelor, curentă în cărțile mistice care propuneau chiar tabele de echivalențe între microcosm și macrocosm, între realitatea materială și cea spirituală, între zile, planete, pietre prețioase, metale etc., a rămas legată în literatură de celebrul

sonet al lui Baudelaire *Correspondances* (*Corespondențe* sau *Corespunderi*), devenit emblematic pentru poezia simbolistă.

„Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc / și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc. // Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund, / Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund. // Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii, / Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii, / – Iar altele bogate, trufașe, prihănite, // Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite, / Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă / Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncântă.” (traducere de Al. Philippide). ♦ („La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.”)

Simbol și alegorie. Unii dintre teoreticienii simbolizării – în primul rând Albert Mockel – au dezvoltat opoziția dintre *simbol* și *alegorie*, corespunzând diferenței dintre *simbolul trăit* (viu, spontan, autentic) și *simbolul convențional* (conceptualizat): cel din urmă e neinteresant pentru poezie, excluzând emoția și fiind o simplă desemnare clișeizată (*ramura de măsline* semnifică în mod neambiguu pacea). *Simbolul* autentic este considerat, în această concepție, un mod de a indica, intuitiv, ceva încă necunoscut, o realitate spirituală care nu poate fi numită direct – în vreme ce *alegoria* e raționalistă, transpune în imagini convenționale ceva cunoscut, o abstracție care poate fi numită și direct. De fapt, alegoria traduce, de obicei, o idee prin asocierea mai multor simboluri, care își reduc reciproc polivalența, gradul de ambiguitate. Nu e însă teoretic imposibilă o alegorie interpretabilă în mai multe feluri (Călin 1969). Alegoria rămâne deschisă când toate simbolurile care o alcătuiesc sunt extrem de polivalente și permit mai multe

lecturi coerente sau – în mod contrar – când ele nu se articulează într-o poveste simplă, rămânând un mozaic cu piese obscure. Unele poezii simboliste se plasează la granița destul de riscantă dintre alegorie și simbol.

Retorica simbolului. În literatură, simbolul e exprimat prin limbaj, deci imaginea unui obiect e desemnată, descrisă sau evocată. Metoda simbolistă preferă evocarea, sugerarea; în orice caz, exclude discursivitatea, încercarea de a „traduce” simbolul, de a-i explica semnificația. Simbolul veritabil e fundamental ambiguu, pentru că nu i se poate asocia o singură semnificație. Ca fapt de limbaj, simbolul depinde de alt mod de organizare, dar are și avantajul de a-și lărgi sfera: nu doar o imagine, ci orice reprezentare senzorială (explozia unui sunet, răspândirea unui parfum, o atingere) poate fi transformată în simbol.

Distincția care se stabilește între *simbolul convențional, consacrat*, preluat din inventarul cultural, și *simbolul inedit* se suprapune parțial cu diferența dintre *simbolul menționat, citat*, și *simbolul construit de text*.

S-a spus adesea că poezia simbolistă aduce o schimbare fundamentală tocmai înlocuind simbolul convențional prin cel ambiguu, deschis. Afirmatia e adevărată în esență; trebuie totuși observat că și simbolistii recurg frecvent (în funcție și de perioadă sau de talentul fiecăruia) la simboluri convenționale: numai că acestea provin adesea din alte surse decât din inventarul tradițional al poeziei clasice. În fond, sugestia tainei poate fi produsă atât prin crearea unui simbol inedit, obscur, cât și prin citarea unui simbol ezoteric, deja existent, dar puțin cunoscut și înconjurat de o aură de mister. Sunt astfel preluate (dintr-un inventar mai mult sau mai puțin curent, beneficiind de prestigiul cultural al Antichității ori al ezoterismelor) simboluri precum *Orfeu*, *Narcis*, *Salomeea*, *faunul*, *nimfele* sau sunt produse prin metaforă simboluri inedite: *păianjenul de aur* (M. Demetriade), *flori de sânge* (Al. Obedenaru). Ca exemple de simboluri obscure, neconvenționale, pot fi amintite *ghețurile polare* și *somnul urșilor* (Iuliu C. Săvescu, *La Polul Nord*) sau *zborul unui corb* (G. Bacovia, *Amurg de iarnă*). De fapt, situația din fiecare text trebuie interpretată nuanțat: uneori simboluri

cunoscute, convenționalizate sunt preluate și reinterpretate, atribuindu-li-se o nouă semnificație.

Simbolul poetic e mai ales construit (sau reconstruit) în interiorul textului; din punct de vedere stilistic, sunt mai multe căi de a produce în text un simbol, deci de a accentua o prezență cu sens ascuns. Una dintre ele este *repetiția*: un cuvânt-cheie, care evocă o imagine, reapare cu insistență neobișnuită, ceea ce e un semnal al faptului că trimite la ceva dincolo de imaginea propriu-zisă. În poezia românească, această modalitate e specifică lui Bacovia (*Amurg violet*, *Plumb*, *Negru*). Simbolul poate fi însă reliefat și prin alte mijloace: de exemplu, prin punerea sa în scenă, prin dezvoltarea narativă (ca scuturarea misterioasă a rozei în *Fantazie* de D. Anghel).

Obiecte și scenarii simbolice. În textul literar se pot identifica simboluri bazate pe reprezentări spațiale, statice, obiectuale (care trimit la o singură imagine) și simboluri dinamice – temporale sau narrative. Din prima categorie ar face parte *cheia*, *crinul*, *pescărușul*, *umbra*, *cavoul* etc.; din cea de-a doua, *călătoria*, *zborul*, *cântecul*, *scuturarea florilor*, *răspândirea unui parfum* etc. Scenariile simbolice de ultimul tip, având, de obicei, ca suport lingvistic un verb, sunt mai abstracte și adesea mai deschise interpretărilor diverse; în plus, ele pot avea o capacitate mai mare de a organiza textul în jurul lor (cu riscul totuși de a se transforma în alegorii).

În simbolismul românesc pare să existe o anumită preferință pentru simbolurile vegetale: mod poate involuntar de a rescrie tradiția folclorică, pândit de pericolul de a aluneca într-o poezie minoră, sentimentală și decorativă. O valoare simbolică foarte puternică o capătă însă mai ales scenariul *scuturării florilor*, care apare frecvent și se caracterizează printr-o remarcabilă ambiguitate.

Imaginea scuturării florilor există și în poezia lui Eminescu, mai ales în ipostaza ploii de flori care acoperă perechea îndrăgostită („Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri”). În textele simboliste perspectiva e de obicei schimbată (cadrul natural e artificializat, redus la dimensiunile florii din vază), ceea ce poate modifica și înțelesul căderii. Căderea petalelor poate fi o reprezentare suavă, chiar

feerică a morții, a trecerii timpului, a melancoliei, a dematerializării, a învăluirii și chiar a voluptății (sugerate de culoare și parfum).

• Texte ilustrative (v. *Antologie*): Al. Macedonski, *Valțul rozelor*, *Rondelul rozelor ce mor*; D. Anghel, *Melancolie*, *Fantazie*, *Moartea Narcisului*, *Balul pomilor*; Alfred Moșoiu, *Moartea florilor*. Li se poate adăuga un fragment de proză, care conferă valoare simbolică aceleiași mișcări: „... tăcea acum cu privirea pierdută în gol. De la un ceas, simțeam cum ceva greu mă apăsa pe piept, îmi strângea tâmplele. Omul acesta deprins cu vântul iute de la larg, cu mirosul salubru de vâsc marin, avea groază de ferestrele deschise și trăia într-un aer închegat, împăclit de fum, zaharisit de miresme grele. Târziu, flăcările lumânărilor încremeneau țepene și, din când în când, se auzea scuturându-se cu un foșnet înăbușit câte un trandafir“ (Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*).

2. Sinestezia

Sinestezia este definită, ca noțiune psihologică, prin asocierea spontană între senzații de natură diferită, care par să se sugereze reciproc (de exemplu: sunet – culoare – parfum). Inclusă de simbolistii francezi de la sfârșitul secolului al XIX-lea în amestecul lor de teorii estetice, științifice, ezoterice, teoria sinesteziei a fost raportată în literatură la câteva versuri celebre din Baudelaire (din sonetul *Correspondances*, citat mai sus: „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“ – „Parfum, culoarea, sunet se-ngână și-și răspund“, și din poemul *Toute entière*: „O métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un!“ – „O, metamorfoză mistică / a tuturor simțurilor mele topite într-unul singur!“); de asemenea, în varianta „audiției colorate“, la *Voyelles (Vocale*, v. p. 132), celebrul sonet al lui Rimbaud. Teoria corespondențelor senzoriale s-a dezvoltat în simbolism paralel cu aceea a corespondenței dintre diferitele arte, fiecare adresându-se preponderent unui simț anume. Această din urmă idee a fost întărită de succesul dramelor lirice ale lui Wagner, care propuneau o sinteză estetică nouă: între muzică, poezie și arta plastică.

Din suprapunerea, din echivalarea senzațiilor se constituie în teoria simbolistă așa-numitele „corespondențe orizontale“, situate în același plan, stabilindu-se între fenomenele percep-

tibile ale lumii. Ele coexistă cu „corespondențele verticale“, legături existente între lumea aparențelor (accesibilă simțurilor) și transcendent. Din acest punct de vedere, sinestezia ar avea valoarea unei căi de cunoaștere, de acces către esențe, către unitatea misterioasă a lumii.

În teorie și în forma extremă, sinestezia ar urma să reproducă în textul poetic o perturbare a simțurilor, deschizând drum către necunoscut, către suprarealitate. În fapt, ea s-a manifestat mai ales ca un procedeu artistic de asociere inedită a imaginilor, dovedind rafinament senzorial și ingeniozitate, cu tendințe manieriste. Transpoziția senzațiilor a fost dezvoltată discursiv, explicit, dar (caz cu adevărat interesant) a fost și concentrată într-o metaforă (adesea, într-un epitet metaforic).

Teoriile psihologice ale sinesteziei au circulat și la noi la sfârșitul secolului trecut. Simbolistii români nu folosesc însă foarte mult sinesteziiile ca procedeu de construcție a imaginii: puținele cazuri clare (citate de nenumărate ori în studiile critice) sunt mai ales decorative, manieriste, și nu ocupă în poeme un rol central. Merită observate câteva situații:

(I) Cel mai adesea senzațiile diferite sunt doar alăturate, într-o acumulare în care fiecare își păstrează individualitatea, sugerându-se totuși că între ele există o legătură: „Halucinat când este-auzul, vederea este fermecată“ (Al. Macedonski, *Noaptea de mai*).

(II) Un caz discutabil este cel în care limbajul poetic preia și extinde transpuneri analogice deja fixate în limbă: adjective precum *dulce* sau *amar* sunt în mod curent utilizate pentru a caracteriza gustul („prăjitură dulce“), sunetul („voce dulce“), mirosul („parfum dulce“). Cum adjectivul *dulce* este unul dintre cele mai frecvente în limbajul poetic românesc (mai ales în perioada romantică), e greu de spus dacă prezența lui în construcții ca „dulce larmă“ (D. Anghel, *Farmec de noapte*), „miresme dulci“ (idem, *Melancolie*) realizează într-adevăr sinestezii de tip simbolist.

(III) Adesea, epitetul metaforic (metafora sinestezică) poate fi interpretat ca rezultat al unei figuri de stil foarte răspândite – *hipalaga* (modalitate de concentrare a expresiei poetice prin transferarea metonimică a însușirii unui obiect asupra altuia); astfel, „parfumul palid al rozei“ (N. Davidescu, *Nevroză*)

poate fi citit ca derivând din „parfumul rozei palide” (sau ca o simplă extindere de sens a adjectivului *palid* „slab”). În versurile „Cochetării și grații albe, și roze gesturi, dulci arome, / Împrăstie în aer danțul acesta ritmic de fantome” (D. Anghel, *Balul pomilor*), asocierile inedite „cochetării și grații albe” și „roze gesturi” ar putea proveni din transferul culorilor de la flori la mișcările în care acestea sunt prinse. Oricum, indiferent dacă e vorba de o sinestezie sau de o hipalagă, rezultatul este o imagine complexă.

(IV) Sinesteziiile propriu-zise sunt de multe ori rezultatul unei percepții estetizante, în care „naturalul” apare ca operă de artă. Metafora cea mai răspândită – în unele cazuri chiar banalizată – este cea a muzicii: sunetele și parfumurile sunt descrise ca alcătuind o interpretare muzicală („orchestra de senzații” – M. Demetriade, *Păianjenul de Aur*). Rozele sunt elementele unei compoziții în care „Pe ritmuri persane în strofe-așezate, / Melodic, coloarea, coloarei răspunde...” (Al. Macedonski, *Rondelul rozelor din Cișmeği*). Melodia culorilor e dezvoltată discursiv, nu metaforic: „Într-un amurg de toamnă, orchestrată / În violet, / În alb, / În roz, / și-n *bleu*” (I. Minulescu, *Romanță fără muzică*). Deseori, sinestezia rămâne un ornament izolat, fără consecințe asupra viziunii poetice globale: Al. T. Stamatiad își intitulează un poem *Simfonie în roz*; în text însă nu există decât o imagine auditivă (iar rozul pare să aibă o semnificație abstractă, morală).

În relativ puține situații sinestezia e construită conștient, în acord cu teoriile la modă. M. Demetriade compune o transpunere liberă a celebrului sonet al lui Rimbaud, cu alte asocieri și imagini: *Sonuri și colori* (v. pp. 130–131). Ca și la Rimbaud, mai mult decât justificarea psihologică sau simbolică a fiecărei echivalențe între sunet și culoare contează tonul ambiguu – pe jumătate inspirat, pe jumătate ludic.

Unele versuri sunt mai curând enunțuri raționale, teoretice, decât percepții proaspete: „De ce-ți sunt ochii verzi – / Coloarea wagnerienelor motive – ?” (I. Minulescu, *Celei mai aproape*). Una dintre cele mai construite sinestezii ale poeziei române – „Primăvară... / O pictură parfumată cu vibrări de violet” (G. Bacovia, *Nervi de primăvară*) – e o performanță tehnică, în măsura în care suprapune impresii de culoare, parfum și

muzică; ea pare totuși să fie folosită ironic; excesul estetizant, acumularea de clișee contrastează cu restul textului. Mai autentică pare transpunerea metaforică a lui Macedonski, din *Epoda de aur*: „Dar sânge ce curge din nori / Înaltă fanfare de goarne”.

Se remarcă și o preferință lexicală pentru câteva cuvinte producătoare de sinestezii: în afara adjectivului *dulce*, un altul repetat până la sațietate – și până la a deveni o emblemă simbolistă, un mijloc discret de recunoaștere – este adjectivul *blond*, evocând o impresie luminoasă foarte vagă (v. p. 98). Adjectivul *sonor* e utilizat probabil datorită caracterului său destul de abstract, deci marii capacități combinatorii („albul treptelor sonore” – I. Minulescu, *Romanța cheii*; „lavandă sonoră” – T. Arghezi, *Morgenstimmung*). A *vibra* și *vibrație* creează imagini fundamental ambigue, pentru că pot evoca la fel de bine senzații auditive, vizuale sau tactile. „În Eldorado / Vibrează-n unde / Lingusitoare / Parfumuri vii” (Eug. Ștefănescu-Est, *În Eldorado*); „În aer vibrează senzații de dalii” (N. Davidescu, *Nevroză*).

Metafora sinestezică este, până la urmă, un caz al artificializării limbajului poetic.

3. Sugestia, vagul

Invocată constant în caracterizarea poeziei simboliste, considerată a fi una dintre principalele contribuții simboliste la dezvoltarea liricii moderne, *sugestia* e, probabil, noțiunea cea mai vagă: enunțată în manifeste poetice, dar sumar teoretizată, și încă și mai puțin detaliată în aspectele ei tehnice.

Sugestia se încadrează modelului teoretic simbolist în măsura în care accesul la transcendent nu se poate produce decât pe căi mediate: suprarealitatea care nu poate fi numită e evocată prin simboluri și întrezărită prin aluzii, ambiguități, elipse. Ideea fundamentală pare a fi aceea că, indiferent dacă poetul propune o revelație sau o inițiere, misterul nu poate fi decât presimțit de cititor. Sugestia e în acest caz efectul simbolului autentic, prin care sunt trezite corespondențele verticale, și al sinesteziei, deci al corespondențelor orizontale.

Tehnica sugestiei se opune discursivității, deci enunțului explicit, rațional, logic articulat. Vagul și *îndecizia* au avantajul

de a crea posibilitatea unor noi conexiuni, asociații, de a permite lecturi multiple ale textului. Poeții simbolști mizează pe colaborarea cititorului. La noi li s-a și adus de altfel, de către Ibrăileanu (1979, II: 202–209; articol din 1922), obiecția că își neglijează astfel cititorul real, neformat.

Limitele discursului indirect, ale voinței de sugerare sunt, la o extremă a experienței poetice, ermetismul, obscuritatea (sugestia ca refuz al numirii directe este principiul ermetismului lui Mallarmé), la cealaltă, tăcerea. Ambele sunt modalități de a suspenda comunicarea. Evident, sunt interesante poetic apropiările, în diverse grade, de aceste limite: extremele înseși (obscuritate totală și tăcere absolută) rămân în afara poeziei.

Sugestia și imprecizia sunt în primul rând caracteristici ale impresionismului asimilat de simbolism. Trăsăturile picturii impresioniste – suprimarea contururilor, a desenului, reducerea realității la efecte de umbră și lumină – au fost preluate metaforic și de literatură. *Art poétique* (*Arta poetică*) a lui Verlaine, unul dintre textele de bază ale simbolismului francez, e preocupată de sugestie într-o manieră care amintește de impresionism: pe un ton lejer, ironic (greu de detectat în traducere), sunt recomandate vagul, indecisul, versul impar, fluid, muzicalitatea, nuanța, „cântecul gri“, refuzul elocinței.

„Deci, muzică întâi de toate, / Astfel, Imparele prefer, / Mai vagi, mai libere-n eter, / Fiind în tot, plutind pe toate. // Alege vorbele ce-ți vin / Să pară scoase din confuzii: / O, cântecele gri, iluzii / De Tulbure în Cristalin! // Sunt ochii splendizi după voaluri, / Zi ezitând în după-amiezi, / Sunt aștri-n azurii grămezi / Pe dulci, tomnatic fundaluri. // Nuanța eu râvnesc s-o caut, / Nuanță, nicidecum Culoare, / Nuanța doar – îngemănare / De vis cu vis, de corn cu flaut! // Alungă Poanta ce ucide / și crudul Spirit, răs impur, / Ce lacrimi scot în ochi de-Azur, / și izul trivial de blide! // Sucește gâtul elocinței, și bine faci când, cu putere, / Astâmperi Rima-n chingi severe, / Ea, sclavă a nesocotinței... // Ah, Rima – numai chin și silă! Ce surd copil ori negru drac / Scorni bijuteria-fleac / Ce sună gol și fals sub pilă? // Deci, muzică mai mult, mereu, / Iar versul tău aripi înalte / Să prindă, năzuind spre alte / Iubiri și bolți de Empireu! // Să fie buna aventură / Când suflă zgribuliții zori / Prin mintă și prin cimbrșori... / Tot restul e literatură“ (traducere de C. D. Zeletin). ♦ („De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien

en lui qui pèse et qui pose. // Il faut aussi que tu n'aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise: / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. // C'est les beaux yeux derrière les voiles, / C'est le grand jour tremblant de midi, / C'est par un ciel d'automne attiédi, / Le bleu feuillis des claires étoiles! // Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la Nuance! / Oh! La Nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor! // Fuis du plus loin la Pointe assassine, / L'Esprit cruel et le Rire impur, / Qui font pleurer les yeux de l'Azur, / Et tout cet ail de basse cuisine! // Prends l'éloquence et tords-lui son cou! / Tu feras bien, en train d'énergie, / De rendre un peu la rime assagie: / Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où? // O qui dira les torts de la Rime! / Quel enfant sourd ou quel nègre fou / Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime? // De la musique encore et toujours! Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieux à d'autres amours. // Que ton vers soit la bonne aventure / Eparses au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature“)

Principalul mod de realizare a sugestiei se identifică cu *producerea ambiguității*.

Ambiguitatea este o caracteristică generală a limbajului, constând în posibilitatea ca o secvență (cuvânt, sintagmă, propoziție etc.) să primească cel puțin două interpretări diferite. În utilizarea obișnuită a limbii, ambiguitatea este eliminată de context: într-o situație dată, în funcție de o serie de informații suplimentare, e aleasă o singură interpretare, cea mai relevantă. Altminteri, indecizia se poate transforma în defect, în obstacol al comunicării. În poezie ambiguitatea e însă voită, controlată, orientată către producerea de sensuri noi.

Strategiile cele mai frecvente de producere a ambiguității sunt *nedeterminarea*, *folosirea cuvintelor cu sens abstract*, *a perifrazelor*, *exprimarea incertitudinii*, *elipsa*, *suspensia* (fragmentarismul), *metafora*, *efectele sonore*.

(a) *Nedeterminarea* se observă în folosirea de numeroase pronume și adverbe nehotărâte sau în excesul de substantive nearticulate. De exemplu, în poezia lui Pillat *Depart*, adverbele *departe* și *undeva* sunt repetate în fiecare distih; limbajul e în același timp excesiv (supraîncărcat cu referințe exotice, culturale) și voit imprecis. La Anghel, în poezia *În grădină*, se

poate observa mulțimea articolelor nehotărâte care creează distanță față de o amintire, transformând-o în simbol: „Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă: / Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă, / Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge...”. În poeziile lui Minulescu, ambiguitatea centrală ține, de multe ori, de imposibilitatea de a identifica interlocutorul, persoana a II-a din text. Petică accentuează mai ales nedeterminarea spațio-temporală (ciclul *Când vioarele tăcură*).

(b) *Cuvintele cu sens abstract* permit mai multe interpretări, dar folosirea lor în exces e riscantă pentru poezie, conceptualizarea reducând considerabil lirismul și banalizând discursul. Simbolistii abuzează mai ales de termenii care desemnează realități psihice sau spirituale: *tristețe, rătăcire, îndoială, spaimă, uitare, pace; suflet, inimă, plâns, gând, viziune, ideal, vis* etc.

(c) *Perifraza, aluzia* apar ca forme de a evita numirea directă a obiectului sau a persoanei, uneori în mod periferic, neesențial (în poezia lui D. Anghel *Fantazie*, nu apare numele Ofelia, care e substituit de diverse perifraze: „blonda lui amantă”, „nebunei lui amante”), alteori transformând întregul text într-o ghicitoare (Ion Minulescu, *Celei mai aproape*).

(d) *Incertitudinea* este exprimată mai ales prin intermediul adverbilor *parcă, poate* („de nu știu ce mi-i dor... pe-aproape / Parc-au trecut un pas, o șoptă” – D. Anghel, *Farmec de noapte*) sau rezultă din prezentarea mai multor ipoteze: „Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate” (*ibidem*), din exclamații și mai ales din întrebările fără răspuns: „O! tu, cine erai? // Cine-ai fost tu...” (idem, *Paharul fermecat*). Uneori și acestea capătă un pronunțat aer retoric: „De ce, când plângi, / Cu tine plânge tristețea blondelor opale?” (Ion Minulescu, *Celei mai aproape*).

(e) *Elipsa* (absența unor părți din enunț, care pot fi reconstituite de cititor) și *suspensia* (întreruperea enunțului, cu o continuare previzibilă, dar nu în termeni exacti) sunt frecvente, până la a face din punctele de suspensie o marcă facilă a profunzimii, de care poezii minori fac mare abuz. Chiar Bacovia ajunge, în ultimele sale poeme, la o folosire manieristă a procedului (v. p. 270).

Fragmentarismul este un rezultat al elipsei amplificate, generalizate, devenite principiu de construcție a textului; el constă în suprimarea tranzițiilor, a conexiunilor explicite între imagini, episoade, enunțuri.

Imaginile sunt, de pildă, fragmentate, când obiectele sunt evocate prin câte un detaliu, nu epuizate descriptiv. În unele cazuri recunoaștem ca figură de stil *metonimia*: dar nu e vorba de metonimia tradițională, convenționalizată, care aduce obiectul în prim-plan; poezia modernă focalizează pe detaliu, care devine mai important decât obiectul absent. La Petică, *Când vioarele tăcură*, I, o serie de detalii – *arcușuri, strune, degete* – se succedă fără a reconstitui întregul.

Poemul însuși poate părea un fragment, un instantaneu dintr-o mișcare continuă (ceea ce constituie o apropiere de impresionismul pictural). Principiul pur simbolist presupune o construcție pentru a impune simbolul și a regăsi din corespundențe unitatea pierdută; principiul impresionist destruc-turează, lăsând spațiu pentru sugestie. În general, poemele simboliste nu sunt lipsite de o structură compozițională vizibilă; fragmentarismul e doar parțial, neatingând ansamblul textului (care are de obicei un „vârf” și chiar o „poantă” finală). În unele cazuri (Minulescu, Bacovia), discursul e organizat în mod suplimentar, prin simetrii.

(f) *Metafora*. Principiul analogiei se poate manifesta prin comparație și prin metaforă. Metafora corespunde însă, mai mult decât comparația, dorinței autorului de a sugera: identificarea totală între două obiecte ale lumii se dispensează de explicații. Ambiguitatea e o trăsătură fundamentală a metaforei poetice, care își creează un obiect nou, neidentificabil cu precizie.

(g) *Efectele sonore*. Simbolismul fonetic, aliterațiile, muzicalitatea ritmului creează efecte de sens vagi, evocative. Puterea de sugestie a sunetelor – fundamental ambiguă – a fost conștient urmărită de simbolisti (v. pp. 55–56).

Reprezentarea vagului. O modalitate de a crea atmosferă, de a sugera estomparea contururilor este reprezentarea în textul poetic a unor elemente vizuale difuze – *umbră, fum, ceață*. Acestea creează imagini ale imaterialității și, în același timp, devin metafore ale vagului, ale indecisului; prin repetiție,

se transformă în simboluri pentru marginea de mister a existenței. În aceeași serie pot intra și elemente nonvizuale, a căror caracteristică e tot imprecizia: *murmur*, *șoaptă*, *mireasmă* etc.

Procedeul se degradează în manieră prin abuzul de termeni.

Un efect poetic extrem de interesant se obține prin metaforele schimbării de consistență a materiei: obiecte masive, dure, concrete sunt văzute ca forme fluide, în vreme ce realitățile aproape imateriale capătă atributele solidității: „Văzduhu-i greu cât n-ar fi-n stare vâslind să-l taie o aripă” (D. Anghel, *După ploaie*); „Se clatin crengile, iar umbra se clatină și ea, se farmă”, „Se frânge umbra-nduișată” (idem, *Farmec de noapte*). Acest tip de joc imagistic are o semnificație mai adâncă, presupunând confuzia dintre realitate și imaginar și chiar natura spirituală a realității.

Explicitarea. Cea mai neinspirată cale de a sugera misterul lucrurilor, marginea de neexprimabil a imaginii e discursul explicit, în care sunt repetați termeni abstracți din sfera tainei: *secret*, *mister*, *neștiut*, *tainic* etc. Procedeul, convențional și inefficient (a fost, de altfel, observat și ironizat în epocă), este în fond contrar principiului sugestiei. Îl întâlnim totuși, și nu numai la poezii minori.

Trivale (1971: 157; articol din 1913) recenzează un volum de versuri al poetului simbolist I. M. Rașcu, observând sarcastic: „Toate lucrurile care sunt pentru noi ceilalți destul de comune – precum străzile, pensioanele, scrumelnițele – devin la dl Rașcu *misterice*, *magice*, *fantastice*, iar în cel mai rău caz *bizare*, *stranii* și *ciudate*, și aceasta prin simpla lor împreunare cu atributele înșirate. E uimitoare îndrăzneala cu care d-sa atribuie cetitorului român naivitatea de a se încrede etichetelor sale verbale și se scutește de a ne evoca într-adevăr marele mister, prin simplul fapt că aruncă adesea atributul de «evocator» în ritmul versurilor sale.”

4. Figurile temporalității: Efemerul

Una dintre inovațiile simboliste constă într-o nouă percepție a temporalității (v. p. 10). Chiar dacă n-a fost teoretizată în epocă, aceasta pare să unească unele dintre cele mai diferite direcții și principii clamate de poezii simboliste: muzica este, în fond, o metaforă a timpului, iar simbolul vag e adesea un simbol în devenire temporală. Percepția temporală poate

explica echilibrul între senzorial și abstract al poeziei simboliste. În opoziție cu parnasianismul descriptiv, simbolismul surprinde devenirea, fluidul temporal. În esență, temporalitatea nu mai e doar o temă a liricii, devenind materialul ei fundamental.

Poezia simbolistă prototipică reprezintă (nu numai în varianta impresionistă) un instantaneu înconjurat de o aură emoțională, în care e surprinsă trecerea timpului. Sentimentul de angoasă în așteptarea degradării inevitabile și a morții presupune acțiunea timpului, după cum senzația de monotonie e indisolubilă de trăirea duratei. În fine, chiar obsesia modernității, a actualității ține de un sentiment al urgenței, al prinderii clipei. Vulgarizarea simbolismului transformat în română populară păstrează acest nucleu obsesiv, în genere, prin alunecarea în sentimentalism (atât de ușor declanșat de temele „trecerii”).

Retorica temporalității poate fi sesizată în anumite moduri de compunere a poemelor simboliste:

(a) *Surprinderea momentului, a prezentului efemer.* Majoritatea textelor simboliste sunt poezii scurte, în care e surprins un moment din devenirea temporală, prin intermediul unui gest, al unei mișcări, al unei apariții fugare, al unei dispariții. Detaliul – aruncarea sau scuturarea unei flori, plecarea corăbiilor, zborul unei păsări, stingerea ultimelor note dintr-o melodie – capătă valoare de simbol, proiectat pe un fundal durativ, monoton (*înserarea*, *ploaia*, *tăcerea*). Efectul se obține cu minimum de mijloace stilistice, adesea prin simplul joc al timpurilor gramaticale (de exemplu, perfect simplu / imperfect, în poezia *Când vioarele tăcură*, II, a lui Șt. Petică.

Apar în texte numeroase mărci temporale: adverbul *când* (cea mai frecventă legătură între secvențe); cuvinte care fixează reperul temporal în prezent, „*E vremea*” (Al. Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*), „cheia ce mi-ai dat *aseară*” (I. Minulescu, *Romanta cheii*).

(b) *Suprapunerea mai multor momente.* Prezentul este deseori pus sub semnul trecutului pe care îl prelungește – *Moartea Narcisului* (D. Anghel) începe cu versul „*Trăiește încă floarea*” – sau al viitorului – ca în *Balul pomilor* (idem), „*Așa-s în clipa asta toate, dar mâine*”. Amintirea (idem, *În grădină*; Șt. Petică, *Când vioarele tăcură*, XII) și presimțirea (Traian Demetrescu, *Corbii*) sunt formele cele mai banale. Mai interesante sunt

formele de identificare psihologică sau mitică cu un timp anterior, ca în *Lacustra* lui Bacovia sau în textele care folosesc tema transmigratiei sufletelor (Al. Macedonski, *Avatar*). Comparatia a doua momente își ia în *Nord letargic* (G. Donna) un reper doar aparent stabil: pozitia constelatiilor.

(c) *Dinamizarea imaginii*. Când descrierea e realizată în termeni dinamici, ca în *Rondelul cascadelor de roze* (Al. Macedonski), imaginea se integrează curgerii timpului.

Persistă totuși o criză internă a viziunii despre timp a simbolismului, o contradicție: între teoriile simbolului, ale corespondențelor, care presupun cel puțin stabilitatea planului ideilor pure, și percepția acută a efemerității, care pare să nu atingă doar planul aparențelor.

5. Monotonia. Figurile obsesiei

Între categoriile care definesc retorica simbolistă ar trebui inclusă și *monotonia*: un efect pe care cititorul îl simte, dar care nu aparține totdeauna intenției autorului. Aceasta se regăsește la mai multe niveluri: în text, prin repetiții, convergențe, prin suprasaturare stilistică, dar și în ansamblul operei unui autor sau al curentului, prin uniformitatea temelor, imaginilor, procedeelor. *Clișeele*, *emblemele* (recuzită, decor) sunt mai vizibile în operele simboliste decât în cele produse de alte mișcări literare. Ceea ce nu reprezintă doar un efect accidental – al spiritului de grup, al epigonismului –, ci o urmare a premiselor fundamentale ale curentului. Chiar pornind de la teoria corespondențelor, simbolismul se afirmă ca un mod de percepție și de expresie convergent și monocord, care valorizează unitatea, nu rupturile; monologul, nu dialogul. Rezultatul îi reflectă premisele: un câmp poetic unitar, de echivalențe.

Strategiile care conduc către același efect sunt totuși diferite: în unele cazuri, monotonia se identifică cu lipsa de stridențe, cu unitatea registrului limbii și al imaginilor (ca la Șt. Petică); în altele, e rezultatul paradoxal al dorinței permanente de strălucire, de ornamentare. Excesul figurilor de stil și al surprizelor lexicale ajunge să-l obosească pe cititorul poeziei lui Minulescu sau pe cel al prozei lui Mateiu I. Caragiale. În fine, există poeți care își asumă monotonia, cultivă figurile obsesiei, reducerea la un minimum de substanță. Cazul cel mai clar e Bacovia. În

poezia lui, repetiția – sursă a muzicalității proprii simbolismului – are în primul rând rolul de a crea efectul obsesiv.

6. Artificialitatea

Simbolismul e o mișcare estetică, în care preferințele se îndreaptă spre artă, artificiu, obiecte – nu către natură și spontaneitate. Și în acest caz există o consonanță între premisele teoretice ale mișcării și rezultatele ei stilistice. Câteva forme de manifestare ale estetismului ar putea fi:

(I) Valorizarea estetică a lumii: e prețuit ceea ce este rar și nou.

(II) Valorizarea estetică a naturii: natura sălbatică apare ca inferioară prelucrării ei artistice, *izvorul* fiind înlocuit de *havuz*, *pădurea*, de *parc*. Tema artificiei artistice e foarte vizibilă în rondelurile lui Macedonski: *Rondelul rozelor din Cișmege* și, mai ales, în *Rondelul apei din ograda japonezului*.

(III) Artificializarea naturii, prin construcția imaginii elaborate, hieratice, prin abstracție, prețiozitate și intelectualism (acumulare de simboluri, încifrare).

Există în poezia simbolistă, ca și în cea parnasiană, un peisaj artificializat prin viziune, prin tratarea estetizantă: elementele naturale sunt comparate sau identificate metaforic cu pietre și materii prețioase, cu opere de artă (Al. Macedonski, *Rondelul de aur*), cu elemente de civilizație umană: dans, costume, ceremonial (D. Anghel, *Balul pomilor*). Peisajul devine un *decor* (ca în poezia cu același titlu a lui Bacovia) prin reducere, prin simplificarea liniilor și a culorilor; un procedeu foarte folosit de Minulescu e artificializarea prin introducerea cifrelor simbolice (trei corăbii, „orașu-n care plouă / De trei ori pe săptămână” etc.).

(IV) În limbaj, tendința de artificializare se reflectă clar în căutarea neologismului rar, prețios. În literatura română, aceasta a fost chiar una dintre cauzele reacției de respingere manifestate de contemporani, mai ales față de lirica simbolistă din prima fază (Macedonski și grupul său). Folosirea numelor proprii cu rezonanțe exotice s-a păstrat însă până la sfârșit (la Minulescu, Pillat).

Există printre simbolistii români și tendința spre compromisul lexical cu vocabularul tradițional, consacrat (Anghel,

Petică), ca și soluția radicală a simplificării lexicale prin reducere (Bacovia).

7. Discursivitatea, ironia, intertextualitatea

Simbolismul magic și mistic, negativ și obsesiv, uneori macabru, exclude ironia și, mai ales, autoironia destructurantă. Există însă latențe discursive și ironice, prezente în diverse grade la unii autori (în simbolismul francez, mai ales în poezia lui Jules Laforgue). Ironia e un act de discurs: presupune o voce, nu iluzia sugestiei pure. O poezie ironică e inevitabil discursivă, teatrală, raportabilă la un actor.

Majoritatea poeziei simboliste românești e lipsită de umor. Bacovia apare uneori în ipostaza de actor, dar registrul său este cel mult unul sarcastic. Minulescu constituie adevărata excepție: parodic, autoparodic, cu dispoziție spre joc și cu capacitatea de a produce efecte umoristice.

Ca și ironia, intertextualitatea – trimiterile la alte texte, citarea, imitarea conștientă și ludică – este un aspect al modernismului postsimbolist, pe care îl întâlnim tot la Minulescu (și, parțial, la Bacovia).

Bibliografie

Dintr-o bibliografie foarte bogată despre simbol, se pot alege, pentru completarea unei informații minimale: Wellek, Warren (1967: 248–251); Chevalier, Gheerbrant (1995, III); Mancaș (1991: 145–197); Alexandrescu 1966; Liiceanu (1981: 53–115); pentru raportul simbol / alegorie, v. Călin 1969. Despre simbol în teoria simbolistă: Bote 1966; Molcuț 1983. Circulația teoriilor sinestezice în România e prezentată detaliat de Bote (1966: 283–294). Texte interesante despre metafora sinestezică (și funcția ei unificatoare): Vianu (1968: 342–352); despre „mistica culorilor”: G. Călinescu (1967: 783–789). Artificialitatea limbajului poetic e urmărită – ca formă a jocului estetic – de I. Pop (1985: 29–79).

V. INOVAȚII FORMALE. EXPERIMENTE PROZODICE

Poeții simbolști au introdus în literatura română o serie de inovații formale, au exersat forme fixe de poezie și au rafinat

numeroase figuri de repetiție. Jocul cu formele (sunete, ritm, rimă, lungimea versului, structura strofei) este legat în concepția simbolistă de ideea că poezia are o esență muzicală, muzica fiind văzută ca un ideal de artă pură, în care semnificațiile vagi acționează asupra ascultătorului în mod intuitiv, irațional. Fascinația pe care muzica a exercitat-o asupra poeților simbolști a ocupat un loc esențial în definirea curentului (de către Paul Valéry¹ sau, la noi, de către Lovinescu și G. Călinescu – v. p. 62). Încercarea de a imita muzica prin limbaj se explică atât prin poetica sugestiei (pentru că armoniile formei creează ecouri de sens, imprecise, care se plasează într-un plan magic sau subconștient), cât și prin estetismul simbolist (care cultivă plăcerea senzorială a formei).

Prezentarea poemului ca piesă cvasimuzicală se realizează chiar pornind de la titlu: *romanță* (termen pe care Minulescu îl folosește intens – și în combinația *Romanță fără muzică*) sau *cântec*; de asemenea, prin adoptarea de forme prozodice apropiate de cele ale unor specii muzicale (caracterizate, de pildă, de prezența refrenului) și chiar prin introducerea în text a denumirilor de note muzicale: „Do-mi – sol-lă, / Vesel cântați din guzlă” (Al. Macedonski, *Guzlă*); „Do – mi – sol – fa – si armonia-anunță ivirea regală... / Sol – mi – re arcușul revarsă superbu-i tezaur” (Ion Theo [T. Arghezi], *Do – re – mi*); Horia Furtună citează și vechile nume grecești ale notelor, folosite la noi în muzica bisericească: „Puterea care mă-nălța / Fugi din mine. Încotro? / Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa! / Do, si, la, sol, fa, mi, re, do!” (*Scara muzicală*).

1. Muzicalitate repetitivă

Aliterații. Latura materială a limbajului e pusă în valoare în poezie mai ales prin repetiția unor sunete: uneori, acestea imită pur și simplu sonorități din natură (producând un efect *onomatopieic*); alteori, ele trezesc o impresie agreabilă, de armonie (efect *eufonic*), sau provoacă asociații de sens vagi,

(1) „Ceea ce a fost botezat *Symbolism* se reduce pur și simplu la intenția comună mai multor categorii de poeți (vrăjmașe, de altfel) de « a smulge Muzicii un bun care le aparține »” (*Variété*, I; apud Raymond 1970: 104).

sentimente difuze – luminozitate, deschidere, umbrire, liniște, melancolie, tristețe etc. – (efect *simbolic, sugestiv, expresiv*). *Onomatopeea* presupune o legătură motivată, o echivalență între sens și forma sonoră; folosirea ei insistentă apare ca facilă sau forțată. În jurul anului 1880, Macedonski produce o serie de texte subintitulate „armonii imitative”, în care sunetele reale sunt imitate mai puțin prin interjecții onomatopeice și mai mult prin succesiuni de cuvinte a căror sonoritate este, indiferent de sens, onomatopeică: *Înmormântarea și toate sunetele clopotului, Lupta și toate sunetele ei* („Țip – trâmbițe”, „Tunetul tunului duduie” etc.).

În cazurile în care sunetele limbii țin locul imaginii evocatoare sau o completează, trezind (prin sinestezie) alte senzații, sugerând idei vagi – se vorbește de *simbolism fonic*. (Simbolismul fonic al aliterațiilor e considerat una dintre sursele armoniei eminesciene – și a fost chiar un argument pentru a face din Eminescu un precursor al simbolismului.)

I n s t r u m e n t a l i s m u l. René Ghil (*Traité du verbe*, 1886) stabilește corespondențe între vocalele și consoanele limbii și sunetele emise de instrumentele muzicale. Macedonski preia, în jurul anului 1890, teoriile „instrumentaliste” ale lui Ghil: unele dintre poemele sale vor apărea însoțite de subtitluri explicative: „poezie simbolistă-instrumentalistă” (*În arcane de pădure, Pe balta clară*). Aceste texte uzează de aliterații discrete, nu imitative, ci bazate pe simbolism fonic, pe puterea de sugestie a sunetelor limbii. De obicei, aliterațiile sunt asociate altor procedee muzicale: ritm, rimă, repetiții.

Rime, repetiții lexicale. O formă tradițională și sistematică a repetițiilor de sunete o constituie rima; simbolistii recurg uneori și la muzicalitatea suplimentară a rimelor interioare (Al. Macedonski, *Rimele cântă pe harpă*; procedeul reapare la Minulescu, care îl subliniază prin segmentarea grafică, izolând versurile scurte). Se obțin efecte sonore și prin repetarea unor unități mai mari ale textului: cuvinte, grupuri de cuvinte, versuri. Evident, în acest gen de repetiții aspectul pur sonor e subordonat sensului: elementele care se repetă au o semnificație și sunt legate de un context: fiecare apariție a lor se produce într-un context diferit, deci cu o anumită modificare de sens.

Când se repetă versuri întregi și grupuri de versuri, mai ales în poziție fixă în strofă, poezia realizează un *refren*. Dintre simbolistii români, folosesc destul de mult refrenul poeziei atrași de spectacol, de sonoritățile marcate, ca Al. Macedonski (*Noaptea de decembrie, Valțul rozelor*) sau Ion Minulescu (*Romanța policromă, Romanța cheii, Acquarelă*); la același procedeu recurge însă și un obsesiv ca Bacovia (*Amurg violet, Decor, Amurg antic*). În schimb, Anghel sau Petică preferă repetițiile mai discrete, reluarea la distanță a fragmentelor de vers, întretesute cu contextul. Se poate urmări o întreagă tipologie a refrenelor – grupate după felul în care rămân identice sau suferă adaptări la noul context, după poziția fixă sau variabilă, după funcția lor – de incantație sau de ornament, de condensare sau de închidere a textului.

2. Poezii cu formă fixă

Cultivarea poeziilor cu formă fixă se leagă mai ales de obsesiile muzicale și de estetismul mișcării simboliste (acesta din urmă caracterizând și parnasianismul). Poeziile în cauză se supun unor constrângeri formale: număr limitat de versuri, anumite combinații de rime, versuri repetate în poziții stabile. Forma fixă impune, așadar, concentrare și închidere a mesajului poetic și prevede repetiții creatoare de muzicalitate. Simbolistii români scriu numeroase sonete, rondeluri (v. p. 116), mai rar triolete. Apar și variații, exerciții de ingeniozitate tehnică: Mircea Demetriade compune un „dublu sonet”, *Pianistul* (cu patru catrene și patru terține, prinse într-un joc savant al rimelor); Mihai Codreanu recurge și la „sonetul invers” (care începe cu terținele și continuă cu catrenele).

3. Inovații, experimente metrice și ritmice

Poezii simbolisti caută formule noi de combinare a măsurilor și a ritmurilor, chiar în textele în care se supun ideii de regularitate. Simbolistii români continuă, de altfel, o competiție tehnică mai veche: și predecesorii lor au încercat cât mai multe formule ritmice; diverse exerciții prozodice sunt semnalate ca atare la apariția lor în reviste, uneori cu justificări „patriotice” („să arătăm (...) până la ce grad de flexibilitate

limba română poate să ajungă“ – Al. Macedonski, în *Literatorul*, nr. 3, 1880; *apud* Iliescu 1968: 140).

Versul scurt, de 5 și 6 silabe, exista deja în poezia românească populară și în cea cultă folclorizantă; performanța va consta deci în a folosi versul foarte scurt – împins până la limită: bisilabic și monosilabic. O poezie în care majoritatea versurilor sunt bisilabice (Al. Macedonski, *Năluca unei nopți*) are un aer artificial, construit. Mai echilibrată pare folosirea monosilabului în alternanță cu versul lung: „Toamna sună-n geam frunze de metal, / Vânt. / În tăcerea grea, gând și animal / Frânt“ (G. Bacovia, *Monosilab de toamnă*).

Versul e pulverizat și transformat și prin rimele interioare.

Dezvoltarea versului scurt se leagă de ideea de cantabilitate; poemul segmentat prin reapariția frecventă a rimei este însă mai curând unul fragmentat, cu un ritm secundar sacadat. Când versul scurt e asociat schimbărilor de măsură și aliterațiilor, efectul muzical e și mai puternic (ca în *Amurg*, poezie compusă de Mircea Demetriade după modelul lui Verlaine).

În direcția opusă este cultivat – mai ales de D. Anghel (*În grădină*, *Farmec de noapte*) – *versul foarte lung*, de 17 și 18 silabe, care produce o puternică impresie de continuitate, de fluiditate. Acest tipar metric poate deveni extrem de monoton (potrivindu-se astfel tonului elegiac și atmosferei închise a multor poeme).

Fluiditatea e obținută și prin anularea *cezurii* fixe, ca și prin *ingambament*: tradiția poetică românească respecta, nu cu foarte mare rigiditate (în comparație, de exemplu, cu ceea ce impusese clasicismul în poezia franceză), pauzele la sfârșit de vers și la mijlocul versurilor lungi. Poezia simbolistă conferă mai multă libertate frazei poetice, care continuă fără să respecte întotdeauna pauzele formale (Al. Macedonski, *Pe balta clară*).

4. Versul liber

Simbolismul european a fost legat de introducerea *versului liber*: inovație șocantă mai ales în Franța, unde constrângerile tradiției prozodice erau mai mari; teoreticianul său principal a fost poetul Gustave Kahn. Prioritatea absolută a versului liber e greu de stabilit cu exactitate; printre predecesori a putut

figura și Al. Macedonski, cu poezia *Hinov*, publicată în 1880. Pentru Macedonski, versul liber e oricum un accident: nu-l va mai folosi (va mărturisi chiar că în *Hinov* a scris în stilul poemelor Antichității, deci textul e orientat mai curând către trecut, decât către „poezia viitorului“). Mai târziu, versul liber va fi teoretizat insistent și practicat (în poeme aride, de minimă valoare estetică) de Ov. Densusianu. Pentru simbolistii români din secolul al XX-lea (cam după 1910), formula e deja normală.

Un caz special l-a constituit Ion Minulescu, popularizator al versului liber într-o formă încă foarte apropiată de tradiție: inovația sa a fost redusă la un simplu artificiu tipografic, observându-se că punerea în pagină în versuri inegale fragmentează formal strofe care au, de fapt, structură regulată, tradițională (v. p. 218). Versul lui Macedonski nu e însă perfect reductibil la formula clasică: rupturile, jocul rimelor interioare și al repetițiilor organizează suplimentar textul.

Există o anumită contradicție între proclamarea de către simbolisti a versului liber – mai mult un punct de program și un element de frondă – și cultivarea intensă a poeziei cu formă fixă; în limitele aceluiași curent literar, diferiți autori optează pentru minimum sau maximum de constrângere formală.

În orice caz, versul liber a provocat dispute teoretice, argumentări pro și contra (v. pp. 73-78).

5. Poemul în proză

Forme de proză poetică au existat în literatura română și înainte de simbolisti; dar prin ei se impune poemul în proză ca specie autonomă.

Chiar în literatura franceză specia, deși descoperită de romantici, s-a răspândit abia prin simbolisti; la noi, primele îi aparțin lui Macedonski, dar „poemul în proză devine *formă constituită* abia prin Petică (Zamfir 1981: 223), între 1889 și 1900.

Poemul în proză e un text de mici dimensiuni, dar cu un mare grad de omogenitate și convergență, caracterizat prin densitatea figurilor specifice poeziei: paralelism sintactic, metaforă,

elipsă. În absența versificației, specia preferă un ritm variabil, mai puțin imprevizibil decât cel al prozei propriu-zise.

Texte teoretice mai importante (v. *Texte teoretice și manifeste simboliste*): Șt. Petică, „Transformarea liricii” (*România jună*, 1900); Al. Macedonski, „Decadentismul” (*Literatorul*, 1902), „Versul simfonic” (*Literatorul*, 1918); T. Arghezi, „Vers și poezie” (*Linia dreaptă*, 1904); Ov. Densusianu, „Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare” (*Viața nouă*, 1908).

Bibliografie

Pe lângă monografia consacrată versului liber de Streinu 1966 și studiul cuprinzător despre poemul în proză al lui Zamfir 1981, se pot consulta cu folos capitole din Galdi (1971: 249–339) și Bote (1966: 313–324). Despre figurile de repetiție, v. Vianu 1966; Mancaș (1991: 85–143).

VI. IMAGINARUL SIMBOLIST

Partea vizibilă a poeziei simboliste, cea care îi conferă „aerul de familie”, dincolo de teorii și de procedee, constă într-un inventar de imagini, de reprezentări ale lumii sale imaginare. Pentru că ne-am referit indirect la ele și până acum (vorbind de retorica simbolistă) și pentru că sunt cele de care cititorul se poate apropia și neghidat, ba e chiar mai bine să le descopere pe cont propriu, nu facem decât să sugerăm aici câteva parcursuri de lectură tematică.

Poezia simbolistă se fixează definitiv în universul interior: psihic, imaginativ, mitic și mistic. Imaginile spațiului sunt, de obicei, concentrice: *camera, parcul, orașul*. Sentimentul timpului – despre care am vorbit mai sus – este perceput integral dintr-un reper al prezentului. Eul se poate identifica cu alte ipostaze temporale, dar nu va contempla detașat istoria (decât, cel mult, prin obiectul de artă). Miturile sunt întotdeauna actualizate, re trăite: poeții și pictorii caută în ele nu autenticitatea trecutului, ci soluții pentru criza de identitate a prezentului. Poezia simbolistă românească nu utilizează prea mult mitul: mitologia clasică (naiade, centauri etc.) apare mai frecvent la Macedonski și la Pillat.

Universul interior asimilează alte experiențe prin vis, prin „paradisurile artificiale” (alcool, la Bacovia; droguri, de pildă, la Ion Pillat, *Opium*) ori prin mitul transmutației sufletelor. Echivalentul simbolic al evaziunilor imaginare se regăsește în tema esențială a călătoriei; de cele mai multe ori aceasta e mai apropiată de experiențele imaginare decât de realitate; e o călătorie potențială, instituită de reverie, de nostalgia spațiilor exotice, sau o călătorie surprinsă în momentul plecării (ca la Minulescu, în *Romanța celor trei corăbii*), ori, în orice caz, descrisă ca imposibilitatea de a atinge o țintă (Macedonski, *Noaptea de decembrie*; Ion Pillat, *Depart*).

Obsesiile muzicale ale simbolistilor se reflectă nu numai în forma textelor (în sonoritatea lor repetitivă), ci și în conținut, prin reprezentările muzicii: imagini ale instrumentelor sau ale sunetelor.

Dacă e greu de găsit la simbolisti o poezie a naturii sau a elementelor – care nu sunt decât proiecții ale interiorității, artificializate sau generalizând senzații (ploaie, frig, căldură) –, există o poezie a obiectelor. Esențială rămâne însă, desigur, interioritatea psihică, în care „evenimentele” principale sunt erosul, melancolia, nostalgia, obsesiile, boala, nevroza.

*

Această *Introducere* și *Antologia* din paginile următoare se întemeiază pe ideea că o bună parte din poezia simbolistă, care prezintă oricum un interes istoric – fiind indispensabilă pentru a înțelege evoluția literaturii române moderne –, rezistă și azi unei lecturi pur estetice. În ciuda „oficializării” curentului, a studierii lui în școală, a omologării poezilor săi principali ca valori naționale, textele simboliste au rămas la fel de individualiste și de refractare la manipulări ca în momentul scrierii lor. Intimismul, estetismul, aerul ușor desuet, ornamentația bogată ascunzând o autentică criză de identitate pot fi redescoperite – într-o perioadă care, sub semnul postmodernismului, acceptă individualitatea și diversitatea – prin plăcerea lecturii.

Definiții ale simbolismului

- „Simbolismul (...) reprezintă adâncirea lirismului în subconștient, prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc“ (Lovinescu 1973: 550).
- „Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere. (...) Simbolismul înfățișează întâia încercare sistematică de hermetism, care constă în a vorbi de ordinea terestră, gândind totdeodată pe cea cosmică. Din păcate se întâmplă că mai toți simbolistii sunt niște sentimentali care aterizează curând în evocare și confesiune, uitând mișcarea de transcendere“ (G. Călinescu 1982: 687).
- „Poezia simbolistă este întemeiată pe revelațiile subconștientului, pe adâncirea în vis și pe stările psihice crepusculare. Simbolismul respinge expresia directă și descripția precisă și totodată vrea să excludă din poezie pateticul și elocvența“ (Philippide 1966: 164).
- „Dacă nu există o definiție a simbolismului consacrată, unanim admisă, termenul circulă totuși frecvent și toată lumea instruită îl întrebuințează cam în același înțeles. Simbolism *stricto sensu* înseamnă, în limbajul de specialitate curent, senzații rare, ciudate, aer maladiv, muzicalitate languroasă, tonalitate elegiacă în stil modern, vorbire aluzivă, imagini vapoase, vag, imprecizie, reverie cețoasă, « atmosferă »“ (Micu 1984: 122).

Simbolismul european

- „Mișcarea care, în ultimul pătrar al veacului al XIX-lea, trebuia să dea o nouă și originală afirmare de unitate spirituală

conștiinței culte europene a fost tocmai o mișcare de reacție, de protestare, adesea violentă, contra acestui spirit pozitiv, *terre-à-terre*, pur logic și rigid științific, oarecum materialist și, desigur, antiliric, în care ancorase burghezia stăpânitoare atât în filozofie, cât și în literatură și artă pe la anii 1860–1880. Această mișcare a fost de esență și de expresie franceză, dar la ea au participat chiar de la început străini: greci ca Jean Moréas, pseudonimul lui Papadiamantopoulos, flamanzi ca Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren, Max Elskamp, Albert Mockel și Van Lerberghe, americani¹ ca Stuart Merrill și Francis Vielé-Griffin, evrei ca Gustave Kahn și Ephraïm Mikhael, spanioli ca Armand Godoy și mulți alții, printre care trebuie citată opera realizată în limba franceză a italianului Gabriele D'Annunzio, a englezului Oscar Wilde și a românului Alexandru Macedonski (colaborator la una din primele reviste ale curentului, *La Wallonie*)“ (Pillat 1969: 151–152; articol din 1942).

• „*Poezia pură*: iată una dintre expresiile (cu un evident substrat normativ) care circulă mai des în cercurile simboliste. Poezia va fi pură sau va înceta să mai fie poezie. Acest purism cu antecedente mai vechi (cf. Coleridge, J. S. Mill, dar mai ales E. A. Poe) tinde să izoleze poezia de toate valorile nonestetice cu care, de-a lungul întregii ei evoluții, se asociase în diferite feluri și proporții. Simbolismul, anticipat în această privință de Baudelaire, transformă o atare tendință, tot mai puternică după 1850, într-una din exigențele elementare ale poeziei“ (M. Călinescu 1970: 147–148).

Simbolismul românesc

Imitația

- „Istoria literaturii ne stă în față și ne spune că literatura noastră a fost un simplu parazitism. (...) Macedonski a început cu Musset și a sfârșit cu Mallarmé. De la 1900 până astăzi, peisajul literar își datorește orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue. (...) Cultura noastră a evoluat, și-a desinat o figură și o stare, a devenit o colonie – o colonie a culturii franțuzești“ (Fundoianu 1980: 24; prefață din 1921).

(1) În text: anglo-saxoni.

• „Chiar dacă afirmația – cu atâta tenacitate repetată de dl Densusianu – că literatura noastră nu se va putea impune decât întrupând aspectele *complexe* ale sufletului românesc ar avea toată justetea, ea ne-ar aduce totuși la dificila întrebare: oare toată acumularea *reală* culturală de până acum a putut crea la noi acea putredă bogăție sufletească care să producă în mod *organic* o poezie nouă și, mai ales, să poată răspunde la accentele ei prin vibrații de înțelegere? Și cum poezia simbolistă cere, cum am văzut, mai mult decât oricare alta, activă colaborare a cetitorilor, cari să întregească prin puterea lor de asociere creația poetului, ușor de înțeles ce grea încercare va să fie poezia aceasta pentru inocența cetitorului român!

Drept aceea, încercările din ce în ce mai dese de a proclama existența unui *curent literar* simbolist în România pot alcătui cel mult obiectul de îngrijorare pentru acei cari văd poezia românească abătută pentru oarecare timp din mersul ei organic pe o cale de jalnică sterilitate – dar numai atât. Căci, dacă e cu puțință la noi apariția *exceptională* a unuia sau chiar a câtorva cântăreți simbolști de talent, existența unui curent simbolist, care să izvorească din sufletul românesc de azi, e doar iluzia nefastă pe care înconștiența unor snobi ai artei își întemeiază veleitățile ei de originalitate. Ce e realitate este nu ființarea unui curent, ci a unei *maniere* simboliste, care este fără îndoială mai întinsă în poezia noastră actuală decât maniera eminesciană ce a precedat-o, dar care nu are măcar de partea ei scuza celei din urmă, de a fi fost provocată de sugestia unei uriașe personalități artistice“ (Trivale 1971: 130; articol din 1912).

• „Poezia « nouă » poate însemna două lucruri: ori poezia celor tineri, ori un anumit fel de poezie, ale cărei caractere sunt senzația și impresia rară, curioasă, stranie, uneori morbidă, disociația ori asociația extraordinară și epatantă, eliberarea de logică, sugerarea inexprimabilului, evitarea poeticului tradițional și poetizarea nepoeticului, exotismul, satanismul, confuziunea, obscuritatea, primitivismul rafinat, naivitatea subtilă, intelectualizarea impresiei, imbecilitatea, gângăveala ori numai afectarea tuturor acestora (sper că în privința imbecilității e afectare întotdeauna); apoi, din neputință sau voluntar, ori ca efect natural al fondului, lipsa de vers ori versul « liber »,

sau pur și simplu greșit – caractere divers prezente și divers combinate la diferiții poeți noi ori la diferitele specii de poezie nouă.

Despre această poezie nouă voim să vorbim în aceste rânduri.

Într-o formă sau alta, ea există la noi de multă vreme, ca un ecou al poeziei « nouă » din Franța. Acum, când la locul ei de origină e în declin, la noi e mai vivace decât oricând, conform cu regula cunoscută că tot ce apare în Occident ajunge în țările înapoiate cu întârziere și mai durează o bucată de vreme, chiar după ce a dispărut acolo de unde a venit.

Reprezentanții « poeziei nouă », mai ales teoreticieni și critici (căci, ca și în Franța, școala asta face mai cu predilecție teorie decât operă de artă), sunt foarte agresivi față de poezia veche. Unii îi recunosc merite istorice, alții nici atât. Toți sunt însă de părere că poezia nouă este superioară celei vechi, *prin definiție*, însemnând un progres în dezvoltarea literaturii – căci omul nu stă pe loc, ci merge mereu înainte; senzația se ascute, sentimentul se rafinează, sufletul se complică, limba se perfecționează; literatura din trecut a fost numai o dibuire, scriitorii vechi sunt gunoiul care a pregătit terenul fecund pentru poezia nouă etc. (...) « Poezia nouă » trăiește penibil în umbră, câtă vreme se ridică deasupra ei arborii stufoși care îi risipesc lumina. Când aceștia se usucă, ea se dezvoltă din nou, dar vegetația aceasta nu ajunge niciodată până la arborescență.

Uneori ea e smălțată pe ici, pe colo cu flori curioase, delicate. În adevăr, « poezia nouă » a dat câțiva poeți care, dacă nu au vigoarea, « eternitatea » și orizontul stejarilor, au, în schimb, un farmec care lipsește regilor pădurii. (...) Semnul material al necorespondenței poeziei « nouă » cu ceea ce am numit realitățile noastre se vede în faptul că această poezie, cu cât este mai « nouă », cu atât este mai puțin cetită. La rândul lor, poeții cei foarte « noi » disprețuiesc din inimă publicul. E cea mai reconfortantă atitudine. Ei, de altminterlea, scriu mai mult pentru cenaclele lor.

Această adaptare, fie și înconștientă, la exigențele unui cenacul este una din cauzele uniformității poeziei nouă. Fiecare poet nou își dă parcă silința de a abunda în același sens și de a întrece pe celălalt în aceeași senzație“ (Ibrăileanu 1979, II: 202–209; articol din 1922).

Muntenia și Moldova

• „Printre poeții care s-au aliat, după 1900, noului crez simbolist se pot distinge două grupuri – acel al muntenilor: un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afișând exotismul și un nevrozism livresc; apoi acel al moldovenilor: un Șt. Petică, un G. Bacovia, un I. M. Rașcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare, cultivând tonalitățile minore ale sentimentului. Poeți urbani și unii și alții, dar cei dintâi încadrându-se în peisajul marilor orașe prin estetism, prin cosmopolitism, prin gustul iubitilor venale, ceilalți aparținând suflătește micului târg moldovenesc” (Vianu 1973: 164; articol din 1946).

Eminescianismul

• „Eminescu, căutător de forme nouă, ctitor de limbă literară, idealist și mistic, cu șovăitoare și calde confidențe în glas, cu accente de șoaptă vespérală, muzical suflătește până la tonalități verlainiene, ca acelea din *Somnoroase păsările*, deschidea larg toate posibilitățile viitoare pentru dezvoltarea de astăzi a poeziei simboliste românești” (Davidescu 1975: 421; articol din 1926).

Perspective moderne

• „O dată cu simbolismul – chiar atunci când intelectualismul atitudinii mallarméene va apărea mai estompat –, *conștiința convenției literare* se impune hotărât în câmpul creației, iar « poezia poeziei », despre care vorbeau încă romanticii germani, își primește abia acum autenticul ei înțeles. Oricât de romantic mai este, căutând « corespondențele » dintre eu și cosmos, simbolistul nu-și ascunde decât cu greu și imperfect « calculul »; alchimia verbală, « magia incantatorie » acoperă doar cu un subțire strat mitic o activitate de culise lucid supravegheată, adesea trudnică, dar nu mai puțin frecvent desfășurată ca liberă manipulare a « mașinării » limbajului” (I. Pop 1985: 13).

TEXTE TEORETICE ȘI MANIFESTE SIMBOLISTE

– fragmente –

ALEXANDRU MACEDONSKI

Despre logica poeziei

Macedonski își începe articolul subliniind opoziția dintre discursul raționalist și cel poetic, figurativ, prin care se realizează „logica poeziei”. Mecanismul limbajului figurat e ilustrat prin câteva metafore – noapte nebună, ai nopții ochi cerești, fanfare colorate de-o purpură aprinsă etc.; exemplele provin din Dante, din poezia populară sau chiar din texte proprii. Afirmatia că logica poeziei e absurdul e demonstrată printr-un lanț de echivalări: autorul identifice poezia cu divinitatea, divinitatea cu neînțelesul și neînțelesul cu absurdul. Deși textul nu are nimic de-a face cu simbolismul și demonstrația e destul de naivă, el e interesant prin afirmarea polemică a autonomiei și a caracterului inexplicabil rațional al limbajului poetic.

„Desigur că citindu-se acest titlu, oricine se va întreba dacă poezia comportă o logică deosebită de a prozei, și vom stabili de aceea imediat un lucru pe care cărturarii noștri ar fi trebuit demult să-l stabilească, și anume că proza se conduce după o logică și poezia după alta (...). A fi poet însemnează a fi poet și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim. (...) Logica poeziei este nelogică față de proză și tot ce nu e logic fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul. (...) Când știm că Divinitatea este Neînțelesul și Neînțelesul este absurdul, ce alt voiți să fie logica ei, decât aceea ce este însăși Divinitatea și Poezia însăși?”

În asemenea condițiuni însă partea grea de explicat este cum poezia poate să convingă cu logica ei nelogică, mult mai bine, mai decisiv și mai repede decât proza.

Asupra acestui punct avem foarte puține de zis: poezia convinge, pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și pentru ce. (...) Ea suscită

lacrămile, mângâie sau reprobă, dă naștere zâmbetului de bucurie sau încrețește buzele prin ironia sa, și când voiești să te oprești și să-ți dai seama de cauze printr-o strictă analiză, rămâi uimit în fața golului aproape total pe care ea ți-l dă ca rezultat.“

(Apărut în *Literatorul*, nr. 23–25, 1880. Reprodus din Al. Macedonski, *Opere*, IV, 1946, pp. 76–87)

Poezia viitorului

Textul e un manifest simbolist, bazat pe preluarea ideilor „instrumentaliste” ale lui René Ghil. Macedonski îi citează la rând pe Baudelaire, Maeterlinck, Mallarmé, Péladan, Moréas. Merită reținută ideea caracterului natural al simbolului și al simbolismului (ceea ce poate reprezenta și o afirmare a caracterului simbolic al naturii).

„Simbolismul este cel mai apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dânsa – cu alte cuvinte, fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări. Instrumentalismul nu este iar decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor.“

(Apărut în *Literatorul*, nr. 2, 1892. Reprodus din Al. Macedonski, *Opere*, IV, 1946, pp. 100–101)

ȘTEFAN PETICĂ

Noul curent literar

Articol-program, scris de Petică în calitatea sa de secretar de redacție al revistei, pornește de la anunțarea, cu accente mesianice, a unei literaturi de explorare a noului. În continuare, amintește rolul lui Macedonski și al revistei Literatorul în afirmarea noii direcții – estetismul –, care în alte literaturi s-a impus definitiv.

„O puternică reacțiune se produce în momentul de față în toate ramurile literare. Deznădăjduiți, scriitorii își întorc fața de la formulele estetice cari părură o clipă că vor pune o stăpânire pe lume și, dezgustat de josnica artă ce i s-a dat câțiva ani, publicul, vecinic doritor și niciodată sătul, caută alte vibrări, alte senzații

și alt ideal. E neobositul avânt spre frumos, e neînfrânata pornire spre gestul mântuitor, e extremul fior în fața torturatorului vâl al pururi ascunsei Isis, ce se zbat în inimile tuturor celor însetați de lumină și de poezie.

Îmbătată de nectarul unui vis superb și nobil, omenirea a pornit în cucerirea altor ținuturi, mai avute, mai îmbelșugate și mai strălucitoare decât cele cunoscute până acum. (...) Estetismul nu mai e un cuvânt; estetismul e o putere. El e o măreață școală de emoțiuni literare, unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă și a înțelege pasiunea pentru ce e nou.“

(Apărut în *Literatorul*, nr. 1, 1899. Reprodus din Ștefan Petică, *Scrieri*, II, 1974, pp. 207–209)

Poezia nouă

Petică polemizează cu un articol de Camille Mauclair, care anunța „moartea simbolismului” – curent care ar fi apărut în 1884 și s-ar fi stins în 1898, prin dispariția lui Mallarmé. Autorul are obiecții față de modul în care Mauclair caracterizează simbolismul (prin reforma prozodică, preferința pentru alegorie și influența idealismului filozofic german); propune deci propria sa concepție asupra esenței curentului. O altă precizare privește influența școlii poetice engleze. Scriitorul francez considera că bogăția coloristică a poeziei romantice nu se regăsește la simboțiști. Petică nu e de acord nici cu afirmația că simbolismul ar fi fost „numai un nume general pentru o mulțime de artiști foarte deosebiți, care se apropiu între dânsii numai prin idealismul operelor lor”. În încheierea articolului, Mauclair e acuzat de subiectivism și rea-credință.

„Între numeroasele curente care stăpânesc literatura modernă e foarte greu a deosebi, la început, o tendință unitară care să servească de legătură fundamentală între producțiile practice ale timpului. De aceea și criticii se simt încurcați în încercările lor de caracterizare generală; pământul tare le lipsește de sub picioare, nota dominantă dispare în simfonia notei secundare și bietul critic se vede nevoit a se mulțumi cu afirmări vagi, cu aprecieri provizorii.

Cu toate acestea, dacă se ascultă bine concertul acesta uriaș, atunci se distinge încetul cu încetul, din valurile adânci ale note-

lor nesfârșite, din cantilelele duioase care plâng pe coarde albe de viori răzlete, o notă gravă și sonoră care se ridică liniștită și mărează până ce se impune cu o puternică stăpânire tuturor celorlalte note.

E un leitmotiv serios și dulce, care vorbește fiecărei simțiri după taina durerii sale și care sună în maiestatea sa cu o putere de emoțiune și de evocație care nici nu a putut fi bănuită măcar până acum. Celelalte note pot să se stingă și să apară iar, cantilelele pot să se piardă ca o ușoară adiere de vânt în pacea serii, dar leitmotivul rămâne; și chiar dacă dispăre o clipă, ca soarele care la un colț al drumului nu se mai vede, el re apare din nou peste puțin, mai puternic, mai serios, mai sonor și mai maiestuos.

Acest leitmotiv care stăpânește poezia modernă e simbolismul. (...) În două fraze, cel puțin două lucruri neadevărate. Mișcarea simbolistă nu a apărut la 1884; anul acesta poate fi privit cel mult ca anul în care mișcarea s-a afirmat în liniile și contururile sale hotărâte.

Dar, pentru ca să se poată afirma în linii și contururi hotărâte, o mișcare trebuie să existe de multă vreme, să facă mult drum, să numere mulți oameni. Și de fapt așa și este. Mișcarea simbolistă franceză s-a dezvoltat cu încetul de la Charles Baudelaire și, în timp ce romantismul creștea și se dezvolta în mijlocul laudelor politice ale Academiei și al aplauzelor zgomotoase ale mulțimii, în timp ce naturalismul se anunța cu sunete de tobe sparte, de bălci, ea mergea încet, dar sigur, către ținta sa supremă. Școala belgiană – și Maclair trebuie să știe mai bine ca oricine că școala belgiană s-a dezvoltat înainte de 1884 – a venit și a întărit-o cu puteri noi, astfel că în curând simbolismul reprezenta singura artă cu putință nu numai în Franța, dar și în Anglia, Germania, Norvegia, Italia, Spania.

Crede Maclair că o mișcare atât de intensă și de puternică poate dispărea cu un singur om? El, care se fălește de a fi un cunosător adânc al fenomenelor sociale și un cercetător subtil al fenomenelor psihice, trebuie să știe că asemenea fenomene au pricini mai adânci decât voința unui individ.

Stéphane Mallarmé a fost numai cel mai genial reprezentant al mișcării, iar nicidecum întruparea¹ și pricina ei. (...) Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simbolistilor e izolarea senzațiilor și darea lor printr-un echivalent de imagine. Pe când la clasici

(1) În text: întreruperea.

modul cum e dată senzația e adecvat cu senzația, pe când la romantici senzația e hiperbolizată, la simbolisti ea e dată printr-un echivalent care e determinat și el prin modul de a se impresiona al artistului. De aici impresionismul ca procedeu tehnic, așa de celebru în pictură.

Cât despre alegorii și metafore, ele nu formează niciodată o trăsătură distinctivă pentru simbolisti, căci se găsesc – și încă în mai mare cantitate – la toate celelalte școli. (...) Dante Gabriel Rossetti, poet și pictor, Charles Algernon Swinburne și toată școala poetică estelă engleză a înrăurit asupra simbolismului francez nu atât ca reformă a prozodiei – pentru aceasta Wagner și simfonia modernă au făcut mai mult –, cât ca introducere a ideilor mistice și a coloritului nuanțat și subtil. (...) Însă Maclair a judecat aici ca majoritatea compactă, care nu e izbită decât de colorile strigătoare, întocmai ca sălbatecii. În cazul acesta are dreptate. La Hugo colorile sunt date dintr-odată, trăsăturile sunt grosolane, nuanțele nu se văd deloc, așa că de multe ori tablourile sale seamănă mai curând cu tablourile de bălci sau cu roșiile firme comerciale, decât cu tablourile adevărate. Dimpotrivă, la Gautier, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, colorile sunt date cu îngrijire, fin nuanțate, delicate și trăsăturile sunt de mână de maestru. E firesc dar ca artistul sincer să aleagă pe acestea din urmă. (...) Nu numai idealismul e comun tuturor simbolistilor, ci și tehnica internă și, când se judecă o operă de artă, totdeauna trebuie să se țină socoteală, în primul loc, de această tehnică; ea e principiul intern după care se face evoluția sa și deci e factorul determinant în studiul său (...). De altminteri, individualismul artiștilor e spre lauda lor, căci numai astfel se poate păstra neatinsă personalitatea fiecărui artist și sunt păziți de a cădea în imitațiile de prost gust ale romanticilor.“

(Apărut în *România jună*, nr. 65 și 68, 1900. Reprodus din Ștefan Petică, *Opere*, 1938, pp. 367–375)

Transformarea liricii

În acest text, Petică nu folosește conceptul de simbolism: vorbește, de fapt, de transformarea începută de romantism, dar trăsăturile pe care le atribuie poeziei moderne și citatele prin care le ilustrează sunt semnificative. Autorii prin care exemplifică modernizarea liricii sunt Eminescu și Macedonski. Pentru direcția veche este dat exemplul

poeziei lui Alecsandri. Această strategie are dublu rol: de a-l impune pe Macedonski și de a-l asocia pe Eminescu direcției moderne, pentru a o legitima. Sunt oferite ca exemplu strofe din Eminescu (Lacul, Luceafărul) și Macedonski (Niponul). În final, Petică precizează că s-a referit doar la transformările tehnicii poetice.

„Cine a urmărit dezvoltarea poeziei moderne și cunoaște în același timp cu de-amănuntul și poezia veche a putut să vadă marea deosebire dintre acestea două. Modul de exprimare, structura frazelor, imaginile, dispozițiunea generală, ba chiar și materia artei a suferit o schimbare fundamentală. Ceea ce părea românilor de la 1870 ca o culme a perfecției e privit acum ca literatură a cărei valoare istorică întrece cu mult valoarea sa artistică. (...)

Pentru o veche lirică, aforismul lui Voltaire: « o poezie nu e bună decât atunci când poate fi transformată într-o proză clară » era un adevăr pe care nimeni nu-l discuta. De aceea toate producțiunile literare de atunci erau simple, naive, grațioase, dar lipsite de acea adâncă pătrundere sufletească care dă atâta putere liricii moderne. Poeții erau mai curând niște dibaci amuzatori decât niște artiști meniți să facă sufletul să vibreze de toată voluptatea plăcerii și a suferinței trăite și simțite. Însuși sufletul era privit numai sub înfățișarea sa luminoasă; contrastele erau înlăturate și acel joc puternic de raze și de umbre, din care Victor Hugo a scos efecte așa de minunate, era necunoscut. (...)

Această adâncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dânsa întreaga transformare a liricii.

În locul frazelor clare, simple, cu construcție simetrică, veniră frazele clar-obscur, complicate, cu construcție savantă. Subiectul și predicatul nu mai urmau bunele și pașnicele reguli ale gramaticii elementare. (...)

O dată cu această complicație în construcția frazelor se introduse în lirică și coloritul savant, cu tonuri calde și puternice în unele părți, cu nuanțe fine și delicate în altele. Strofe de o magie nesfârșită apărură. (...)

La unii poeți dintre cei tineri măsura veche a fost cu totul sfărâmată și în locul ritmului simetric de altădată s-a introdus un ritm larg, de o factură wagneriană. (...)

Dacă ritmul nu avusese până aci o existență de sine stătătoare, cuvintele nu avuseseră nici atâta. Ele nu erau decât simboluri reci ale ideilor. Artiștii se ocupau de valoarea lor ca simboluri utile, dar la valoarea lor estetică nici nu se gândeau. Cuvintele însă

au și ele o anumită muzică, care poate da efecte surprinzătoare și care le poate constitui un scop în sine.

Eminescu a încercat aceasta: « Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă / Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vămă... ».

Sunetele au și o muzicalitate care predomină în această poezie, îi dau un caracter aproape religios și muzica lor are în adevăr solemnitatea pe care vrea s-o dea ideea fundamentală.

Tot așa într-o poezie de Al. Macedonski: « Pe balta clară barca molatică plutea... / Albeți neprihănite curgeau din cer; – voioase / Zâmbeau în fundul apei răsfrângerii argintoase ».

(Apărut în *România jună*, nr. 195, 1900. Reprodus din Ștefan Petică, *Opere*, 1938, pp. 393–398)

Arta națională

Articolul dezvoltă ideea că nu există o opoziție între naționalism și cosmopolitism în artă. În treacăt, Petică lansează ideea că Eminescu e un precursor al simbolismului.

„Eminescu e trecut de unii printre romantici și, ținând socoteala de un mare număr din poemele sale, această clasificare pare îndreptățită. (...) Prin simetria facturii, prin unele concepții antice, prin păstrarea regulilor, Eminescu e un clasic și, în această privință, unele din paginile sale ar putea sta alături cu oricare bucată vestită clasică. Iar pe lângă aceste două părți caracteristice, care fac foarte anevoioasă clasificarea sa într-o școală sau alta, se ivește a treia, care mărește și mai mult greutatea. Poezii ca *Melancolie*, *De câte ori iubito*, *Despărțire*, *Când însuși glasul*, *Se bate miezul nopții* și altele ar îndreptăți mai curând trecerea sa printre rândurile simbolistilor.“

(Apărut în *România ilustrată*, nr. 3, 1900. Reprodus din Ștefan Petică, *Opere*, 1938, p. 410)

TUDOR ARGHEZI

Vers și poezie

Arghezi răspunde unui articol al lui G. Panu, „Viitorul versului“. Pornind de la diferența dintre simpla versificație și poezie, ia apărarea versului, a cărui dispariție nu o acceptă, pentru că rolul

său în comprimarea expresiei poetice i se pare de neînlocuit. Textul cuprinde o formulare originală a legăturii dintre poezie, sugestie și amintire. În treacăt, apar ironii și aluzii la grupul lui Macedonski.

„Marea cantitate a versurilor conține tocmai ceea ce nu e poezie. Poezia plutește cam tot către trecut, către necunoscut, stimulează de ceva real și cunoscut. O ai și în tine și-ți afară de tine, ca dragostea; un moment, o perspectivă de idee sau de natură te pune în comunicare cu tot ce ai simțit într-unul asemuitor. Ai o tradiție vastă de înrudiri subtile, excesiv de diafane, în care pe-alocuri se încrustă pozitivități și fapte.

Pare că rolul de impulsione al poeziei corsetate este să stârnească amintirile; printr-un cuvânt așezat unde se cuvine, să-ți atace senzațiile somnolente; să simți, paralel cu ceea ce citești, și ceva diferit decât evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile; o idee să nască sute altele. Căci altfel, care-i tăria meșteșugarilor artei, dacă nu aceea de a pune poezia interioară a celui alt în stare de spasm și de ondulare către nelimitat? Chiar când ceva poetic se povestește în versuri (lasă că narațiunea le stă ponciș), tonul de poezie *cade-se* a fi general, cu tendința de a condensa totul în ceva, căci numai astfel stârnește poezia din cel care citește, poezia profundă a nostalgiei omenești. – *Cade-se* e o năzuință.

... Te-ai așezat pe un bolovan, în singurătate; câțiva copaci, o turlă cam în fund, poteci curmezișe, coline, cerul. Citeai o carte, ai închis-o pe genunchi și reflectezi. Îți ridici privirile încărcate cu imaginile ideilor ce-n minte ți se încrucișează cu altele și privești zările curbate în văzduh, într-un fel de visare: le vezi și nu le vezi; căznești vreo coordonare, vreo deducție, vreo explicație a celor citite; ești supus fără voie unei filtrații, unei decantări sufletești în care se îmbucă idei, sentimente, amintiri – ca într-un fulger. Pe când te gândești, ai o turlă-n fund, cenușie; într-o ogivă, scapără soarele ca un foc ce-i umblă pe margini; soarele se retrage liniștit, cade-n depărtări; cine-ar zice că nu moare? În mijlocul acestei fenomenalități regulate cu compasul și totuși difuze, ideea se adăpostește în umbra din spatele turlei și spațiul de acolo pân' la tine, șerpuit printre arbori, semănături, bălării legănate, tremură. În ideea ta va rămâne și o senzație de legănare; într-însa va fi și: verde, cenușiu, crengi, bucăți de nori, soare depărtându-se. O altă turlă – uitată, – o altă potecă, alte poteci – uitate și ele.

dimpreună cu toate gândurile cu care le-ai străbătut, – străbat urzeala aerului, se complică altor conture, prin afinități și țesături inexplicabile și imperceptibile ca bariera unde se contrage ziua cu noaptea. Năzuințele, prietenii, opinii părăsite sau recente, cunoștințele – decid boaba de rouă să lăcrimeze, și ea în chipul simbolic e poezia. Adesea, ca o simplă exclamare, reprezintă un trai întreg.

Cu ce se potrivește această lacrimă a extrasubțierii sufletești? Putea-o-vei descrie? Cu o mărcinoasă pledoarie? Ca un capitol despre cancer sau agronomie? Are ea nevoie de o superdistilare vocabularistică? De un meșteșug? De-o cizelare spre sinteză? Ce-ai de așezat în metal: o cărămidă ori un diamant? Negreșit că da! Metalul care merge minunat poeziei e versul, idiomul celor alese și pure; poezia și versul se întrucombinează ca fierul cu focul. (...) Ziceam mai sus că e greu să-nchizi, într-o formă dată, o idee; trebuie să ajustezi, să retezi, să-i tai asperitățile sau tocmai colțurile care ar completa-o; te necăjește rima până ce-ți pierzi șirul. Dar Naiba te pune să ții foc între gingii? Aceasta e aface-re-a poeziilor; vor ști ei să taie și să comprime până la romboid? Cei ce nu vor putea face astfel, ci totuși schilodesc versurile sau ideile, se pot socoti născuți-morți în poezie. Le rămâne însă fraza, fraza mare, fraza lungă. (...) Câtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut; dacă se vor pierde, înseamnă că poezia pură s-a pierdut ca multe din ce a fost pe vremuri nobil și fără prihană.“

(Apărut în *Linia dreaptă*, nr. 2 și 3, 1904. Reprodus din Tudor Arghezi, *Ars poetica*, 1974, pp. 37–52)

OV. DENSUSIANU

Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare

Autorul polemizează cu cei care consideră versul liber mai ușor, mai comod; dimpotrivă, el afirmă că obținerea armoniei și a muzicalității e mai complexă în acest caz. Articolul presupune identificarea cu mișcarea simbolistă, are accente de manifest.

„Versurile libere – adevăratele versuri de acest fel, pentru că s-au scris și se scriu multe care nu-și merită numele – se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalității strânse între

cele mai mici părți care le alcătuiesc; ritmul lor, variat sau capricios la prima vedere, este de o unitate, de o condensare pe care numai cineva cu prejudecăți de școală veche nu poate să le recunoască. (...)

Cei care scriu versuri libere, emancipându-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, așa cum rezultă din fiecare cuvânt asociat cu altul. (...)

Comparată cu versificația simbolistă, cea veche ne face impresia unei clădiri având prin colțuri unele motive de efect – ca și rima – fără o deosebită preocupare de armonia estetică a fiecărei părți; versificația simbolistă amintește, din contra, o clădire fără înfloritură prin colțuri, dar ale cărei părți sunt bine armonizate.

Dacă versul liber e o perfecționare a armoniei ritmice și dă mai multă atențiune felului cum sunt asociate cuvintele, sub toate raporturile, este sigur că el este chemat să joace un rol însemnat în dezvoltarea limbii literare, în eforturile de înnobilare a ei. În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșeală. Și cine poate folosi mai mult din o asemenea îndrumare decât tocmai noi, care așteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcțiunile? În dezvoltarea estetică de azi a limbii române, simbolismul apare ca o necesitate și cei care vor veni mai târziu o vor recunoaște – cum ne vor da dreptate puținilor care am apărât-o.“

(Apărut în *Viața nouă*, nr. 13, 1908. Reprodus din *Ov. Densusianu, Opere*, IV, pp. 136–138)

Sufletul nou în poezie

Densusianu face o foarte precisă prezentare istorică a mișcării simboliste franceze și a legăturilor ei cu parnasienii, cu naturaliștii, cu muzica și cu pictura impresionistă. Consideră că orice inovație literară trebuie pusă în legătură cu substratul ei psihologic și că, în cazul simbolismului, acesta este complexitatea sufletească a sensibilității moderne, citadine. Explică funcția simbolului și raportarea simbolismului la mister, dar și la energia vitală; amintește de reforma metrică a mișcării (versul liber). Textul este extrem de dens, informativ, rezumativ, cu discrete accente „militante“, de susținere a mișcării simboliste.

„A avea această intuiție puternică a misterului, iată încă o parte caracteristică a concepțiunii simboliste. Și nu trebuie să vedem aici numai consecința firească a vederilor estetice împărtășite de simbolisti, ci și reflexul în poezie al ideilor care și-au făcut tot mai mult drum în viața intelectuală de vreo treizeci de ani încoace. Se credea înaintea, în vremuri de entuziasm pentru dogmele pozitivistice, că știința e chemată să răspundă la toate întrebările noastre, să dezlege toate enigmaticele vieții. Cu timpul s-a văzut deșertăciunea acestei credințe și cei care s-au desfăcut de iluziunile de mai înainte au început să înțeleagă că nici știința nu poate fi atotputernică, nu poate lămuri tot, că oricât ar duce de departe hotarele cunoscute, rămâne dincolo de ele câmpul întins, fără margini, al necunoscutei. Viața noastră se va desfășura totdeauna între luminile realității pe care o putem cunoaște, înțelege, și întunericul care se întinde în jurul nostru, misterul care ne urmărește cu umbrele lui. (...)

La simbolisti misterul apare sub formele cele mai variate, după natura împrejurărilor care ni-l sugerează. Îl vedem planând peste un peisaj de amurg ori de toamnă, când simțim – în umbrele care se coboară, în valurile de tristețe care vin, încet-încet, să cuprindă tot, în colorile care se amestecă în cenușul și paloarea amintitoare de moarte – toată puterea nestăpânită, fatală, ce prefăce neîncetat priveliștile naturii și distruge ce mai înainte era lumină, viață clocotitoare. (...)

Viață frământată, gravă, viață de lupte mărețe și eroice – iată idealul suprem spre care ne duce concepțiunea simbolistă. Și unde putem găsi mai multă asemenea viață decât în lumea în care trăim, în agitațiunea înfrigurată a orașelor de azi? (...)

Cum se explică totuși că simbolistii au fost socotiți ca niște visători reci, fără energie? Prin împrejurarea că în opera lor domină o atmosferă de vag și cei care i-au judecat n-au înțeles de unde vine această notă așa de frapantă în poeziile lor. Ea se explică însă dacă ne aducem aminte de ce spuneam mai înainte. Însușindu-și principiul de la care plecase Mallarmé, simbolistii au căutat și dănași să evite, în redarea motivelor poetice, formele precise, contururile bine definite – totul trebuie mai mult să fie sugerat și completat de imaginațiunea cetitorului. Lăsând să se subînțeleagă ceea ce vrea să spună poetul, indicând numai indirect, de departe, fondul inspirațiunii, producțiunile poetice, după concepțiunea simbolistilor, câștigă în putere emotivă, pentru că

în felul acesta ele deschid orizonturi nemărginite gândurilor noastre și stimulează activitatea imaginativă. (...)

Efectele binefăcătoare ale curentului simbolist vor fi și mai vizibile când o altă concepțiune artistică îi va urma, luând naștere din el prin acele transformări care se petrec în lumea gândurilor chemate să realizeze mereu idealuri de frumos. Se va vedea atunci cum simbolismul a deschis sufletelor de azi, prea obișnuite să trăiască în țărână, luminișuri de înaltă poezie și cum el a netezit drumul spre alte cuceriri în împărăția fără hotare a idealismului.

Judecata nepărtinitoare va arăta atunci și câtă nedreptate li s-a făcut poezilor noi aruncându-li-se epitetele de bolnavi, suflete veștede, decadente.

De s-ar ivi cât mai mulți asemenea « bolnavi » să dea viață literaturii și artei !“

(Apărut în vol. *Conferențele „Vieții nouă“*, București, 1910.
Reprodus din Ov. Densusianu, *Opere*, IV, pp. 139–162)