

Colecția PARADIGME

Coordonator: GHEORGHE PERIAN

Editor: Mircea PETEAN

Coperta: Cristian CHEȘUȚ

Ciocan Alexandru

Imagine coperta I: Ștefan Luchian, *Cârciumărițe* (detaliu)

CONFIGURĂRI OBSESSIVE ÎN SIMBOLISMUL ROMÂNESC

© Autorul și Editura Limes, 2011

Str. Snagov, 3/19

400420 Cluj-Napoca

Tel./fax: 0264/544109; 0723/194022

Email: edituralimes@yahoo.com

www.edituralimes.ro

ISBN: 978-973-726-600-2

EDITURA LIMES

Cluj-Napoca, 2011

- ***, *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, Paul Cornea, Florin Manolescu, Pompiliu Mircea, Valentina Marin – Curticeanu, Dumitru Micu, Dim. Păcurariu, Al. Pezderka, Marian Popa, Eugen Simion, Dan Simionescu, I. V. Șerban, Elena Zaharia – Filipaș. Coordonator: Dim. Păcurariu, București, Editura Univers, 1979
- ***, *Incursiuni în imaginar. Comentarii și interpretări*. Coordonare: Mircea Braga și Gabriela Chiciudean, Sibiu, Editura Imago, 2007
- ***, *Muzică și literatură. Eseuri*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966
- ***, *Neurological disorders in famous artists*. Ed. by J. Bogousslavsky and F. Boller. S. Karger, AG 2005
- ***, *Poezia simbolistă românească*. Antologie, introducere, dosare critice, comentarii, note și bibliografie de Rodica Zafiu, Lector la universitatea din București, București, Editura Humanitas, 1996
- ***, *Simbolismul românesc – Manifeste literare. Poezie. Proză. Dramaturgie*. Ediție îngrijită de Lucian Pricop, București, Editura CNI Coresi, 2003
- Academia de științe sociale și politice. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, *Literatură română contemporană. I. Poezia*. Coordonator Marin Bucur, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980
- Centrul de informare și documentare în științe sociale și politice, *Artă și societate*, București, 1972
- „Familia”, an XVII (117), nr. 9 (193), septembrie 1981, p. 5
- „The French Review”, Vol. 46, No. 2 (Dec, 1972), 299-311, p. 299

CUPRINS

PREAMBUL	5
MENTALUL SIMBOLIST FRANCEZ	7
Artă și societate	7
Decadența	14
Romantism și simbolism. „Marile descoperiri”	20
Antichitatea contraatacă: naturism și romanism	37
Simbolismul ca pretext. Trei individualități creatoare	42
Scurtă sinteză	62
IMPLANT SIMBOLIST ÎN CULTURA AUTOHTONĂ.	
MIMETISM ȘI AUTENTICITATE	65
Dragonul din Alca	65
Simbolismul românesc – între „ruinurile” romantice și „regatele artificiale”	80
CREAȚIA – ÎNTRE SIMPTOM ȘI VIZIONARISM	103
Despre sursele creației	103
Artistul – arhitect sau „mag”?	111
OBSESIILE ARTEI, OBSESIILE CRITICII	119
Obsesii și obsesii	143
Schiță de tipologie a obsesiilor. Modă și autenticitate	145
Obsesiile programatice	145
Obsesiile personal-impuse	157
Obsesiile „autentice”	168
BACOVIA	171
În căutarea esteticii pierdute	181
Lista lui Caraion	186
Despre boală – în text și nu numai	195
Ființă bacoviană, timp și spațiu	200
„Sunt eu la ușa înghețată...”	221
„Parfume” tari și roze	234
„... un emigrant în interior”	241

MACEDONSKI	246
Dreadnought! – prevalarea schemei de cucerire	251
„Thalassa! Thalassa!”	260
„Foamea de Unu” și „voința de putere”	268
Note pe marginea unor exerciții de formă.....	287
CONCLUZII.....	293
Bibliografie	297

măsură se produce o sincronizare a mentalurilor din cele două spații. Există structuri stabile dincolo de individual – amprente ale *curentului*? Întrebările rămân deschise. Ancheta care urmărește răspunsurile va fi, din multe puncte de vedere, o ședință de terapie pe o canapea (pseudo)freudiană.

MENTALUL SIMBOLIST FRANCEZ

Artă și societate

Arta, în toate sectoarele sale, înregistrează, asemenea unui seismograf, pulsațiile vieții sociale, chiar dacă într-o formă indirectă și particulară. Puse cap la cap, într-un imens puzzle, creațiile unei epoci oferă o privire de ansamblu cu destule nivele de profunzime asupra frământărilor prin care trece o societate. Sensibilitatea instrumentelor artistice la evenimentele majore ale societății (care sunt capabile de modificări sesizabile și de durată în mentalul colectiv) este, desigur, variabilă nu numai în funcție de spațiul și timpul alese, dar și de forma artistică prin care se reflectă. Și pentru că pe hârtie lucrurile se aștern mai ușor decât pe șevalet sau pe pelicula cinematografică, literatura este, din multe puncte de vedere, o „sondă” bine înfiptă în mentalul colectiv. De la catren, epigramă sau schiță, până la epopee și roman fluviu, toate textele literare se constituie în documente, criptate în cea mai mare parte (firește, în grade diferite), ale epocii din care provin. Aceasta, evident, fără ca autorii să le imprime un caracter intenționat de frescă și nici măcar de miniatură. În spatele rândurilor, angoasele sau, dimpotrivă, energiile pozitive se pot regăsi fragmentar. Fresca se constituie dintr-un număr foarte mare de piese distincte; acestea, individual, nu sunt neapărat mărci ale epocii. Felul în care timpul curge de-a lungul întregii opere a unui artist nu copiază cu fidelitate mersul timpului exterior. Este de la sine înțeles că undele de șoc din planul real sunt transpuse în operă prin infinite filtre care nu doar atenuează, ci și *deformează*.

Peisajul literaturii franceze de secol XIX, departe de a putea fi prins în niște tipare foarte riguros definite, reflectă efervescența unui

secol „alert”. Schimbările (pe diferite paliere), produse într-un ritm trepidant, obligă la abandonarea unor paradigme și plasarea permanentă într-o febrilă nevoie de nou. Romanticismul, inițial, oferă evadări într-un univers familiar, îmblânzit. Natura sălbatică din pictura epocii este un spectacol pe care consumatorul de artă îl savurează asemenea unei lupte de gladiatori: contemplă impresionanta desfășurare de forțe la adăpostul unei loje, departe de nisipul arenei. Tot ce este măreț impresionează, pentru că nimic din ce este măreț nu îi este străin omului. Fuga de real este de fapt o fugă de ordinea pe care acesta o poate atinge; nevoia senzației de libertate se cerea hrănită. Dar romanticismul are nevoie de anumite condiții particulare pentru a supraviețui; atâta vreme cât – cel puțin – natura poate trezi emoții estetice iar paseismul mai poate înflăcăra, existența sa nu este pusă în pericol. Cele două componente denotă o stare de echilibru, de armonie cu lumea exterioară artistului – deși, esențial, romanticul este nemulțumit de prezent. Fisurarea acestei armonii duce, într-o primă fază, la un sentiment de frustrare degajat dintr-o puternică impresie de *trădare*. Respingerea și distanțarea netă urmează îndeaproape. Este firesc – romanticul nu trăiește în prezent, acesta îi repugnă, ci în trecut. Neputând suprapune timpurile, neputând recrea aura unui trecut mitic în prezent, se simte damnat.

Nu astfel se petrec lucrurile în Franța secolului XIX. Nu în bloc, desigur, pentru că lumea artistică nu își inversează complet poliul nici în timpul celui de-Al Doilea Imperiu și nici după dezastrul militar din 1870-71. Dar o certă undă de șoc se propagă până în mediile artistice, ca rezultat al schimbărilor pe care viața le înregistrează. Sentimentul că blazonul Franței nu mai strălucește la fel devine tot mai puternic. Apare și o „replică”, un „protest pasiv” ce traduce intenția de a nu mai racorda arta, în niciun fel, la pulsul social și nici măcar la cel al artistului¹. Arta trebuie să își fie suficientă sieși. Parnasianismul, chiar dacă are o existență efemeră și dincolo de faptul că este privit mai mult ca un auxiliar, o discretă rampă de lansare cel puțin pentru

symbolism, reușește totuși să transmită un mesaj: artistul trebuie să se închidă în turnul său de fildeș, pe de o parte pentru a evita să mai fie vulnerabil la tentațiile implicării sociale, iar pe de alta pentru a-și recăpăta o anumită impersonalitate – subiectivismul (tipic romanticismului) fiind văzut ca o slăbiciune ce viciază esteticul. Artistul nu va mai da glas nici măcar propriilor simțiri, pentru că arta nu are, oricum, nevoie de ele (sau cel puțin nu în forma extrem de transparentă moștenită de la romantici); această emoție estetică tipic romantică va fi înlocuită cu una provenită din contemplarea detașată. „Un om nu trebuie să lase niciodată sensibilitatea să treacă în operele sale; sensibilitatea este o latură inferioară în artă și literatură”², proclamă Théophile Gautier. Sensibilitatea, o tară romantică, va ieși la suprafață totuși și în versurile parnasienilor și simbolistilor chiar dacă, e drept, cu destulă moderație. „Parnasienii se proclamă impasibili, pentru că ei sunt contra efuziunilor banale, dar impasibil nu devine sinonim cu insensibil, ci înseamnă facultate de dominare a propriilor emoții, de a face abstracție de caracterul individual pentru a da idealului expresia cea mai generală posibilă.”³ Dar compromisul real între exaltare și răceală îl vor realiza în cele din urmă simbolistii, reușind să găsească o formulă care să îi îndepărteze atât de suspinele romantice, cât și de „paradisurile artificiale” ale parnasienilor (deși, de acestea din urmă, distanțarea este mai puțin realizată în practică). Câștigul se va materializa printr-o abandonare a laturii militante a artei (prezentă în romanticism), chiar poezia socială de factură simbolistă uzând de un ton mai discret și de imagini care – cum altfel! – *să sugereze* mai mult angoasele interioare ale artistului decât ceea ce se înfățișează ochilor (pentru asta, tușele naturaliste *nu* vor fi respinse; descriptivismul naturalist va deveni un *instrument*, în ciuda declarațiilor de manifest).

Parnasianismul vrea un muzeu cu exponate vii, dar totuși muzeu. Se exersează o nouă formă de contemplare, în contrast cu cea romantică. Dar cum contemplatorul se retrage din text (atât cât se poate), o repliere pe pozițiile subiectivității era de așteptat. Asta nu transformă

¹ Faptul este traductibil în repudierea sentimentalismului de extracție romantică, precum și a paseismului. Apare chiar și o „plăcere aristocratică de a dispăcea” (cum o numește Hugo Friedrich) în rândul moderniștilor. Forme de dispreț ori indiferență la adresa publicului apar clar la Baudelaire și Mallarmé.

² Théophile Gautier, *apud* Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. II. Ediție definitivă, București, Editura Saeculum I.O., 2001, p. 385.

³ Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, București, Editura Univers, 1979, p. 25,

nici pe departe parnasianismul într-un experiment inutil. Din contră, el a fost în multe aspecte „bancul de probă” al simbolismului și, discutabil, o experiență estetică tampon, care să tempereze exagerările teoretice de început de simbolism. Între etapa romantică, unde muzicalitatea, chiar nedeclarată, există într-o formă exterioară palpabilă (chiar dacă cu efecte artistice ușor inferioare) și cea simbolistă unde muzicalitatea cu siguranță promite mult la nivel ideologic, dar se concretizează insuficient în practică, probabil că un hibrid de genul parnasianismului este binevenit; încă nefiind abandonate rigorile prozodice, poezia parnasiană beneficiază de un rezervor imaginar net superior celui romantic, obligat să curgă în text prin tipare încă destul de riguroase. De unde și impresia de artificial, de construcție barocă masivă și rece a poeziei parnasiene. Spectacolul unei descriptivități autosuficiente, chiar când este dusă în marginea perfecțiunii – așa cum sunt considerate sonetele lui Hérédia – sfârșește prin a fi *prea mult*. Indiscutabil, germenii simbolismului sunt atât de evidenți încât alunecarea dintr-un curent în altul, dincolo de principiile ideologice aparent ireconciliabile, se produce în mod natural, pe calea evoluției pe care o serie dintre poeți o cunosc (cazul lui Baudelaire este poate cel mai cunoscut), sau – ca sa fim prudenți – pe cea a simplei schimbări de registru.

„Deosebirea esențială între parnasieni și simbolisti a fost sesizată de însuși Mallarmé, în răspunsul său la ancheta lui Jules Huret cu privire la evoluția literară (1891): «Cred că, – declara Mallarmé – în ceea ce privește fondul, tinerii sânt mai aproape de idealul poetic decât parnasienii care-și tratează încă subiectele în felul vechilor filosofi și al vechilor retori, prezentând obiectele direct (s. n., A. C.). Eu sunt de părere, dimpotrivă, că trebuie folosită doar aluzia. Contemplația obiectelor, imaginea care-și ia zborul din reveriile suscitade de ele sânt cântec: parnasienii, în schimb, iau lucrul întreg și-l arată: prin aceasta ei sunt lipsiți de mister; ei refuză spiritelor acea bucurie plină de încântare de a crede că ele însele creează. A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din desfătarea poemului, care este alcătuită din ghicirea puțin câte puțin: *a-l sugera, iată visul* (subl. ns., A. C.)».”⁴ De la

⁴ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie (De la romantism la avangardă)*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 88.

sugestie, care a fost cheia de boltă a simbolismului și în același timp singurul principiu căruia adepții i s-au conformat aproape fără rezerve, se poate avansa – dificil – la o altă treaptă de expresie, treaptă care nu numai că ar fi pus o distanță apreciabilă între simbolism și *ceilalți* (în special romantici) dar ar fi conferit simbolismului, pe drept, statutul de *nouă paradigmă*. Cine a reușit trecerea dincolo de sugestie? Stabilind o grilă foarte strictă, am putea răspunde: Mallarmé; și într-un anumit grad Rimbaud. Ceea ce a reușit finalmente Mallarmé a fost „întemeierea și definirea unui limbaj poetic complet izolat de limbajul obișnuit, un limbaj care, ideal vorbind, este unicul limbaj esențial și cu adevărat universal: aceasta însă cu prețul de a nu mai comunica nimic sau de a comunica doar nimicul.”⁵ Dar acest limbaj datorează destul de puține parnasianismului...

„Lecția” parnasiană înseamnă, printre altele, și un util exercițiu estetic. Rigorile sale de versificație, ce amintesc de clasicism, „disciplinează” într-o certă măsură scrisul. Poezia parnasiană este astfel o veritabilă demonstrație de forță, utilă chiar și în postura unei matrice bune de spart. În plus, simbolismul nu va renunța niciodată complet la această moștenire tehnică; versul liber a fost un deziderat fără îndoială – însemna un pas important spre deconstrucție, iar deconstrucția, nu-i așa, plasa brusc simbolismul pe un alt palier față de aproape tot ce însemna creație poetică până la acea vreme. Acesta este un gest de avangardă aproape pur; el urma să fie regăsit (și amplificat) odată cu zorii mișcării dada. Dar versul liber nu s-a impus ca normă; cel mult ca... sugestie. Astfel simbolismul va mai face uz de prozodie și metrică de sorginte parnasiană până într-atât încât abandonul acestora nu se va produce niciodată complet. Este adevărat, pe de altă parte, că prin cizelarea formei exterioare a poeziei de multe ori se abate atenția de la un conținut relativ nereușit⁶, dar nu se poate nega o anume preocupare pentru obținerea unei poezii rafinate pe toate planurile.

⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶ Nu facem aluzie la nicio *intenție* de acest gen, dar nu putem scăpa din vedere o considerabilă parte a poeziei simboliste românești unde suntem departe de rezultatul unui mariaj între rigoarea (prozodică!) parnasiană și „vagul” simbolist.

Probabil că „retragerea din lume” practică de parnasieni a ajutat mult la reconstruirea unei atitudini estetice care să se împacă oarecum cu noile realități în care se afla tot mai puțin loc pentru reveria romantică. Retragerea a însemnat totuși și sondarea și exploatarea unui fond imaginar moștenit de la romantici, care nu își epuizase nici pe departe seva. În plus, parnasianismul și romantismul împărtășesc slăbiciunea pentru grandoare, chiar dacă o înțeleg ușor diferit. Dar în contemporaneitate spațiul și timpul sunt contaminate iremediabil de variate maladii, astfel că se impun diverse translații. În primul rând se păstrează contactul cu lumea antică (o lume gata construită și cu destule garanții ale valorii; în orice caz o moștenire neatinsă de decrepitudine ori de vreo formă de *spleen*; probabil că vigoarea și strălucirea sunt principalele atribute ale fondului greco-latin) unde se regăsește „vârsta de aur”; de asemenea spațiile exotice (în special extremul Orient) devin oazele care salvează de la sufocare⁷. De fapt parnasienii se rușinează doar de candoarea cu care romanticii visează, dar nu abandonează multe din spațiile predilecte ale acestora. Un alt punct comun va fi „aristocrația” esteticilor celor două curente – ambele se țin departe de vehicularea elementelor ce ar putea sugera mizeria⁸ (în afara cazurilor în care romanticul are nevoie de ea pentru a-și zugrăvi condiția de marginal); cu toate acestea, dandysmul⁹ nu va fi nici consecință a stilului abordat, dar nici cauză. Cel mult accident.

Simbolismul apare, în buna tradiție a oricărui curent, ca o reacție în primul rând împotriva a ceea ce era considerat învechit (de fapt este vorba de o dublă reacție: împotriva retoricii romantice și a exagerărilor naturaliste – nu în totalitate, așa cum vom vedea); în plan secundar, un soi de revoltă socială nu poate fi neglijat. Nu trebuie însă supraestimate rădăcinile acestea din urmă. Simbolistii nu scriu împinși de lipsuri materiale (sunt rare oricum cazurile în care vor reuși să trăiască din scris, chiar și cei care vor încerca) și nu încearcă să schimbe guverne (cazul lui Valery, devenit „comunard”, nu demonstrează cu

mult mai mult decât o face apetitul lui Rimbaud pentru aventură; acestea rămân opțiuni personale care nu se concretizează în căi de urmat pentru colegii de generație). Vorbind despre exaltarea din preajma revoluției de la 1848, Baudelaire tratează acest moment cu detașare ironică: „1848 nu a fost amuzant decât pentru că fiecare crea în jurul lui utopii, asemenea castelelor din Spania. 1848 nu a avut farmec decât prin excesul de ridicol”¹⁰. De asemenea, poezia de revoltă socială pe care o putem regăsi în simbolism nu arată că mentalul scriitorilor ar fi fost polarizat de foarte multe resentimente mocnite față de „clasele dominante”. Un anume dispreț la adresa burgheziei se poate regăsi chiar la Baudelaire (așa cum se regăsește și la noi, la Macedonski, spre exemplu, repulsia față de „burtă-verdism” ori, într-o formă mai palidă și ușor forțată, la Bacovia), dar fără a constitui o baricadă bine consolidată. Burghezia va fi țapul ispășitor în mare parte, dar nu se pot arunca toate frustrările în această ogradă. De fapt, marile nume simboliste nu au sânge suficient de albastru pentru a disprețui, din acest motiv, burghezia. Obsesiile nobiliare, atâtea câte există, sunt mai mult apanajul parnasienilor care, prin asta, își decorează un univers relativ inert. Despre „idealurile limitate” ale mic-burghezului s-a vorbit deseori în legătură cu simbolismul; a crede, însă, că simbolistii se vedeau sufocați de această clasă aflată într-o ascensiune accelerată, e drept (clasă cu care și romanticii coabitează), ni se pare, totuși, o exagerare; chiar dacă Baudelaire are și reacții ca aceasta: „toți imbecilii burghezi care pronunță fără încetare cuvintele «imoral, imoralitate, moralitate în artă», împreună cu alte prostii, mă fac să mă gândesc la Louise Villedieu, prostituată ieftină, care, însoțindu-mă o dată la Louvre, unde nu fusese niciodată, a început să roșească”¹¹, și-a acoperit fața și, trăgându-mă neîncetat de mânecă, mă întreba, în fața statuielor și a nemuritoarelor tablouri, cum de puteau fi arătate public asemenea

⁷ Demonizarea orașului ca loc al pierzaniei, înțesat de tehnologie, își are în parte rădăcinile tocmai aici.

⁸ Să reținem totuși că Baudelaire contrazice această regulă...

⁹ În privința dandysmului, este indispensabil studiul Adrianei Babeți, *Dandysmul. O istorie*, Iași, Editura Polirom, 2004.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Jurnale intime. Paradisuri artificiale*. Traducere din franceză de Claudiu Soare, Târgoviște, Editura Pandora-M, 2002, p. 33.

¹¹ O asemenea reacție poate fi motivată psihologic relativ ușor; Baudelaire pare să nu înțeleagă că și imoralii au propriul cod moral, cu distorsiunile inerente. Asta nu descalifică, totuși, observația sa vizavi de o ipocrizie omniprezentă și general umană (nu doar a burgheziei).