PARTICULARITĂȚI ALE NEOROMANTISMULUI FRANCEZ

CZU: 821.133.1.02

ECATERINA CRECICOVSCHI
doctor în filologie, conferențiar universitar
Facultatea de Litere, Universitatea de Stat din Moldova

Rezumat. *Neoromantismul francez a reprezentat un fenomen destul de amorf. Manifestându-se în anii '90 ai secolului al XX-lea, neoromantismul francez a ocupat o poziţie centristă între naturalism şi simbolism. Ori de câte ori a fost adus în discuţie, neoromantismul francez a fost menţionat concomitent cu „romantismul târziu" sau postromantismul francez. Acesta din urmă, însă, nu s-a afirmat ca o epocă de tranziţie propriu-zisă, ci a marcat creaţia unor scriitori realişti ca G. Flaubert (1821-1880), A. Daudet (1840-1897), A. France (1844-1924), R. Rolland (1866-1944) şi a unor scriitori romantici ca V. Hugo (1802-1885), ajungînd la apogeu în creaţia lui J. A. Barbey d'Aurevilly (1808-1889) şi O. Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), ca, în cele din urmă, să cedeze poziţiile neoromantismului. În comparaţie cu postromantismul francez, care a însemnat doar o revigorare a principiilor romantice, neoromantismul francez a elaborat un program cu principii clar formulate. Astfel, fascinaţia noului, atitudinea critică faţă de realitate, renunţarea la reguli şi canoane sunt înlocuite cu reînvierea tradiţiilor artei din epocile trecute, cu protestul de natură etico-estetic împotriva naturalismului şi a literaturii decadente, valorificarea unei problematici ce ţine de patriotism, eroism, interesul pentru o personalitate extraordinară etc. Chiar dacă prin afişarea principiilor formulate neoromantismul francez pierde din integritatea metodei romantice, moralismul şi didacticismul devin trăsăturile sale definitori. E. Rostand (1868-1918) şi belgianul M. Maeterlinck (1862-1949) au contribuit în mare măsură la dezvoltarea dramei neoromantice franceze, iar A. Fournier (1886-1914) s-a înscris în contextul prozei neoromantice franceze prin unicul său roman – Le Grand Meaulnes(„Cărarea pierdută", 1913).*

Cuvinte-cheie: *neoromantism, naturalism, simbolism, romantismtîrziu, postromantism, epocă de tranziţie.*

Abstract. *French Neoromanticism was a rather amorphous phenomenon. Manifesting itself in the 1990s, it took a central position between Naturalism and Symbolism. Whenever it was brought into discussion, French Neoromanticism was mentioned at the same time as "late Romanticism" or French Postromanticism. The latter, however, did not assert itself as an era of transition per se, but marked the creation of realistic writers such as G. Flaubert (1821-1880), A. Dau-*

det (1840-1897), A. France (1844- 1924), R. Rolland (1866-1944) and Romantic writers such as V. Hugo (1802-1885), reaching its peak in the work of J. A. Barbey d'Aurevilly (1808-1889) and O. Villiers de l'Isle -Adam (1838-1889), to finally give up the positions to Neoromanticism. Compared to French Postromanticism, which meant only a revival of Romantic principles, French Neoromanticism developed a program with clearly formulated principles. Thus, the fascination for the new, the critical attitude towards reality, the renunciation of rules and canons are replaced by the revival of art traditions from past eras, by the ethical-aesthetic protest against Naturalism and Decadent literature,the concern with patriotism, heroism, interest in an extraordinary personality, etc. Even if by displaying the formulated principles the French Neoromanticism loses the integrity of the romantic method, moralism and didacticism become its defining features. E. Rostand (1868-1918) and the Belgian M. Maeterlinck (1862-1949) contributed greatly to the development of French Neoromantic drama, while A. Fournier (1886-1914) distinguished himself in the context of French Neoromantic prose with his only novel - Le Grand Meaulnes, („The Lost Path",1913).

Keywords*: Neoromanticism, Naturalism, Symbolism, late Romanticism, Postromanticism, transition era.*

Fenomenele de tranziţie reprezintă, deocamdată, un spaţiu mai puţin cercetat, iar în istoria şi critica literară, noţiunea de „tranziţie" a fost abordată tangenţial sau printr-o trecere rapidă în revistă. De cele mai multe ori, ele nu figurează în cărţile de teorie literară şi dicţionarele de termeni literari, deşi există excepţii (neoclasicismul, preromantismul, postmodernismul ş.a.), iar „când ne adresăm unui material literar concret dintr-o ţară sau din mai multe", afirmă S. Pavlicencu în *Receptare şi confluenţe* (1999), „ne confruntăm cu un şir de probleme ce necesită o abordare specială, îndeosebi când trebuie să definim locul fenomenelor de tranziţie în cadrul evoluţiei procesului literar sau să stabilim frontierele lor cronologice. Situaţia se complică şi mai mult, când trebuie să includem în asemenea fenomene de tranziţie creaţia unor autori concreţi" (Pavlicencu S., 1999:67).

Totuşi, nu pot fi trecute cu vederea studiile unor cercetători cum ar fi R. Mortrier, N. Avtonomova, C. Bousoño, N. Balaşov, Iu. Vipper, D.K. Ţarik, S. Pavlicencu, care au încercat să definească noţiunea de tranziţie, să precizeze locul fenomenelor de tranziţie în cadrul evoluţiei procesului literar, să stabilească cronologia lor etc. Oricum, este dificil să discutăm despre un model cât mai adecvat pentru cercetarea fenomenelor de tranziţie în procesul literar, deşi anumite aspecte sunt evidente:

- noţiunea de „tranziţie” ca şi cea de „criză”, în opinia lui R. Mortrier (Apud: Pavlicencu S., 1999:61), ar putea fi aplicată tuturor epocilor sau perioadelor din istoria literaturii, deoarece începutul tranziţiei la o altă epocă este aproape întotdeauna în raport direct cu începutul crizei etapei anterioare;

- trecerea de la o perioadă la alta sau de la un curent la altele se produce fie prin demontarea sau asimilarea sistemului literar, cu o vehiculare liberă a elementelor vechi în combinări noi, fie prin anularea sistemului literar existent, însoţită de intenţia de a crea ceva cu totul nou şi deosebit. Primul tip de reacţie faţă de trecut este numit de cercetătoarea N. Avtonomova în articolul *Возвращаяськазам* – postmodernist, iar cel de-al doilea – avangardist (Автономова Н., 1933:17-22);

- după S. Pavlicencu, se disting trei grupuri de fenomene de tranziţie: *recurente*, *recuperatoare* şi *anticipatoare* (Pavlicencu S., 1999:85-86). Din primul ar putea fi considerate cele care reiau anumite tradiţii, principii ale unor curente, şcoli, mişcări deja cunoscute şi afirmate în istoria literară, adăugîndu-li-se prefixul *„neo”*: neoclasicism, neorealism, neoavangardism ş.a. Al doilea grup include fenomenele la a căror denumire se adaugă prefixul *„post”*: postclasicism, postromantism, postmodernism etc. Avem în vedere cazul când un sistem literar este substituit de altul. Urmează să specificăm că elementele vechiului sistem nu dispar brusc, ci coexistă cu cele noi. Al treilea grup are un caracter anticipator, prefigurând „naşterea unui sistem nou în cadrul sistemului vechi” (Pavlicencu S., 2001:47). La denumirea lor se adaugă, de obicei, prefixul *„pre”*: prerenaştere, preclasicism, prebaroc, preromantism.

Din aceste considerente, neoromantismul ocupă în procesul literar de la sfârșitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea un loc aparte în procesul literar. Mai mult decât atât, dacă despre anumite fenomene de tranziţie cum ar fi manierismul sau preromantismul, s-a discutat şi s-a scris, în cazul neoromantismului pot fi atestate doar unele referinţe episodice, astfel încât delimitarea cronologică şi tipologică a fenomenului dat devine o prioritate.

Considerat, de cele mai multe ori, o prelungire a romantismului clasic, neoromantismul a trecut aproape neobservat în momentul apariţiei sale. Această stare de lucruri are, cel puţin, două explicaţii: pe de o parte, neoromantismul nu s-a constituit într-un curent literar cu un program şi o

revistă, cu reprezentanţi care să militeze prin operele lor pentru impunerea lui, iar, pe de altă parte, fenomenul neoromantic a fost în creaţia unor poeţi, prozatori, dramaturgi pe care i-a consacrat aderarea la alte mişcări o experienţă pasageră. Abia după ce ecourile sale s-au stins, unii scriitori au fost catalogaţi într-o anumită perioadă a creaţiei lor ca neoromantici, deşi opera lor a fost cercetată fără a i se preciza apartenenţa. Dar şi în acest caz, unicul criteriu de catalogare a fost cel tematic, insuficient la caracterizarea unui fenomen de acest fel.

Prezintă interes şi faptul că neoromantismul ce apare aduce cu sine multe dintre trăsăturile curentului pe care unii critici l-au considerat apus. Este adevărat că romantismul nu mai revine la forma pe care a avut-o la începutul secolului al XIX-lea, dar el nu şi-a pierdut actualitatea, fiind un punct de plecare în cadrul mai multor curente literare de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolul al XX-lea.

În ceea ce priveşte denumirea acestui romantism perpetuu, întâlnim diverse formulări. I s-a spus „curent nou”(Gherea-Dobrogeanu C.,1956:348), „al doilea romantism”(Paribatra M., 1954:42), „un romantism temperat de raţionalism şi filtrat de experienţele sufletului naţional”(Zalis H., 1971:6), „romantism deromantizat”(Friedrich H., 1969:26),„un nou gen de resurecţie romantică”(Bălu A. 2002:183), „neoromantism”(Царик Д.К., 1984:5-32; Pavlicencu S., 2001:65-66). Sunt doar câteva formulări din totalitatea celor existente, dar care conturează fenomenul în discuţie.

În timp ce ca fenomen de tranziție, neoromantismul apare, după cum am menţionat, la cumpăna secolelor XIX-XX, ca termen ce înglobează un şir de manifestări literare, neoromantismul a început să fie utilizat la sfârșitul anilor ’60 ai secolului al XX-lea.

Apariţia neoromantismului nu a fost determinată doar de un anumit context literar, ci şi de cauze social-politice. Conflictele sociale acute şi crizele politice de la cumpăna secolelor XIX-XX au dat în vileag caracterul artificial al aşezărilor sociale şi falsitatea unor aparenţe, care ascundeau, pe de o parte, forţe gata să răbufnească, iar, pe de altă parte, oboseală şi scepticism.

O altă cauză ce duce la apariţia neoromantismului este şi faptul că la cumpăna veacurilor programele naturaliste se bucurau de mare succes, căci înfăţişarea condiţiei umane supuse determinismului social şi

biologic părea pentru mulţi scriitori singura cale de a ataca racilele sociale. Spre deosebire de realism şi naturalism, neoromantismul propune o literatură convenţională, de un optimism menit să distragă cititorul de la marile probleme sociale. În această atmosferă plină de contradicţii, în jurul anului 1880, în cafeneaua vieneză Greinsteidl, prinde contur o nouă atitudine estetică, îmbrăţişată de literaţi (criticul H. Bahr, tânărul poet F. Dőrmann, viitorii dramaturgi A. Schnitzler şi H. von Hofmannsthal), despre care astăzi se ştie prea puţin. Influenţată, social-politic, de amurgul habsburgic şi, literar, de impresionismul francez şi naturalismul german, această nouă atitudine, reflectată în creaţia din tinereţe a scriitorilor amintiţi, depăşeşte limitele programelor naturaliste prin fantezii poetice, prin conexiuni cu trecutul, mitul şi folclorul. Dar ceea ce părea să se concretizeze într-o şcoală, rămâne intenţie.

Totuşi, căutările lor nu aveau să rămână fără ecou. Chiar dacă nu s-a constituit într-un curent cu profil clar, neoromantismul preia din estetica romantică multe aspecte şi le dezvoltă într-o concepţie estetică proprie, originalitatea constând în îmbinarea acestora cu elementele realiste, naturaliste şi chiar simboliste.

În primul rând, neoromanticii cultivă orizontul *misterului*, dar nu-l confundă cu ocultismul sau cu creştinismul. Misterul neoromantic este intrinsec fenomenelor. Noaptea şi visul se asociază cu misterul, la fel ca la Novalis sau E. A. Poe, creând aspecte stranii, uneori terifiante.

Mitul, ca încercare de a releva misterul prin intermediul imaginaţiei, de asemenea a suscitat interesul neoromanticilor. Aceştia încearcă să reabiliteze fenomenul dat, condamnat la dispariţie de scientismul pozitivist. Prin viziunea modernă a neoromanticilor miturile capătă prospeţime şi vigoare.

De factură romantică este abordarea *demonismului* şi *titanismului*, care reabilitează figurile demonice. Pornind de la modelele romantice de răzvrătiţi misterioşi, personajele demonice şi titanice ale neoromanticilor devin credibile prin apropierea de terestru, figurile cosmogonice fiind abandonate în favoarea unei abordări mai aproape de realitate.

O altă trăsătură a sufletului romantic este *visul*. Dar, în timp ce ideea lui Calderón a „vieţii ca vis" este receptată de romantici ca un apel pentru a descifra această lume, la neoromantici visul îşi pierde limpezimea, aducând simboluri greu de descifrat.

„Florii albastre” din romantism îi corespunde *„pasărea albastră”* din neoromantism, ambele viziuni reprezentând idealul. La romantici acesta se găseşte pe un tărâm unde creşte miraculoasa floare, care nu poate fi atinsă. Maeterlinck creează simbolul „păsării albastre”, aflate în continuă mişcare, purtând cu ea mesajul că idealul după care tânjim nu se află în altă lume, ci pe pământ, şi cere eforturi pentru a fi descoperit. În viziunea sa idealul, „pasărea albastră”, scapă mereu din braţe, chiar dacă, pentru o clipă, a fost atins.

Relaţia *real-ireal* este mai puţin relevantă în neoromantism. Irealul şi realul coexistă, se completează reciproc.

Semnificativă în romantism este *„ironia romantică”*, care anihilează fiinţe, fapte, raporturi şi se combină cu umorul, pentru a sublinia caracterul ambiguu al existenţei(Călin V., 1975:191-204). Pe linia neoromantică, ironia se transformă în burlesc, prin exagerarea caricaturală a dimensiunilor, fără a anihila lirismul şi duioşia.

În creaţiile neoromanticilor întâlnim, de asemenea, dispoziţia romantică pentru a dezvălui *pasiuni* devoratoare şi aspiraţii înfrânte. Existenţa personajelor se concentrează, de obicei, în jurul unei singure pasiuni mistuitoare, ce se desfăşoară într-o lume egoistă, în care iubirea este singura sursă de puritate.

Urmărind poetica neoromantismului, vom constata că cele mai spectaculoase înnoiri faţă de modelul romantic ţin de *structurarea personajului*. Simbol al altruismului şi devoţiunii, eroul neoromantic îşi dezvăluie umanismul în acţiuni lipsite de emfază. Acest erou doreşte necontenit să-şi modifice viaţa şi lumea. În confruntarea cu forţele ostile el dă dovadă de demnitate chiar şi atunci când este învins, amintindu-ne prin aceasta de eroul romantic. Cauza pentru care militează, ori singulară ori obişnuită, îi solicită în egală măsură pe amândoi, îndemnându-i la gesturi extreme. Înfrângerile suferite, reflectate în plan personal, sunt, de fapt, victorii asupra conformismului existenţei. În general, personajele neoromantice sunt semne ale unor aspiraţii şi calităţi ce servesc din plin la desfăşurarea intrigii.

În acelaşi timp, intrând în *conflict* cu lumea, eroul neoromantic realizează discrepanţa dintre starea social-morală a societăţii în care trăieşte, şi *idealul* său temperamental romantic, care poate fi dragostea, dreptatea, libertatea. Confruntându-se cu societatea nedreaptă sau cu natura ostilă,

cu neînţelegerea, el arareori iese învingător. Aceasta se explică, probabil, prin faptul că pentru eroul neoromantic este definitorie o morală proprie, care vine în conflict cu cea a societăţii nu pentru că ar fi ruptă de terestru, ci pentru că respinge orice compromis.

Cât priveşte plasarea în *spaţiu*, ia are în literatura neoromantică un caracter convenţional: tărâmuri fabuloase, dar şi existenţa cotidiană. *Timpul*, la fel ca în romantism, este mânuit cu iscusinţă, planurile prezent-trecut alternând cu scopul de a împinge acţiunea spre avansare sau pentru a explica anumite întâmplări care fie că au condus la declanşarea conflictului, fie că motivează comportamentul eroilor.

Peisajul, *natura*, la rândul lor, nu numai completează acţiunea, ci sunt descrise uneori chiar de personaje. În felul acesta, ele devin propriile creatoare ale mediului în care evoluează, ceea ce constituie o noutate menită să le amplifice trăirile.

Neoromantismul îmbogăţeşte şi motivul romantic de cercetare a eului, adâncind *introspecţia psihologică*. Prin aceasta el este o replică la pragmatismul literaturii realiste.

Pe lângă particularităţile poeticii neoromantice sus-numite, s-a observat că scriitorii neoromantici au manifestat interes pentru anumite genuri şi specii literare, practicate de romantici. Însă dacă romanticii au valorificat cu precădere speciile genului liric, neoromanticii au cultivat deopotrivă *liricul*, *epicul* şi *dramaticul*.

Caracterizarea neoromantismului ar fi incompletă, dacă nu am prezenta şi variantele naţionale, luând în consideraţie faptul că forţa de manifestare a acestui fenomen de tranziţie diferă de la o literatură la alta.

Pe de altă parte, ținând cont de multitudinea de variante, ne-am propus să ne axăm in acest articol asupra unor particularități ale neoromantismului francez.

Spre deosebire de neoromantismul german, în Franţa, neoromantismul a reprezentat un fenomen destul de amorf. Manifestându-se, în special, în anii 90 ai secolului al XX-lea(*Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, 1981:107), neoromantismul francez a ocupat, de fapt, o poziţie centristă între naturalism şi simbolism, negând atât nihilismul naturalismului cu privire la lumea spirituală, cât şi cel al simbolismului faţă de lumea materială. Ori de câte ori a fost adus în discuţie, neoromantismul francez, la fel ca cel englez, a fost menţionat

concomitent cu „romantismul târziu” sau postromantismul francez. Cel din urmă, însă, nu s-a afirmat ca o epocă de tranziţie propriu-zisă, ci a marcat creaţia unor scriitori realişti ca G. Flaubert (1821-1880), A. Daudet (1840-1897), A. France (1844-1924), R. Rolland (1866-1944, creaţia timpurie) şi a unor scriitori romantici ca V. Hugo (1802-1884, creaţia de maturitate), a ajuns la apogeu în creaţia lui J. A. Barbey d’Aurevilly (1808-1889) şi O. Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889), ca, în cele din urmă, să cedeze poziţiile neoromantismului.

În comparaţie cu postromantismul francez, care a însemnat doar o revigorare a principiilor romantice, neoromantismul a elaborat un program cu principii clar formulate, care, pe de o parte, a reflectat îmbogăţirea principiilor romantice cu elemente ale „ismelor” de la cumpăna secolelor XIX-XX, iar pe de altă parte, s-a distanţat în multe privinţe de doctrina romantică. Astfel, fascinaţia noului, atitudinea critică faţă de realitate, renunţarea la reguli şi canoane sunt înlocuite cu reînvierea tradiţiilor artei din epocile trecute, protestul de natură etico-estetic împotriva existenţei antiumane a societăţii, naturalismului, literaturii decadente; valorificarea unei problematici ce ţine de patriotism, eroism (deseori în accepţiunea oficială), interesul pentru o personalitate extraordinară etc. Chiar dacă prin afişarea principiilor formulate neoromantismul francez pierde din integritatea metodei romantice, moralismul, uneori exagerat, şi didacticismul devin trăsăturile sale definitorii(*Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, 1981:108).

De regulă, neoromanticii francezi E. Rostand (1868-1918), H. de Bornier (1825-1901), Th. de Banville (1823-1891), F. Coppée (1842-1908), J. Richepin (1849-1926) şi alţii – deţineau poziţii oficiale, şi, în creaţia lor, nu contraveneau politicii de guvernământ. Dintre reprezentanţii menţionaţi, E. Rostand şi M. Maeterlinck (1862-1949) au contribuit în mare măsură la dezvoltarea dramei neoromantice franceze, iar A. Fournier (1886-1914) s-a înscris în contextul prozei neoromantice franceze prin unicul său roman.

E. Rostand spre deosebire de M. Maeterlinck, la care neoromantismul nu a constituit o permanenţă, ci a apărut într-o anumită etapă a creaţiei, nu a cunoscut alte experienţe estetice îmbrăţişând de la începutul şi până la sfârşitul carierei literare doctrina neoromantică. Mai mult, considerat promotorul neoromantismului francez, E. Rostand a

formulat în discursul adresat la admiterea în Academia franceză (1903), programul acestei mişcări, devenit, în scurt timp, manifestul neoromantismului, aplicându-l cu succes în creaţia sa. Deşi a scris şi poezie, E. Rostand este cunoscut în istoria literaturii universale datorită creaţiei dramatice, în special, datorită dramelor lirice, caracterizate prin fantezie şi virtuozitatea versurilor. Dramele timpurii ale lui E. Rostand, *Les romanesques*(„Romanţioşii", 1984), *La princesse lointaine*(„Prinţesa îndepărtată", 1895), *La Samaritaine*(„Samariteanca", 1897), influenţate imaginar de V. Hugo şi Al. Dumas, reflectă conflictul dintre prozaismul existenţei şi idealul romantic, visul romantic, apropiindu-se de poetica simbolismului, iar dramele maturităţii, *Cyrano de Bergerac*(1897), *L'Aiglon* („Puiul de vultur", 1900), *Chantecler*(1910), drame care l-au consacrat ca dramaturg neoromantic, abordează concepţia neoromantică despre m şi lume. Dintre piesele lui E. Rostand, *Cyrano de Bergerac,* „singura care şi-a păstrat prospeţimea şi care s-a impus posterităţii" (*Dicţionar al Literaturii Franceze*, 1972:431),originală şi vioaie, pasionată şi spirituală, scrisă în versuri lirice, reînvie vechile „reţete" (*Dicţionar al Literaturii Franceze*, 1972:431) romantice, bazându-se pe antiteza dintre urâţenia fizică şi măreţia morală a eroului principal, reprezentant simbolic al virtuţilor tradiţionale.

Celelalte două piese *Chantecler* şi *Puiul de vultur*, sunt la fel de importante pentru doctrina neoromantică. Prima aduce în discuţie optimismul generat de triumful luminii împotriva nopţii, iar cea din urmă ţine de simţul onoarei şi visul de a împăca spiritul aristocratic cu cel popular. Într-un sens general, mesajul umanist al acestor scrieri întăreşte dominanţa lor neoromantică: Cyrano îşi pune spada sa de temut în slujba celor lipsiţi de apărare, Chantecler, deşi rănit, adună sub aripile sale găinile ingrate, care-l părăsiseră când glasul nu-i mai răsunase la fel de limpede, fiul lui Napoleon din *Puiul de vultur*, realizând ororile războaielor, îşi oferă sângele pentru cel al fiilor ucişi pe câmpul de luptă.

M. Maeterlinck este considerat în primul rând unul din principalii reprezentanţi ai teatrului simbolist. Influenţat de „idealismul magic" al lui Novalis, atras de misterul întrebărilor anxioase, M. Maeterlinck scrie la începutul creaţiei dramatice piese simboliste, *La princesse Maleine* („Prinţesa Maleine", 1889), *L'intruse* („Intrusa", 1890), *Les aveugles* („Orbii", 1890), *Pelléas et Mélisande* („Péleas şi Mélisande", 1892), *La*

mort de Tintagiles(„Moartea lui Tintagiles”, 1894), *Aglavaine et Sélysettes* („Aglavaine şi Sélysettes”, 1896), *Monna Vanna* (1902), în care dezbate temele centrale ale existenţei: visul, puritatea, moartea. Timpul şi spaţiul dispar în aceste drame, personajele pierd din contur, devenind simboluri.

În 1909, după ce cunoscuse succesul cu dramele simboliste, M. Maeterlinck scria *L'oiseau bleu*(„Pasărea albastră”), o feerie bazată pe o străveche poveste flamandă, prezentată sub forma unei poveşti, prin care şi-a propus să se împace cu sine şi cu spectatorii, oferindu-le secretul fericirii. Schimbarea de atitudinea în privinţa concepţiei despre rolul teatrului, în adoptarea unei viziuni optimiste asupra destinului uman, în revizuirea conceptului de fericire, evidentă în această piesă, se datorează, indiscutabil, contactului cu mişcarea neoromantică europeană. Probabil în atmosfera literară maladivă, M. Maeterlinck obosise să scrie drame sumbre, lăsându-se tentat de fascinaţia neoromantismului.

Trecerea dramaturgului, fie şi pasageră prin această mişcarea este remarcabilă, *Pasărea albastră* fiind considerată, în unanimitate, capodopera sa şi un punct de referinţă în contextul neoromantismului. Importanţa acestei piese pentru doctrina neoromantică rezidă în crearea păsării albastre sau ilustrarea idealului, imposibil de atins în romantism, în timp ce în neoromantism, se află aproape, întrezărit mereu, tentant prin verosimilitatea lui. La M. Maeterlinck, în cel mai bun spirit neoromantic, căutarea idealului nu rămâne sterilă, ci îl învaţă pe om să se bucure de ceea ce are şi îl îndeamnă să descopere fericirea în mediul familial, nu în îndepărtate lumi himerice. Mesajul moral al *Păsării albastre* este cât se poate de clar: trebuie să avem înţelepciunea de a renunţa la lucruri imposibil de atins, căci viaţa oferă frumuseţi mărunte clipă de clipă.

Allain Fournier, pseudonimul lui Henri-Alban Fournier, la fel ca E. Rostand şi M. Maeterlinck, a contribuit considerabil la evoluţia neoromantismului în Franţa, chiar dacă despre acest aspect al creaţiei sale s-a scris mai puţin. În cazul lui A. Fournier, nu se poate afirma cu certitudine că a urmat doctrina neoromantică de la începutul şi până la sfârşitul activităţii literare, sau că a scris lucrări de factură neoromantică doar la o anumită etapă a creaţiei, deoarece a plecat din viaţă pe neaşteptate. Voluminoasa *Correspondances avec Jacques Rivière* („Corespondenţa cu Jacques Rivière”, postum, 1926-28), volumul de poeme *Miracles* („Mi-

racole", postum, 1924), în stilul lui Jammes, Maeterlimck şi J. Laforgue, şi romanul *Les grandes Meaulnes*(„Cărarea pierdută", 1913) reprezintă întreaga moştenire literară a lui A. Fournier. Dintre lucrările menţionate, *Cărarea pierdută* este unica lucrare publicată în timpul vieţii autorului, propusă pentru premiul Goncourt, care i-a adus ulterior popularitatea, a fost reeditată de nenumărate ori şi a influenţat în mare măsură tineretul francez din anii 20-50.

Roman al adolescenţei, al visului împletit cu realul, al aventurii imaginare care e fără de început şi fără de sfârşit, *Cărarea pierdută* povesteşte strania aventură a unui tânăr, Meaulnes, rătăcind în căutarea unui castel himeric şi a iubitei sale, o clipă întrezărită, pierdută, apoi regăsită din nou şi definitiv pierdută. Fără un deznodământ cert, romanul îl lasă pe cititor să-l urmărească cu imaginaţia pe Meaulnes spre alte şi alte destine. Pentru a surprinde mesajul neoromantic al cărării pierdute, L. Zonina afirmă în prefaţa ediţiei ruse a acestei lucrări că romanul trebuie citit ca *Pasărea albastră*, bucurându-te ca copilul pentru eroii lui şi crezând, că la orice cotitură a drumului, poate apărea turnuleţul sur al Domeniului misterios rătăcit (Фурнье А.,1960:6). Autorul ne invită astfel într-o manieră romantică, să păstrăm viziunea poetică a copilului, pentru care hotarul dintre vis şi realitate dispare. Oricum la A. Fournier, spre deosebire de Maeterlinck, idealul nu poate fi atins, deoarece inocenţa şi sinceritatea eroului vin în contradicţie cu realitatea, visul fiind spulberat, iar protestul autorului împotriva filistinismului societăţii franceze la începutul secolului al XX-lea, transfigurat în roman, ia forma abstractă a conflictului dintre vis şi realitate, fără a fi soluţionat.

Incursiunea în evoluţia neoromantismului în literatura franceză demonstrează că fenomenul discutat este marcat atât de procesul complex de asimilare, cât şi de negare a tradiţiei romantice. În acelaşi timp, ca fenomen de tranziţie, neoromantismul prezintă un interes deosebit, deoarece, în comparaţie cu alte fenomene de tranziţie, are o bază ideologică, o viziune asupra lumii, o tipologie specifică, deşi manifestă trăsături caracteristice sistemului literar în criză, precum şi sistemului literar nou. Această stare de lucruri, precum şi multitudinea de opinii existente la capitolul dat, formulate de cele mai multe ori în spaţiul literar estic, necesită un studiu mai amplu, care ar specifica clar dacă neoromantismul este un sistem literar-artistic independent sau un fenomen de tranziţie.

Referințe bibliografice:

PAVLICENCU,S. *Receptare şi confluenţe*. Chişinău: USM, 1999.
АВТОНОМОВА,Н. *Возвращаясь к азам***.** In:Вопросы философии, Н. 3, 1993.
PAVLICENCU,S. *Tranziţia în literatură. Studiu micromonografic*. Chişinău, 2001.
GHEREA-DOBROGEANU,C. *Studiicritice*. Vol. I.Bucureşti: ScrisulRomânesc, 1956.
PARIBATRA,M. *Le romantisme contemporain*. Paris: Editions Polyglottes, 1954.
ZALIS,H. *Aspecte şi structuri neoromantice*.Bucureşti: EdituraCarteaRomânească, 1971.
FRIEDRICH,H. *Structura liricii moderne*.Bucureşti: Editurapentru-LiteraturăUniversală, 1969.
BĂLU,A. *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*. Bucureşti: Editura fundaţiei culturale române, 2002.
ЦАРИК,Д. К. *Типология неоромантизма*. Кишинев: «Штиинца», 1984.
CĂLIN, V. *Romantismul*.Bucureşti: EdituraUnivers, 1975.
Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия. Москва: «Просвещение», 1981.
Dicţionar al Literaturii Franceze.Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1972.
ФУРНЬЕ,А. *Большой Мольн*. Москва: Государственное литературное издательство, 1960.