

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Departamentul de Literatură Universală și Comparată

Emilia TARABURCĂ

**Literatura universală din
secolul al XVII-lea**

Suport de curs

*Aprobat de
Consiliul Calității al USM*

Chișinău, 2018
CEP USM

CZU

Recenzenți: **Gabriela ȘAGANEAN**, dr., conf. univ.;
Eugenia Mincu, dr., conf. univ.

CIP

ISBN

INTRODUCERE

Literatura universală din secolele XVII-XVIII este una dintre disciplinele fundamentale care asigură pregătirea profesională a studenților ciclului I, Licență, specialitățile Limba engleză și franceză; Limba germană și limba engleză, Limba franceză și limba engleză, Limba spaniolă și limba engleză, Limba italiană și limba engleză, domeniul general de studii: Științe ale educației și Filologie, la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine. Disciplina are ca scop formarea unui ansamblu de cunoștințe, aptitudini, și atitudini pentru a le oferi studenților o cunoaștere a etapelor, concepțiilor, problemelor și valorilor literaturii universale din această perioadă.

Disciplina *Literatura universală din secolele XVII-XVIII* este predată în limba română și reprezintă un curs universitar destinat formării unei viziuni sistemice și multiaspectuale asupra literaturii universale din perioada studiată. Are ca scop familiarizarea studenților cu trăsăturile de bază ale literaturii, fapt care le-ar permite să formuleze judecăți critice și de valoare asupra fenomenelor culturale, sociale și politice din trecut și din prezent. Prelegerile urmăresc un caracter atât teoretic, cât și aplicativ, stimulând spiritul critic al studenților, ajutându-i să-și elaboreze propriile concepții estetice și axiologice.

Cursul explorează următoarele concepte-cheie ale paradigmei literare din secolul al XVII-lea: curent literar și artistic, clasicism, clasicism iluminist, manierism, baroc, gongorism, conceptism, prețiozitate etc., acordând o atenție considerabilă confluențelor literaturii cu celelalte arte, în special arhitectura și muzica, pentru a forma o imagine

complexă asupra culturii universale din secolul clasicismului și al barocului.

Obiectivele principale ale acestei discipline sunt orientate spre lectura obligatorie a celor mai reprezentative opere artistice ale literaturii universale din secolul respectiv și a literaturii critice recomandate, urmărindu-se formarea capacității de a comenta un text literar sau anumite aspecte ale acestuia, accentul punându-se pe specificitatea operelor din clasicism, clasicismul iluminist și din baroc, pe familiarizarea studentului cu cele mai importante direcții și tendințe, genuri și specii literare din această perioadă, precum și pe formarea competențelor de a integra un fenomen literar sau o operă concretă în contextul istoric și cultural prin conexiuni interdisciplinare (istorie, politică, filosofie, arte etc.), pe lărgirea și completarea cunoștințelor de teorie literară.

Scopul suportului de curs constă în înlesnirea procesului de transmitere și însușire a unui material conceptual la disciplina *Literatura universală din secolele XVII-XVIII*, în facilitarea înțelegerii competențelor profesionale și a finalităților de studiu, a strategiilor didactice și de evaluare și, anume, în pregătirea studenților pentru realizarea eficientă a activităților practice din cadrul cursului, precum și a lucrului individual. De asemenea, lucrarea contribuie la formarea competențelor culturale, analitice și comunicaționale transdisciplinare, centrate pe dezvoltarea multilaterală a personalității viitorului specialist și pe eficientizarea capacităților lui performative în câmpul muncii.

I. SUPORT CURRICULAR

1.1. Administrarea disciplinei

Forma de învățământ	Codul modului	Denumirea disciplinei	Responsabil de disciplinele modulului	Semestrul	Ore în total:				Evaluarea	
					În total	Inclusiv				
						C	S	L		LI
cu frecvență la zi	F.02. O.08	Literatura universală din secolele XVII-XVIII	Literatura universală din secolele XVII-XVIII Taraburcă Emilia, dr., conf. univ.	II	120	30	30		60	E
					120					

1.2. Tematica și repartizarea orientativă a orelor de curs și a lucrului individual

Nr. d/o	Unități de conținut	Ore		
		Curs	Seminar	Lucrul individual
		zi		
1	Caracterizarea generală a literaturii universale din sec. al XVII-lea.	2	2	4
2	Clasicismul în literatura universală din sec. al XVII-lea	4	4	8
3	Tragedia clasicismului și reprezentanții principali	4	4	8
4	Comedia clasicismului și reprezentanții principali	2	2	4
5	Barocul în literatura universală din sec. al XVII-lea	2	2	4
6	Variante naționale ale barocului	2	2	4
7	Iluminismul și literatura universală în Secolul Luminilor	2	2	4
8	Particularitățile literaturii	2	2	4

	iluministe.			
9	Clasicismul iluminist	2	2	4
10	Realismul și evoluția romanului în sec. al XVIII-lea	2	2	4
11	Sentimentalismul în literatura din sec. al XVIII-lea.	2	2	4
12	Preromantismul în literatura sec. al XVIII-lea.	2	2	4
13	<i>Faust</i> de Goethe în contextul literaturii universale.	2	2	4
	Total: 120	30	30	60

1.3. Competențe profesionale și finalități de studiu

Nr	Competențe profesionale	Finalități de studiu
1.	Cunoașterea literaturii și a culturii țărilor și popoarelor, limba cărora se studiază	<ul style="list-style-type: none">- a identifica obiectul de studiu al literaturii universale;- a reproduce esența celor mai importante fenomene ale literaturii universale din secolele XVII-XVIII- a determina formele de receptare a literaturii universale din secolele XVII-XVIII în spațiul literar românesc.- a interpreta ideile, concepțiile, motivele și simbolurile din textele literare studiate;- a argumenta etapele de dezvoltare ale literaturii franceze/spaniole/engleze/italiene/germane în formarea de valori ale culturii universale.

2.	Identificarea bazelor teoretice ale științei literare și a problemelor existente în aceste domenii.	<ul style="list-style-type: none"> - a cunoaște și a explica curente reprezentative ale literaturii universale din secolele XVII-XVIII . - a clasifica și a caracteriza speciile și subspeciile literare, formele narative și lirice, tropii și a procedeele literare. - a comenta sfera ideatică și filosofică a unei opere sau a unui fenomen literar concret din literatura universală din secolele XVII-XVIII .
3.	Identificarea proceselor literare și a relației lor.	<ul style="list-style-type: none"> - a defini noțiunile de baroc, clasicism, gongorism, conceptism, școală metafizică, marinism. - a compara fenomenele literare studiate în vederea stabilirii unor izvoare, influențe, convergențe etc.; - a determina confluența literaturii cu alte arte: arhitectura, pictura, muzica etc. - a interpreta ideile și concepțiile, motivele și simbolurile din textele literare studiate; - a argumenta, în scris sau oral, opinii proprii asupra unei opere din literatura universală din secolele XVII-XVIII; - a integra un fenomen literar sau o

		operă concretă în contextul istoric și cultural prin conexiuni interdisciplinare: istorie, politică, filozofie etc.
4.	Interpretarea teoriilor literare studiate și aplicarea lor la cercetarea unui fenomen particular.	<ul style="list-style-type: none"> - a recunoaște fenomenele literaturii universale din secolele XVII-XVIII din punct de vedere cronologic și culturologic; - a recunoaște specificul național al barocului și clasicismului spaniol, italian, francez, englez și german. - a determina modele, coduri și limbaje artistice în funcție de anumite perioade, școli și stiluri literare; - a demonstra apartenența unei opere literare la genul epic, dramatic, liric. - a evalua influența concepției clasiciste și baroce asupra formării mentalității sociale; - a argumenta impactul sistemelor filozofice din această perioadă asupra formării concepțiilor estetice.
5.	Abilitatea de a aprecia multiculturalitatea	<ul style="list-style-type: none"> - a recunoaște fenomenele culturale din literatura universală din secolele XVII-XVIII - a recunoaște specificul național al culturilor care s-au impus în secolele XVII-XVIII pe plan mondial. - a determina modele, coduri și discursuri literar-artistice în funcție de anumite direcții culturale;

		<ul style="list-style-type: none"> - a determina interacțiunea unui fenomen cultural național din secolele XVII-XVIII cu alte fenomene similare din alte spații culturale. - a evalua influența clasicismului și a barocului asupra formării imaginarului socio-cultural; - a argumenta impactul sistemelor filozofico-culturale din această perioadă asupra formării concepțiilor artistico-literare.
6.	Abilitatea de comunicare academică	<ul style="list-style-type: none"> - a identifica modalitățile de comunicare academică în cadrul cursului de literatură universală; - a reproduce discursiv ansamblul de trăsături fundamentale al celor mai importante fenomene și procese din literatura universală, sec. al XVII-lea; - a determina formele de emiterie și receptare a materialului teoretic și aplicativ din cadrul acestui curs. - a interpreta, în scris și oral, ideile, concepțiile, motivele și simbolurile din textele literare și din cele teoretice studiate; - a argumenta ideile și judecățile de valoare cu privire la textele studiate în cadrul cursului de literatură universală.

II. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS

2.1. CARACTERIZAREA GENERALĂ A LITERATURII UNIVERSALE DIN SECOLUL AL XVII-LEA

Unități de conținut:

- Situația social-istorică și politică
- Argumentul filozofic și științific
- Evoluția principalelor curente și mișcări literare: manierism, baroc, clasicism
- Contextul literar: raporturi și pondere
- Reprezentanți, opere, surse bibliografice

Termeni-cheie: context social-istoric și politic, știință, filozofie, manierism, baroc, clasicism.

Obiective de referință:

- Să descrie principalele evenimente social-politice din secolul al XVII-lea;
- să recunoască fenomenele literaturii universale din secolul al XVII-lea din puncte de vedere cronologic și culturologic;
- să distingă principalele sisteme literare din secolul al XVII-lea și reprezentanții acestora;
- să indice sursele bibliografice ale cursului.

- Să determine rolul proceselor social-politice în dezvoltarea literaturii din secolul al XVII-lea;
- să argumenteze impactul sistemelor filosofice din această perioadă asupra formării concepțiilor estetice;
- să compare răspândirea barocului și a clasicismului în diverse literaturi naționale.
- Să aprecieze nivelul de interacțiune a procesului literar cu principalele fenomene social-istorice din această perioadă;
- să comenteze rolul absolutismului în elaborarea și în răspândirea doctrinei clasicismului.

Situația social-istorică și politică

Pentru a înțelege corect evoluția procesului literar din secolul al XVII-lea, este necesară actualizarea cunoștințelor cu referire la condiția social-istorică și cea politică a statelor europene din această perioadă, context care va influența evoluția gândirii, materializată în opere de artă.

Din puncte de vedere social-politic și economic, secolul al XVII-lea este considerat o perioadă de tranziție. În primul rând, are loc *trecerea de la orânduirea feudală la cea capitalistă*, proces care diferă de la o țară la alta, dat fiind nivelul de dezvoltare a fiecăreia. Astfel, către secolul al XVII-lea în Marea Britanie relațiile burgheze se impun practic în toate sferele vieții, are loc Revoluția engleză (1640 – 1688), care declanșează războiul civil (englezii s-au divizat în două tabere opozante: simpatizanți ai regelui Carol I Stuart și susținători ai Parlamentului). Drept consecință a acestei separări a fost abolirea monarhiei,

proclamarea Republicii și, în final, proclamarea Protectoratului sub conducerea lui O. Cromwell.

Așadar, deja la începutul secolului al XVII-lea, gândirea socială și cea politică a populației engleze ajunge la nivelul de a înțelege și de a accepta schimbările și, în acest mod, se instalează premisele necesare întru realizarea revoluției, care diferă de altele prin tenta religioasă a protestantismului.

În Franța, în secolul al XVII-lea, relațiile capitaliste reușesc să se impună în industrie și în comerț, în timp ce în domeniul agriculturii se mai mențin cele feudale.

În Spania, modul de viață feudal rămâne a fi foarte influent în toate domeniile vieții, totuși încep să apară și germenii relațiilor burgheze. Germania, în secolul al XVII-lea, nu reprezintă un stat unitar, continuând să rămână un teritoriu divizat în mai multe sute de ducate, cu reguli și cu putere politică individuale. De asemenea, în această perioadă are loc războiul de 30 de ani (1618 – 1648), care în niciun caz nu a servit prosperității acestor ținuturi, ci, dimpotrivă, a stagnat și mai mult dezvoltarea economică, socială și politică a țării.

În domeniul relațiilor politice, în mai multe state domnește *absolutismul* (monarhia absolută), o astfel de formă de guvernare, în care întreaga putere de stat este concentrată în mâinile monarhului. În secolul al XVII-lea, reprezentativă din acest punct de vedere este domnia lui Ludovic al XIV-lea (1638- 1715), supranumit Regele Soare (*Le Roi Soleil*), căruia i se atribuie maxima „Statul sunt eu!”, sugestivă pentru esența absolutismului. Este regele cu una dintre cele mai îndelungate și strălucite domnii în istorie, din 1661 până în 1715. În acea perioadă și în acea conjunctură social-politică și economică, absolutismul lui Ludovic al XIV-lea a avut consecințe benefice: a continuat reforma, care cu câteva decenii în urmă a format esența politicii

Cardinalului Richellieu (1585 – 1642), realizând importante schimbări în toate domeniile de funcționare a țării, centralizând puterea de stat și patronând artele. A ridicat nivelul de organizare economică, socială și culturală a Franței, a consolidat imaginea acesteia la nivel mondial, astfel încât, un secol mai târziu, scriitorul și filosoful iluminist Voltaire va numi această guvernare „Marele Secol” al Franței.

De o altă natură, mai mult distructivă, au fost rezultatele absolutismului în Spania. Grație bunurilor materiale venite în urma colonizării Americii, Spania pentru o perioadă de timp devine cea mai puternică națiune din Europa. Totuși, în secolul al XVII-lea, ea își pierde acest statut. Din cauza politicii, lipsite de perspicacitate, a celor aflați la conducere, care mizau pe bogățiile de peste ocean, crezând că acestea sunt inepuizabile și că nicio altă țară nu va face concurență, și nu au acordat atenția cuvenită stimulării și dezvoltării infrastructurii naționale. Aici se mai adaugă și multe războaie religioase, în primul rând, împotriva ținuturilor, în care domina protestantismul. Pe acest fundal are loc acutizarea contradicțiilor sociale, condiție care a declanșat mai multe revolte populare. Consecința a acestei stări de lucruri a fost declinul economic și cel politic al țării până la momentul în care, în anul 1627, statul spaniol a fost declarat falimentat.

În Anglia, mai devreme ca în alte țări, în urma maturizării conștiinței politice, nu se mai afirmă originea divină a puterii. În timpul revoluției, regele Carol I Stuart a fost arestat, judecat pentru trădare, condamnat la moarte și executat în anul 1649. Cu toate că mai târziu monarhia va fi reinstaurată (perioada Restaurației), aceasta nu se va mai bucura de puterea și de influența de altă dată. Este semnificativă fraza „Regele domnește, dar nu guvernează”,

care oglindește faptul că puterea legislativă aparține Cabinetului de Miniștri și Parlamentului. Anume în această perioadă apar partidele politice Whig și Tory, care există și până astăzi.

Nici în Germania și nici în Italia (care în acea perioadă, de asemenea, este fărâmițată, însă nu după modelul germanic) nu se poate vorbi despre un absolutism în adevăratul sens al cuvântului, putere unică pentru întreg statul; acesta realizându-se doar în cadrul provinciilor: în Germania – sub formă de ducate, în Italia – de republici comerciale.

Argumentul filozofic și științific

Secolul al XVII-lea a demonstrat și realizări considerabile în diverse domenii ale științei și tehnicii. Este perioada în care știința devine o putere reală, instituționalizată. Cele mai considerate sunt matematicile, fizica, chimia, mecanica, ale căror rezultate sunt vizibile, pot fi aplicate în practică, demonstrându-se astfel valoarea și eficiența lor. În Europa, se deschid mai multe Academii de Știință, inclusiv renumita Academie Franceză, înființată în anul 1635, sub protecția Cardinalului Richelieu, al cărei scop este reglementarea vieții literare și culturale a țării; Academie, care și astăzi a rămas una dintre cele mai prestigioase instituții de acest tip din Europa și din întreaga lume.

De asemenea, se organizează societăți științifice, se editează jurnale științifice care pun în discuție cele mai diverse probleme. În această perioadă activează savanți și filosofi, ale căror descoperiri au revoluționat modul de gândire și condiția omului. Printre aceștia îi menționăm pe B. Pascal (1623 – 1662), autor al primului calculator

mecanic, al legii fundamentale a hidrostatiei („legea lui Pascal”), al teoriei probabilităților, autorul renumitelor „Cugetări”, lucrare filosofică fundamentală care vizează esența dualistă a naturii umane, pe I. Newton (1643 – 1727), care a descoperit legea atracției universale („mărul lui Newton”), pe G. Leibniz (1646 – 1716) cu calculul diferențial și integral (infinitesimal), pe

R. Descartes (1596 – 1650), filosof raționalist și fondatorul geometriei analitice, pe J. Kepler (1571 – 1630) cu legile mișcării planetelor, și pe mulți alții. Este de remarcă faptul că acești oameni de știință, matematicieni, fizicieni, astronomi etc., în același timp au lăsat ca moștenire și tratate filosofice de o importanță incontestabilă. Dintre filosofi îi mai amintim pe Th. Hobbes (1588 – 1679), P. Gassendi (1592 – 1655), B. Spinoza (1632 – 1677), J. Locke (1632 – 1704) ș.a.

În filozofie, o pondere tot mai puternică o au raționalismul și materialismul. Nu se mai mizează atât de mult pe raționamente abstracte, ca în scolastica medievală, ci pe acumularea sistematică a datelor și a probelor, pe analiză, comparație și pe sinteză, pe metode concrete de cercetare științifică.

Principalele curențe și mișcări literare

Toate acestea descoperiri științifice și elaborări filosofice, incontestabil, au avut impact și asupra procesului literar. În literatură și artă, se dezvoltă două mari sisteme: *barocul* și *clasicismul*. Chiar dacă de cele mai dese ori acestea sunt percepute în opoziție, între ele au existat și interacțiuni, elemente din baroc și din clasicism descoperindu-se uneori în creația aceluiași scriitor și chiar în aceeași operă.

Etapa de trecere de la Renașterea tardivă spre prebaroc a căpătat denumirea de manierism. Este o perioadă de tranziție, care încă mai păstrează unele trăsături ale Renașterii, dar deja le anticipează și pe cele din baroc, printre care receptarea lumii prin tensiune interioară, conflicte, contradicții, dezagregări, rupturi, antiteze. De asemenea, are loc complicarea și „întunecarea” expresiei poetice prin ornamentalism artistic, afectare și rafinament exagerate, precum și intelectualism, ambivalențe semantice, încifrări – toate acestea tehnici artistice specifice și barocului.

”Clasicism – baroc” în diverse țări: raporturi și pondere

În secolul al XVII-lea, clasicismul și barocul s-au extins în mai multe culturi europene, însă nu cu aceeași intensitate și la același nivel.

În literatura franceză, a guvernat clasicismul, impunându-se nu doar ca practică artistică prin operele lui P. Corneille, J. Racine, Molière ș.a., ci și ca argument teoretic, cea mai cunoscută, în acest sens, fiind lucrarea *Arta poetică* de N. Boileau, care a sintetizat practica artistică deja existentă a clasicismului. În raport de subordonare, considerat stil estetic inferior, dar s-a dezvoltat și barocul, și destul de evident, în două direcții: literatura prețioasă și literatura libertină.

În literatura spaniolă, s-a impus plenar barocul: atât prin opere de înaltă valoare artistică, semnate de P. Calderon, L. de Gongora, F. Quevedo ș.a., cât și prin lucrări teoretice programatice, cea mai reprezentativă fiind *Ascuțimea și arta minții* de B. Gracian. Barocul spaniol avansează, de asemenea, în două direcții: gongorismul și conceptismul. În Spania, clasicismul aproape nu s-a

dezvoltat în variantă liberă, fiind cultivat mai mult în centrele universitare de către poeții savanți.

În literatura engleză din secolul al XVII-lea, nici barocul, nici clasicismul nu se extind în varianta deplină și nu persistă pe parcursul întregului secol. Cu toate acestea, s-au remarcat ambele. În prima jumătate a secolului s-a impus mai mult barocul, în special prin opera lui J. Donne și a poezilor ”școlii metafizice”, în a doua jumătate prevalează clasicismul. Uneori elemente din clasicism și din baroc se împletesc și se completează în creația aceluiași scriitor, chiar în aceeași operă. Exemplu elocvent, în acest context, este poemul epic *Paradisul pierdut* de J. Milton, cel mai cunoscut scriitor englez, dar și om politic din secolul al XVII-lea.

În literatura germană din această perioadă, se urmăresc atât elemente din clasicism, cât și din baroc, însă nici aici aceste sisteme artistice nu se extind în variantă dominantă. În creația scriitorilor germani din secolul al XVII-lea, de ex. M. Opitz și A. Gryphius, interacționează elementele din clasicism și din baroc.

În literatura italiană, barocul s-a impus, în primul rând, prin opera lui G. Marino și prin *marinism* (variantă națională care îi poartă numele), considerată de unii critici de literatură, mai degrabă, o variantă a manierismului.

Chiar dacă primele trăsături ale sistemului artistic, care se va numi ulterior clasicism, s-au constituit în rezultatul experienței teatrului italian din perioada Renașterii târzii, în secolul al XVII-lea clasicismul italian nu a lăsat urme proeminente și de durată.

Sarcini:

1. Indicați care sunt principalele procese și evenimente social-politice din Anglia/ Franța/ Spania/ Germania/ Italia în secolul al XVII-lea.
2. Definiți esența absolutismului.
3. Numiți cei mai cunoscuți oameni de știință din secolul al XVII-lea și descoperirile lor.
4. Menționați principalele curente literare din secolul al XVII-lea și reprezentanții lor.
5. Definiți esența manierismului în literatură.
6. Relatați despre raportul „baroc – clasicism” în literatura franceză/ spaniolă/ engleza/ germană/ italiană.
7. Explicați de ce secolul al XVII-lea, din puncte de vedere social și economic, este considerat perioadă de tranziție.
8. Argumentați de ce în secolul al XVII-lea Marea Britanie este cea mai avansată țară din punct de vedere politic.
9. Explicați care este rolul Revoluției engleze în maturizarea modului de gândire a populației din acea perioadă.
10. Comparați esența și manifestările absolutismului în Franța și în Spania.
11. Explicați de ce Voltaire a apreciat domnia lui Ludovic al XIV-lea drept „Marele Secol” al Franței.
12. Argumentați de ce în secolul al XVII-lea raționalismul și materialismul se impun în fața scolasticii.
13. Explicați din ce motiv în secolul al XVII-lea cele mai apreciate sunt științele reale.

14. Determinați interacțiunea dintre realitatea social-politică și evoluția procesului literar în secolul al XVII-lea.
15. Descifrați esența maximei „Statul sunt eu”.
16. Expuneți un punct de vedere propriu despre modul de guvernare absolutist în condițiile realității contemporane.
17. Estimați avantajele unui stat unitar, în comparație cu unul fărâmițat, precum Germania în secolul al XVII-lea.
18. Comentați declinul economic al Spaniei din secolul al XVII-lea.
19. Apreciați contribuția Revoluției engleze în evoluția gândirii politice europene și universale din secolul al XVII-lea și mai târziu.

2.2. CLASICISMUL ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA

Unități de conținut:

- Clasicismul și Antichitatea
- Clasicismul și Renașterea
- Baza filosofică a clasicismului (raționalismul cartezian)
- Clasicismul și absolutismul
- Noțiunile *clasicism* și *clasic*
- Caracterul normativ al clasicismului
 - principiul rațiunii
 - regula imitării naturii
 - regula verosimilității
 - regula bunei-cuviințe
 - teoria genurilor literare
 - regula celor trei unități etc.
- Trăsături ale personajului clasicist
- Reprezentanți și opere

Termeni-cheie: clasicism, Antichitate, Renaștere, principii, norme, absolutism, raționalism.

Obiective de referință:

- Să recunoască principalele caracteristici ale clasicismului în literatură și în alte domenii ale artei;
- să identifice cronotopul literaturii clasiciste;
- să distingă baza filosofică a clasicismului;

- să numească principalele perioade în formarea esteticii clasiciste;
- să indice și să delimiteze sensul noțiunilor *clasic* și *clasicist*.
- Să demonstreze interacțiunea clasicismului cu Antichitatea;
- să caracterizeze concepția despre existență în clasicism;
- să determine principalele trăsături ale personajului clasicist;
- să demonstreze, apelând la argumente din operele artistice, caracterul normativ al clasicismului;
- să analizeze conflictul tragediei clasiciste cu argumente din operele citite;
- să explice ierarhizarea datoriei în clasicism;
- să compare sentimentul de datorie față de stat în clasicism și în prezent.
- să explice rolul și locul *Artei poetice* de Boileau în estetica clasicismului.
- Să aprecieze specificul raționalismului clasicist;
- să comenteze raportul „clasicism – Antichitate”, „clasicism – Renaștere”;
- să evalueze sistemul de valori al clasicismului, integrându-l în modelele contemporane de gândire și de comportament;
- să comenteze respectarea/ nerespectarea canoanelor clasicismului într-o operă citită.

Clasicismul este un curent literar și artistic, care se dezvoltă de la sfârșitul secolului al XVI-lea până în prima

jumătate a secolului al XVIII-lea. Clasicismul din secolul al XVIII-lea, numit și *Secolul Luminilor* sau *Iluminismul*, a căpătat denumirea de *clasicism (i)luminist*. S-a dezvoltat nu doar în literatură, ci și în alte domenii ale artei, precum arhitectura, muzica, pictura, sculptura ș.a. Expresie plenară demonstrează în Franța, dar se manifestă și în alte țări, de exemplu, în Anglia și în Germania.

Reprezentanții (în literatura franceză):

- F. Malherbe (1555 – 1628), considerat inițiator al clasicismului francez;
- P. Corneille (1606 – 1684), J. Racine (1639 – 1699), Molière (1622 – 1673): dramaturgie.
- B. Pascal (1623 – 1662), F. de La Rochefoucauld (1613 – 1680), J. de La Bruyere (1645 – 1696): proză, literatura moraliștilor.

Geneza și semnificația termenului *clasicism*

În lucrarea sa programatică *Clasicismul european*, Criticul literar M. Călinescu menționează faptul că a da o definiție completă acestui termen nu este o operație simplă, deoarece etimologia cuvântului, care își are originile în Antichitate, pe parcursul secolelor și-a schimbat sensurile. Cu toate acestea, un nucleu comun s-a păstrat până astăzi.

Termenul „clasicism” vine de la latinescul „classicus”, cu sensul de „exemplar, etalon, de prim rang, de primă clasă, în care poți avea încredere”. Un astfel de model, vrednic de toată încrederea, în secolul al XVII-lea a fost considerată Antichitatea greacă și latină.

Interacțiunea noțiunilor „clasicist – clasic”

Chiar dacă demonstrează și semnificații care se suprapun, aceste noțiuni nu pot fi utilizate ca sinonime absolute, deoarece nu tot ce este clasic ține doar de clasicism și nu toata arta clasicista poate fi apreciată drept clasică. Deosebiri le ținem de:

- a) perioada, și
- b) arealul de desfășurare.

Clasicismul este un curent literar și artistic care s-a dezvoltat într-o perioadă bine delimitată. Perioadele clasice, adică, perfecte, care au atins apogeul în dezvoltare, care respectă tradiția și tind spre perfecțiune, armonie și echilibru, se depistează în majoritatea sferelor existenței umane și nu se includ într-un cadru cronologic anumit, sumând totalitatea realizărilor excepționale de-a lungul întregii istorii a omenirii. Bunăoară: muzica clasică, filosofia clasică (greacă, germană), economia clasică, bucătăria clasică, stilul clasic de vestimentare ș.a.

Astăzi scriitorii clasici îi numim pe toți acei (nu doar din secolele XVII, XVIII), ale căror operă a influențat procesul literar nu doar în propria țară, ci și la nivel universal și care a intrat în patrimoniul cultural al omenirii. Astfel, clasici, dar nu și reprezentanți ai clasicismului, sunt Dante Alighieri (1265 – 1321), F. Rabelais (1494(?) – 1553), M. de Cervantes (1547 – 1616), Goethe (1749 – 1832), O. de Balzac (1799 – 1850), F. Dostoievski (1821 – 1881), J. Joyce (1882 – 1941), F. Kafka (1883 – 1924), inclusiv contemporanii noștri G. G. Marquez (1928 – 2014), U. Eco (1932 – 2016) și mulți alții. Dar, în același timp, Molière (1622 – 1673) este un dramaturg clasicist, dar și clasic în același timp, comediile sale sunt jucate cu succes și astăzi pe scenele teatrelor din lumea întreagă.

Clasicismul și Antichitatea

Interesul pentru Antichitate caracterizează întreaga istorie a omenirii pe parcursul veacurilor până în prezent. Însă se urmăresc anumite perioade în cultură, științele politice, istorie etc., în care acesta se impune mai pregnant, devenind o trăsătură predominantă. În literatură, acesta este secolul al XVII-lea, atunci când arta antică este considerată valoare estetică absolută, atemporală. Imitarea anticilor, ca idee dominantă, a fost prezentă și în a II-a jumătate al secolului al XVI-lea în activitatea „Pleiadei”, cu toate că încă nu era reglementată rațional, nu se supunea anumitor reguli și se apela la aceste izvoare la libera dorință și interpretare.

Clasicismul din secolul al XVII-lea s-a inspirat din literatura antică, mai ales din perioada atică, adică, clasică, secolele V - IV î. Cr., inclusiv din „secolul de aur” al Atenei, care a coincis cu epoca de domnie a lui Pericle și care a lăsat ca moștenire posterității filosofia lui Socrate și pe cea a lui Platon, proza lui Herodot și a lui Xenofon, arta oratorică a lui Demostene, comediile lui Aristofan și tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide. De asemenea, s-a inspirat și din perioada „clasică” în literatura Romei antice, sfârșitul secolului II î. Cr. – începutul secolului I d. Cr., inclusiv din ”secolul de aur” al poeziei din timpul principatului lui Octavian August, când au creat Vergiliu, Horațiu și Ovidiu.

Pornind de la imitația anticilor, clasicismul a promovat o artă în centrul căreia se află omul rațiunii și al armoniei, statornic în opiniile sale, o artă cu un înalt scop moral, poziționând individul ca parte componentă a comunității, când interesele colectivului, ale statului, sunt superioare

celor personale. După modelul tragediei antice, și cea clasicistă a urmărit, în primul rând, un scop educativ: educarea cetățeanului.

Din Antichitate, în special din mituri, s-au preluat linii de subiect, personaje, valori (printre care și raționalismul), caracterul moralizator, tendința spre echilibru, genuri și specii literare. Cu toate acestea, clasicismul nu propune o literatură epigonă, deoarece aceste linii de subiect, valori etc. sunt plasate într-un context nou, cel al secolului al XVII-lea, cu accente de referință noi, și sunt adresate unui public cu un bagaj de cunoștințe și experiență de viață diferite de cele antice. În felul acesta, chiar dacă s-a inspirat atât de mult din Antichitate, clasicismul a creat opere de înaltă calitate și de incontestabilă valoare artistică.

Clasicismul și Renașterea

Epoca de înflorire a clasicismului este considerat, în primul rând, secolul al XVII-lea. Însă elemente ale acestui stil în artă s-au format mai devreme, în perioada Renașterii, atunci când, după un timp îndelungat de dominație a tematicii religioase ce caracterizează arta și cultura medievală, renaște interesul pentru cele din Antichitate. Ca teorie, principiile clasicismului descind din comentariile și dezvoltările renașteriste ale ideilor, expuse în *Poetica* lui Aristotel și cea a lui Horațiu. La nivel de experiență artistică nemijlocită, acestea se desprind din practica teatrului italian din secolul al XVI-lea.

Astfel, pentru arta Renașterii târzii deja sunt caracteristice:

- admirația pentru Antichitate;
- credința în rațiune;

- idealul măsurii și al armoniei.

În perioada Renașterii târzii, în spațiul culturii italiene se vor sintetiza următoarele trăsături care, ulterior, vor deveni reguli ale clasicismului:

- divizarea genurilor literare și interzicerea îmbinării lor (ex., tragicomedia);
- tematica eroică a tragediei;
- personajul cu trăsăturile unui erou;
- moartea eroică a personajului în finalul operei;
- regula celor trei unități;
- stilul înalt poetic.

Baza filozofică a clasicismului

Baza filozofică a clasicismului a constituit-o, în special, raționalismul lui Descartes, om de știință, matematician, fizician și filosof francez, considerat unul dintre fondatorii filosofiei moderne. Situația aceasta a fost pregătită și a devenit posibilă datorită progresului în dezvoltarea științelor, fapt care a demonstrat eficiența și importanța lor, în special, cea practică.

Descartes a promovat o filozofie a dualismului, afirmând atât realitatea materiei, cât și pe cea a spiritului, dar a dedus existența ființei umane din exercițiul de rațiune și intuiție. În această ordine de idei, a devenit celebră maxima carteziană „Cuget, deci exist” (varianta completă: „Mă îndoiesc, deci cuget, cuget, deci exist”. În latină, „Dubito ergo cogito, cogito ergo sum”).

În ceea ce se referă la literatură, raționalismul presupune elaborarea unor reguli stricte și cerința respectării lor obligatorii. Iar dualismul cartezian (materie – spirit) și-a

găsit reflectarea practică în conflictul principal al tragediei clasice, acel dintre rațiune și sentiment.

În secolul al XVII-lea, în Franța, rațiune supremă era considerat absolutismul, unicul capabil să domine anarhia feudală și să instaureze în țară pacea și armonia. Inclusiv din acest motiv, datoria supremă, promovată de opera clasicistă a fost cea față de stat (mai concret, față de rege).

Caracterul normativ al clasicismului

Clasicismul a elaborat un cod de reguli. În spațiul francez acestea au fost generalizate prin anii '30-'40 din secolul al XVII-lea. Un rol important în această ordine de idei l-a exercitat punerea în scenă a operei *Cidul* de P. Corneille în 1636(7). Anume discuțiile și polemicile pe care aceasta le-a generat au dus la definitivarea doctrinei clasice.

Principiile estetice ale clasicismului sunt:

- Principiul rațiunii

Este acel de la care pornesc toate celelalte, fiind ridicat la nivel de criteriu universal. Ordonează libertatea haotică a imaginației, elaborând și impunând spre respectare mai multe reguli. În felul acesta, caracteristici ale operei clasice vor fi: echilibrul, proporționalitatea, claritatea, tendința spre armonie și perfecțiune, sobrietatea, măsura ș.a.

- Regula imitării naturii

Sub noțiunea de „natură” se subînțelege realitatea în genere și, în special, natura relațiilor interumane. Însă

clasicismul precizează că nu întreaga „natură” poate fi sursă de inspirație pentru o operă artistică, ci doar aspectele ei frumoase, perfecte, acelea care pot servi ca exemplu demn de urmat. Așa cum s-a menționat anterior, principalul izvor de imitare a fost descoperit în Antichitate. Urâtul din „natură” a fost neglijat, considerându-se că acesta nu poate servi drept model; în baza exemplelor din aceste aspecte ale realității omul nu poate fi educat.

- Regula verosimilității

Se menționează faptul că aceasta își are originile în distincția pe care o făcea Aristotel între poezie și istorie. Prima reproduce ce s-ar putea întâmpla, cea de-a doua – ce într-adevăr s-a întâmplat. Deci poezia ține mai mult de universal, general-uman, în timp ce istoria – de particular, exact, concret.

Este important să se observe deosebirile dintre noțiunile *veridic* și *verosimil*. Veridic, adică: real, adevărat, care a avut loc. Verosimil: posibil, potențial, credibil, care se încadrează în limitele rațiunii. În consecință, regula verosimilității cere zugrăvirea realității și a omului nu exact așa cum sunt într-adevăr, ci așa cum ar trebui să fie, eliminând toate exagerările și devierile de la bunul-simț, astfel ca să servească drept ideal, model de gândire și de comportament, cu condiția ca să releve personaje și situații din viața reală.

- Regula bunei-cuviințe

Presupune încadrarea textului într-un anumit context. Textul este opera de artă propriu-zisă cu tot ce presupune aceasta: linie de subiect, conflict, personaje, tehnici artistice etc. Contextul este timpul când aceasta a fost creată, cu tot

ce presupune acesta: realitatea social-politică, moravuri, tradiții, comportament, reguli etc. Opera de artă trebuie să respecte și să se conformeze gusturilor epocii în care a fost creată, ca să fie înțeleasă de acei pentru care a fost creată.

Deci, pentru ca cititorul de astăzi să recepționeze corect un text scris cu sute de ani în urmă, trebuie să cunoască modelele de viață și de gândire din acea perioadă, analizându-l, în primul rând, în contextul respectiv și nu din punctul de vedere al raportării la paradigmele de cunoaștere contemporane.

- Teoria genurilor literare

I se mai spune *puritatea genurilor literare*.

Clasicismul a divizat genurile literare în *majore*, considerate superioare, și *minore*, considerate inferioare, și a interzis categoric suprapunerea lor și crearea genurilor literare mixte.

Din cele majore fac parte: tragedia, oda, epopeea ș.a.

Din cele minore fac parte: comedia, satira, idila ș.a.

S-a cerut ca fiecare specie literară să se manifeste doar în arealul său, fără a interveni în cel străin. Astfel, în tragedie nu trebuie să se depisteze elemente comice, iar în comedie să nu se descopere cele tragice.

Genul major cercetează o tematică general-umană, aduce în prim-plan aspecte eroice și sublime ale vieții, aducând în discuție problematică socială, de stat.

Linia de subiect în mod obligatoriu trebuie să fie preluată dintr-o sursă înaltă de referință:

- din mitologie;
- din paginile de glorie ale istoriei naționale.

Personajul trebuie să fie:

- erou mitologic;
- erou național.

În genul minor, linia de subiect poate fi preluată și din Antichitate (bunăoară, *Avarul* de Molière), dar, de fapt, este inspirată de problemele realității contemporane autorului.

- Principiul tipizării

Tipizarea în clasicism se deosebește, într-o oarecare măsură, de cea din realism. Presupune evidențierea unei trăsături de caracter, foarte răspândite în societate, care influențează întreg modul de gândire și de comportament al personajului și rămâne neschimbată, orice i s-ar întâmpla, pe tot parcursul acțiunii. Principiul tipizării definește și tragedia, dar se observă cel mai bine în comedia clasicistă. De exemplu, în *Avarul* de Molière personajul central, Harpagon, este, în primul rând avar, în al doilea rând – avar și, în al treilea rând, de asemenea – avar.

- Regula celor trei unități

Este obligatorie pentru genul major, cel minor o poate solicita la dorință. A apărut din necesitatea de concentrare la maximum a acțiunii în spațiu și timp, în special când este vorba despre un spectacol care trebuie pus pe scenă.

- Unitatea de acțiune cere o singură linie de subiect, un singur conflict.

Conflictul unei opere clasiciste presupune lupta dintre rațiune și sentiment. Rațiunea, raționalul se referă la simțul datoriei și al onoarei. Sentimentul presupune interesele personale, iubirea, pasiunea. În acest conflict trebuie să învingă rațiunea.

În clasicism „datoria” este ierarhizată în:

- datoria față de stat (iar, în absolutism, față de rege);
- datoria față de clasa socială, față de neam;
- datoria față de familie.

Superioară tuturor este datoria față de stat.

În felul acesta, dacă personajul e surprins în conflictul dintre datorie și pasiune, va triumfa datoria; dacă trebuie să aleagă între datoria față de familie și cea față de stat, se va impune (dacă se vor respecta regulile) datoria față de stat.

- Unitatea de timp dictează ca cadrul cronologic al desfășurării acțiunii să nu depășească limita de 24 de ore, luate consecutiv.
- Unitatea de loc impune condiția că acțiunea trebuie să se desfășoare în același spațiu, astfel încât, dacă tragedia va fi pusă în scenă, să nu se schimbe decorul de la începutul acțiunii până la sfârșitul ei.

În lucrarea teoretică *Arta poetică*, N. Boileau le-a formulat în felul următor:

*Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii,
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;
Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin
Vor ține pân-la urmă tot teatrul arhiplin.*

Totuși dramaturgii au găsit diverse modalități de a interpreta aceste reguli. În această ordine de idei, în lucrarea teoretică *Clasicismul european*, M. Călinescu precizează că, limitând prin aceste reguli/ restricții extensiunea în spațiu și în timp a acțiunii, tragedia clasicistă îndreaptă atenția poetului spre sondajul în adâncime. Astfel, ceea ce pierde din dimensiune, câștigă în profunzime, în analiza psihologică și justificarea istorică și estetică a acțiunii.

- Rigoarea compozițională

Se referă, în special, la genul major și, în primul rând, la tragedia, cea mai populară specie literară în clasicism. Tragedia, în mod obligatoriu, trebuie să fie scrisă în versuri și să fie compusă din 5 acte, în care linia de subiect să fie prezentată în ascensiune de la expoziție până la culminație. Dacă este posibil, să conțină prolog și epilog. De asemenea, trebuie să fie scrisă în *vers alexandrin*, alcătuit din 12 silabe cu pauză (numită *cezură*) la mijloc, adică, după silaba a șasea.

- Stilul operei clasiciste

Trebuie să fie înalt, grav, ca să corespundă măreției și gravității subiectelor pe care le reproduce.

Presupune:

- exprimare clară și neafectată de excesul figurilor de stil, utilizarea lor rațională;
- linie de subiect explicită și echilibrată;
- evoluția rațională și previzibilă a firului narativ.

Cu referire la ultimele două cerințe, Boileau scrie în *Arta poetică*:

Nu încărca subiectul cu lucruri inutile [...]

Punând prea multe fapte poemu-l sărăcești.

- Prevalarea dialogului și a monologului, în comparație cu prezentarea acțiunii realizate *aici* și *acum*. Așadar, acțiunile considerate violente și/ sau amorale rămân după scenă, acestea parcă deja au avut loc și sunt doar relatate, dar influențează dezvoltarea acțiunii și determină starea psihologică a

personajului. De exemplu, duelurile și războiul cu maurii în *Cidul* de P. Corneille.

- Personajul tragediei clasiciste
 - trebuie să fie erou în sensul direct al cuvântului, erou antic sau erou național;
 - trebuie să fie rațional, să gândească logic, să ia decizii corecte, având întotdeauna prezentă ierarhia valorilor. Acest fapt însă nu neagă prezența sentimentelor, doar că ele sunt subordonate rațiunii;
 - trebuie să fie patriot; superioară tuturor valorilor este datoria față de stat;
 - nu este liber în deciziile și în acțiunile sale, deoarece orice nu s-ar întâmpla, oricât de devastatoare nu ar fi consecințele, trebuie să sacrifice sentimentele, interesele personale în favoarea datoriei;
 - nu este individualizat, reprezintă tipul uman;
 - nu demonstrează trăsături istorice și naționale convingătoare, manifestându-se parcă într-un prezent etern;
 - exprimă un model, un exemplu valabil pentru toți și în toate timpurile;
 - este static. De la începutul operei apare cu un caracter deja format, care este demonstrat pe parcurs, prin dialog, monolog, acțiuni. Deci nu este urmărit în transformare și evoluție.

Este necesar de menționat totuși că trăsăturile personajului tragediei clasiciste, precum și toate celelalte principii ale clasicismului au fost expuse în varianta lor pur teoretică, drept cod de reguli. Însă practica creației, operele concrete întotdeauna au fost mai bogate și mai complexe,

fiecare dramaturg găsiind modalități proprii de a le utiliza, iar atunci când este necesar în dezvoltarea concepției operei, de a le extinde sau, dimpotrivă, de a le atenua, de a le oferi interpretări proprii.

Principiile deja existente, ca practică artistică, ale esteticii clasicismului au fost generalizate și expuse de către N. Boileau în lucrarea teoretică *Arta poetică* în 1676. Așadar, nu este Boileau acel care le-a elaborat, el este acel care le-a generalizat și le-a explicat, în versuri, în mare parte prin exemple din operele scriitorilor francezi din secolul al XVII-lea, precum Malherbe, Corneille, Racine, Molière ș.a., iar când a considerat necesar, a făcut referință și la modelele din Antichitate.

- Scopul literaturii clasiciste

Este, în primul rând, moral, didactic, dar, totodată, și estetic. Clasicismul își propune educarea unui om exemplar din toate punctele de vedere, a unui cetățean fidel regelui și statului său.

Clasicismul, și ca argument teoretic, și ca exprimare artistică își găsește expresie deplină în cultura franceză din mai multe motive. În primul rând, devine curent artistic oficial, recunoscut și chiar protejat de stat, deoarece prin valorile pe care le-a promovat slujește consolidării autorității absolutismului, impunând ca datorie supremă pe cea față de stat și educând un cetățean loial pentru care interesele statului sunt superioare celor personale.

În al doilea rând, prin concepție și prin structură clasicismul și absolutismul demonstrează trăsături adiacente: principiul disciplinei de stat, caracterul normativ al vieții social-politice în absolutism și-a găsit realizare în

caracterul normativ și în tendința spre claritate a clasicismului; ambele impun reguli și cer respectarea lor. Și un alt argument în plus, anume raționalismul francezului R. Descartes, care a servit ca bază filosofică a clasicismului, e considerat expresie absolută a gândirii filosofice din secolul al XVII-lea la nivel universal.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de *clasicism*.
2. Numiți 5 reprezentanți ai clasicismului și operele lor programatice.
3. Indicați principiile preluate de clasicism din Antichitate.
4. Menționați *când, unde și de ce* se elaborează primele trăsături ale clasicismului.
5. Indicați trăsăturile clasicismului, formulate în perioada Renașterii târzii.
6. Definiți conceptul de *raționalism cartezian*.
7. Menționați principiile estetice ale clasicismului.
8. Identificați esența regulii imitării naturii.
9. Specificați esența regulii verosimilității în clasicism.
10. Reproduceți esența teoriei genurilor literare în clasicism.
11. Menționați principalele trăsături ale genurilor majore și ale celor minore.
12. Definiți esența principiului tipizării în clasicism.
13. Reproduceți esența regulii celor trei unități și a fiecăreia dintre ele în parte.
14. Identificați compoziția tragediei clasiciste.
15. Menționați principalele trăsături ale stilului clasicist de scriitură.

16. Indicați șase trăsături ale personajului tragediei clasiciste.
17. Comparați noțiunile *clasicist* și *clasic*.
18. Explicați de ce clasicismul s-a inspirat atât de mult anume din Antichitate.
19. Caracterizați metodele de lucru ale clasicismului cu materialul din Antichitate.
20. Aplicați raționalismul lui Descartes la estetica clasicismului.
21. Explicați de ce tragedia clasicistă trebuie să lucreze doar cu exemple din aspectele frumoase ale realității.
22. Caracterizați diferența dintre noțiunile *veridic* și *verosimil*, pornind de la delimitarea pe care a făcut-o Aristotel între istorie și poezie.
23. Explicați esența regulii bunei-cuviințe și aplicabilitatea ei la analiza operelor literare citite.
24. Motivați de ce operele literare ale genului major trebuie să extragă linia de subiect și personajele din Antichitate/din paginile de glorie ale istoriei naționale.
25. Comparați linia de subiect și personajele din tragedia și din comedia clasicistă.
26. Determinați diferențele dintre principiul tipizării în clasicism și esența tipizării în accepția comună.
27. Motivați necesitatea regulii celor trei unități.
28. Analizați conflictul tragediei clasiciste cu argumente din operele citite.
29. Explicați, cu exemple din operele citite, ierarhizarea datoriei în clasicism.
30. Comparați sentimentul datoriei față de stat în clasicism și în prezent.

31. Argumentați de ce opera clasicistă cere minimum de acțiune exterioară.
32. Explicați rolul și locul *Artei poetice* de Boileau în clasicism.
33. Demonstrați rolul operei *Cidul* de P. Corneille în fundamentarea caracterului normativ al clasicismului.
34. Depistați trăsături ale clasicismului într-o operă citită.
35. Explicați, prin trei argumente, de ce clasicismul s-a dezvoltat cel mai bine în spațiul cultural francez.

36. Comentați, cu patru exemple desfășurate, raportul „clasicism – Antichitate”.
37. Comentați raportul „clasicism – Renaștere”.
38. Dezvoltați, cu reflecții proprii, maxima carteziană *Cuget, deci exist.*
39. Elaborați un eseu de sinteză în care să comentați contextul științific și filosofic care a făcut posibil succesul filosofiei lui Descartes în secolul al XVII-lea, inclusiv în argumentarea esteticii clasicismului.
40. Evaluați conflictul tragediei clasiciste din punctul de vedere al normelor de gândire și de comportament contemporane.
41. Formulați și argumentați cu exemple din operele citite un punct de vedere personal cu referire la personajul clasicist și comparați-l cu omul contemporan.

2.3. TRAGEDIA CLASICISMULUI ȘI REPREZENTANȚII PRINCIPALI

Unități de conținut:

- Caracterul normativ al tragediei clasiciste
 - *conținutul*
 - originea subiectului și a personajelor
 - fondul tematic și ideatic
 - conflictul și rezolvarea lui
 - caracteristici ale personajului literar
 - principiul rațiunii
 - regula bunei-cuviințe
 - regula celor trei unități etc.
 - *forma*: compoziția, versul.
- Teatrul lui P. Corneille
 - Tragicomedia *Cidul* în literatura franceză din secolul al XVII-lea
- Teatrul lui J. Racine
 - Opera lui P. Corneille și opera lui J. Racine: analiză comparativă

Termeni-cheie: tragedie clasicistă, gen major, principii, formă și conținut, P. Corneille, J. Racine.

Obiective de referință:

- Să recunoască forma și conținutul tragediei clasiciste;
- să identifice specificul tragediilor lui P. Corneille;
- să indice trăsăturile tragediilor raciniene;

- să caracterizeze personajul tragediei clasiciste, apelând la argumente din operele citite;
 - să determine rolul tragicomediei *Cidul* de P. Corneille în constituirea doctrinei clasiciste și în crearea teatrului național francez;
 - să caracterizeze particularitățile tragediei clasiciste, pornind de la operele lui P. Corneille și J. Racine;
 - să compare, descoperind afinități și deosebiri, teatrul lui Corneille și teatrul lui Racine;
 - să compare tragedia clasicistă (teatrul lui Corneille și cel al lui Racine) cu tragedia antică (teatrul lui Sofocle și cel al lui Euripide);
 - să explice de ce creația lui J. Racine este considerată cea de-a doua etapă în dezvoltarea clasicismului francez;
 - să caracterizeze, în comparație, cu exemple din operele citite, personajul lui P. Corneille și cel al lui J. Racine.
-
- Să comenteze, inclusiv din perspectiva modelelor de gândire contemporane, conflictul tragediei clasiciste;
 - să evalueze rolul și locul tragediei în ierarhia valorilor estetice ale clasicismului.

Caracterul normativ al tragediei clasiciste: conținutul și forma

În literatura clasicistă, tragedia este cea mai frecventă specie literară. Teoria genurilor literare a plasat-o în cel major și din acest motiv a fost obligată să respecte toate regulile clasicismului. Astfel, i s-a dictat de unde să împrumute linia de subiect, cine și cum să fie personajele,

care să-i fie conflictul și în ce direcție să fie rezolvat, câte linii de subiect să se urmărească, unde și în cât timp să se desfășoare acțiunea, care să-i fie compoziția, stilul și versul. Cu alte cuvinte, linia de subiect și personajele trebuie să fie preluate din antichitate sau din istoria glorioasă a propriei țări, să dezvolte o tematică eroică prin intermediul personajului puternic, rațional, înzestrat cu înalte calități morale, să se lucreze cu o singură linie de subiect, timpul acțiunii să nu depășească 24 de ore, locul să rămână același de la începutul până la sfârșitul operei, conflictul să prezinte confruntarea dintre rațiune și sentiment, cu triumful rațiunii, să fie scrisă într-un stil înalt poetic, care să corespundă tematicii, în vers alexandrin, și să fie compusă din 5 acte.

Chiar dacă în Franța în secolul al XVII-lea s-au scris sute de tragedii clasice (autorul mai multora dintre ele fiind Tom Corneille, fratele lui Pierre Corneille), aceasta a rămas cunoscută și până astăzi, în primul rând, prin creația lui Pierre Corneille (1606 – 1684) și Jean Racine (1639 – 1699).

Teatrul lui Pierre Corneille

P. Corneille, considerat fondatorul tragediei franceze, s-a născut la Rouen, a studiat în colegiu iezuit, de unde a luat cunoașterea limbii latine, a istoriei și a literaturii romane. Inițiază cariera de scriitor prin a scrie versuri. Critica literară distinge mai multe etape în evoluția teatrului corneillian. Contemporanii săi afirmă că o întâmplare din viața personală l-a provocat să scrie prima sa comedie *Melite*, după care a scris și altele. Prima sa tragedie este intitulată *Medeea*, fiind inspirată din tragedia cu același titlu de Seneca. În acei aproximativ 40 de ani de carieră artistică a scris mai multe tragedii, cele mai valoroase fiind *Horățiu*,

Polyeuct și *Cinna*, însă apogeul al creației sale este considerată tragicomedia *Cidul* care pune începuturile teatrului național francez.

Chiar dacă *Cidul* a jucat un rol decisiv în definitivarea argumentului teoretic al clasicismului, aici se mai urmăresc destule devieri de la normă. Unele dintre cele mai evidente sunt:

1. Linia de subiect și personajele nu sunt preluate nici din mitologia antică, nici din istoria națională, adică, franceză, ci din istoria Reconquistei spaniole, avându-l ca prototip al personajului principal pe Rodrigo Diaz de Vivar, supranumit Cidul (din limba arabă, stăpânul), devenit erou legendar al poporului spaniol, faptele sale de vitejie fiind glorificate în poeme eroice medievale și în balade populare. Corneille s-a inspirat și din tragedia *Tinerețea Cidului*, scrisă de contemporanul său, dramaturgul spaniol Guillen de Castro.

2. Nu s-a respectat puritatea genurilor literare. Însuși autorul, inițial, și-a numit opera *tragicomedie*. În secolul al XVII-lea, această specie a genului dramatic nu neapărat presupunea amestecul tragicului și comicului, mai ales că nici anticii, pe care clasiștii i-au considerat model, nu permiteau acest melanj. Diferența de tragedia pură în cazul lui Corneille a constat în faptul că personajele centrale nu erau nici eroi antici, nici naționali, precum și în lipsa deznodământului tragic. Personajele principale nu au devenit jertfă a destinului fatal, mai mult decât atât, regele acceptă, în viitor, realizarea dragostei lor prin căsătorie:

*Revino, de se poate, mai demn încă de ea,
Și-atât de sus te-nalță prin faptele-ți viteze
Încât să fie mândră l-altar să te urmeze.*

Am putea presupune că opera lui Corneille este o tragedie... optimistă, deoarece în final triumfă viața și dragostea.

3. Regula celor trei unități, de asemenea, nu se respectă.

a) *Unitatea de loc*

Acțiunea nu este concentrată într-un singur loc, ci în mai multe: în casa Ximenei, la palatul regelui, în stradă.

b) *Unitatea de timp*

Evenimentele prezentate nu se încadrează în limita cronologică de 24 de ore. Timpul nemijlocit al acțiunii este de 36 de ore, însă acestea nu decurg succesiv. S-a dedus faptul că acțiunea se desfășoară în aproximativ 4 luni. Argumentul principal este războiul cu maurii, despre care, revenind de la lupte învingător, la curte povestește Rodrigo. Dar și cu excepția acestuia, acțiunile din piesă și deciziile pe care le iau personajele sunt prea multe, ca să se încadreze într-o singură zi: decizia regelui de a-l alege guvernor pe don Diego, altercația dintre acesta și don Gomez, discuția dintre don Diego și fiul său, don Rodrigo, în timpul căreia tatăl îi cere să se răzbune, suferința lui don Rodrigo, duelul, datoria Ximenei de a se răzbuna, războiul cu maurii, revenirea acasă, încă un duel ș.a.

c) *Unitatea de acțiune*

Concomitent cu principalul fir narativ, pe care îl vom defini convențional ca ”*Rodrigo – Ximena*”, autorul mai include unul, pe care însă doar îl schițează și nu îl dezvoltă, dar pentru care a fost criticat nu doar de contemporani (Academia Franceză în frunte cu Richelieu), ci și mai târziu, de exemplu, de Voltaire. Despre cel de-al doilea se susținea că este de prisos, că distruge integritatea operei. Se avea în vedere linia de subiect ”*Rodrigo – infanta*”.

Ca și Ximena, dona Uracca îl iubește pe tânărul aristocrat, însă fiind fiică de rege, nu își uită datoria, se conformează, renunțând din start la dragoste:

Și-mi zic întotdeauna: fiind de neam de regi,

Datoare ești un rege de mire să-ți alegi [...]

De-o parte-a mea mărire, de alta-al meu amor.

În pofida tuturor criticilor, Corneille și-a apărat și a păstrat această linie de subiect, argumentând că prin ea ridică și mai mult valoarea lui Rodrigo, iubit de două femei excepționale.

4. Nu întotdeauna s-a respectat regula verosimilității. Academia Franceză a acuzat *Cidul* și de lipsa de moralitate a personajelor centrale: chiar dacă se iubesc, Ximena, fie și peste un an de doliu, nu trebuie să se căsătorească cu cel care i-a ucis tatăl și, respectiv, Rodrigo nu trebuie s-o ia de soție pe femeia, căreia i-a ucis tatăl. Dar Corneille și-a apărat și această alegere, înclinând, în acest caz, mai mult spre veridicitate decât spre verosimilitate. În viața reală, legendarul Rodrigo Diaz de Vivar s-a căsătorit cu femeia, al cărei tată l-a ucis la duel (din alte motive, decât cele descrise în tragedia sa).

De asemenea, încălcarea a normelor a fost considerat episodul în care contele îl pălmuește pe bătrânul aristocrat, don Diego. Se susținea că nu a fost necesar ca acest impuls violent și dezagreabil să fie prezentat în scenă, era suficient doar să se menționeze că acest incident a avut loc.

Însă, în pofida tuturor acestor abateri de la reguli, *Cidul* este o operă clasicistă, una dintre cele mai cunoscute și mai apreciate, inclusiv de contemporanii ei. Nu întâmplător, în acea perioadă a devenit populară expresia „Minunat ca *Cidul!*”

În primul rând, este respectat și prezentat cu un bun argument psihologic, conflictul principal al clasicismului, acel dintre rațiune și sentiment. Mai mult decât atât, este investigat de trei ori. În acest context, criticul literar R. Munteanu vorbește despre structura piramidală a intrigii. Chiar de la începutul acțiunii o vedem pe infanta, îndrăgostită de Rodrigo, dar care își reprimă sentimentele, conștientizându-le ca nedemne pentru o fiică de rege. Apoi, după ciocnirea dintre tatăl său cu cel al Ximenei, Rodrigo trebuie să aleagă:

O, ce grozavă luptă se dă acum în mine!

În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită: A răzbuna un tată, și-a pierde o iubită! [...]

Onoare și iubire, dușmane față-n față!

În această situație, Corneille și-a înzestrat personajul cu calitățile necesare unui erou clasicist, care își poate controla chemările inimii, pentru care datoria față de familie este superioară sentimentelor.

Mai târziu, după duelul, în care Rodrigo i-a ucis tatăl, cu aceeași dilemă se confruntă Ximena și, de asemenea, face alegerea corectă. De fapt, nici nu e vorba de alegere, se știe din start că, fiind educați în conformitate cu valorile timpului său, ambii, chiar dacă vor suferi enorm, nu le vor trăda.

În acest mod, Corneille nu doar a plasat în centrul operei sale conflictul principal al clasicismului, ci a fost corect și în ceea ce privește dezlegarea acestuia: toate personajele sunt conștiente de superioritatea onoarei și a datoriei în raport cu interesele personale.

De exemplu, don Diego:

Mai mult decât la viață eu la onoare țin [...]

Onoarea-i datorie, amori-i desfătare;

Onoarea-i numai una; amorurile – mii.

Sau, Rodrigo:

Nimic pe lumea-asta nu-i mai presus de-onoare.

P. Corneille a fost adept al absolutismului și prin opera sa a proslăvit regele care, ca un părinte puternic și înțelept, veghează asupra tuturor copiilor săi și întotdeauna face dreptate, demonstrând astfel că datoria față de stat (rege) este datoria supremă a fiecărui cetățean. Și îndeplinindu-și datoria față de stat, salvând țara de pericolul invaziei maurilor, Rodrigo poate fi iertat pentru crima comisă.

O ierarhizare a datoriei o realizează infanta într-o discuție cu Ximena, atunci când încearcă s-o convingă să-l ierte pe Rodrigo:

Da, e frumos, e nobil atunci când în dorul

De-ați răzbuna un tată, știi să-ți jertfești amorul,

Dar crede-mă că-i încă mai nobil, mai frumos

Să te jertfești de dragul obștescului folos.

Și, nu întâmplător, ultima replică din operă îi aparține anume lui don Fernando, întâiul rege al Castiliei, și este adresată lui Rodrigo:

Încrede-te în vremea ce-alină orice rău

Și-n brațul tău puternic, și-n suveranul tău!

Așa cum cere regula, *Cidul* este compus din 5 acte și, în mare parte, respectă cerințele stilului clasicist, reducând acțiunea fizică în favoarea dialogului și a monologului.

Începând cu anii '40 ai secolului al XVII-lea, în creația lui P. Corneille intervine o schimbare, manifestându-se evidente accente baroce. Astfel, nu mai respectă unitatea de acțiune, urmărind mai multe linii de subiect, nu mai lucrează cu personaje raționale, ci, mai degrabă, cu excepționale, care se realizează în situații excepționale; omul nu mai este ghidat atât de puternic de sentimentul datoriei, ci caută realizarea propriilor ambiții etc. Se consideră că aceste schimbări ale concepției corneilliene au fost condiționate de

schimbările survenite în politica Franței din acea perioadă, de Fronadă, când mai multe grupări aristocratice au început a contesta puterea absolută a regelui. În felul acesta era discreditat idealul puterii absolute unificate în favoarea mai multor centre.

Teatrul lui Jean Racine

Steaua lui P. Corneille apunea (pentru contemporani, însă nu și pentru posteritate), ca să se aprindă cea a lui Jean Racine (1639 – 1688), a cărui creație a marcat următoarea etapă în dezvoltarea clasicismului francez.

Și P. Corneille, și J. Racine au creat aproximativ în aceeași perioadă, în aceeași țară, în cadrul aceluiași curent literar, al clasicismului, însă în operele acestor doi dramaturgi se descoperă diferențe esențiale. Printre care:

1. P. Corneille a prezentat caracterul uman așa cum acesta trebuie să fie: modelul, exemplul pentru toți ceilalți. J. Racine l-a prezentat așa cum acesta este în realitate, cu greșelile și cu frustrările lui. Astfel, personajul lui J. Racine este mai aproape de trăsăturile omului real.

2. În omul obișnuit P. Corneille a descoperit calitățile eroului, personalității puternice, raționale, dar care simte și suferă profund, însă care își poate domina propriile sentimente în numele unor valori superioare. J. Racine în eroul antic sau în persoana cu înalte funcții de stat, inclusiv regele, a descoperit trăsăturile omului obișnuit care suferă, ezită, ia decizii greșite etc. În această ordine de idei, critica de specialitate vorbește chiar despre un realism psihologic, propriu operei lui J. Racine.

3. Ambii scriitori consideră rațiunea criteriu valoric suprem, însă prezintă acest adevăr în mod diferit: P. Corneille – direct, demonstrând idealul comportamentului uman; J. Racine – indirect, arătând ce se poate întâmpla cu omul care a căzut pradă propriilor pasiuni, pierzând capacitatea de a gândi logic și de a lua deciziile corecte

Și P. Corneille, și J. Racine respectă conflictul tragediei clasice, își plasează personajele în centrul luptei dintre rațiune și sentiment, însă la primul va domina rațiunea, la cel de-al doilea omul poate deveni victima propriilor pasiuni. În tragedia lui J. Racine, *Andromaca*, unica care supraviețuiește este chiar Andromaca, văduva lui Hector, deoarece pe tot parcursul acțiunii este unica care a reușit să-și păstreze simțul rațiunii, nu s-a gândit la propria fericire, ci la cea a fiului său, unicul urmaș al eroului troian, care pentru compatrioții ei înseamnă și speranța de o potențială renaștere a țării cu gloria de altă dată.

În finalul tragediei, citim (Pylade i se adresează lui Orest):

Da: astăzi Andromaca este stăpână aici;

Ea e-n Epir regină, iar noi doar inamici.

Deși față de Pyrus s-a arătat rebelă

Acum dânsa-l răzbună ca văduvă fidelă.

Și poate-n tot ce face își tăinuiește voia

Prin noi să mai răzbune pe Hector, dar și Troia.

Celelalte personaje, care nu și-au putut domina pasiunile, au căzut pradă lor. Pyrus, regele Epirului, fiul lui Ahile, a fost ucis; Hermiona, fiica legendarei Elena, după vestea că Pyrus a fost asasinat, chiar dacă anume ea a fost aceea care a cerut moartea lui, se sinucide; Orest, fiul lui Agamemnon, conducătorul oastei grecilor în războiul troian, după ce vede rezultatul nefast al acțiunilor sale, își iese din minți.

Racine consideră că dacă persoana nu își poate domina propriile pasiuni, își pierde integritatea morală, uită de datorie și de onoare, fapt care-i poate condiționa și moartea fizică. Urmărind istoria tragică a personajelor, spectatorul/cititorul obține lecții de viață.

J. Racine este adept al concepției contemporanului său, B. Pascal, care în lucrarea filosofică monumentală *Cugetări*, scrisă în ultimii ani de viață și publicată postum, cercetează minuțios, parcă pas cu pas, diversitatea, contradicțiile și dualismul naturii umane și afirmă că omul este o ființă complexă, alcătuită din contraste, amestec de simțuri și rațiune, lumină și întuneric, de înclinații superioare și instincte josnice, toate acestea fiind inseparabile și determinându-se reciproc. Dar, susține B. Pascal, mai rău decât să fii plin de defecte, este să nu dorești să le recunoști, deoarece conștientizarea și asumarea propriei mizării poate genera propria măreție. Omul nu este decât o trestie, dar o trestie cu cuget. Măreția lui constă în faptul că își poate cunoaște condiția, recunoașterea propriilor abisuri și îndărătnicia de a merge înainte reprezentând o calitate. Prin rațiune omul e capabil să se cunoască, chiar dacă cea care îl conduce este imaginația, iar esențele (printre care și credința) se simt cu inima.

4. Și P. Corneille, și J. Racine au preluat subiectele din mitologia antică (la P. Corneille *Cidul* este o excepție), însă pentru P. Corneille este mai aproape teatrul lui Sofocle care prezintă omul ca parte a colectivității: cetățeanul puternic și rațional, care acționează așa cum trebuie, având permanent prezentă datoria față de stat, în timp ce pentru J. Racine este mai aproape cel al lui Euripide, care prezintă omul așa cum este el într-adevăr: acționează nu atât rațional, cât impulsiv,

oscilând între extreme, mistuit de izbucniri pasionale, devenit victimă a propriilor greșeli.

5. Încă o deosebire a teatrului lui J. Racine de cel al lui P. Corneille constă în faptul că primul demonstrează un interes sporit față de personajele feminine (comparație cu teatrul Greciei antice: o astfel de deosebire se urmărește și între opera lui Euripide și cea a lui Sofocle), ale căror nume deseori este adus chiar în titlul tragediei: Andromaca, Berenice, Fedra, Ifigenia în Aulida, Esther, Athalia ș.a. Referindu-se la creația lui P. Corneille, critica de specialitate menționează că, prin temperament și decizii, personajele feminine nu se deosebesc de cele masculine și, în general, în opera lui nu se remarcă o diferență evidentă de gender.

6. J. Racine, în comparație cu P. Corneille, o atenție mai mare acordă investigării labirintului spiritual al personajului, surprins în momente de conflict pasional, de grele decizii de care depinde soarta lui. De aici, e diferită și esența tragismului în concepția acestor dramaturgi. Personajele puternice și raționale ale lui P. Corneille inspiră admirație, chiar și prin moarte ele afirmă mari valori; pe când cele nefericite, în dezacord cu sine ale lui J. Racine inspiră compasiune.

În opera lui P. Corneille, chiar dacă prevalează dialogul și monologul, acțiunea exterioară este mai extinsă, în comparație cu cea a lui J. Racine, care concentrează acțiunea principală în sufletul personajului, mistuit de dorințe și de pasiuni contradictorii, care îl depășesc.

7. Spre deosebire de P. Corneille care a creat în epoca lui Richelieu, a fost adept al absolutismului și în a cărui

operă domină datorită față de stat, la J. Racine, care a avut o instruire jansenistă, cultivată la mănăstirea Port-Royale (unde aproximativ în aceeași perioadă se retrage și B. Pascal, părăsind societatea, pentru a se dedica schivniciei și meditațiilor), care devine poet de curte și la doar 33 de ani, fără a se trage din viță nobilă – unul dintre membrii Academiei Franceze, criteriul politic nu mai este atât de important, fiind substituit de cel moral. Regii, comandanții de oști, eroii antici sunt, în primul rând, oameni cu calitățile și imperfecțiunile lor. Ca și oamenii de rând, aceștia suferă, fac alegeri greșite, săvârșesc fapte josnice, pot arăta jalnic și por inspira milă. Anume din acest motiv, în comparație cu cele ale lui P. Corneille, personajele lui J. Racine sunt mai reale, mai „pământești” și mai credibile.

Este programatică comparația lui P. Corneille și J. Racine, realizată de Jean de la Bruyere: *„Corneille ne subjugă caracterelor și ideilor lui, iar Racine se conformează ideilor noastre; Corneille zugrăvește oamenii care ar trebui să fie, iar Racine așa cum sunt. În Corneille găsim mai mult din ce se poate admira și din ceea ce se cade chiar să luăm ca model, în Racine găsim mai mult din ceea ce recunoaștem în alții sau din ceea ce simțim noi înșine. Unul te înalță, te uimește, te stăpânește, te învață; celălalt îți place, te răscolește, te înduioșează, te pătrunde”*.

Tragedia clasicistă franceză și doctrina clasicistă în general au influențat dezvoltarea procesului literar și în alte țări, desigur, în mod diferit, în funcție de gusturile estetice și de climatul social și chiar politic. Cu toate acestea, menționează M. Călinescu, în exteriorul Franței întâlnim puține realizări notabile. De exemplu, în literatura engleză din perioada Restaurației și mai târziu este reprezentată prin „dramele eroice” ale lui J. Dryden (1631 – 1700), care a fost și teoretician al clasicismului în țara sa, și J. Addison (1672

– 1719)). În secolul al XVIII-lea, în literatura rusă unul dintre inițiatorii clasicismului este Antioh Cantemir (1709 – 1744), fiul domnitorului Dimitrie Cantemir, care a scris tragedii clasiciste și A. Sumarokov (1717 – 1777). În literatura germană, dar fără mare succes – J. Gottsched (1700 – 1766). De fapt, tragedia clasicistă a reușit să câștige publicul și în secolul al XVIII-lea, de asemenea, mai cu seamă în Franța în cadrul clasicismului luminist, deja nu atât de dogmatic și inflexibil, ci mai adaptat la conjunctura timpului, în special prin scrierile lui Francois-Marie Arouet, cunoscut astăzi ca Voltaire.

Sarcini:

1. Menționați normele tragediei clasiciste.
2. Indicați date notorii din biografia de creație a lui P. Corneille.
3. Definiți specificul tragediilor lui P. Corneille.
4. Indicați date notorii din biografia de creație a lui J. Racine.
5. Definiți specificul tragediilor lui J. Racine.
6. Caracterizați opera *Cidul* din punctul de vedere al respectării principiilor clasicismului.
7. Caracterizați opera *Cidul* din punctul de vedere al nerespectării principiilor clasicismului.
8. Explicați de ce P. Corneille și-a numit inițial opera tragicomedie?
9. Delimitați sursele de inspirație ale tragediei *Cidul*, raportându-le la normele clasicismului.

10. Argumentați, cu exemple concrete din operă, respectarea/ nerespectarea regulii celor trei unități în *Cidul* de P. Corneille.
11. Determinați și caracterizați, apelând la trei argumente din *Cidul*, conflictul tragediei clasiciste.
12. Explicați „structura piramidală a intrigii” în *Cidul* de P. Corneille.
13. Caracterizați-l pe Rodrigo din *Cidul* ca exemplu de personaj al tragediei clasiciste.
14. Comparați-i pe Rodrigo și Ximena din opera *Cidul* de P. Corneille.
15. Explicați tendința spre estetica barocă, survenită în creația lui Corneille.
16. Comparați tragedia clasicistă (teatrul lui P. Corneille și cel al lui J. Racine) cu tragedia antică (teatrul lui Sofocle și cel al lui Euripide).
17. Explicați de ce creația lui J. Racine este considerată cea de-a doua etapă în dezvoltarea clasicismului francez.
18. Comparați tragedia lui P. Corneille cu cea a lui J. Racine, delimitând trăsături comune și deosebiri.
19. Caracterizați în comparație, cu exemple din operele citite, personajul lui P. Corneille și cel al lui J. Racine.
20. Analizați tragedia *Andromaca* de J. Racine în paradigma sistemului estetic al clasicismului.
21. Comparați și comentați conflictul și dezlegarea lui în *Cidul* de P. Corneille și în *Andromaca* de J. Racine.
22. Comparați și comentați esența tragismului în opera lui P. Corneille și în opera lui J. Racine.
23. Estimați rolul tragediei în ierarhia valorilor estetice ale clasicismului.

24. Comentați critica Academiei Franceze, adusă operei *Cidul*, și argumentele lui P. Corneille în favoarea deciziilor sale.
25. Apreciați rolul absolutismului, exprimat prin don Fernando, întâiul rege al Castiliei, în *Cidul* de P. Corneille.
26. Comentați raportul „erou – om obișnuit” în concepția lui P. Corneille și în cea a lui J. Racine.
27. Estimați rolul rațiunii în sistemul de valori ale lui P. Corneille. Comparați-l cu cel al lui J. Racine.
28. Comentați importanța filosofiei lui B. Pascal în modelarea concepției despre existență și om din secolul al XVII-lea, expusă în operele artistice.

2.4. COMEDIA CLASICISMULUI ȘI REPREZENTANȚII PRINCIPALI

Unități de conținut:

- Locul comediei în sistemul estetic al clasicismului
- Comedia lui Molière
 - surse de inspirație
 - principii estetice
 - Molière despre comedie și tragedie
 - raportarea la clasicism
 - *comedia de situație* și *comedia de caractere*
 - modalități de realizare a efectului comic
- *Avarul, Tartuffe*: comedii clasiciste
 - Subiectul, tematica, conflictul, personajul etc.
- Comedia clasicistă în alte literaturi naționale

Termeni-cheie: comedie clasicistă, Molière, comedia de situație, comedia de caractere, comparație, *Avarul, Tartuffe*.

Obiective de referință:

- Să distingă principalele caracteristici ale comediei clasiciste;
- să specifice esența subiectului comediei clasiciste;
- să numească trăsăturile personajului comediei din secolul al XVII-lea;
- să indice specificul comediilor lui Molière;

- să distingă trăsăturile *comediei de situație* și ale *comediei de caractere* în creația lui Molière.
- Să caracterizeze particularitățile comediei clasiciste în baza unei comedii de Molière ;
- să compare linia de subiect în comedia și în tragedia clasiciste;
- să compare personajul comediei și personajul tragediei clasiciste, descoperind trăsături comune și diferențe;
- să determine esența principiului tipizării în clasicism, având ca suport comediile lui Molière.
- Să propună o apreciere critică a tipului avarului/ ipocritului în societatea contemporană;
- să aprecieze rolul și locul comediei în ierarhia valorilor clasicismului;
- să argumenteze încadrarea comediilor lui Molière în sistemul estetic al clasicismului.

Locul comediei în sistemul estetic al clasicismului

Teoria purității genurilor literare plasează comedia în genul minor și, din acest motiv, comediei nu i se impun ca absolut obligatorii, pentru a fi respectate, toate principiile clasicismului. Așadar, este mai imprevizibilă și mai liberă de a alege și de a interpreta, cu toate că, asemeni tragediei, este o specie literară, cultivată în cadrul acestui sistem. Dacă tragedia a tratat tematica eroică, selectând linia de subiect și personajele după rigori stricte, comedia a evitat această tiranie a

regulilor. De cele mai dese ori, linia de subiect a reflectat diverse aspecte ale realității contemporane, luate în derâdere, personajul fiind omul obișnuit, în diverse manifestări ale lui.

Ca și tragedia, comedia clasicistă realizează o expresie mai deplină în spațiul cultural francez. Până la Molière, maestrul neîntrecut al acestei specii literare, în Franța comedii au scris P. Corneille, acestea caracterizându-se prin puternice accente de analiză psihologică a caracterelor, prin lansarea problematicii etice, chiar prin ironie de registru intelectual și prin unele trăsături baroce, toate acestea fiind inovatorii pentru experiența teatrală a aceluia timp. De asemenea, P. Scarron, care s-a bazat, în primul rând, pe inepuizabilul substrat al farsei populare și a apelat la cele mai variate efecte comice, de la caricatură până la confuzii de situație, pentru a provoca râsul.

Comedia lui Molière

Jean-Baptiste Poquelin (1622 – 1673), cunoscut astăzi ca Molière, este unul dintre cei mai notorii autori de comedie din toate timpurile. Operele sale se joacă cu succes până în prezent pe scenele teatrelor din lumea întreagă, inclusiv ale celor din Republica Moldova. Își începe cariera în calitate de actor și de organizator de teatru, peregrinând cu trupa sa, mai mult de 10 ani, prin orașele de provincie franceze, perioadă care i-a permis să acumuleze nu doar experiență de lucru, ci, urmărind modul de trai și moravurile din acea perioadă, un vast material pentru viitoarele sale opere.

Molière nu a visat să fie dramaturg, visul său a fost acela de a triumfa în calitate de actor, în special,

actor tragic. Însă atunci când ieșea în scenă, interpretând personaje tragice, suferea eșec; în schimb, când prezenta personaje comice, întotdeauna se bucura de succes. Din acest motiv, a abandonat încercările de a interpreta personaje tragice, dedicându-se celor comice, ale căror autor a fost el însuși. Chiar și moartea l-a găsit pe scenă, atunci când juca în comedia *Bolnavul imaginar*.

Începe să scrie nu din plăcere, urmând cerința inimii, ci din necesitate, din cauza repertoriului sărac al trupei sale. La început se limita doar la traducerea și adaptarea la realitatea franceză a farselor italiene, cu timpul însă începe să scrie lucrări originale. Molière a scris peste 30 de comedii, printre care: *Prețioasele ridicole*, *Școala bărbaților*, *Școala nevestelor*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Femeile savante*, *Mizantropul*, *Avarul*, *Vicleniile lui Scapin*, *Burghezul gentilom* ș.a. și este creatorul comediei de tip nou.

În scrierile lui Molière se resimte traseul și tradițiile comediei de la originile evoluției sale până în perioada Renașterii tardive, toate acestea fiind asimilate, sintetizate și prelucrate pentru a servi gusturilor publicului din secolul al XVII-lea. Sursele comediei lui Molière sunt:

- Comedia antică
- Comedia spaniolă „*de capa y espada*”
- *Commedia dell'arte*
- Teatrul popular francez

În anul 1658, revine la Paris, unde câștigă susținerea lui Ludovic al XIV-lea. Mai întâi își prezintă creațiile la *Petit Bourbon*, de trei ori per săptămână, apoi, din 1660, la *Palais Royal*. După decesul lui

Molière trupa sa s-a unit cu cea de la *Hotel de Bourgogne* și, în felul acesta, a luat naștere renumita *Comedia Franceză*, cel mai vestit teatru din Europa.

Principiile sale estetice (despre artă, teatru, comedie, tragedie etc.) dramaturgul le-a expus chiar în piesele sale, în mai multe *Prefețe* și *Critici* sau luând ca portavoce personajele sale. Molière nu a negat regulile clasicismului, dimpotrivă, le-a considerat importante ca măsură a bunei-cuviințe, dar a insistat că acestea nu trebuie să se impună cu statut absolut și incondiționat, fiecare dramaturg având libertatea de a alege *ce, cum și când* să urmeze.

În *Prefață la comedia Tartuffe*, precum și în *Critica Scolii nevestelor*, vorbind despre teatru, Molière susține că acesta posedă o enormă forță educativă, motiv care îi permite dramaturgului, în special autorului de comedie, prin punerea în evidență și satirizarea viciilor, demascându-le, să intervină în viața socială a comunității.

Molière precizează că comedia urmărește 2 scopuri:

- de a povățui;
- de a amuza;

ambele fiind egal de importante. În acest mod, comedia educă distrând și, din acest motiv, este chiar mai eficientă decât tragedia, care educă impunând (valori, norme, datorii, idealuri). Atunci când omul nu se simte obligat să țină cont de anumite povețe, crezând că a ajuns de sine stătător la anumite concluzii, mai ușor va accepta transformările, considerându-le produsul propriilor alegeri.

Molière a comparat tragedia și comedia în favoarea comediei. A criticat tragedia clasicistă din cauza caracterului prea schematic și artificial al liniei de

subiect și al personajelor, ajungând la concluzia că aceasta s-a îndepărtat prea mult de realitate și de omul obișnuit. Când prezinți eroi (personajele tragediei), faci ceea ce dorești, mizând pe imaginație, nimeni nu caută vreo asemănare cu omul real, nu caută să descopere adevărul. Dar atunci când prezinți oameni obișnuiți (personajele comediei), trebuie să-i zugrăvești după natura lor, ca să semene cu cei reali, astfel încât cei care urmăresc opera de teatru, să se recunoască (parțial) în personajele de pe scenă. Inclusiv din acest motiv, comedia denotă o mai mare forță de convingere și este mai eficientă decât tragedia, în ceea ce se referă la potențialul de a educa.

Chiar dacă la Molière vom întâlni mai multe accente care pot fi atribuite unor descrieri obiective ale împrejurărilor, unui realism social, în opera sa nu vom descoperi caractere umane în adevăratul sens al cuvântului.

Și comedia, și tragedia clasiciste imită natura, însă ele se deosebesc prin *ce* și *cum* imită. Molière susține regula imitării naturii, dar o înțelege în felul său, afirmând că trebuie să fie imitat nu doar frumosul, ci întreaga realitate, inclusiv urâtul și ridicolul, ca părți indisolubile ale naturii umane.

În spirit clasicist, Molière nu a zugrăvit caractere, ci tipuri umane, idei etc., urmărindu-le prin intermediul efectelor comice, care declanșează râsul, aducând până la ridicol o trăsătură predominantă. Așa se explică faptul că principiul tipizării în clasicism mai evident se urmărește anume în comedii. Din opera dramaturgului francez vom desprinde tipul avarului, pe cel al ipocritului, al îngâmfatului, al mizantropului, al

lăudărosului, al parvenitului, al mincinosului, al pedantului, al gelosului, al ipohondricului ș.a.

Printre celelalte principii ale clasicismului, susținute de Molière, dar interpretate în conformitate cu concepția comediei, este și cel al rațiunii. Opera trebuie să demonstreze un caracter echilibrat, bine structurat, să respecte, însă nu tiranic, anumite reguli. Este semnificativ că o astfel de măsură, de echilibru, este cerut și actorilor. Atunci când aceștia dau viață personajelor, Molière le cere să se dezică de stilul vorbirii înalte (grave, solemne, patetice) și să aplice unul mai simplu, mai apropiat de vorbirea normală. De asemenea, dramaturgul consideră că anume rațiunea trebuie să fie cea, care să reglementeze înclinațiile firești ale omului.

Molière nu a negat nici regula bunei-cuviințe: și comedia trebuie să se conformeze tradițiilor morale, sociale, lingvistice ale timpului său, astfel, încât să fie înțeleasă de contemporani. Buna-cuviință este și cea care va dirija simțul măsurii, produs al ordinii firescului.

În același timp, nu a considerat actuală puritatea genurilor literare, susținând că viața este mai complicată și mai complexă, ca să fie recepționată doar în alb și negru. Dacă în viața reală se împletesc tragicul cu comicul, frumosul cu urâtul, acestea pot interacționa și în teatru. În conformitate cu această convingere, în unele dintre operele lui Molière, în spatele comicului se întrevede tragicul. Dramaturgul francez este convins că în realitate nici comicul, nici tragicul nu există în variantă pură, iar una dintre regulile centrale ale esteticii sale constă anume în urmărirea adevărului. Dar de fapt, regula principală a creației lui Molière, declarată și prin intermediul unuia dintre personajele operelor sale,

Dorante din *Critica școlii nevestelor*, regulă a tuturor regulilor, este cea de a plăcea publicului.

Molière este creatorul așa-zisei comedii superioare, termen care parcă polemizează cu teoria genurilor literare care a calificat comedia drept gen minor, adică, inferior în comparație cu tragedia sau cu poemul eroic.

De fapt, dramaturgul francez a scris 2 tipuri de comedii:

1. *Comedii de intrigă*

Se caracterizează prin:

- conflict de situație, subiect de farsă;
- este compusă dintr-un act sau din trei acte;
- este scrisă în proză.

2. *Comedii de caractere* (comediile superioare)

Se caracterizează prin:

- conflict de caractere și de situație;
- este compusă din 5 acte;
- este scrisă în versuri și în proză;
- poate prelua, atunci când consideră necesar, și alte reguli ale clasicismului elaborate pentru genul major, așa ca: regula celor trei unități, imitarea anticilor ș.a.

Tartuffe

Creând în perioada absolutismului și aflându-se sub protecția Regelui Soare, care uneori l-a susținut chiar atunci când alți membri ai familiei regale l-au dezaprobat (cazul comediei *Tartuffe* unde a vizat în mod critic *Societatea darurilor sfinte* (de tip inchiziție), susținută de reginamamă), în unele din operele sale Molière a proslăvit absolutismul, mai bine zis, înțelepciunea și bunătatea lui

Ludovic al XIV-lea. Cel mai evident acest moment este în *Tartuffe*, fapt care poate fi înțeles și ca semn de recunoștință, adus regelui prin intermediul teatrului.

După regulile clasicismului, comedia *Tartuffe* este compusă din 5 acte, scrise în versuri. Tartuffe, personajul, al cărui nume intitulează opera, este un ipocrit îmbrăcat în hainele smereniei și ale cucernicieii. Acesta a câștigat încrederea incondiționată a doamnei Pernelle și a fiului ei, Orgon (rol interpretat inițial de Molière), devenind sfetnicul lor și locuind în casa lor. Restul familiei, soția lui Orgon, Elmira, și copiii lor, Damis și Mariana, precum și alții, nu sunt induși în eroare de evlaviea lui fățarnică și încearcă să-l demaște, însă până la un moment totul este zădarnic. Se ajunge până la exagerări, ca în cazul în care Orgon anunță familia că Mariană va fi soția lui Tartuffe (ea fiind logodită cu altcineva), apoi, crezând că Damis l-a mințit, dorind fără de motiv să scape de Tartuffe, își alungă fiul din casă, iar ipocritul este răsplătit prin faptul că trece toată averea pe numele lui și chiar îi mărturisește un secret periculos, acela că păstrează câteva scrisori ale unui prieten, cu conținut, probabil, îndreptat împotriva puterii.

Totuși Tartuffe este demascat prin intermediul Elmirei și, în sfârșit, Orgon îi cere să părăsească casa, iar acesta își arată adevărata sa esență și îl amenință că va da autorităților scrisorile incriminatoare, dacă acel care va părăsi casa nu va fi chiar el, Orgon. Pleacă și peste puțin timp revine cu un ofițer de poliție, pentru a supraveghea evacuarea și pentru a-l anunța pe Orgon că este arestat. În acest moment, s-ar părea că impostorul a triumfat, de partea lui fiind legea. Însă de aici situația se schimbă cardinal. În loc să-l aresteze pe Orgon, care e pe punctul să piardă totul, deoarece a fost prea credul, ofițerul anunță că acel care va fi arestat este tâlharul Tartuffe și rostește un monolog, prin care proslăvește

înțelepciunea și perspicacitatea regelui, care întotdeauna știe să deosebească adevărul de minciună, care veghează asupra tuturor supușilor săi, pedepsind răul și răsplătind binele.

Acest deznodământ fericit totuși este văzut ca artificial, deoarece vine pe neașteptate, ca răsturnare de situație. În viața de toate zilele, în condiții similare, acei care triumfă, de regulă, sunt impostorii, mincinoșii, trădătorii.

Avarul

O altă, foarte cunoscută, comedie, scrisă de Molière, este *Avarul*, de asemenea alcătuită din 5 acte, dar scrisă în proză. Subiectul este preluat din Antichitate, din comedia *Ulcica* (sau *Aulularia*) de Plaut. Personajul central este Harpagon (inițial, interpretat de Molière). Astăzi, din nume propriu, cuvântul Harpagon a devenit comun și este folosit cu sensul de avar, zgârcit.

Descifrarea numelui: din latină *harpago* – harpon, dispozitiv cu ajutorul căruia marinarii vâneau pești mari sau/și prindeau diferite obiecte; cu sens alegoric, acel care acumulează, acaparează (la Molière – banii).

Ațiunea în comedie are loc la Paris. Harpagon este un bătrân de 60 de ani, văduv, tată a 2 copii, Cleante și Elise. Ambii au iubiți, dar tatăl lor are alte planuri: pe fiul său, pentru a nu-i da moștenire, Harpagon planifică să-l însoare cu o văduvă bogată, iar pe fiica sa, pentru a nu-i da zestre, cu un bătrân bogat. Totul gravitează în jurul banilor, toate gândurile și acțiunile lui Harpagon sunt determinate de această pasiune.

Iubește banii nu pentru a-i face să-l slujească, să-i îmbunătățească calitatea vieții, ci doar de dragul lor; îi păstrează ascunși într-o casetă, în grădină, ca nimeni să nu știe de ei. Posedă o avere, dar își îndeamnă copiii și

servitorii să economisească în toate. Semnificative sunt poruncile lui Harpagon când se pregătește să întâlnească în casă pețitorii. Servitorii sunt instruiți să umple paharele doar atunci când oaspeților le va fi sete și, oricum, să aștepte să li se ceară de mai multe ori, să stea cu spatele la perete ca să nu se observe găurile de pe hainele lor. Dorește o masă cu cheltuieli cât mai mici: chiar dacă vor fi zece persoane, cere să se gătească pentru opt, deoarece „*când e mâncare pentru opt, e și pentru zece*”.

Valère, iubitul Elisei, pentru a o putea cere în căsătorie, devine servitorul lui Harpagon și face tot posibilul, pentru a-i câștiga încrederea. Bunăoară, îl susține atunci când bucătarul și vizitiul, jupânul Jacques, încearcă să-l convingă să ofere o masă cumsecade oaspeților: „*Crezi că domnul i-a invitat pe acești oameni să-i facă să crape de atâta mâncare? Du-te și citește un pic regulile de sănătate și întreabă doctorii dacă există ceva mai rău decât să mănânci în exces*”. Într-un moment dat, când servitorul nu mai suportă toate indicațiile, acesta îi spune lui Harpagon ce vorbește lumea despre el: „*Își bate toată lumea joc de dumneavoastră: vorbește cu batjocură la fiecare colț de stradă despre dumneavoastră și nu se satură să vă ia peste picior și să inventeze ceva despre avariția dumneavoastră. Unul spune că tipăriți calendare speciale în care dublați perioada de post și ajunul pentru a profita de posturi și pentru a-i face pe ceilalți să se îndatoreze; altul – că găsiți mereu motiv să-i certați pe valeți când vin sărbătorile sau când trebuie să plece de la dumneavoastră pentru a nu le mai da nimic. Altul povestește că odată ați dat în judecată pisica unui văr pentru că v-a mâncat un rest de pulpă de oaie [...]*”.

Pentru Harpagon, banii sunt mai importanți decât reputația, decât onoarea, decât fericirea propriilor copii. Din

cauza banilor a devenit suspicios, văzând în orice persoană un potențial hoț. Și aici, ca și în celelalte comedii ale lui Molière, toate resursele comicalului sunt îndreptate spre descoperirea gradată, în ascensiune până la culminație, a unei anumite trăsături, de regulă, viciu. Ca în clasicism, nu este investigat un caracter complex, ci, mai degrabă, o idee.

Culminația vine în momentul în care Harpagon descoperă că i-a dispărut comoara: „*Vai! Bieții mei bani, bieții mei bani, dragii mei prieteni, mi-ați fost luați! Și pentru ca mi-ați fost luați, mi-am pierdut sprijinul, consolarea, bucuria; totul s-a sfârșit pentru mine, și nu mai am nici un rost pe lume! Fără voi nu mai pot trăi. Asta e, nu mai pot, mor, am murit, sunt îngropat! [...] Vreau să spânzur pe toată lumea; și dacă nu-mi găsesc banii, mă voi spânzura și eu apoi*”.

Așa se încheie actul IV. În actul V, spre final, toate încurcăturile sunt clarificate, se descoperă și adevărul despre banii dispăruți; aceștia îi sunt restituiți cu condiția că Harpagon va accepta căsătoria copiilor lui cu persoanele iubite și nu cu acele alese de el. Toate întâmplările însă nu-l determină să-și schimbe prioritățile, nu-l motivează să vadă altfel omul și lucrurile. Valoarea absolută, ca și până acum, rămân banii. Semnificativă, în acest sens, este ultima replică din comedie, care îi aparține lui Harpagon:

„*Și eu, să-mi văd prețioasa casetă*”.

În concluzie, prin intermediul operelor sale, Molière a promovat o morală umanistă: autorul crede în oameni, în potențialul lor pozitiv. Unul dintre profesorii lui Molière a fost renumitul filosof și om de știință Pierre Gassendi (1592 – 1655), reprezentant al materialismului atomist, datorită căruia a cunoscut și sistemul de gândire al lui Epicur, care promovează ideea fericirii raționale a individului, plăcerile simple și naturale ale vieții fiind scopul moralei. Din acest

motiv, în scop curativ, apelând la mijloacele comicului ridiculizează viciile, pentru a le corija.

Comedia clasicistă în alte literaturi naționale

În conformitate cu estetica clasicismului, avarul lui Molière nu este determinat de un timp istoric sau de un spațiu național. El reprezintă tipul avarului, caracteristic tuturor națiunilor din toate timpurile. Literatura universală cunoaște și alți zgârciți fără de margine, pentru care averea a devenit valoare în sine. Printre aceștia, Gobsec din opera cu același nume de Balzac, Pliușkin din *Suflete moarte* de Gogol ș.a. În literatura română descendenții spirituali ai lui Harpagon îi întâlnim la G. Călinescu în *Enigma Otiliei*, la Delavrancea în *Hagi Tudose* ș.a.

Chiar dacă nu a ajuns la nivelul comediei clasiciste franceze, reprezentate prin opera lui Molière, în secolul al XVII-lea această specie literară a fost cultivată și în alte literaturi europene, în special, în cea engleză. La începutul secolului scrie comedii de tip clasicist contemporanul mai tânăr al lui Shakespeare, Ben Jonson, care chiar anunță o *teorie a umorului*. Opera sa urmărește imitarea naturii prin selectarea problematicii general-umane, de stat, și prezentarea personajelor, dominate de o anumită pasiune. Puțin mai târziu a scris comedii și John Dryden.

Sarcini:

1. Menționați date importante din biografia de creație a lui Molière.
2. Enumerați zece comedii scrise de Molière.

3. Indicați șase vicii, criticate de Molière în comediile sale, menționând numele personajului central și titlul operei.
4. Menționați sursele liniei de subiect și ale personajelor comediei clasiciste.
5. Indicați izvoarele de inspirație ale comediei lui Molière.
6. Menționați (amintindu-vă din cursul de *Literatură universală*, studiat în semestrul anterior) trăsăturile principale ale
 - comediei antice
 - comediei spaniole de *capa y espada*
 - *commediei dell'arte*.
7. Relatați despre atitudinea lui Molière față de regulile clasicismului.
8. Definiți conceptul lui Molière despre comedie ca specie literară a clasicismului.
9. Menționați esența *regulii buneicuviințe* în interpretarea lui Molière.
10. Argumentați plasarea comediei în genul minor, realizată de teoreticienii clasicismului.
11. Comparați tragedia și comedia ca specii literare ale clasicismului.
12. Comparați linia de subiect și personajele comediei și ale tragediei din clasicism.
13. Determinați deosebiriile interpretării *regulii imitării naturii* în tragedia și în comedia clasicismului.
14. Aplicați principiul tipizării în clasicism la comediile lui Molière.
15. Indicați și explicați principala regulă a teatrului lui Molière.

16. Caracterizați, raportând la normele clasicismului, comedia *Tartuffe* de Molière.
17. Analizați comedia *Avarul* de Molière.
18. Caracterizați tehnicile de creare a personajului la Molière, raportându-le la cele de creare a personajului clasicist.
19. Descoperiți elemente dramatice în comediile lui Molière.
20. Comparați *comedia de intrigă* și *comedia de caractere*, identificând și caracterizând 3 deosebiri.
21. Urmăriți evoluția creării comediei la Molière, de la adaptările farselor italiene până la crearea comediei originale.
22. Argumentați, prin patru exemple desfășurate, încadrarea comediilor lui Molière în sistemul estetic al clasicismului.
23. Apreciați punctul de vedere al lui Molière despre posibilitățile avansate ale comediei, în comparație cu tragedia.
24. Comparați și apreciați cu argumente proprii scopul comediei și al tragediei clasicismului.
25. Comentați fundamentul realist al teatrului lui Molière.
26. Comentați atitudinea lui Molière față de absolutism.
27. Explicați cine este un Tartuffe și includeți acest tip în condițiile realității contemporane, argumentând prezența sau absența lui.
28. Propuneți o apreciere critică personală a tipului avarului, inclusiv în contemporanitate, urmărind motivele apariției și consecințele acestui viciu.

29. Apreciați finalul comediei *Tartuffe*, raportându-l la realitatea de toate zilele.
30. Evaluați rolul comediei lui Molière în evoluția literaturii universale din secolul al XVII-lea până în prezent.

2.5. BAROCUL ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA

Unități de conținut:

- Geneza și semnificația termenului *baroc*
- Barocul și postmodernismul
- Premisele apariției
- Concepția despre existență: mișcare, metamorfoze, dinamism, dualism, contradicții, disonanțe, rupturi, joc, sistem deschis etc.
- Caracteristicile personajului literar
- Tehnicile artistice în baroc
- Reprezentanții, opere

Termeni-cheie: baroc, manierism, mișcare, dualism, extreme, disonanțe, joc, tehnici artistice, postmodernism.

Obiective de referință:

- Să numească premisele apariției barocului;
- să distingă principalele trăsături ale barocului în literatură și în alte domenii ale artei;
- să identifice tehnicile artistice ale barocului;

- să caracterizeze concepția despre existență în baroc cu exemple din operele citite;
- să determine, apelând la exemple din operele citite, principalele trăsături ale personajului baroc;
- să compare aprecierea artei baroce în secolul al XVII-lea și în prezent.

- Să compare concepția despre existență în baroc cu cea din clasicism;
 - să compare concepția despre existență barocă cu cea renașcentistă;
 - să caracterizeze, argumentând cu exemple din operele citite, trăsăturile personajului baroc;
 - să compare trăsăturile personajului baroc cu ale personajului clasicist;
 - să depisteze și să argumenteze trăsături ale barocului într-o operă citită;
 - să compare tehnicile artistice ale barocului cu cele ale clasicismului.
-
- Să aprecieze relația *Renaștere – manierism – baroc*;
 - să comenteze, inclusiv din perspectiva conștiinței contemporane, sistemul de valori ale barocului;
 - să aprecieze raportul *baroc – postmodernism*.

Barocul este un sistem literar și artistic care s-a dezvoltat din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea până la începutul secolului XVIII.

Geneza și semnificația termenului *baroc*

Se presupune că provine de la cuvântul portughez *barroco* (utilizat mai des în expresia *perla barroco*) sau spaniol *barrueco*, cu sensul de *neșlefuit, iregular*. Conform unei alte ipoteze, se presupune că termenul descinde din *baroco*, silogism din clasificarea scolastică. Raționamentele de acest tip erau considerate prea abstracte, confuze și fără de legătură cu practica vieții.

De asemenea, răspândirea acestui cuvânt s-a descoperit în literatura italiană burlescă și satirică din secolul al XVI-lea, cu sensul de *brutal, stângaci, fals*, și în jargonul atelierelor artistice franceze, cu sensul de *a înmuia, a atenua conturile*.

Este evident faptul că toate aceste semnificații au implicații peiorative și desemnează un stil decadent. În sens mai general, noțiunea de *baroc* cuprinde înțelesurile de *complicat, extravagant, ciudat, straniu, artificial, sofistic, bizar, urât, imperfect, șocant, grotesc, greoi, excesiv* etc. Reabilitarea termenului va începe doar spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când se vor scrie mai multe studii teoretice, dedicate acestui curent literar și artistic.

Așadar, noțiunea de baroc se referă nu doar la literatură, ci la artă, în general, iar, în particular, la arhitectură și la muzică. Arhitectura barocă demonstrează un stil exagerat de complicat, compus dintr-un exces de ornamentații, de planuri monumentale, greoaie, de proporții dezechilibrate. O definiție a barocului în muzică face J.-J. Rousseau, scriitor și filosof francez din secolul Luminilor, într-un articol, scris pentru Enciclopedie: „*o muzică barocă este aceea, a cărei armonie e confuză, încălcată de modulații și disonanțe, a cărei intonație e dificilă și a cărei mișcare e constrânsă*”.

În accepție literară, termenul *baroc* începe să fie mai răspândit abia la începutul secolului al XX-lea. Se ajunge la concluzia că literatura, chiar mai eficient decât alte domenii ale artei, poate surprinde și reproduce sentimentul tragic al existenței, înalta emotivitate, jocul bizar al contrastelor.

Secolul al XX-lea vine cu o nouă și mai complexă recepționare a acestui stil artistic. Dacă până atunci se considera aproape patologic, manifestare a prostului gust, acum se demonstrează că este ceva firesc. Depinde cine și ce va prefera: cineva este atras de lumină și de liniște, altcineva însă (și aceasta nu este o abatere de la normă) de întuneric și de agitație; cineva preferă să fie permanent ghidat, altcineva – să caute singur, inclusiv prin piedici și greșeli, răspunsul la întrebări. Dacă până în secolul al XX-lea s-a considerat că barocul s-a manifestat în secolul al XVII-lea și, parțial, în al XVIII-lea, iar după aceasta s-a epuizat, atunci după secolul al XX-lea s-a demonstrat că, de fapt, este o constantă estetică ce se dezvoltă pe linia dionisiacă a artei; cu alte cuvinte, elementele specifice barocului (uneori definite și ca neobaroc) vor reapărea, dar în altă conjunctură istorică și culturală, și în perioadele artistice ulterioare.

De exemplu:

- Secolul al XVIII-lea: în sentimentalism și în preromantism.
- Secolul al XIX-lea: în romantism (prima jumătate) și în simbolism (sfârșitul secolului).
- Secolul al XX-lea: în modernism (cu multe dintre – ismele sale) și în postmodernism.

Barocul și postmodernismul: trăsături comune

- înțelegerea existenței ca aflată într-o permanentă mișcare și schimbare;
- fragmentarismul (la nivel de percepere a existenței, dar și la cel al tehnicilor artistice);
- răsturnările de situație;
- lipsa valorilor absolute;

- incoerența, indeterminarea;
- oscilațiile între extreme;
- procedeul jocului (viața ca joc/ teatru vs. teatrul/ jocul ca viață; jocul cu sensurile cuvântului);
- tipul omului care poartă mască;
- tendința spre intelectualizarea și încifrarea mesajului ș.a.

Premisele apariției barocului

Barocul apare drept consecință a crizei umanismului renascentist, manifestat prin tot felul de contradicții și de conflicte: sociale, politice, religioase, economice etc. Astfel, în Spania, unde cunoaște o manifestare impresionantă, marcând perioada care include și secolul al XVI-lea, a căpătat denumirea de „Secolul de aur”, acestea au fost criza economică și socială, războaiele religioase împotriva statelor unde era puternic înrădăcinat protestantismul, precum și mișcările populare de revoltă. În Franta, unde în secolul al XVII-lea mai persista amintirea masacrului din *Noaptea sfântului Bartolomeu* din 1572, acestea, în primul rând, sunt războaiele religioase dintre catolici și hughenoti (calviniștii francezi) și *Fronde*, mișcarea de revoltă a nobilimii împotriva absolutismului, care, de fapt, a urmărit privilegii personale. În regatul britanic – revoluția engleză, abolirea monarhiei și proclamarea Republicii, apoi a Protectoratului și, în sfârșit, Restaurația, adică, reinstaurarea monarhiei. În Germania – războiul de 30 de ani și consecințele acestuia, precum și răspândirea misticismului.

Astfel, dacă clasicismul, pregătit de filosofia raționalistă și protejat de absolutism, este un produs al tendinței spre pace, echilibru și armonie, barocul,

dimpotrivă, este o consecință a crizelor, contradicțiilor, conflictelor și a războaielor de tot felul.

Deja în secolul al XVII-lea, în special în Franța, se formează opoziția *clasicism – baroc*, cu sensul de superior/ perfect – inferior/ imperfect. Dacă clasicismul a elaborat și a cerut respectarea unui set întreg de reguli, barocul, dimpotrivă, a tins spre libertatea în exprimare, spre depășirea regulilor. Dacă clasicismul a mizat pe rațiune, considerând-o valoare supremă, barocul o mai mare importanță a acordat imaginației, fanteziei dezlănțuite, dar nu a negat nici rațiunea. Dacă clasicismul aspiră spre ordine și armonie, barocul se regăsește în permanenta mișcare și în disonanțe. În concluzie, clasicismul reprezintă, mai degrabă, o formă închisă, deja stabilită, în timp ce barocul – una deschisă spre diversitate și transformări.

Concepția despre existență

Arta barocă împărtășește o concepție sceptică și pesimistă despre existență, în opoziție cu cea renescentistă, care crede în progres, în armonia dintre om și natură, care reabilitează omul din privațiunile medievale, crezând în capacitățile și în potențialul său inepuizabil. De fapt, barocul se impune ca reacție de criză atunci, când se descoperă că idealurile umaniste renescentiste nu-și pot găsi realizarea în viață. Criticul literar Adrian Marino notează că barocul exprimă sentimentul universal al contradicțiilor vieții, polaritatea, conflictul tendințelor antagonice, fiind creator de opoziții și de oscilații continue, împingând la paroxism dinamismul impulsiv, tendința structurală spre contrast și dezagregare.

Barocul recepționează realitatea în dimensiunile lipsei de sens și ale haosului, reprezentând o lume, în care omul

este condamnat la o permanentă suferință. Existența poate fi asemenea unei peșteri întunecate, asemenea unei închisori, de ai cărei pereți omul este înlănțuit (imagine pe care o descoperim în drama *Viața e vis* de Calderon, atunci când este prezentat unul dintre personajele centrale, prințul Segismundo). Parametrii realității, de cele mai dese ori, nu pot fi determinați și rămân necunoscuți. Inclusiv din acest motiv, inspiră neîncredere, îndoială și chiar frică. În fața absurdului, omul se simte mic, însă acest sentiment nu întotdeauna anihilează impulsul de a se răzvrăti.

Lumea, surprinsă de literatura barocă, se află într-o permanentă mișcare, transformare, trecere de la o formă la alta, oscilație între extreme, chiar răsturnări de situație, atunci când unica stabilitate pare să fie anume lipsa stabilității. În consecință, omul, simțind propria nimicnicie și fragilitate, nu-i poate surprinde și înțelege legitățile, nu-și cunoaște și deci, nici nu-și poate planifica viitorul, crezând, mai mult, în fatalitate și în predestinare. Însă, în cazuri aparte, nici acest fapt nu-l determină să înceteze încercările de a i se opune și a întoarce pânzele vieții în favoarea sa. Bunăoară, Satan din poemul eroic *Paradisul pierdut* de J. Milton, chiar dacă a fost pedepsit pentru orgoliul său fără de margini și aruncat în Infern, nu se resemnează și uneltește planuri de răzbunare și de recucerire a influenței de altă dată. Sau Segismundo din *Viața e vis*, chiar dacă pare să fie convins că totul prin ce a trecut a fost doar o iluzie, un vis, acceptă și asumă această experiență pentru a crește ca personalitate: se dezice de răzbunare și de ambițiile personale pentru a căpăta liniștea, pe care până atunci nu a avut-o.

Paradigma operei baroce este lipsită de stabilitate, de pace și de armonie, fiind sfâșiată de neînțelegeri, disocieri, rupturi, accidente, distonanțe etc. Dinamismul este cartea sa

de vizită. Acesta presupune negarea formelor sedimentate, tendința spre depășirea lor continuă, pentru a crea noi perspective, valorându-se nu atât și nu doar rezultatul, cât procesul, precum și tot felul de transformări, contraste, răsturnări de planuri și schimbări de decoruri. Văzut din acest unghi de vedere, se pare că universul baroc se creează sub ochii noștri.

Într-o astfel de realitate nu este rațiunea cea care dictează regulile. Totuși concepția barocă despre existență nu o neagă în totalitate, considerând că și aceasta își găsește spațiul său de manifestare, doar că nu-i oferă importanța, pe care i-a oferit-o clasicismul.

Lumea barocă este dominată de dualism și de oscilații între extreme, fiind un amestec de: real și ireal, corp și suflet, senzualitate și austeritate, opulență și ascetism, prețios și burlesc, esență și aparență ș.a.m.d. De aici, fragmentarismul, lipsa reperelor, senzația de instabilitate și de dezagregare, sentimentul fragilității și al precarității vieții.

În universul artistic baroc nu domnește lumina, ci întunericul sau semiîntunericul, generatoare de incertitudini și de frică, dar, totodată, acesta are potențialul de a pune întrebări, de a mobiliza pentru a le depăși. De exemplu, Segismundo este închis într-o peșteră:

*o temniță obscură,
mormânt în care-un viu cadavru-ndură [...]
și singuru-i tovarăș e-o feștilă.*

Sau Satan, care își ispășește pedeapsa în bezna adâncă a Infernului, unde:

*Jur împrejur cumplită ocnă se-ntindea,
Ca un cuptor imens, însă din flăcări
Nu răsărea lumină, ci mai degrabă beznă,
Sub care se ascund priveriști sumbre,*

*Întinderi de tristețe, umbre-ale durerii,
În care pacea, tihna nu-și dau locul,
Speranța nu pătrunde niciodată,
Ci doar torturi făr-de sfârșit și un potop de foc.*

Acest citat este reprezentativ nu doar pentru a ilustra preferințele cromatice, ci întreaga concepție despre existență barocă. Totuși literatura caută compensație estetică, diverse metode de a explica sau/ și chiar de a depăși această condiție.

Printre acestea se numără:

1. Arta. În contrapunere cu realitatea obiectivă, imperfectă, prin modalitățile artei, ale mijloacelor artistice, apelând la imaginație, se creează o altă lume, în care domnesc armonia și frumosul. Mai evident această tendință se urmărește în astfel de manifestări naționale ale barocului, ca *gongorismul*, în literatura spaniolă, și *prețiozitatea*, în cea franceză.

2. Religia. Suferințele din această lume sunt explicate prin natura vicioasă a omului, care s-a îndepărtat de Dumnezeu. Se afirmă că salvarea poate fi găsită prin revenirea la credință și la valorile ei, deoarece doar acel care duce o viață cuvioasă va fi mântuit. Această tematică predomină în *școala metafizică*, variantă a barocului englez.

3. Un grup mai restrâns, dar continuă să creadă în puterea rațiunii umane de a se contrapune răului din viață și de a reglementa haosul existenței. În această ordine de idei profesorul universitar S. Pavlicenco menționează: „Pare un paradox faptul că, afișând, în general, iraționalitatea lumii, barocul e pătruns de o puternică tendință raționalistă. Astfel, în haosul irațional baroc apare o „ordine” rațională barocă. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că în baroc are loc un fel

de „cerebralizare” a literaturii”. Drept exemplu din opere ar putea servi transformarea spre bine a lui Segismundo din drama *Viața e vis* de Calderon care, după toate lecțiile pe care i le-a oferit viața, și aplicând sfaturile lui Clotaldo, printre care

*dar și-n vise e frumos
să-i aduci cinstirii prinos,*

în final, decide:

*Drept e: deci să-năbușim
furia-n noi, turbata vrere,
ura, setea de putere.*

Gândește și acționează rațional, ia deciziile corecte, împarte dreptate: îi iartă pe cei, care i-au cauzat suferință, crezând că în felul acesta vor salva țara, și îi pedepsește pe cei, care s-au opus voinței regale. Acționează ca un rege bun, pentru care interesele statului sunt superioare celor personale, astfel încât tatăl său, regele polonez Basilio, îi spune:

Mintea-ți admirăm cu toții.

În această dramă barocă, uneori personajele sun plasate în fața unui conflict clasicist, acel dintre rațiune (onoare, datorie) și sentiment (interese personale). Mai mult decât atât, și rezolvarea conflictului e în direcția pe care o cere clasicismul. În felul acesta, atunci când astrele au prezis că fiul său ca viitor rege va fi:

*omul cel mai gol de cinste,
prințul cel mai crud, monarhul
cel mai plin de infamie
ce va izbuti ca țara,
sfâșiată, s-o dezbine,
școală de trădări făcând-o*

si de vicii academie,

Basilio își suprimă sentimentele de tată, acționând ca rege, om de stat și, pentru a salva un popor, își jertfește propriul fiu.

Caracteristici ale realității, formulate prin maxime latine

1. *Fortuna labilis.* Soarta este schimbătoare. Astăzi ești fericit, însă nimeni nu garantează că și mâine va tot așa.
2. *Vanitas vanitatum.* Deșertăciunea deșertăciunilor; toate, inclusiv viața, sunt trecătoare.
3. *Memento mori.* Nu uita că vei muri.
4. *Carpe diem.* Trăiește clipa (de azi și fii cât mai puțin încrezător în ziua de mâine).

Trăsăturile personajului literar baroc (în comparație cu cele ale personajului clasicist)

1. Dacă personajul tragediei clasiciste are origini clar stabilite, trebuie să fie erou antic sau erou național, atunci cel baroc poate fi oricine, de la nobil până la picaro, de la rege până la rob sau chiar să cuprindă toate aceste ipostaze. De exemplu, Satan, dușmanul Cerului, maleficul conducător al oștirii Infernului, simbol absolut al răului, de fapt este un Heruvim căzut. Sau Segismundo, este un prinț, dar din cauza unei preziceri a fost condamnat la o existență mai tristă decât cea a unui sclav. Rosaura îi spune *cadavru viu*, el însuși se apreciază în felul următor:

*om mă număr printre fiare
și sunt fiară printre semeni.*

2. Dacă personajul clasicist reprezintă un ideal, un exemplu pentru toate timpurile, cel baroc este mai aproape de caracteristicile omului real, denotă atât trăsături pozitive, cât și negative, sufletul său fiind arena unde și-au dat întâlnire Lumina și Întunericul.

3. Personajul clasicist este static, chiar de la începutul operei vine cu un caracter deja stabilit, pe care, pe parcurs, prin dialog, monolog și acțiuni îl prezintă și îl argumentează. Personajul baroc, ca și realitatea, parte componentă a căreia este, ilustrează un temperament dinamic, contradictoriu, în mișcare și transformare. Caracterul său, în mare parte, este determinat de mediu și de circumstanțele concrete ale vieții

De exemplu, după ce a fost adus la palat și i-a fost destăinuit cine este într-adevăr, Segismundo, condus de furie și de dorința de a se răzbuna, pentru că fără niciun motiv a fost condamnat la o existență mizerabilă, se comportă foarte urât. Rosaura îl caracterizează astfel:

*un om ce însă om doar după nume-i,
obraznic, inuman,
crud, îngâmfat, sălbatic și tiran.*

Însă un așa mod de comportament nu este o realizare oarbă a destinului, el fiind motivat de circumstanțele concrete ale vieții. Până în finalul dramei, trecând și prin alte experiențe, Segismundo ține cont de anumite învățături, se calmează și ajunge la pacea interioară.

Devine altul și Simplicissimus, personajul romanului *Aventurosul Simplicissimus* de Grimmelshausen care, trecând prin nenumărate aventuri cu răsturnări de situație, care au drept scop să prezinte viața germanilor din timpul războiului de 30 de ani, reușește să se transforme, devenind din „nebul” un „înțelept”.

4. Comportamentul personajului clasicist din genurile majore este previzibil, acesta va acționa așa cum trebuie, fiind ghidat de sentimentul datoriei și de cel al onoarei, cel baroc va acționa așa cum dorește și cum poate, fiind mânat de interesele personale, de ambiții, de setea de parvenire și/ sau de putere, de dorința de a se răzbuna. Uneori se pot urmări așa-zise „răsturnări” de caracter, metamorfoze absolute și, la prima vedere, neașteptate.

5. Personajul baroc pune accent pe cunoașterea experimentală, cunoaște lumea prin propria experiență, în momentul prezent; călătorește, descoperă, luptă, greșește, se îndoiește, o ia de la început. Personajul clasicist este purtător al unui cod de valori și al unui model de comportament deja stabilite, dictate de morala socială, de buna-cuviință și de normele statului absolutist.

6. Personajul literar baroc ilustrează omul care suferă, care este neliniștit, incert, mereu își pune întrebări, este decepționat, simte în sufletul său ciocnirea tendințelor antagonice. Dualismul lumii se regăsește în scindarea, dedublările, antinomiile sufletului uman.

7. Personajul baroc poate reprezenta tipul omului care poartă mască. Acesta poate fi acel care, urmărind anumite scopuri, își ascunde identitatea, creând și impunând lumii o imagine falsă despre sine sau acel care și-a pierdut sau și-a negat esența. În această categorie s-ar include și personajul care nu își cunoaște și, deocamdată, își caută identitatea. Toți aceștia sunt actori care, din diverse motive, își schimbă măștile.

8. Personajul baroc reproduce un caracter spontan, neechilibrat, impulsiv; acțiunile sale deseori sunt neașteptate și parcă nemotivate.

În poemul *Paradisul pierdut* de Milton, descoperim atât personaje baroce, cât și clasiciste. Cel mai reprezentativ personaj baroc este Satan, deoarece:

- Se schimbă pe parcurs, denotă un caracter dinamic. Fostul Lucifer a devenit Satan.
- Acționează conform pornirilor interioare, nu acceptă să fie condus (anume din acest motiv și a fost izgonit din Ceruri; din trufie și invidie, a aspirat la tronul și la domnia sfântă, adică la cele ce sunt ale lui Dumnezeu. Este egocentric, luptă din proprii interese, din dorința de răzbunare, și nu din interese comune.
- Sufletul său este țesut din tendințe antagonice. În mod tradițional, Satan, diavolul, este considerat simbol al răului și, respectiv, în niciun caz nu poate servi drept exemplu. În același timp însă, dacă ne amintim când și în ce condiții a fost scris poemul (perioada Restaurării, când monarhia revine la putere și începe persecutarea foștilor rebeli, inclusiv și a lui Milton), personalitatea lui Satan capătă dimensiuni noi. Din acest unghi de vedere, Satan poate fi văzut ca revoluționarul care, chiar dacă a fost învins, nu se resemnează și își adună forțele pentru o nouă luptă împotriva autorității absolute.

Cuvintele lui Satan, adresate oamenilor, când îi ispitește să încalce porunca lui Dumnezeu și să guste din Pomul cunoașterii, par destul de convingătoare:

Iar Binele, cât e de drept, iar Răul, dacă într-

*adevăr există,
De ce să nu-l cunoaștem, căci mai ușor putea-
vom*

*Să-l gonim? [...]
Atunci de ce v-a fost acest copac oprit?
De ce, doar să vă temeți sau să vă fiină veșnic
Ignoranți, neștiutori, pe voi, adoratorii săi?
[...]*

*Și în ce stă păcatul, de omul astfel la
cunoaștere ajunge?*

Până într-un anumit punct, ca tip, Satan din *Paradisul pierdut* demonstrează trăsături comune cu Segismundo din *Viața e vis*. Ambii sunt „îngeri” (în sens direct și în sens indirect) căzuți, „fii” de regi; ambii, dar din diverse motive, au fost pedepsiți și aruncați în „infern”. Ambii sunt nefericiți și caută fericirea, utilizând în acest scop toate mijloacele posibile, inclusiv ignorând preceptele morale. Și Segismundo, și Satan, doresc să se răzbune și, revoltându-se împotriva tiraniei autorității paterne/divine, nu se opresc nici chiar în fața crimei. Ambii sunt puternici, mândri, orgolioși și egocentri. Dar dacă Segismundo într-un final descoperă liniștea spirituală, devine mai bun și mai înțelept, atunci Satan rămâne la fel de mândru și rebel ca la început

Personajul clasicist din poemul *Paradisul pierdut* este Dumnezeu, deoarece:

- E zeul suprem care a creat întreg Universul, inclusiv Paradisul, locul perfect, unde domină armonia, liniștea și frumosul, dar unde sunt prezente și reguli care trebuie să fie respectate.

- Este perfect, fără cusururi, personificare a Binelui, a Purității și a Dreptății, un exemplu, demn de a fi urmat.
- E static, a creat un sistem cu anumite reguli și valori pe care nu le modifică, așa cum nu își schimbă nici opiniile și atitudinile.
- Acționează rațional și motivat. De exemplu, îi izgonește din Paradis pe primii oameni, deoarece aceștia au încălcat regulile.

La un nivel mai extins, de natură clasicistă este Paradisul, locul frumos, care pare ideal, în care domină liniștea și armonia, unde totul este ordonat, echilibrat și așa va rămâne întotdeauna, fără vreo schimbare. De natură barocă este Infernul, unde totul clocotește, se zbuțumă, se află într-o permanentă mișcare. Paradisul și Infernul produc opozițiile „lumină – întuneric”, „fericire – suferință”, dar și „static – dinamic”, „ignoranță – cunoaștere”. Dacă se va lucra mai atent cu aceste dihotomii, se poate ajunge la concluzia că procesul de cunoaștere este posibil, mai ales, prin suferință. Anume aceasta este calea, pe care au pășit Adam și Eva, după ce au fost izgoșiți din Paradis și condamnați la viața pe Pământ.

Tehnicile artistice ale barocului

Spre deosebire de clasicism, care urmărește o exprimare clară, neafectată, cu utilizarea rațională a figurilor de stil, cu o linie de subiect și cu o evoluție a personajelor previzibile, barocul, și în acest context, se deosebește cardinal: tinde spre libertatea imaginației și spre diversitatea extravagantă a formelor. Respectiv, dacă clasicismul a elaborat norme și a urmărit respectarea lor, barocul a oferit o

mai mare autonomie scriitorului în a-și alege modalitățile de exprimare a mesajului artistic.

În felul acesta, dacă în clasicism tragediei i se impune o singură linie de subiect și un singur conflict, în baroc ele pot fi mai multe, chiar în exces, aflându-se în variate raporturi și perspective. Unele dintre ele pot fi bine urmărite și argumentate de la început până la sfârșitul operei, altele pot să apară de la început și parcă să se piardă pe parcurs, altele pot fi doar amintite, fără să li se acorde o mare atenție etc. Toate acestea se pot contrapune, suprapune, desfășura paralel, alterna, apropia și îndepărta etc.

Operei baroce îi sunt specifice dinamismul expresiei, dialectica interioară, ruptura formelor, disonanțe provocatoare, schimbări neașteptate și, la prima vedere, nemotivate de situație, toate acestea – pentru a surprinde și reproduce caracterul (contradictoriu, dualist și în permanentă formare) realității și al omului.

Dacă clasicismul a separat „majorul” de „minor”, barocul, dimpotrivă, tinde să le unească, zugrăvind viața și omul mai aproape de trăsăturile lor reale, combinând urâtul și frumosul, binele și răul, superiorul și inferiorul.

Barocul se caracterizează prin luxurianța mijloacelor de expresie. Se face recurs la epitete, metafore, hiperbole, alegorii, paradoxuri, comparații, de regulă, dintre cele mai sofisticate și mai complicate. M. Călinescu compară poezia barocă cu un mare spectacol lingvistic, joc de măști verbale, ale cărui zeu tutelar îl constituie metafora ca mod de a produce surpriza care provoacă neașteptate schimbări de perspective, care oferă plăcerea de a descoperi într-un singur cuvânt un teatru plin de minunății. Consecința a exagerării figurilor de expresie este un limbajul afectat, exagerat, ornamentat, bombastic, rafinat sau, dimpotrivă, libertin. Toate acestea, pentru:

- a corespunde complexității și bogăției inepuizabile ale manifestărilor realității;
- pentru a ascunde (a întuneca sau a complica) sensul operei de artă, care nu este predestinată pentru toți, ci doar pentru un cerc restrâns de inițiați, pentru acei care îl vor putea descifra și înțelege.

Sarcini

1. Definiți noțiunea de baroc.
2. Menționați 4 reprezentanți ai barocului și operele lor programatice.
3. Indicați perioada de dezvoltare a barocului.
4. Distingeți originile și semnificația termenului *baroc*.
5. Menționați principiile estetice ale barocului.
6. Indicați metodele de scriitură barocă.
7. Explicați atitudinea față de baroc în secolul al XVII-lea, în Franța.
8. Distingeți trăsăturile barocului în muzică și în arhitectură.
9. Argumentați apariția barocului în cultura spaniolă/ engleză/ franceză/ germană.
10. Depistați diferențele de apreciere a artei baroce în secolul al XVII-lea și în prezent.
11. Demonstrați că postmodernismul a preluat și a adaptat la specificul esteticii contemporane trăsături ale barocului.
12. Caracterizați concepția despre existență în baroc, argumentând cu exemple din operele citite.

13. Comparați concepția despre existență în baroc cu cea din clasicism.
14. Comparați concepția despre existența barocă cu cea renașcentistă.
15. Stabiliți conjunctura social-politică de apariție a barocului și concepția acestuia despre existență.
16. Explicați implicațiile religioase ale unor manifestări ale barocului.
17. Caracterizați, argumentând cu exemple din operele citite, trăsăturile personajului baroc.
18. Comparați trăsăturile personajului baroc cu cele ale personajului clasicist.
19. Depistați și argumentați trăsăturile barocului într-o operă citită.
20. Demonstrați, cu argumente din poemul *Paradisul pierdut* de J. Milton, faptul că Satan se încadrează în paradigma personajului baroc.
21. Analizați, în comparație (la nivel *baroc/ clasicism*), chipul lui Satan și al lui Dumnezeu din *Paradisul pierdut* de J. Milton.
22. Analizați, în comparație, chipul lui Satan din *Paradisul pierdut* de J. Milton și al lui Segismundo din *Viața e vis* de Calderon.
23. Dezvoltați, cu exemple din operele baroce citite, maxima *Fortuna labilis*.
24. Explicați predilecția barocului pentru artificul mijloacelor de expresie.

25. Comentați aprecierea dualismului dihotomiei *clasic – baroc* în secolul al XVII-lea.
26. Apreciați, în comparație, premisele apariției barocului și premisele apariției clasicismului.

27. Includeți estetica barocului în sistemul de valori ale omului modern și comentați similitudinile.
28. Apreciați, inclusiv prin raportare la realitatea contemporană, cu exemple din operele citite, concepția despre existență a barocului.
29. Evaluați rolul rațiunii în estetica barocului. Argumentați cu exemple din operele citite.
30. Comentați rolul artei în depășirea dramei existențiale în baroc.
31. Estimați valorile barocului, comparându-le cu cele ale clasicismului.
32. Apreciați trăsăturile personajului baroc, comparându-le cu cele ale omului contemporan.
33. Comentați, din perspectiva filosofiei baroce despre existență și om, semnificația titlului dramei *Viața e vis* de Calderon/ poemului eroic *Paradisul pierdut* de J. Milton.
34. Propuneți, în limitele unui eseu structurat, un punct de vedere propriu despre personajul baroc.
35. Comentați evoluția personajului baroc și a celui clasicist în funcție de mediu și de circumstanțele vieții cotidiene.
36. Explicați tipul omului care poartă mască în baroc și în realitatea contemporană.
37. Prezentați un punct de vedere propriu despre esența dualistă (simbol al răului/ înger căzut, revoluționar) a lui Satan din *Paradisul pierdut* de J. Milton.
38. Realizați un eseu de sinteză cu tema: „Barocul ca constantă estetică”.

2.6. VARIANTELE NAȚIONALE ALE BAROCULUI

Unități de conținut:

- Barocul spaniol:
 - *gongorismul*
 - *conceptismul*

- Barocul francez:
 - *literatura prețioasă (prețiozitatea)*
 - *literatura libertină*

- Barocul englez:
 - *școala metafizică*

- Barocul italian:
 - *Marinismul*

Termeni-cheie: specific național, gongorism, conceptism, prețiozitate, literatura libertină, școala metafizică, marinism.

Obiective de referință:

- Să indice variantele naționale ale barocului spaniol, francez, englez, italian și reprezentanții principali ai acestora;
- să specifice premisele apariției barocului în fiecare literatură națională;
- să menționeze trăsăturile principale ale barocului spaniol, englez, francez, italian și german.

- Să compare gongorismul și conceptismul;
 - să determine specificul literaturii prețioase în raport cu manifestările barocului în alte literaturi naționale;
 - să compare prețiozitatea și gongorismul, descoperind similitudini și diferențe;
 - să caracterizeze versiunile de explicare a realității în diverse manifestări ale barocului;
 - să analizeze drama *Viața e vis* de Calderon în paradigma barocului spaniol și a celui universal.
-
- Să comenteze concepția despre frumos în gongorism și în literatura prețioasă;
 - să aprecieze relația „lume obiectivă – imaginație” în diverse manifestări ale barocului;
 - să propună un punct de vedere propriu despre soluțiile de depășire a concepției pesimiste despre existență în gongorism, școala metafizică, literatura prețioasă și în marinism.

Barocul spaniol

Gongorismul

Se manifestă, în special, în poezie.

Termenul sa-a format de la numele reprezentantului principal, poetul spaniol Luis de Gongora (1561 – 1627).

Se caracterizează printr-o concepție pesimistă despre existență. De exemplu, în operele sale, Gongora deseori poetizează singurătatea, moartea, suferința, întunericul, repetând că în viață nimic nu e stabil, că orice efort și experiență sunt inutile.

Gongorismul, care mai este numit *cultism* sau *culteranism* (denumirea vine de la expresia *estilo culto*, ca opus celui vulgar), este predestinat elitei intelectuale, reprezintă o artă ermetică, elitistă. Se consideră a fi cult este doar acela care poate înțelege lucrul subconștientului, irealului și acesta poate fi doar poetul. Astfel, se creează o literatură aristocratică, predestinată doar unui cerc îngust de inițiați.

Lumii reale, imperfecte, gongoriștii contrapun lumea artei, considerând că frumosul poate fi cultivat doar prin intermediul acesteia. Creând o lume imaginară, o utopie estetică, superioară realității obiective, insuportabile, gongoriștii caută în ea salvare.

Stilul gongoriștilor, modalitatea lor de exprimare artistică, este foarte complicată (deseori, în mod artificial) și se caracterizează printr-un limbaj rafinat, subtil, prin utilizarea exagerată a neologismelor („cultismelor” semantice, gramaticale, sintactice), preponderent împrumutate din limba latină, epitetelor, comparațiilor neașteptate, aliterațiilor, perifrazelor, referințelor mitologice; prin folosirea ingenioasă a hiperbolei și a metaforei, prin îndrăzneala imaginilor create. De cele mai dese ori, lucrurile simple au fost exprimate printr-o formă complicată, greu de înțeles. Din acest motiv, stilul cultiștilor este calificat drept „obscur”, „întunecat”.

Conceptismul

Se manifestă mai mult în proză.

Reprezentantul principal este F. de Quevedo (1584 – 1645) care considera satira, care pune în evidență adevărul vieții, metodă principală de descriere artistică a realității. A împărtășit concepția pesimistă despre existență și om,

specifică barocului în genere, afirmând, bunăoară, că majoritatea oamenilor sunt asemenea fiarelor, nu au nimic sfânt.

Termenul provine de la cuvântul spaniol „concepto” (italian „conchetto”), folosit cu sensul de concept prețios, afectat, de joc intelectual. Conceptismele au fost utilizate și în literaturile franceză, engleză etc.

Reprezentanții *conceptismului* au încercat să descopere legăturile profunde și neașteptate, stabilite între obiecte și noțiuni. Dacă stilul *gongorismului* este apreciat drept „întunecat”, atunci acel al *conceptismului* – drept „greu”, însă este un stil dificil nu din motivul că nu dorește să fie înțeles de toți, ci fiindcă pornește de la convingerea că fiecare cuvânt este polisemantic, iar omul în vorbirea cotidiană utilizează doar o mică parte din posibilitățile acestuia. *Conceptismul* și-a propus să îmbine laconismul cu expresivitatea maximă cu scopul de a valorifica din plin multitudinea de semnificații ale fiecărui cuvânt.

Tehnicile artistice ale *conceptismului* sunt:

- apropierea neașteptată a cuvintelor și a noțiunilor incompatibile;
- reproducerea parodică, chiar distrugerea șabloanelor vorbirii curente, a expresiilor idiomatice;
- jocul cu sensul direct și cu cel indirect al cuvântului;
- calamburul verbal;
- exploatarea asociațiilor subtile dintre cuvinte;
- utilizarea ironiei;
- prețuirea formei ingenioase, surprinzătoare ș. a.

Reprezentanții *conceptismului* au solicitat mai mult intelectul, rațiunea, decât sentimentul sau emoția. De exemplu, în opera lui Quevedo, fabula nu este atât de importantă, mai importante sunt tematica filosofică și jocul intelectual. Proza sa este rațională, în aceasta aproape

lipsește elementul emoțional, deoarece scriitorul apelează nu atât la sentimente, cât la rațiunea cititorului său.

Barocul francez

Se deosebește de cel european prin faptul că aici culorile nu sunt atât de întunecate, concepția despre existență nu este atât de tragică, dispoziția nu este atât de pesimistă, omul nu este înțeles drept o ființă absolut lipsită de valoare. În contradicție cu realitatea obscură, imperfectă, reprezentanții barocului francez au creat o altă realitate – iluzorică, luminoasă, în care domină eleganța și frumusețea.

Toate aceste caracteristici sunt specifice, în primul rând, *literaturii prețioase*.

Literatura prețioasă

Termenul provine din limba franceză, „precieux” cu sensul de prețios, rafinat.

Literatura prețioasă a fost cultivată în saloanele aristocratice, foarte populare în Franța din acea perioadă, cel mai celebru fiind acel al marchizei de Rambouillet, care a existat, din 1608, peste 40 de ani. Acolo își dădeau întâlnire poeți, prozatori, pictori, muzicieni, dar și nobili din înalta societate, pentru a se antrena în tot felul de discuții și jocuri ale limbajului și pentru a-și prezenta operele de artă create. Printre aceștia, italianul Giambattista Marino, viitorul cardinal de Richellieu, Malherbe, inițiatorul clasicismului în Franța, La Rochefoucauld, Madeleine de Scudery și chiar P. Corneille.

Ca și gongorismul, aceasta este o literatură elitistă, ermetică, destinată unui cerc îngust de aleși. Se considera că

literatura este un produs al unui intelect rafinat și, respectiv, poate fi propusă doar unui cititor rafinat.

Particularitate specifică a *literaturii prețioase* este că se extinde dincolo de artă, eleganța și de subtilitatea sentimentelor fiind căutate nu doar în literatura, ci și în realitate; în contradicție cu moravurile urâte, se cerea educarea manierelor alese (de exemplu, chiar era interzisă rostirea unor cuvinte, considerate urâte); astfel, a încercat să transpună frumosul din artă în viața reală, dar, de fapt, acest tip de literatură se distinge nu atât prin ideile exprimate, cât prin felul de a le exprima. Prețioșii au elaborat un nou cod de valori, desigur, de sorginte aristocratică, un nou ideal uman – *honnête homme*, decent, cultivat, preocupat de respectarea normelor bunului-gust și al măsurii.

Stilul prețios vine în Franța din Spania (Gongora) și Italia (Marino). Se caracterizează printr-un limbaj figurat, suprasaturat de perifraze, metafore, hiperbole, poante; deseori demonstrează un caracter alegoric. Prețiozitatea, prezentată ca ridicolă, a fost luată în derâdere de Molière în comedia sa *Prețioasele ridicole*, scrisă în anul 1659.

Literatura prețioasă a cultivat lirica și proza. În proză au fost populare romanul pastoral și romanul cavaleresc cu cultul femeii. Era evident totuși că și păstorii/ păstoritele, și cavalerii medievali erau aceiași galanți aristocrați din secolul al XVII-lea. Tematica romanelor este una de aventură, pseudoistorică și sentimentală. Structura liniei de subiect este destul de comună, repetând structura romanului cavaleresc: personajul, deseori, cavalerul, trece prin diverse încercări ca, în final, să câștige inima alesei lui.

Se consideră că *literatura prețioasă* a jucat un anumit rol în purificarea și în intelectualizarea limbii literare franceze. De asemenea, prin tendința sa de a impune anumite modele de vorbire și de comportament, a pregătit,

într-un fel, terenul pentru moraliștii clasiști francezi, unul dintre aceștia, La Rochefoucauld, fiind un invitat frecvent al saloanelor.

Critica de artă presupune faptul că literatura prețioasă doar până la un punct anumit poate fi apreciată ca aparținând barocului, deoarece efortul său de a impune anumite reguli, și nu doar în literatură, ci și dincolo de limitele ei, în viața reală, chiar dacă aceasta se rezuma la cercul închis al salonului aristocratic, a pregătit terenul și pentru ascensiunea clasicismului.

Literatura libertină

Reprezintă tendința democratică a barocului francez, în antiteză cu *literatura prețioasă*, care reprezintă tendința aristocratică.

Se manifestă în poezia libertinilor și în literatura burlescă (proză și poezie) și valorifică tendința satirică a realismului renascentist. Accent se pune pe critica viciilor realității contemporane, aceasta fiind reprodusă așa cum este ea într-adevăr, fără a fi înfrumusețată. Se utilizează limbajul străzii, fără a fi selectat și adaptat unor norme artistice.

Elemente ale barocului:

- subiect de aventură (cu originea în romanul picaresc spaniol);
- tematică și eroi care pun în evidență cele mai întunecate și josnice manifestări ale realității și ale omului (în contradicție cu tradiția clasicismului, care cere ca literatura să prezinte doar idealul);
- schema compoziției: înșirare de episoade autonome, unite doar prin prezența personajului central;
- disonanțe neașteptate, contraste, antiteze etc.

Barocul englez

Ephuismul

Acesta, de fapt, este nu atât baroc, cât, mai degrabă, o variantă engleză a manierismului european. Inițiator este considerat scriitorul John Lyly (1553 – 1606). Termenul vine de la numele eroului central al romanelor sale – Euphuus. Mișcarea aceasta este populară în timpul domniei Elisabetei I, la curte, dar și în societate, în general. Se caracterizează prin: elocvență deosebită, compoziție frumoasă și jocuri de cuvinte, tropi galanți, aliterații, paradoxuri subtile rafinamentul expresiei, ornamentație bogată etc.

Școala metafizică

Uneori mai este numită și „școala ascuțimii (agerimii)”.

Se dezvoltă în prima jumătate a secolului al XVII-lea și se bazează pe tradiția poetică a lui J. Donne (1572 – 1631). Împărtășește o concepție pesimistă despre realitate și despre om.

Opera poezilor *școlii metafizice* demonstrează un caracter teoretic, abstract, religios.

Tematica:

- nimicnicia omului, esența sa demnă de dispreț;
- criza identității;
- smerenia omului în fața divinității;
- trecerea vieții ș. a.

Se afirmă că alinarea și salvarea pot fi găsite doar în credință. Pasiunilor lumești li se contrapune ascetismul, rugăciunea (deseori poeziile sunt scrise sub formă de rugăciune sau spovedanie). Se face recurs la

alegorie și la subtext. În orice manifestare a vieții se caută sensul ascuns, mistic.

Școala metafizică a cultivat o poezie filosofică cu profunde tendințe psihologice.

Tipologia eroului liric:

- visătorul, scufundat în contemplații mistice, religioase;
- omul preocupat de știință;
- cavalerul (tipul generalizat, preluat din romanele cavalierești).

Caracteristici ale operei: stil bombastic, prevalarea interesului față de formă (în comparație cu conținutul), „întunecarea” sensului (din cauza excesului figurilor de stil), utilizarea paradoxului, a aforismelor și a asociațiilor neașteptate, solicitarea conceptismelor; jocul de cuvinte, exprimare rafinată, versificație complexă, tendința spre ornamentarea și muzicalitatea versului etc.

Barocul italian

Marinismul

Termenul vine de la numele reprezentantului principal, poetul G. Marino (1569 – 1625).

În creația sa (a scris sonete, madrigaluri, cântone, poeme de inspirație biblică, mitologică și bucolică), Marino este spiritual, vesel, însă acesta nu este optimismul renesanțist, ci un fel de remediu, de încercare de a nu observa realitatea respingătoare; un chef în timpul „ciumei”, veselie ca remediu împotriva disperării. Se considera că, dacă, oricum, omul nu poate schimba nimic, dacă nu se poate opune mizeriei și morții, atunci de ce să sufere, mai bine să-și trăiască viața din plin acum, atât timp cât este viu, să ia de la viață tot ce e mai bun, să se bucure

de plăcerile vieții. Acest tip de filosofie (hedonism senzual), această atitudine față de existență este încă o variantă de a fugi de probleme, de a înăbuși sentimentul tragic al existenței. Scopul poetului, în viziunea lui Marino, este acel de a uimi, de a produce o uimire poetică, și pentru realizarea acestuia poate fi permisă orice exagerare de stil.

Poezia lui G. Marino se caracterizează prin: manierism, imagini special căutate, subtilități formale, utilizarea conceptismelor (șaradelor intelectuale), crearea efectelor neașteptate, artifiциul metaforic, utilizarea excesivă a epitetelor, comparațiilor, tendința de a uimi prin modalitatea de exprimare.

În **Germania**, elementele barocului se dezvoltă sub influența barocului, spaniol și italian. Se manifestă în poezie, parțial – în creația poeților silezieni, și în proză, în opera lui Grimmelshausen care, de fapt, este fondatorul clasicismului în spațiul literar german).

Sarcini:

1. Indicați variantele naționale ale barocului spaniol/ francez/ englez/ italian și reprezentanții lor.
2. Menționați trăsăturile gongorismului.
3. Menționați trăsăturile conceptismului.
4. Indicați tehnicile artistice ale conceptismului.
5. Definiți conceptul de *prețiozitate*.
6. Numiți trăsăturile literaturii libertine.
7. Menționați trăsăturile literaturii libertine
8. Expuneți trăsăturile școlii metafizice.
9. Indicați specificul barocului italian.

10. Comparați gongorismul și conceptismul.
11. Demonstrați că gongorismul este o manifestare a barocului
12. Demonstrați că conceptismul este o manifestare a barocului
13. Motivați caracterul elitist al gongorismului.
14. Explicați rolul artei și al imaginației în estetica gongorismului.
15. Explicați caracterul complicat al literaturii conceptismului.
16. Determinați raportul „rațiune – sentiment” în proza conceptistă.
17. Comparați și explicați tehnicile artistice ale gongorismului și ale conceptismului.
18. Determinați specificul barocului francez în raport cu cel spaniol, englez și italian.
19. Explicați rolul saloanelor aristocratice în viața culturală a Franței din secolul al XVII-lea.
20. Comparați prețiozitatea și cultismul, descoperind similitudini și diferențe.
21. Elucidați codul de valori al saloanelor aristocratice și al literaturii prețioase.
22. Caracterizați interacțiunea „artă – viață” în estetica literaturii prețioase.
23. Determinați elemente ale barocului în literatura libertină.
24. Comparați literatura prețioasă și literatura libertină prin prisma dihotomiei „aristocratism – democratism”.
25. Explicați tematica operei școlii metafizice.
26. Caracterizați concepția despre existență a marinismului.

27. Analizați variantele de explicare a realității în diverse manifestări ale barocului.
28. Propuneți un punct de vedere propriu despre concurența „gongorism – conceptism” în literatura barocului spaniol.
29. Comentați concepția despre frumos în gongorism și în literatura prețioasă.
30. Evaluați relația „lume obiectivă – imaginație” în diverse manifestări ale barocului.
31. Apreciați rolul literaturii prețioase în dezvoltarea literaturii franceze din secolul al XVII-lea.
32. Dezvoltați maxima *Carpe diem!* cu referire la concepția despre existență a marinismului.
33. Comentați soluțiile de depășire a concepției pesimiste despre existență în gongorism, literatura prețioasă, școala metafizică și în marinism.

2.7. CLASICISMUL ILUMINIST

Unități de conținut:

- Definiția noțiunii de *clasicism iluminist*
- Polemica dintre *clasici* și *moderni*
- Detașarea de caracterul strict normativ al clasicismului din secolul al XVII-lea
- Clasicismul iluminist în literatura franceză
- Neoclasicismul englez
- Clasicismul de la Weimar
- Reprezentanții și opere

Termeni-cheie: polemica dintre clasici și moderni, clasicism iluminist, neoclasicism, Clasicismul de la Weimar.

Obiective de referință:

- Să enumere particularitățile clasicismului din secolul al XVIII-lea;
- să distingă trăsăturile clasicismului iluminist francez;
- să indice caracteristicile neoclasicismului englez;
- să identifice particularitățile clasicismului de la Weimar.

- Să determine specificul clasicismului în literatura din secolul al XVIII-lea;
- să compare clasicismul iluminist și clasicismul din secolul al XVII-lea, descoperind similitudini și deosebiri;

- să caracterizeze în comparație, cu exemple din operele citite, personajul tragediei clasiciste din secolul al XVII-lea și personajul tragediei clasicismului iluminist;
 - să demonstreze includerea clasicismului de la Weimar și neoclasicismului englez în estetica iluministă;
 - să depisteze elemente ale clasicismului iluminist în poemul dramatic *Faust* de Goethe.
 - să explice cultul rațiunii în clasicismul dogmatic, în comparație cu cel din *clasicismul iluminist*.
-
- Să aprecieze detașarea clasicismului iluminist de caracterul strict normativ al clasicismului din secolul al XVII-lea;
 - să comenteze, inclusiv din perspectiva modelelor de gândire contemporane, sistemul de valori ale clasicismului;
 - să evalueze critic argumentele polemicii dintre *clasici și moderni*, în vederea racordării la realitate a principiilor estetice ale clasicismului.

Clasicismul se impune plinar în literatura și în arta din secolul al XVII-lea. Continuă să se dezvolte și în secolul al XVIII-lea, dar cu unele trăsături noi, drept consecință a evoluției gândirii estetice și a transformărilor din realitatea social-ideologică. Convențional, clasicismul din secolul al XVIII-lea este definit drept *clasicism (i)luminist*, deoarece, prin intermediul operelor sale, scoate în evidență și propagă ideile filozofice, sociale și politice din Secolul Luminilor. Mai este numit *neoclasicism*, între aceste două noțiuni

existând raporturi de sinonimie, cu toate că unii critici literari observă între ele nu doar similitudini, ci și diferențe. De altfel, doar în literatura engleză clasicismul de la sfârșitul secolului al XVII-lea s-a autodefini drept neoclasicism. Se cere ca neoclasicismul din literatura engleză din această perioadă să nu fie suprapus în totalitate pe neoclasicismul, mișcare în arta plastică și artele decorative în Europa și America de Nord din secolele XVIII-XIX.

În spațiul culturii franceze, criza doctrinei clasiciste, tendința de depășire a regulilor rigide se urmărește de la sfârșitul secolului al XVII-lea prin polemica, inițiată la Academia Franceză, dintre „clasici” sau, cum li se mai spunea, bătrâni, și „moderni”.

Clasicii, sub conducerea lui Boileau, au insistat pe imitarea autorilor antici, afirmând că antichitatea greacă și latină reprezintă realizarea perfecțiunii pentru toate timpurile. Au cerut respectarea, în continuare, a principiilor clasicismului.

Modernii, avându-l ca lider pe Charles Perrault, au pledat pentru o libertate mai mare a creatorului de artă, promovând o literatură mai adaptată noii realități și noilor forme artistice, considerând un rând de principii ale clasicismului deja depășite:

- Au menționat că subiectele operelor trebuie să fie preluate nu atât din Antichitate, cât din istoria națională.

- Au reabilitat dreptul la viață al romanului, specie literară neglijată în clasicism;

- Au susținut că nu este obligatorie cunoașterea limbilor antice (considerate de clasicism superioare celor moderne), limba franceză întrunind toate calitățile pentru a putea permite realizarea unor opere de mare valoare artistică. Mai mult decât atât, ele vor fi recepționate de un public mai larg.

Dacă clasicismul din secolul al XVII-lea s-a dezvoltat cel mai mult în cultura franceză, atunci în secolul al XVIII-lea Franța își pierde hegemonia, clasicismul manifestându-se destul de pronunțat și în alte țări, în mai multe variante, dar demonstrând și unele principii estetice comune.

Clasicismul din Epoca Luminilor, în comparație cu cel din secolul al XVII-lea, nu mai reprezintă o doctrină estetică normativă, unitară, obligatoriu de respectat. Trăsăturile clasicismului iluminist sunt mai flexibile, presupun o mai mare libertate a interpretărilor. De fapt, în această perioadă majoritatea dramaturgilor consacrați vin cu propriile viziuni despre structura și forma operei clasice. Este necesar de menționat, în această ordine de idei, faptul că dramaturgia din secolul al XVIII-lea nu a avut o evoluție unitară și se caracterizează printr-o luptă continuă între spiritul tradițional și tentațiile novatoare, între devotamentul față de tradițiile clasicismului din secolul anterior și receptivitatea față de ideile noi ale prezentului.

În linii generale, în clasicismul iluminist este depășită unitatea de loc și de timp, acestea deja nefiind strict limitate. Nu se mai cere nici urmărirea unei singure linii de subiect. Totuși, personajul literar, deocamdată, nu este bine individualizat, pare destul de schematic și convențional, transformându-se într-un fel de portavoce a ideologiei iluministe. Cu toate acestea, el nu mai este încadrat în canoane atât de stricte, este mai liber, nu se mai supune în exclusivitate simțului datoriei, fiind condus nu doar de rațiune, ci și de sentimente. Eroul tragediei nu mai are originile strict delimitate, nici nu mai reprezintă neapărat pătura superioară a societății. De altfel, cultul rațiunii în Iluminism se deosebește de raționalismul din secolul al XVII-lea, care urmărea respectarea valorilor absolutismului.

Principiul rațiunii în clasicism presupunea crearea anumitor reguli și supravegherea respectării lor, limitând libertatea omului de artă și a cititorului/ spectatorului, impunând anumite modele de gândire și de comportament, considerate corecte și exemplare. În secolul Luminilor însă, se schimbă accentele, acum rațiunea presupune libertatea: de a gândi, de a lua decizii, de a acționa. Astfel, dacă în secolul al XVII-lea principiul rațiunii este cea cârmă, care impune și cere, chiar dacă acest lucru se realiza cu cele mai bune intenții, în secolul următor rațiunea devine catalizator al schimbărilor și al progresului.

În consecință, nici subiectele nu se vor prelua neapărat din Antichitate sau din istoria națională. Sursă de inspirație poate deveni chiar realitatea cotidiană. În felul acesta, în clasicismul din secolul al XVIII-lea se micșorează distanța dintre rolul tragediei și cel al comediei, nu mai este cerută cu atâta strictețe puritatea genurilor literare. Tragedia se apropie mai mult de specificul și de problemele realității contemporane; personajele și subiectele demonstrează un caracter mai concret, personajul nu mai reprezintă idealul etern și abstract al omului. Odată cu renunțarea la ideea că doar personajele din lumea înaltă sunt adecvate tragediei și că celelalte pot fi acceptate doar în comedie, s-a produs și amestecul între stiluri, tematică, problematică, a dispărut ierarhia genurilor literare.

Însă, ca și în secolul al XVII-lea, scopul principal al tragediei rămâne a fi cel educativ, acum chiar cu mai multe accentuate propagandistice, scena deseori transformându-se într-o tribună de idei, într-un instrument de luptă, de popularizare a concepțiilor iluministe.

Voltaire (1694 – 1778)

Scriitorul și filosoful iluminist francez Francois-Marie Arouet, care a luat pseudonimul Voltaire, considera că tragedia trebuie să-și păstreze compoziția, să respecte regula celor 3 unități, dar să evolueze în ceea ce privește potențialul emotiv, urmărind însă același conflict dintre datorie și sentiment, tipic pentru clasicismul din secolul al XVII-lea. Datoria, rațiunea, cu un conținut parțial modernizat, sunt incluse și în codul etic al Iluminismului. Absolutismul nu mai este considerat valoare/ rațiune supremă, idealurile monarhiei fiind substituite de cele republicane. Ca și Racine, Voltaire consideră că teatrul trebuie să se adreseze, în primul rând, inimii, pronunțându-se pentru un psihologism mai evident al dramei. Consideră că subiectele pot fi preluate din Antichitate, Evul mediu, precum și din diverse arii geografice. De exemplu, acțiunea în piesele sale se petrece în Africa, în Asia, în America etc. Descrierile sunt spectaculoase, impresionante. Scriitorul francez afirmă că personajele tragediei ar trebui mai mult să acționeze, decât să mediteze (în polemică cu clasicismul din secolul al XVII-lea, care prefera ca acțiunea să rămână după scenă, ea deja având loc în trecut, ecourile, consecințele ei, influențând eroii în prezent), pe scenă să se prezinte mai multă acțiune, decât monologuri și dialoguri; conflictul operei să fie bine structurat, concis, ușor de recepționat.

Tematica și problematica pieselor lui Voltaire se încadrează în sistemul de idei al Secolului Luminilor: se caracterizează prin critica absolutismului, proslăvirea monarhiei luminate, lupta împotriva fanatismului religios etc. Teatrul voltairian deseori este definit drept „teatru de idei”. În lucrările sale autorul a reușit să combine intriga politică cu zbuciumul sentimental, inaugurând în

dramaturgie epoca sensibilității tragice, anticipând astfel teatrul romantic. Referitor la limbaj, Voltaire considera că personajele tragediei trebuie să vorbească așa cum vorbesc oamenii reali, fără excese de elocvență și grandoare.

Tragedia *Zaira* este o parabolă despre toleranța, contrapusă fanatismului luptelor religioase. Urmărește conflictul clasic dintre pasiune și datorie.

Din subiect: un bilet al lui Nerestan, trimis surorii sale, care începe cu adresarea „dragă Zaira”, pune începutul unei confuzii și devine cauza ce declanșează gelozia sultanului Orosman. Bănuită de trădare, Zaira, care venea să se întâlnească cu Nerestan, fratele recent descoperit, este ucisă cu pumnalul. Sultanul, după ce a descoperit greșeala tragică, se sinucide.

D. Diderot (1713 – 1784)

S-a pronunțat împotriva multor canoane din clasicism (regula celor 3 unități, regula verosimilității, principiul neamestecului genurilor ș.a.), cu toate că nu l-a negat în exclusivitate, ca curent literar. A polemizat și cu principiul imitării, susținând că nu există un „frumos” neschimbat, etern, acesta fiind dedus din specificul fiecărui timp concret. Diderot a afirmat că scriitorul trebuie să aibă libertatea de a-și alege subiectul după bunul său plac și, respectiv, nu a considerat Antichitatea unica sursă de inspirație. Tragedia trebuie să aducă în scenă oamenii din lumea contemporană, în primul rând, burghezii, cu preocupările, morala, idealurile și modul lor de viață. Aceștia nu vor reprezenta caractere generale și abstracte, ci oamenii obișnuiți, surprinși în circumstanțe obișnuite. Artei i se atribuie o funcție morală, aceasta trebuie „*să facă virtutea atrăgătoare, viciul odios și ridicolul strălucitor*”.

Astfel, D. Diderot devine unul dintre teoreticienii *realismului iluminist*, iar prin teoriile sale cu referire la teatru, și fondatorul *dramei burgheze* (parte componentă a *realismului iluminist*), cu toate că, de fapt, talentul său s-a manifestat nu atât în dramaturgie (a scris doar 3 piese, care au rămas necunoscute publicului larg), cât în proză.

În **literatura engleză** neoclasicismul demonstrează următoarele trăsături mai evidente:

- atenuarea caracterului normativ al doctrinei;
- inspirația, în special, din Antichitatea latină;
- criza ideilor ce afirmă prioritatea rațiunii, în comparație cu sentimentul;
- interes sporit față de tradițiile naționale;
- unele afinități cu arta rococo.

Reprezentanți: A. Pope - în lirică; J. Dryden - în dramaturgie. J. Dryden a cultivat așa-zisa *dramă eroică* care se caracterizează printr-un stil bombastic, pretențios, dar urmărește același conflict dintre sentiment și datorie, rezolvat în favoarea datoriei, cu toate că aceasta nu mai presupune concepția datoriei din clasicismul francez din secolul al XVII-lea, unde prevalează cea față de stat, ci reprezintă ceva mai personal, onoarea, de exemplu.

În **literatura germană**, clasicismul din secolul al XVIII-lea este numit *Clasicismul de la Weimar*. Se impune începând cu a II-a jumătate a anilor '80 și se manifestă în creația lui **Goethe (1749 – 1832)** și **Schiller (1759 – 1805)**.

Weimar – mic ducat în Germania din acea perioadă, unde Goethe este invitat de către ducele Karl August, dornic să fie înconjurat de oameni cunoscuți din țară. Acolo Goethe desfășoară o remarcabilă activitate administrativă, dar, mai

ales, culturală, invitând, la rândul său, alți oameni de artă, inclusiv pe Schiller, care-i va deveni bun prieten.

Particularitate a literaturii germane din această perioadă este că aici varianta sentimentalismului, numită *mișcarea Furtună și avânt*, se dezvoltă înaintea clasicismului iluminist, din anii '70 – '80, avându-i, de asemenea, ca reprezentanți principali pe acești doi scriitori care, însă, sub influența unor circumstanțe ce țin de specificul social-politic al realității (printre care și deziluzia în manifestările și consecințele Revoluției Franceze) și de evoluția concepțiilor estetice, se distanțează de această mișcare, dar fără a rupe totuși toate legăturile.

În ceea ce privește *clasicismul de la Weimar*, opera lui Goethe și Schiller demonstrează atât afinități, cât și diferențe. În Germania, etapa neoclasicistă se dezvoltă, în mare măsură, sub impulsul gândirii istoricului de artă și arheologului Winckelmann, cunoscut prin viziunea sa asupra Antichității grecești. Astfel, spre deosebire de neoclasicismul englez, îndreptat mai mult spre valorile Romei antice, cel german se va inspira din cele ale Greciei antice, unde va descoperi idealul suprem de frumusețe morală. Artă elină este atractivă prin caracterul armonios al sistemului social, în opoziție cu realitatea germană respingătoare. Văzută sub aspectul etic ideal, aceasta trezește admirația pentru universul său moral echilibrat.

Literatura *Clasicismului de la Weimar* se dezice de aspectele ce presupun reproducerea individualului și a cotidianului și demonstrează tendința spre generalizare, evită subiectivismul, în favoarea unor descrieri mai obiective, epice. Personajul central, de regulă, este omul puternic, idealul moral, prezentat nu atât în manifestările vieții lui particulare, cât ale celei sociale, eroice, perfecte, preocupat de soarta poporului sau/ și a omenirii. În contextul

tematicii iluministe, se propagă astfel de idei ca critica despotismului, credința în progres, cântarea libertății, chemarea spre unire ș.a.

Clasicismul de la Weimar sugerează ca dramele să fie scrise în versuri și nu proză, deoarece acestea demonstrează o expresivitate mai mare în reproducerea tematicii „superioare” și, în felul acesta, sunt mai adecvate stilului clasicist.

În a doua perioadă de creație, cea a *Clasicismului de la Weimar*, Goethe scrie opere poetice (*Peste toate vârfulurile e pace, Cântețul nocturn al drumetului, ciclul Mignon* ș.a.) și drame de inspirație antică și italiană, cu caracter neoumanist (*Ifigenia în Taurida, Torquato Tasso* ș.a.), lucrează asupra poemului dramatic, *Faust*, produs al activității de 60 de ani. Schiller scrie dramele *Don Carlos, Wilhelm Tell*, trilogia istorică despre Wallenstein, precum și poezii, aici evidențiindu-se baladele, gândite parcă într-un fel de concurență cu Goethe (*Chezășia, Coccoarele lui Ibicus, Inelul lui Polykrat, Mănușa, Dor, Clopotele* ș.a.). În acestea, tematica preluată din Antichitate deseori este interpretată din perspectiva modului de a gândi al omului simplu din prezent, adică, din secolul al XVIII-lea. Dar, de fapt, poezia lui Schiller este lipsită de tendința afectivă accentuată, el fiind, în primul rând, un poet de idei. Această particularitate îi ilustrează preferințele pentru lirica parabolică, pentru simboluri, pentru cultul marilor valori etice ale umanității. Baladele lui Schiller demonstrează absența aproape totală a lirismului, bazându-se, în special, pe tensiunea dramatică, pe acțiunea foarte concentrată care își dozează progresiv evenimentele, pregătind deznodământul; iar sub raport tematic manifestă fuziunea afinităților filosofice cu aprecierile morale, menite să

exprime aspirația spre frumos, spre ideal, spre o umanitate liberă și fericită.

Redescoperirea valorilor culturii antice (și renascentiste) este realizată de către scriitorii germani cu sensibilitatea și orizontul filosofic al gânditorului modern; operele cu teme antice sunt încadrate în spiritul realității contemporane, adică a Iluminismului. De asemenea, critica de specialitate menționează că, din unele perspective, *Clasicismul de la Weimar* a pregătit și apariția preromantismului.

Totuși, în ansamblu, evoluția literaturii din secolul al XVII-lea demonstrează detașarea lentă de poetica clasicismului, fapt ce se manifestă prin scăderea interesului față de tragedie și căutarea unor modalități mai adecvate de reconstruire a universului uman, aceste trăsături fiind reprezentate de drama burgheză, care pregătește terenul pentru apariția dramei romantice.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de *clasicism iluminist*.
2. Numiți variantele *clasicismului iluminist* în literatura engleză și în cea germană și reprezentanții lor principali.
3. Menționați principalele argumente ale *modernilor* în vederea susținerii ideii de actualizare a esteticii clasiciste.
4. Indicați similitudinile între clasicismul din secolul al XVII-lea și cel din secolul Luminilor.
5. Menționați principiile estetice ale lui Voltaire.
6. Indicați principalele caracteristici ale *neoclasicismului*.

7. Menționați 4 trăsături ale *Clasicismului de la Weimar*.
8. Determinați diferențele dintre *clasicismul iluminist* și *neoclasicismul*.
9. Explicați de ce *modernii* au susținut ideea scrierii operei literare în limba franceză.
10. Determinați 5 diferențe dintre clasicismul din secolul al XVII-lea și cel din secolul al XVIII-lea.
11. Explicați principiul imitării anticilor în clasicismul din secolul al XVII-lea și în cel iluminist.
12. Comparați personajul tragediei clasiciste din secolul al XVII-lea și personajul tragediei *clasicismului iluminist*.
13. Explicați cultul rațiunii în clasicismul dogmatic, în comparație cu cel din *clasicismul iluminist*.
14. Demonstrați, cu exemple din operele citite, faptul că tragediile lui Voltaire se încadrează în conceptul *clasicismului iluminist*.
15. Explicați principiile estetice, promovate de D. Diderot.
16. Explicați de ce varianta germană a *clasicismului iluminist* a căpătat denumirea de *Clasicismul de la Weimar*.
17. Depistați specificul *Clasicismului de la Weimar*, în comparație cu manifestările *clasicismului iluminist* în alte țări europene.
18. Descoperiți elemente ale clasicismului în poemul dramatic *Faust* de Goethe.
19. Comentați condițiile care au provocat modernizarea esteticii clasiciste.

20. Apreciați, inclusiv din perspectiva modelelor de gândire contemporane, sistemul de valori al *clasicismului iluminist*.
21. Evaluați critic argumentele polemicii dintre *clasici* și *moderni*.
22. Propuneți un punct de vedere propriu despre rolul rațiunii în secolul Luminilor și în *clasicismul iluminist*.
23. Comentați procesul de emancipare a gândirii politice a omului Luminilor, expus în operele *clasicismului iluminist*.

III. LUCRUL INDIVIDUAL

3.1. Recomandări pentru lucrul individual

Pentru realizarea sarcinilor procesului de învățământ, a competențelor profesionale și a finalităților de studiu ale disciplinei *Literatura universală din secolele XVII-XVIII* este necesar ca studentul să efectueze un anumit volum de lucru care include atât activități realizate în cadrul orelor de curs, cât și cele îndeplinite în mod individual, dat fiind faptul că nota acordată pentru acesta din urmă este luată în calcul la stabilirea celei finale la disciplină și modul. Lucrul individual, efectuat sub ghidarea profesorului, include cercetarea mai aprofundată a materialului teoretic din cadrul cursului și consultații suplimentare în vederea realizării sarcinilor de studiu. Acesta se realizează prin diverse modalități, printre care: referate, eseuri științifice, jurnalul de lectură care conține sinteza și rezumatul informativ al operelor citite etc.

- **Referatul** reprezintă o modalitate a lucrului individual prin care, în formă scrisă, se realizează generalizarea și dezvoltarea unor subiecte, idei, probleme, având ca suport teoretic mai multe surse. Realizarea acestei sarcini stimulează capacitățile studentului de a realiza conexiuni de idei, de a aplica diverse metode de analiză, sinteză, comparație, argumentare ș.a.

Tematica orientativă a referatelor:

1. R. Descartes și literatura universală din secolul al XVII-lea.

2. Importanța filosofiei lui B. Pascal în formarea concepției despre existență și om din secolul al XVII-lea.
 3. Comedia și tragedia clasiciste: analiză în comparație.
 4. Omul baroc și omul secolului XXI.
 5. Omul clasicist și omul secolului XXI.
 6. Barocul și clasicismul ca modalități de raportare la realitate.
 7. Emanciparea gândirii politice în opera *clasicismului iluminist*.
- **Eseul științific** pune în valoare judecata științifică și concluziile studentului, formate pe baza cunoștințelor dobândite; de cele mai multe ori reprezintă demonstrarea unei idei, ipoteze prin expunerea argumentelor în favoarea ei. Se realizează prin succesiunea logică și ordonată a informației, ideilor și a opiniilor studentului la tema cercetată și dezvoltă abilitățile lui de reflecție, exprimare, argumentare, apreciere, coerență ș.a.

Variante de eseuri științifice:

1. Ideea de absolutism în paradigma modelelor de gândire contemporane.
2. Datoria față de stat în clasicism și în societatea contemporană.
3. *Harpagon* și *Tartuffe* astăzi.
4. Tipul *omului care poartă mască* în baroc și în realitatea contemporană.
5. Relația ”artă – realitate obiectivă” în baroc.
6. *Carpe diem!* și *Fortuna labilis* în literatură și în viața reală.

- **Jurnalul de lectură** are ca scop notarea impresiilor, viziunilor, citatelor pe marginea fenomenelor și a operelor literare studiate, iar **rezumatul informativ** reprezintă un produs al capacității de sinteză a operei citite, prin care se menționează contribuția autorului, fără a include elemente critice. Volumul de informație păstrează ordinea ideilor din textul original, iar studentul reproduce cu cuvinte proprii ideile autorului pentru a pune în evidență calitatea și originalitatea lucrării studiate.
- **Sinteza** presupune o modalitate de prezentare concentrată și coerentă a informației la o temă, apelând la mai multe surse. Are semnificația unei activități de formulare proprie a ideilor dintr-o varietate de surse. Această sarcină permite studentului descoperirea și cercetarea mai multor texte, solicitând capacitățile lui de judecată critică, analiză, sinteză, generalizare etc.

<i>Nr.</i>	<i>Produsul preconizat</i>	<i>Strategii de realizare</i>	<i>Criterii de evaluare</i>	<i>Termen de realizare</i>
1.	Referat: Tragedia și comedia	- Selectarea și lectura tragediilor și a comediilor clasice; - Selectarea și studierea lucrărilor	- Volumul orientativ al referatului: 6-7 pagini, format A4, font Times New Roman, interval 1,5 –5p. - Corespunderea	Prima săptămână din luna

	<p><i>clasiciste: analiză în comparație</i></p>	<p>teoretice de referință; - Întocmirea și lectura bibliografiei critice, referitoare la temă; - Sistematizarea ideilor din bibliografia consultată; - Elaborarea planului pentru structurarea eficientă a materialului în funcție de concepția referatului; - Identificarea obiectivelor și a metodelor de cercetare; - Expunerea rezultatelor cercetării și a concluziilor. - Alegerea formei de</p>	<p>temei referatului esenței materialului cercetat, complexitatea surselor și a referințelor bibliografice - 10p. - Nivelul de dezvoltare și de profunzime al studiului – 10p. - Capacitatea studentului de a selecta și a sistematiza informația, de a realiza conexiuni de idei, de a urmări specificul tragediei și a comediei clasiciste, argumentând prin exemple din operele citite - 10p. - Prezentarea liberă, coerentă și argumentată a rezultatelor și a</p>	<p>martie</p>
--	--	--	--	---------------

		prezentare	concluziilor analizei efectuate – 10p. - Utilizarea tehnologiilor multimedia – 5p.	
2.	Eseu: "Omul care poartă mască" în baroc și în realitatea contemporană	<ul style="list-style-type: none"> - Selectarea și lectura operelor artistice ale barocului; - Studierea lucrărilor teoretice de referință și întocmirea bibliografiei critice; - Analiza informației studiate pentru a delimita specificul tematicii baroce; - Stabilirea ordinii logice a ideilor și a argumentelor; - Sistematizarea materialului pentru a 	<ul style="list-style-type: none"> - Respectarea rigorilor genului eseistic; volumul orientativ al lucrării: 3-4 pagini, format A4, font Times New Roman, interval 1,5 –5p. - Caracterul convingător al exemplelor din operele artistice comentate –10p. - Relevanța și originalitatea ipotezei și a argumentelor utilizate – 10p. - Capacitatea studentului de sistematizare a ideilor în corespundere cu tema eseului, de 	Ultima săptămână a lunii martie

		<p>identifica trăsături ale barocului in literatura universală din sec. al XVII-lea și în realitatea contemporană;</p> <p>- Expunerea rezultatelor cercetării și a concluziilor.</p>	<p>realizare a conexiunilor de idei, de argumentare a opiniilor proprii și de actualizare a informației studiate – 10p.</p> <p>- Capacitatea studentului de a aplica diverse metode de analiză științifică a materialului - 10p.</p> <p>- Forma de prezentare a rezultatelor analizei efectuate – 5p.</p>	
3.	Jurnal de lectură	<p>– Alegerea operelor pentru lectură;</p> <p>– Lecturarea operelor artistice relevante din classicism și din baroc;</p> <p>– Alcătuirea</p>	<p>- Spiritul analitic și sintetic, coerența și concizia notițelor – 10 p.</p> <p>- Complexitatea ideilor reflectate – 10p.</p> <p>- Forma de redactare, unitatea de</p>	Pe parcursul semestrului

		<p>unui jurnal literar pentru selectarea ideilor principale, pentru notarea impresiilor, viziunilor, citatelor pe marginea fenomenelor și operelor studiate;</p> <p>– Redactarea rezumatului operelor literare citite.</p>	<p>structură a materialului expus - 10p.</p> <p>– folosirea notițelor din jurnal la seminară – 10p.</p> <p>– relevanța concluziilor - 10p.</p>	
--	--	--	--	--

Barem: 50-48 p. – 10

47-45p. – 9

44-42 p. – 8

41-39 p. – 7

38-36 p. – 6

35-33 p. - 5

IV. EVALUAREA DISCIPLINEI

4.1. Evaluări sumative periodice:

modele de lucrări de control

Tema nr.1: Caracterizarea generală a literaturii universale

din secolul al XVII-lea

1. Indicați principalele fenomene literare din secolul al XVII-lea și reprezentanții lor.
2. Comparați esența și manifestările absolutismului în Franța și în Spania.
3. Estimați avantajele unui stat unitar în comparație cu unul fărâmițat, precum Germania în secolul al XVII-lea.

Tema nr.2: Clasicismul în literatura universală din secolul

al XVII-lea

1. Menționați și descrieți 3 trăsături ale literaturii clasiciste.
2. Explicați, cu 4 exemple desfășurate din operele citite, ierarhizarea datoriei în clasicism.
3. Evaluați din perspectiva conștiinței contemporane, apelând la 3 argumente din operele citite (Corneille *Cidul*, Racine *Andromaca* ș.a.), sistemul de valori ale clasicismului.

Tema nr.3: Tragedia clasicismului și reprezentanții principali

1. Definiți specificul tragediilor lui P. Corneille.
2. Comparați tragedia clasicistă (teatrul lui Corneille și cel al lui Racine) cu tragedia antică (teatrul lui Sofocle și cel al lui Euripide), delimitând și explicând 3 particularități comune.
3. Evaluați din perspectiva conștiinței contemporane, apelând la 3 argumente din operele citite (Corneille *Cidul*, Racine *Andromaca* ș.a.), sistemul de valori ale tragediei clasiciste.

Tema nr.4: Comedia clasicismului și reprezentanții principali

1. Indicați și descrieți 3 trăsături ale personajului comediei clasiciste.
2. Demonstrați, prin cel puțin 4 exemple din operele citite, apartenența comediei lui Moliere la clasicism.
3. Elaborați un eseu despre semnificația și actualitatea prototipului avar în societatea contemporană.

Tema nr.5: Barocul în literatura universală din secolul al XVII-lea

- 1 Definiți noțiunea de baroc.
- 2 Comparați, determinând cel puțin 4 diferențe, concepția despre existență în baroc și în clasicism
- 3 Comentați din perspectiva conștiinței contemporane, apelând la 4 argumente din operele citite (Calderon

Viața e vis, Milton *Paradisul pierdut* ș.a.), sistemul de valori ale barocului.

Tema nr.6: Variante naționale ale barocului

1. Indicați variantele naționale ale barocului spaniol, francez, englez, italian și numiți reprezentanții acestora.
2. Comparați *gongorismul* și *conceptismul*, menționând 3 similitudini și 4 deosebiri.
3. Apreciați rolul *literaturii prețioase* în dezvoltarea literaturii franceze din secolul al XVII-lea.

Tema nr.7: Clasicismul iluminist

1. Definiți noțiunea de *clasicism iluminist*.
2. Descoperiți 4 trăsături ale *clasicismului iluminist* în poemul dramatic *Faust* de Goethe.
3. Comentați procesul de emancipare a gândirii politice a omului Luminilor, expus în operele *clasicismului iluminist*.

4.2. Evaluarea sumativă finală: *modele de teste pentru examen*

Tema nr.1: Caracterizarea generală a literaturii universale din secolul al XVII-lea

1. Menționați 4 dintre cei mai cunoscuți oameni de știință din secolul al XVII-lea și descoperirile lor.
2. Determinați interacțiunea dintre realitatea social-politică și evoluția procesului literar în secolul al XVII-lea.
3. Apreciați contribuția Revoluției engleze în evoluția gândirii politice europene și universale din secolul al XVII-lea și mai târziu.

Tema nr.2: Clasicismul în literatura universală din secolul al XVII-lea

1. Reproduceți esența regulii celor 3 unități și a fiecareia dintre ele în parte.
2. Explicați, prin 3 argumente, de ce clasicismul s-a dezvoltat mai bine în spațiul cultural francez.
3. Formulați și argumentați cu exemple din operele citite un punct de vedere propriu cu referire la personajul clasicist și comparați-l cu omul contemporan.

Tema nr.3: Tragedia clasicismului și reprezentanții principali

1. Menționați și descrieți 4 trăsături ale personajului tragediei clasiciste.
2. Comparați tragedia lui Corneille cu cea a lui Racine, delimitând 2 trăsături comune și 3 deosebiri.
3. Comentați, apelând la 3 argumente din operele citite (P. Corneille "Cidul", J. Racine "Andromaca") conflictul tragediei clasiciste, plasându-l în contextul modelelor de gândire contemporane

Tema nr.4: Comedia clasicismului și reprezentanții principali

1. Indicați 5 vicii, criticate de Molière în comediile sale, menționând numele personajului central și titlul operei.
2. Comparați *comedia de intrigă* și *comedia de caractere*, depistând și caracterizând 3 deosebiri. Ilustrați răspunsul cu exemple din operele citite.
3. Explicați cine este un *Tartuffe* și includeți acest tip uman în condițiile realității contemporane, argumentând prezența sau absența lui.

Tema nr.5: Barocul în literatura universală din secolul al XVII-lea

1. Indicați 5 trăsături ale barocului.
2. Caracterizați, argumentând cu 5 exemple din operele citite, personajul baroc.

3. Evaluați rolul rațiunii în estetica barocului. Argumentați răspunsul cu 3 exemple desfășurate din operele citite.

Tema nr.6: Variante naționale ale barocului

1. Definiți conceptul de prețiozitate.
2. Comparați și explicați tehnicile artistice ale gongorismului și ale conceptismului.
3. Evaluați raportul ”lume obiectivă – imaginație” în diverse manifestări ale barocului.

Tema nr.7: Clasicismul iluminist

1. Menționați 4 particularități ale *Clasicismului de la Weimar*.
2. Determinați și ilustrați cu exemple din operele citite 4 diferențe între clasicismul din secolul al XVII-lea și *clasicismul iluminist*.
3. Apreciați, inclusiv din perspectiva modelelor de gândire contemporane, sistemul de valori ale clasicismului iluminist.

V. REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

5.1. Opere artistice recomandate pentru lectură

Corneille P. *Cidul*
Racine J. *Andromaca*
Moliere. *Tartuffe. Avarul*
Boileau N. *Arta poetică*
Pascal B. *Cugetări* (fragmente)
Calderon P. *Viața e vis*
Quevedo F. *Poezii.*
Gongora L. *Poezii*
Marino G. *Poezii*
Milton J. *Paradisul pierdut*
Goethe J.W. *Faust*

5.2. Bibliografie critică selectivă

- Balotă N. *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*. Cluj-Napoca, 2001
- Bazin G. *Clasic, Baroc și Rococo*, București, 1970
- Bercescu S. *Istoria literaturii franceze*, București, 1970
- Bloom H. *Canonul occidental*. Cucurești, 2007
- Burt D. S. *100 cei mai mari scriitori ai lumii*, București, 2005
- Călinescu M. *Clasicismul european*. București, 1971
- Chabas J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971
- Ciorănescu A. *Barocul, sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980
- Călinescu G., Călinescu M., Marino A., Vianu T. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, 1971
- Drimba O. *Istoria teatrului universal*, București, 2000
- Drîmbă O. *Istoria literaturii universale*, București, 2002
- Facon N. *Istoria literaturii italiene*, București, 1970
- Hocke G.R. *Manierismul în literatură*, București, 1998
- Levițchi L., Trifu S., Focșeneanu V. *Istoria literaturii engleze și americane*. V. 1-2, Cluj, 1994
- Martini F. *Istoria literaturii germane*, București, 1972
- Mazilu D. H. *Literatura română barocă în context european*, București, 1996
- Munteanu B. *Istoria literaturii franceze. Clasicismul, ideologia și literatura de idei*, București, 2004,
- Munteanu R. *Clasicism și baroc în cultura europeană din sec. al XVII-lea*, București, 1985
- Oprescu G. *Manual de istoria artei. Clasicismul și Romanticismul*, București, 1986
- Pageaux D.-H. *Literatura generală și comparată*, Iași, 2000
- Papu E. *Apolo sau ontologia clasicismului*, București, 1985
- Pavlicenco S. *Literatura universală*, Chișinău, 2006

- Pavlicenco S. *Caiet de studiu la Istoria literaturii universale. Secolele XVII și XVIII*. Chișinău, 2006
- Pulbere I. *Literatura barocului în Italia, Spania, Franța*, Cluj, 1975
- Rusu L. *Goethe: câteva aspecte*, Cluj, 2001
- Taraburca E. *Literatura universală din secolele XVII, XVIII. Suport de curs*, Chișinău, 2012
- Tuchilă C. Roth P. *Clasicii dramaturgiei universale*. V.I, București, 2010
- Villari R. *Omul baroc*, Iași, 2000

CUPRINS

Introducere	3
I. SUPORT CURRICULAR	
1.1. Administrarea disciplinei	5
1.2. Tematica și repartizarea orientativă a orelor de curs/seminar și a lucrului individual	6
1.3. Competențe profesionale și finalități de studiu	8
II. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS	
2.1. Caracterizarea generală a literaturii universale din secolul al XVII-lea	12
2.2. Clasicismul în literatura universală din secolul al XVII-lea	22
2.3. Tragedia clasicismului și reprezentanții principali	40
2.4. Comedia clasicismului și reprezentanții principali	56
2.5. Barocul în literatura universală din secolul al XVII-lea	72
2.6. Variante naționale ale barocului	92
2.7. Clasicismul iluminist	104

III. LUCRUL INDIVIDUAL

3.1. Recomandări pentru lucrul individual	117
---	-----

IV. EVALUAREA DISCIPLINEI

4.1. Evaluări sumative periodice	124
4.2. Evaluarea sumativă finală	127

V. REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

5.1. Opere artistice recomandate pentru lectură	130
5.2. Bibliografie critică selectivă	131