



UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Litere
Centrul Științific Didactic Literatură Universală și Comparată

Emilia TARABURCA

Literatura universală din secolul al XIX-lea (II)

Suport de curs

*Aprobat de
Consiliul Calității al USM*

Chișinău, 2022
CEP USM

CZU 82(100).09"18"(075.8)

T 22

*Recomandat de Centrul Științific Didactic Literatură Universală și Comparată
și de Consiliul Facultății de Litere*

Autor: **Emilia TARABURCA**, doctor, conferințiar universitar

Recenzenți: **Sergiu PAVLICENCO**, doctor habilitat, profesor universitar
Angela GRĂDINARU, doctor, conferințiar universitar

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Taraburca, Emilia.

Literatura universală din secolul al XIX-lea (II): Suport de curs / Emilia Taraburca; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Centrul Științific Didactic Literatură Universală și Comparată. – Chișinău: CEP USM, 2022. – 100 p.: tab.

Referințe bibliogr.: p. 99. – 50 ex.

ISBN 978-9975-159-42-5.

82(100).09"18"(075.8)

T 22

ISBN 978-9975-159-42-5

INTRODUCERE

Disciplina „Literatura universală din secolul al XIX-lea (II)”, predată la specialitățile de Traducere și Interpretare, are un statut de sine stătător, iar la cele de Științe ale Educației se include în modulul „Literatura engleză/franceză/germană/spaniolă și universală din secolul XIX (II)”. Reprezintă un curs universitar fundamental care asigură pregătirea profesională a studenților Ciclului I, Licență.

Disciplina vizată explorează următoarele concepte-cheie ale paradigmei literare de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea: realism, realism romantic, realism critic, naturalism, pozitivism, parnasianism, „artă pentru artă” simbolism, vizionarism, sinestezie, estetism, decadentism, „fin-de-siècle” etc. O atenție specială este acordată confluențelor literaturii cu celelalte arte, în special muzica și pictura, pentru a forma o imagine complexă asupra procesului cultural european din secolul al XIX-lea. Totodată, se urmărește formarea competențelor de a integra un fenomen literar și/sau o operă literară în contextul istoric și cultural prin conexiuni interdisciplinare (istorie, filozofie, politică etc.).

Cursul este predat în limba română și este destinat formării unei viziuni sistemice și multiaspectuale asupra literaturii universale din perioada studiată. Acesta urmărește dezvoltarea unui ansamblu de cunoștințe, competențe și atitudini pentru a le oferi studenților o cunoaștere a fenomenelor, concepțiilor și valorilor literaturii universale din această perioadă. Disciplina „Literatura universală din secolul al XIX-lea (II)” are drept obiectiv familiarizarea studenților cu trăsăturile de bază ale literaturii, fapt care le-ar permite să formuleze judecăți de valoare asupra fenomenelor culturale și sociale din trecut și din prezent, stimulându-le spiritul critic și ajutându-i să-și elaboreze propriile concepții estetice și axiologice.

Obiectivul *Supportului de curs* constă în susținerea și facilitarea procesului de transmitere și însușire a materialului la disciplina „Literatura universală din secolul al XIX-lea (II)”, în înlesnirea înțelegerii competențelor profesionale și a finalităților de studiu, a strategiilor didactice și de evaluare în vederea pregătirii studenților pentru realizarea eficientă a activităților practice din cadrul cursului, a lucrului individual și a susținerii examenului de evaluare finală. De asemenea, suportul contribuie la formarea competențelor culturale, analitice și comunicaționale transdisciplinare, centrate pe dezvoltarea multilaterală a personalității studentului și pe eficientizarea capacităților lui performative în câmpul muncii. Acesta va fi de un real folos nu doar pentru cursul universitar de literatură universală din secolul al XIX-lea (II), dar și pentru cele de literatură națională din aceeași perioadă.

1. SUPORT CURRICULAR

1.1. Administrarea modului/disciplinei

Forma de învățământ	Codul modului	Denumirea modului	Responsabil de modul	Semestrul	Ore total:				Evaluarea	Nr. de credite	
					Total	Inclusiv					
						C	S	L			LI
cu frecvență la zi	F.04.O.28	Literatura franceză/ engleză/ germană din secolul al XIX-lea (II)	Emilia Taraburca	IV		30	30		60	E	6
		Literatura universală din secolul al XIX-lea (II)			30			30			
			Total:		180	60	30		90		

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	f/r*	zi	f/r*	zi	f/r*
1	Realismul în literatura universală din sec. al XIX-lea	6				6	
2	Naturalismul în literatura universală din sec. al XIX-lea	6				6	
3	Parnasianismul în literatura din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea	4				4	

4	Charles Baudelaire și simbolismul	6				6	
5	Estetismul. Opera lui Oscar Wilde	4				4	
6	Decadentismul în literatura de la sfârșitul sec. al XIX-lea	4				4	
	Total: 60	30				30	

1.3. COMPETENȚE PROFESIONALE ȘI FINALITĂȚI DE STUDIU

la următoarele specialități:

0114.10 Limba engleză și franceză; Limba franceză și engleză; Limba germană și engleză;

0231.2 Limba spaniolă și engleză;

0231.3 Traducere și interpretare: Limba franceză și engleză; Limba engleză și franceză; Limba engleză și germană; Limba engleză și italiană.

Nr. crt.	Competențe profesionale	Finalități de studiu
1	Comunicarea unui mesaj educațional relevant legislațiilor și principiilor de dezvoltare a domeniilor științifice conexe, concepției disciplinelor studiate, obiectivelor învățământului gimnazial și particularităților de vârstă a elevului ciclului gimnazial.	<ul style="list-style-type: none"> - a identifica modalități de comunicare profesională în funcție de particularitățile de vârstă; - a defini, din perspectivă interdisciplinară, problematici actuale ale domeniului de formare profesională „Formarea profesorilor”; - a determina sfera educațională, filosofică și social-politică a unei opere/ fenomen artistic din literatura universală de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea; - a comunica în cel puțin două limbi străine într-un cadru larg de situații profesionale și socioculturale; - a aplica strategii de comunicare interculturală, relevante obiectivelor învățământului gimnazial; - a dezvolta opinii personale despre valorile general-umane, europene și universale, în baza studiului operelor și fenomenelor din literatura universală de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea.

2	Proiectarea procesului educațional pentru învățământul gimnazial, în baza reperelor conceptuale ale disciplinelor de învățământ și particularităților de vârstă a elevului ciclului gimnazial	<ul style="list-style-type: none"> - a identifica reperele psihologice și pedagogice privind particularitățile educaționale și dezvoltarea personalității prin opere de valoare din literatura universală de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea; - a analiza opere literare prin prisma sistemului de valori promovate, cu raportare la particularitățile de vârstă a receptorului; - a argumenta impactul teoriilor educaționale, promovate prin operele literaturii realiste, naturaliste și decadentiste, asupra formării mentalității; - a realiza investigații aplicative privind problematica educativă a unei opere studiate; - a aplica valorile umaniste ale literaturii universale în sfera învățământului gimnazial și în cea comunitară.
3	Gestionarea dezvoltării profesionale continue, în corespundere cu tendințele evoluției reperelor teoretice și a practicii educaționale în general și a teoriei și metodologiei învățământului gimnazial în special, dând dovadă de motivație și responsabilitate	<ul style="list-style-type: none"> - a identifica bazele teoretice ale științelor literare prin raportare la specificul dezvoltării profesionale continue; - a argumenta valoarea educativă a unei opere din literatura universală de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și actualitatea sau inactualitatea mesajului ei motivațional; - a aplica teoriile literare studiate la cercetarea unui fenomen literar particular; - a dezvolta ideile, concepțiile, teoriile etico-estetice ale literaturii universale din această perioadă în activitatea profesională de perspectivă; - a realiza un discurs profesional în funcție de publicul-țintă.
4	Interpretarea teoriilor literare studiate și aplicarea lor la cercetarea unui fenomen particular	<ul style="list-style-type: none"> - a recunoaște fenomenele literaturii universale de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea din punct de vedere cronologic și culturologic; - a recunoaște specificul național al literaturii franceze, engleze, germane și spaniole; - 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 și liric; - a evalua influența concepției literare asupra formării mentalității sociale; - a argumenta impactul sistemelor filozofice din această perioadă asupra formării concepțiilor estetice.

5	Decodarea mesajului în limba-sursă la nivel general și specializat	<ul style="list-style-type: none"> - a identifica ideile principale și secundare ale unui text/discurs în limba sursă la nivel general și specializat; - a determina sensul de bază și cel contextual al ideilor, concepțiilor, motivelor și simbolurilor din textele literare studiate; - a explica rolul situației de comunicare în decodarea mesajului textului literar în limba-sursă la nivel general și specializat; - a dezvolta mesaje, transmise oral sau scris, în diferite situații de comunicare; - a comenta efectele de sens în limba-sursă la nivel general și specializat;
6	Producerea textelor cu conținut general și specializat în limba-sursă și în limba-țintă	<ul style="list-style-type: none"> - a distinge principiile și legitățile de constituire a unui text/discurs; - a identifica și a analiza trăsăturile distinctive ale diferitelor tipuri de discurs literar; - a produce texte, ținând cont de domeniul literar-artistic, imaginile plastice, particularitățile de stil etc. ale limbii-sursă; - a argumenta atitudinea față de valoarea textelor citite sau elaborate;
7	Abilitatea de a aprecia multiculturalitatea	<ul style="list-style-type: none"> - a recunoaște specificul național al culturilor din această perioadă care s-au impus pe plan mondial; - a determina modele, coduri și discursuri literar-artistice în funcție de anumite direcții cultural-filozofice; - a determina interacțiunea unui fenomen cultural național cu alte fenomene similare din alte spații culturale; - a evalua influența literaturii de la mijlocul și din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea asupra formării imaginarului sociocultural; - a argumenta impactul sistemelor filozofico-culturale din această perioadă asupra formării concepțiilor artistico-literare.

2. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS

2.1. REALISMUL ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ DIN SEC. AL XIX-LEA

Unități de conținut:

- Afirmarea și acreditarea termenului „realism”
- Premisele apariției realismului din sec. al XIX-lea
- Raportul „realism – clasicism”
- Raportul „realism – romantism”
- Trăsături ale realismului:
 - ✓ raționalismul;
 - ✓ obiectivismul și veridicitatea;
 - ✓ determinismul;
 - ✓ istorismul;
 - ✓ tipizarea;
 - ✓ importanța detaliului;
- Personajul literar realist: trăsături
- Tipuri de personaj realist
- Conflictul operei realiste
- Naratorul realist
- Tehnici artistice

***Termeni-cheie:** realism, realism renașcentist, realism iluminist, realism romantic, realism critic, obiectivism, veridicitate, tipizare, determinism, istorism, detaliu, metoda observării, personaj literar, narator omniscient, roman.*

Obiective de referință:

- Să distingă principalele evenimente social-politice, teorii științifice și sisteme filosofice de la mijlocul și din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, care au condiționat dezvoltarea realismului;
- Să menționeze principalele evenimente culturale care au contribuit la acreditarea termenului „realism”;
- Să definească noțiunea de „realism”;
- Să recunoască principiile estetice ale realismului;
- Să distingă trăsăturile personajului realist;
- Să specifice esența conflictului unei opere realiste;
- Să identifice tehnicile artistice ale realismului;
- Să indice genurile și speciile literare, cultivate în realism;
- Să distingă manifestări ale realismului în alte domenii ale artei;
- Să argumenteze rolul progreselor științei în schimbarea viziunii despre lume, reflectate în operele artistice;

- Să caracterizeze concepția despre existență a realismului cu exemple din operele citite;
- Să analizeze, apelând la exemple din operele artistice, trăsăturile personajului realist;
- Să compare tipurile principale de personaje realiste;
- Să caracterizeze parvenirea socială ca fenomen sociouman;
- Să analizeze conceptul de obiectivitate în realism;
- Să explice, cu argumente din operele citite, determinismul realist;
- Să caracterizeze principiul tipizării în realism;
- Să compare realismul și clasicismul;
- Să compare realismul și romantismul.
- Să aprecieze coexistența elementelor romantismului și realismului în opera scriitorilor de la mijlocul sec. al XIX-lea;
- Să comenteze sistemul de valori ale realismului, raportându-le la modelele de gândire contemporane;
- Să propună un ansamblu de relații între personajul realist de la mijlocul și din a doua jumătate a sec. al XIX-lea și omul contemporan;
- Să formuleze un punct de vedere propriu despre fenomenul parvenirii, reflectat în operele scriitorilor realiști, și manifestările lui în societatea contemporană.

Realismul reprezintă metoda de cunoaștere artistică a lumii și a omului prin intermediul caracterelor tipice în împrejurări tipice.

Termenul provine din franceză – de la cuvântul *réalisme*, iar acesta din latinescul *real*.

Ca sistem estetic, realismul se manifestă nu doar în literatură, ci și în alte domenii ale artei, în special, în pictură.

Reprezentanți

- în literatură: Stendhal, O. de Balzac, G. Flaubert, W. M. Thackeray, L. Tolstoi, L. Rebreanu, M. Twain, J. London, ș.a. – în proză; H. Ibsen, Al. Ostrovski, A. Cehov, I.L. Caragiale ș.a. – în dramaturgie;

- în pictură: G. Courbet (1819-1877), J. Breton, J.-F. Millet (1814-1875), Th. Rousseau (1812- 1867) ș.a.

Afirmarea și „acreditarea” termenului

Cuvântul *realism* intră în circulație încă în perioada medievală, dar atunci cu alte semnificații. În Evul Mediu, în contradicție cu filosofile idealiste care considerau că nimic nu există ignorând ideea, s-a dezvoltat o altă doctrină filosofică care afirma că ideile universale au o realitate metafizică, indiferent de omul concret și de faptele lui particulare. Cu timpul, această afirmație începe să se refere și la realitatea lumii materiale, exterioare individului. Cu referire la artă, cuvântul *realism* pentru prima dată este folosit în secolul al XVIII-lea, în anul 1798, de că-

tre F. Schiller, scriitor și critic de literatură germană care a afirmat despre francezi că „sunt mai buni ca realiști decât ca idealști”.

În secolul al XIX-lea, ca termen de artă, aprecierea „realist” inițial nu e aplicată literaturii, ci picturii. Realismul începe să se cristalizeze ca manieră artistică, pornind de la dezbaterile pe marginea picturii lui G. Courbet, receptată ca o provocare, o manifestare a gustului vulgar prin urmărirea deliberată a aspectelor dure ale realității. Desprinzându-se de arta idealizată, Courbet a militat pentru o artă (pictură) liberă care să reprezinte „mulțimea”: „*Renegând idealul fals și convențional al Saloanelor, am arborat drapelul realismului, singurul care pune arta în slujba poporului*”. S-a declarat realist în timpul când acest calificativ avea un sens defăimător, insistând pe faptul că misiunea unui artist este de a prezenta adevărul gol al vieții ca o consecință a observării directe a realității cu toate defectele sale. Printre cele mai cunoscute picturi ale lui Courbet se numără: „O înmormântare la Ornans”, „Atelierul artistului”, „Cioplitorii de piatră” ș.a.

Afirmarea termenului în spațiul cultural francez are loc odată cu editarea revistei lui E. Duranty „*Réalisme*” în anul 1856 și publicarea, peste un an, în 1857, a unui volum de eseuri cu titlul *Le Réalisme* de J. Champfleury, considerat primul teoretician al realismului, în care a inclus articolele sale, scrise în susținerea manierei de a crea a lui Courbet și prin care a îndemnat oamenii de artă să fie asemenea stenografului care adună și fixează datele „banalității cotidiene”.

Un anumit rol în răspândirea și afirmarea termenului realism l-a avut și procesul de judecată, intentat lui Flaubert, de asemenea în anul 1857, după publicarea romanului *Doamna Bovary*, considerat o manifestare a esteticii realiste. Autorul și redactorul jurnalului care a publicat opera au fost dați în judecată cu formula: „*Pentru prejudicii aduse moralei publice și religiei*”, primul cap de acuzație fiind subtitlul romanului: *Moravuri de provincie*, afirmându-se că în acest mod este defăimată realitatea franceză, iar ușoarele moravuri ale Emei Bovary nu sunt un bun exemplu pentru cititoare.

În anul 1860 cuvântul „realism” este inclus în *Dicționarul limbii franceze* ca neologism care denumește tehnica artistică ce se caracterizează prin reproducerea realității fără a o idealiza.

Astăzi termenul realism are două sensuri și acestea se deosebesc prin faptul dacă sunt sau nu sunt limitate la o anumită perioadă istorică.

În sens larg, realismul este o modalitate de zugrăvire veridică și critică a realității, opusă idealismului și caracteristică literaturii din toate timpurile, din Antichitate și până în prezent, în sec. XXI, adică, un fel de constantă artistică. În această ordine de idei, realismul definește orice operă inspirată din realitatea cotidiană. Este așa-zisul „realism etern”, cum îl definește criticul literar R. Wellek. Dar, utilizat în această accepție, termenul e prea vag.

Elemente ale realismului se întâlnesc în poemele lui Homer, în special în *Iliada*, în literatura medievală, în special, în fabliaux-uri. Astăzi, critica literară operează cu termenii „realismul renescentist” pentru a explica trăsături ale operei lui Cervantes, Rabelais, Shakespeare ș.a., „realismul iluminist”, aplicat romanelor lui Defoe, Swift, Voltaire ș.a. În fiecare timp istoric și spațiu geografic acest „realism” are variațiile sale, dar păstrează un nucleu stabil.

De exemplu, estetica realismului iluminist a fost elaborată în lucrările teoretice ale lui D. Diderot, H. Fielding, G. Lessing ș.a. În secolul al XVIII-lea, aceasta se opunea clasicismului și propunea o altă interpretare a „imitării naturii”: nu doar a celei frumoase, inspirată din modelele Antichității, care poate servi ca exemplu, ci a adevărului vieții înconjurătoare în toate manifestările ei, inclusiv cele urâte. Realismul iluminist a democratizat literatura prin interesul pentru omul simplu, și nu al eroului mitologic sau al celui național, ca în clasicism, susținând posibilitățile lui de afirmare, satirizând și criticând orânduirea social-politică existentă și promovând idealul unei lumi în care să predomine principiile umaniste. În această ordine de idei, literatura a fost receptată nu doar ca mijloc de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, ci și de educație, autoafirmare și emancipare, accente care se vor păstra și în realismul din sec. al XIX-lea.

În sens mai restrâns, realismul este un curent literar și artistic, apărut prin anii 30 din sec. al XIX-lea ca reacție la romantism, care continuă să se dezvolte în forme specifice până în prezent și se caracterizează prin zugrăvirea realității și a omului așa cum sunt ele, obiectiv, fără să le idealizeze.

Premisele apariției realismului din sec. al XIX-lea

➤ De ordin estetic

Elemente ale realismului încep să se formeze prin anii 20-30 din sec. al XIX-lea, perioada de dezvoltare plenară a romantismului. Realismului i se contrapune, pledând pentru dezicerea de excepțional în favoarea tipicului, de subiectiv – în favoarea observației obiective, deplasând accentul de pe imaginație și vis pe rațiune. În perioada când romantismul, ca curent artistic, a început să se retragă, iar realismul, dimpotrivă, să se impună, elemente ale acestor sisteme artistice au coexistat, în raporturi diferite, în creația aceluiași scriitor. Pentru acest fenomen, critica literară a adoptat termenul de *realism romantic*. Se descoperă în opera lui Stendhal, P. Mérimée, Ch. Dickens, J. Conrad, N. Gogol ș.a.

➤ De ordin științific

Realismul a fost pregătit, în mare parte, și de progresul științelor, în special, cel al științelor naturii, dar și al istoriei (determinismul istoric), fapt care a condiționat tendința de „științifizare” a gândirii. Un rol important în această direcție l-au avut *teoria evoluționistă a lui Darwin* care propune o explicație științifică a evoluției speciilor prin ereditate și selecție naturală, *materialismul*, poziție filosofică care oferă întâietate materiei (și nu spiritului), *materialismul di-*

alectic care reformulează dialectica hegeliană, susținând că istoria omenirii este o consecință a evoluției dialectice a luptei de clasă pentru bunurile materiale, *pozitivismul*, curent filosofic care se pronunță împotriva metafizicii și a teologiei, afirmând că unica cunoaștere autentică este cea științifică, bazată pe date verificate/fapte pozitive, dovezi empirice, oferite de simțuri și de experiență.

➤ De ordin social-politic

Prima jumătate din sec. al XIX-lea se caracterizează printr-o mulțime de evenimente și procese care, într-un fel sau altul, și-au lăsat amprenta și asupra conceptului de artă și au contribuit la formarea unei atitudini mai obiective și mai critice a artistului față de realitate. Printre acestea menționăm: consecințele social-economice ale revoluției industriale care au generat ascensiunea burgheziei și ruina micului producător care a căpătat conștiința de sine și a început să se organizeze în manifestări de nesupunere; revoluțiile burgheze din anii 1848-1849, democratizarea vieții publice ș.a.

Un rol important în afirmarea realismului l-a avut jurnalismul. Ziarele, care se editau în tiraje tot mai mari, au cultivat interesul cititorului pentru evenimentul preluat din viața reală – concret, actual – și pentru omul obișnuit, comun, pe care ar dori să le descopere și în operele literare. Din jurnalism în literatura artistică a venit și interesul pentru evenimentele/problemele de actualitate socială și politică. Astfel de lecturi au educat o gândire mai lucidă și mai pragmatică, mai sceptică și mai critică: și publicistica a contribuit la pregătirea cititorului operei realiste.

Raportul „realism – clasicism”

1. Dacă aplicăm teoria lui F. Nietzsche, și realismul, și clasicismul se includ pe axa apolinică a artei care se caracterizează prin tendința spre armonie, echilibru, luciditate, claritate, ordine, rațiune, măsură, lumină etc. (în comparație cu **cea dionisiacă**, în care se include romantismul și care se caracterizează prin tendința spre exaltare, impuls, iraționalitate, pasiune, afect, zbucium, haos, obscuritate etc.

2. Ambele curente artistice parcă pornesc de la formula „dorim să descriem obiectiv realitatea”, dar dacă clasicismul, din întreaga realitate selectează și prezintă doar aspectele ei frumoase, acelea care pot servi ca exemplu demn de a fi urmat, atunci realismul zugrăvește realitatea în toată multitudinea manifestărilor sale, atât frumoase, cât și urâte, chiar manifestă un interes mai sporit pentru dezvăluirea și critica aspectelor ei negative.

3. Și clasicismul, și realismul apelează la rațiune, doar că pentru clasicism principiul rațiunii, concomitent cu tendința spre armonie, proporționalitate, claritate și echilibru, a presupus elaborarea unor reguli/norme și urmărirea respectării lor. Realismul, în această ordine de idei, a considerat că omul rațional este omul liber și a oferit o mai mare libertate, atât scriitorului, cât și cititorului, libertatea

de a selecta și prezenta materialul de lucru și libertatea la propriile opinii și concluzii.

4. Și pentru realism, și pentru clasicism este specific principiul tipizării, dar nu coincide în totalitate conținutul acestuia. Tipizarea în clasicism nu se închide într-un cronotop și prezintă modele general-umane, universale; presupune accentuarea unei trăsături de caracter, foarte des întâlnită, care rămâne aceeași de la începutul până la sfârșitul operei, orice s-ar întâmpla. De exemplu, în comedii: avarul, ipocritul, mizantropul ș.a.; în tragedii: patriotul, înțeleptul, cumpătatul ș.a. Spre deosebire de acesta, personajul tipic din realism este tipic pentru un timp istoric și un spațiu geografic concrete; acesta se poate schimba în funcție de mediu și circumstanțe și, de regulă (excepții ar fi unele personaje balzaciene), nu se limitează la o singură și predominantă trăsătură de caracter.

5. Și clasicismul, și realismul urmăresc scopul educativ, dar se deosebesc la nivel de țintă: pe cine educă. În clasicism finalitatea constă în educarea cetățeanului supus statului absolutist (cu alte cuvinte, regelui), în timp ce personajul realist, cu un mod de gândire mai liber și mai critic, a depășit această normă și are alte priorități, interesele personale fiind mai importante decât cele ale statului.

Raportul „realism – romantism”

Realismul apare ca reacție la romantism și este gândit ca antipodul acestuia. Dar, cu toate că are mai multe trăsături care se deosebesc, sunt și unele care se aseamănă, aceste două curente literare și artistice, aflându-se nu doar în raport de opoziție, ci și de interacțiune.

Romantism – realism: deosebiri

	Romantismul	Realismul
1	Prezintă personaje excepționale în împrejurări excepționale	Prezintă personaje tipice în împrejurări tipice
2	Urmărește conflictul dintre ideal și realitate	Urmărește conflictul dintre om și societate
3	Idealul romantic este inaccesibil, se află pe alte tărâmuri, în vis, imaginație etc. (este un fel de „floare albastră”)	Idealul realist este accesibil, e dedus din viața reală și te poate mobiliza pentru a-l atinge
4	Manifestă interes sporit pentru trecut și pentru țări exotice	Manifestă un interes mai mare pentru prezent și pentru țara de baștină a autorului

5	De regulă, omul nu este determinat de mediu	Omul (modul lui de gândire și de comportament) este determinat de mediu (social, istoric etc.)
6	Accent se pune pe sensibilitatea subiectivă, pe imaginație, vis, sentimente etc.; mizează pe subiectivism	Accent se pune pe conștiința lucidă care se bazează pe informație din viața reală; mizează pe obiectivism
7	Baza filosofică – materialismul	Baza filosofică – filosofia idealistă
8	Stilul romantic se caracterizează prin abuz de ornamente și exces de exagerări colorate	Stilul realist tinde spre o modalitate de redare cât mai simplă și mai clară, pe înțelesul tuturor
9	Mizează pe un cititor mai elevat	Mizează pe un auditoriu larg de cititori

Trăsături comune:

1. Și realismul, și romantismul manifestă o atitudine critică față de realitatea cotidiană, însă personajele romantice preferă să evadeze în vis, în universuri imaginare, în țări pitorești și exotice, în trecut, în povești etc., în timp ce cele realiste o studiază, i se contrapun și luptă cu ea.

2. Și realismul, și romantismul percep realitatea ca pe un proces ce se află într-o permanentă mișcare și transformare, și nu static.

3. Realismul a fost influențat de analiza psihologică, specifică romantismului.

Trăsături ale realismului

➤ Raționalismul

Dacă romantismul, căutând excepționalul, s-a adresat, în primul rând, sensibilității umane, ținând să provoace emoții și să impresioneze, atunci realismul a apelat, mai ales, la rațiune ca sursă principală a cunoașterii autentice a realității obiective și a omului, urmărind prezentarea tipicului, a credibilului, motivând cititorul să gândească de sine stătător și lucid, să formuleze opinii proprii, să genereze atitudini și chiar să provoace critici.

➤ Obiectivismul și veridicitatea

Prezentarea obiectivă a realității sub toate aspectele sale: social, istoric, cultural, moral etc. presupune zugrăvirea ei așa cum este, cu calități și, mai ales, curențe, indiferent de preferințele autorului. În această ordine de idei, într-un dialog imaginar cu cititorul său, care i-ar putea reproșa unele accente mai aspre, în romanul *Roșu și negru* Stendhal compară romanul cu o oglindă plimbată pe drumul mare. „*Uneori ea îți arată seninul cerului, alteori noroiul din băltoacele de pe drum. Și dumneata îl acuzi de imoralitate pe cel ce duce oglinda în spinare!*”

Oglinda lui nu face decât să-ți arate noroiul, și dumneata acuzi oglinda! Acuză mai degrabă drumul unde se află băltoaca și, mai bine încă, pe inspectorul de la drumuri care lasă apa să zacă acolo.”

Pornind de la observația lucidă și imparțială, prin intermediul unui limbaj clar, pe înțelesul tuturor, realismul oferă o imagine a omului în mediul lui natural și a lumii cât mai aproape de adevăr, fără să idealizeze sau să exagereze, fără să caute excepționalul. Pentru a convinge că cele descrise nu exagerează, ci prezintă realitatea cotidiană așa cum este ea într-adevăr, scriitorul realist își poate fixa opera într-un timp și spațiu reale; bunăoară, oraș/sat, cu cartierele/mahalalele, piețele, străzile lor. De exemplu, acțiunea în mai multe din operele scriitorilor francezi realiști, printre care Balzac și Maupassant, are loc chiar la Paris. Dacă totuși denumirea este o invenție a autorului, precum orașelul Yonville în *Doamna Bovary* de Flaubert, aici de ficțiune ține doar numele, moravurile și topografia provinciei (pentru o mai mare credibilitate, autorul chiar a schițat planul acestei localități) fiind tipice, fapt care i-a permis să afirme: „*Biata mea Bovary, fără îndoială că suferă și plânge în douăzeci de sate din întreaga Franță la această oră*”. În acest caz, veridicul presupune și verosimilul, posibilul, care nu alterează adevărul și produce impresia de real. Fiind o operă literară, și cea realistă, bazându-se pe legitățile relațiilor dintre individ și mediul social, de obicei expune evenimente fictive, dar acestea sunt prezentate credibil, astfel, de parcă într-adevăr au avut loc.

În același timp, de regulă, obiectivismul nu subînțelege impersonalitate (excepție ar fi „*conceptul de impersonalitate*” la Flaubert care susținea că autorul în operă trebuie să fie nu doar obiectiv și imparțial, ci impersonal, asemenea lui Dumnezeu în natură: atotprezent și atotputernic, dar invizibil). Scriitorul realist nu exclude observația morală, acesta își poate expune opinia personală vizavi de personaje și evenimente; expune, dar nu impune. Astfel, declarându-se „secretar al societății franceze” prin monumentală sa *Comedie umană* care a unit aproape 100 de opere, Balzac a precizat, în „Prefață” la aceasta, că nu doar va descrie veridic realitatea, ci și o va aprecia, chiar o va judeca.

E de menționat faptul că realismul poate recurge și la elemente din imaginar (vise, fantezii, chiar fantastic), dar toate acestea – cu scopul de a pune în evidență și mai pronunțat problemele realului, deoarece pe fundalul imaginarului, prin comparație și/sau antiteză, problemele realității obiective se văd și mai clar (de exemplu, în romanul *Pielea de șagrin* de Balzac).

Este deosebit și realismul lui Dostoievski care a menționat: „*Iubesc peste măsură realul în artă, realul care, ca să zic așa, ajunge la fantastic. Ce-mi poate apărea mai fantastic și mai neașteptat ca realitatea?*” Deci, la Dostoievski realul poate subsuma și iraționalul. În consecință, în opera sa se poate descoperi și preferința pentru situații extreme, cazuri-limită, trăiri halucinante. Formula romanului dostoievskian include și segmente cu caracter mistic, și fenomene para-

psihice, așa ca predestinarea, revelația, telepatia, somnambulismul, coșmarurile etc. De exemplu, în *Crimă și pedeapsă*, la spitalul din închisoare, Raskolnikov are un delir profetic (acesta a inspirat și a pregătit, aducând în prim-plan, abisurile și tenebrele subconștientului, angoasa existenței, caracteristice mai târziu pentru literatura expresionistă, suprarealistă și cea existențialistă).

Talentul lui Dostoievski constă în capacitatea de a situa personajele și evenimentele (uneori) excepționale într-un context contemporan foarte real, plauzibil, credibil, dezgolind criza socială și spirituală a Rusiei și prezentând viața ca pe o catastrofă în care nenorocirile și tragediile se multiplică.

➤ **Determinismul**

Aceasta este legătura dintre cauză și efect. În primul rând, cel social, dar poate fi și psihologic etc. Evenimentele sunt determinate de anumite structuri și mecanisme sociale, politice, economice etc., de anumite cauze, iar acestea, la rândul lor, generează anumite efecte. Totul se află în interdependență, condiționându-se reciproc, și depinde de legități obiective, consideră adepții realismului – nimic nu este întâmplător și nemotivat. Flaubert susținea că comportamentul personajului, modul lui de a gândi, psihologia și chiar inconștientul lui trebuie să fie determinate de mediul înconjurător, de legile vieții sociale. În acțiunile și trăirile personajelor nu trebuie să rămână nimic întâmplător, nemotivat, totul trebuie să fie bine explicat. Concepția realismului afirmă că individul este produsul mediului din care provine și în care se manifestă. Prin urmare, este important nu doar să se prezinte o situație, un tip uman, ci să se argumenteze și cauzele care l-au creat și îl definesc. Spre exemplu, unde și în ce condiții/mediu s-a născut personajul, cine îi sunt părinții, cum și-a petrecut adolescența, tinerețea, cu cine a interacționat etc. De exemplu, crima lui Raskolnikov, studentul care se vroia supraom, personajul central din romanul *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, este și o manifestare a revoltei împotriva modului de viață și a moralei unei societăți care condamnă majoritatea oamenilor la mizerie și la suferință, care transformă ființele blânde și altruiste în criminali.

➤ **Istorismul (determinismul istoric)**

Personajul operei realiste este prezentat într-un timp real și este influențat de condiția istorică care-i determină și viața privată. Formarea și evoluția sa este determinată de un șir de factori obiectivi. În acest caz, este important nu doar prezentul, ci și trecutul său și cel al societății în care se manifestă. Contextul istoric este prezentat în detalii recognoscibile: evenimente istorice, procese sociale, tipuri de ideologii ș.a.

De exemplu, romanul *Roșu și negru* de Stendhal a avut și un subtitlu: „Cronica anului 1830”, care a sincronizat timpul real cu cel artistic, al operei. Din punct de vedere istoric, aceasta este perioada de după campaniile lui Napoleon, de după

Prima republică franceză, urmată de Primul imperiu francez, de după Restaurație cu divergențele dintre monarhiști și republicani. Prin Julien Sorel, protagonistul romanului, autorul a prezentat destinul tragic al tinerei și promițătoarei generații de după Revoluția din 1830, căreia Restaurarea, care se baza pe nobilime, burghezie și biserică, i-a închis toate drumurile. Din prima sa copilărie Julien își dorea să fie militar; de mai mulți ani se compara ambițios cu Bonaparte, spunându-și că, dintr-un simplu locotenent lipsit de avere, Napoleon, unicul rege, a cărui amintire poporul a păstrat-o, a cucerit lumea doar cu propria energie și voință. Dacă s-ar fi născut puțin mai devreme, pe timpurile mai democratice, cele ale lui Napoleon, ar fi făcut carieră onest, pe cont propriu, însă în condițiile Restaurației, într-o societate care apreciază aparențele, în care guvernează interesul personal și vanitatea seacă, la un pas de a accede în înalta societate, este oprit și ajunge pe eșafod. Istoria lui Julien nu este un caz unic, ci unul tipic anume pentru acea perioadă din istoria Franței.

➤ Tipizarea

În realism, circumstanțele vieții, evenimentele, personajele și relațiile dintre ele nu sunt excepționale, ci generalizate artistic până la modele de bază, reprezentative în anumite contexte. Acestea sunt cele mai distinctive și mai frecvent întâlnite fenomene și caractere, acelea în și prin care se regăsesc majoritatea: personaje tipice în situații tipice, cu o mentalitate și un mod de acțiune tipice.

Opera realistă tinde să prezinte o imagine cât mai plauzibilă a lumii și a omului dintr-un timp și un spațiu determinate, urmărind, ca finalitate, să convingă cititorul de adevărul celor reprezentate.

Nemijlocit cu referire la opera literară, toate aceste particularități presupun o construcție echilibrată cu un deznodământ așteptat, fără răsturnări de situație, cu linia de subiect și personaje prezentate pe axă cronologică (când e cazul, cu retrospectivă și chiar antiteză), destul de previzibile, care se supun anumitor legături și depind de factori obiectivi.

Realismul tinde spre zugrăvirea multiaspectuală a realității prin interferența multiplelor planuri sociale și destine umane. În același timp, din multitudinea faptelor, circumstanțelor, destinului uman, se selectează și se reproduc cele mai frecvente, mai reprezentative, acelea în care se vor recunoaște majoritatea cititorilor, adică, cele tipice.

Pentru o expunere mai fidelă a realității, o importanță deosebită se acordă **detaliului**, capabil să atragă atenția asupra unor aspecte semnificative, momente-cheie care însă nu se află la suprafață. Preocuparea pentru concret și detaliul care, uneori, poate fi descris pe pagini întregi, ține atât de personaj, cât și de mediu. De exemplu, cu referire la personaj, acestea pot fi caracteristici ale trăsăturilor fizice (frunte, ochi/privire, nas, bărbie ș. a.), ale mimicii, gesturilor, modului de a vorbi etc. Detaliul semnificativ se poate referi și la obiectele din posesia omu-

lui sau la acelea care îl înconjoară: haine, lucrurile personale, mobilier etc. În „Prefața” la *Comedia umană*, printre aspectele vieții pe care intenționează să le prezinte, Balzac menționează și obiectele, considerând că, pe de o parte, acestea caracterizează omul, iar pe cealaltă, omul își lasă amprenta pe obiectele cu care interacționează.

Urmărind problemele, carențele, greșelile, conflictele, denunțând esența vicioasă a societății materialiste și pragmatice, realismul de la mijlocul și din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea se caracterizează printr-o atitudine critică în prezentarea realității. De exemplu, Balzac a comparat societatea burgheză cu jungla în care oamenii egoiști și cinici se devorează mai sălbatic decât animalele; morala burgheză nu are nimic în comun cu morala adevărată, aici domină interesul personal și banul, „crimele legale”, ororile, protejate de justiție, dezastrul moral și cel cultural. În același timp, scriitorul francez a recunoscut rolul burgheziei în vederea progresului social și economic al țării. Însă, prin operele sale, s-a întrebat dacă acest progres compensează degradarea spirituală a societății în care domină egoismul și care consideră criteriul principal al relațiilor dintre oameni banul.

În această ordine de idei, printre cele mai frecvente teme și motive ale literaturii realiste sunt acelea care vizează vicierea moravurilor societății, transformările sociale, mai exact, inegalitatea socială, puterea banului, polarizarea socială și materială, dezumanizarea, patima înavuțirii, parvenirea, averea/moștenirea ș.a.

Accentul pe critica aspectelor negative ale societății și ale condiției umane a determinat termenul de „**realism critic**”. Acesta definește anume realismul de la mijlocul și din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea. Totodată, criticismul social nu a exclus prezentarea idealului. Idealul realist este unul care te mobilizează pentru a depune eforturi spre a-l realiza. În literatura de la mijlocul secolului al XIX-lea, de cele mai dese ori, aceasta este dorința de a se rupe din mediul său, de a avansa pe scara ierarhiei sociale pentru a deveni mai bogat și mai influent. Nuanțele constau în modul pe care îl va alege personajul pentru a-și vedea idealul realizat.

În raportul „om – societate” realismul dă prioritate societății: mediul precede individul. Se consideră că societatea este primară, ea modelează omul, el se supune societății, fiind produsul ei. Astfel, destinul personajului literar, în mare parte, depinde de mediu, de conjunctura socială. Scriitorul realist urmărește mecanismele prin care mediul social și istoric influențează formarea personalității.

Personajul literar realist

Personajul realist este la fel de complex și multifacetic, ca și realitatea în care se regăsește. În acesta se reflectă timpul cu toate particularitățile sale. Problemele și contradicțiile realității rezonază în destinul său.

Trăsături ale personajului realist

➤ Personajul realist întotdeauna este inclus într-un anumit context: social, istoric, ideologic, economic, de familie etc., acesta fundamentând condiția de bază pentru felul lui de a fi și de a acționa. Este modelat de mediu și timp, se dezvoltă și se formează într-o anumită societate și astfel valorile și aspirațiile lui depind de aceasta. De exemplu, Julien Sorel din *Roșu și negru* de Stendhal s-a născut într-o familie de la țară, unde erau în valoare munca fizică și forța, dar, fiind altfel decât tatăl și frații săi, având un fizic mai firav, dar o sensibilitate mai dezvoltată și o dorință de a face carte mai puternică, el e batjocorit de familie și dorește cu orice preț să evadeze din acest mediu și să parvină. Sau: o mare parte din vina că fiicele lui Moș Goriot din romanul eponim de Balzac sunt atât de insensibile și ingrate, o are el însuși. Moș Goriot este un parvenit care la timpul său, după revoluție, s-a folosit de situație pentru a se îmbogăți. El trăiește în societatea în care Măria Sa, Banul, dictează regulile. Chiar și soarta fiicelor sale a organizat-o astfel, de parcă a făcut o bună investiție a banilor: le-a „cumpărat” soți din înalta societate. Iar când acestea erau copile, le cumpăra absolut totul ce își doreau, crezând că astfel le demonstrează dragostea.

Personajul realist reproduce un tip complex și este urmărit într-o multitudine de manifestări: în societate, în familie, la serviciu (atunci când acesta este), în intimitate și în relațiile cu alți oameni etc.

➤ Personajul realist este urmărit în acțiune: mișcare și transformare (nu neapărat evoluție, poate fi și regres), și nu static. Autorul prezintă nu doar rezultatul, ci și cauzele, și transformările care au dus spre un astfel de rezultat. Astfel, observăm drumul de viață al unor personaje, precum Julien Sorel din *Roșu și negru* de Stendhal, taica Goriot din romanul eponim al lui Balzac, Georges Duroy din *Bel-Ami* de Maupassant, Ema Bovary din *Doamna Bovary* de Flaubert și multe altele.

Spre exemplu, personajul central din romanul *Moș Goriot*, la începutul acțiunii, atunci când vine la Paris și închiriaza apartamentul de lux în pensiunea „Casa Vauquer” i se spune cu respect „domnul Goriot”. E un burghez bine făcut, înstărit, retras din afaceri, care a adus cu sine o garderobă bogată, „*minunatul trusou de negustor care nu-și refuză nimic*”, o argintărie superbă, bijuterii minunate și o rentă anuală destul de bunicică. În 4 ani, datorită fiicelor profitoare, a ajuns la cea mai mare sărăcie, livid și stăpânit de tremur, „*unora le stârnea repulsie, altora le stârnea milă*”, și a murit, fiind vegheat de străini.

➤ De regulă, personajul realist nu reprezintă omul deosebit, ci pe cel comun, nu este o personalitate excepțională (ca în romantism), ci obișnuită, ale cărei trăsături sunt specifice pentru mulți alți oameni. Acesta este un **personaj tipic**, o ființă, în primul rând, socială care cumulează trăsături specifice pentru un grup, pătură socială, clasă, națiune etc.; e reprezentativ pentru mulți alții. În el se intersectează momente determinante din punct de vedere uman și social pentru un anumit timp, mediu și epocă.

Printre cele mai populare **tipuri de personaj realist** se numără:

Parvenitul. Acesta este tipul uman care, cu orice preț, dorește să-și depășească condiția umilă și pauperă pentru a urca pe scara ierarhiei sociale, pentru a deveni mai bogat, mai cunoscut și mai apreciat în societatea înaltă. Pentru a reuși, este gată să utilizeze toate metodele posibile: morale, dar, în special, și imorale. Acesta este arivistul, persoana care se adaptează mediului, acceptă compromisul cu societatea și cu propria conștiință, profită de orice situație și îi folosește pe alții în scopuri personale; urmărește parvenirea cu tenacitate și lipsă de scrupule. Pe acest drum este gata să-și suprimе și să se dezică de calități, precum sinceritatea, empatia ș.a. (acum a procedat Julien Sorel) și să-și cultive trăsături în consonanță cu moravurile societății, precum, ipocrizia, avariția, mercantilismul, pragmatismul, snobismul ș.a. Unora le reușește (Georges Duroy din *Bel-Ami*, E. Rastignac, personaj din mai multe opere ale lui Balzac) altora – nu le reușește (Julien Sorel). Ema Bovary, ca și alte personaje realiste dorește să parvină – este nemulțumită de statutul său social, de aspectul monoton al vieții de provincie și tânjește după o pasiune clocotitoare, după o viață mai dinamică, după luxul claselor înalte, dar spre deosebire de parveniții lui Stendhal și cei ai lui Balzac, dorința ei nu e bazată pe calculul meschin (ca la Balzac) sau pe analiza lucidă (ca la Stendhal). De asemenea, pentru ea dragostea e importantă în sine și nu ca modalitate de a urca pe scara ierarhiei sociale. Prezentând-o ca personaj tipic, cel al parvenitului nerealizat, Flaubert mărturisea într-o scrisoare: „*Biata mea Bovary, fără îndoială că suferă și plânge în douăzeci de sate din întreaga Franță la această oră*”.

Una din temele centrale ale *Comediei umane* este dorința de parvenire. Balzac o definește în felul următor: „*Parvenitul se târăște de-a bușilea în fața celor ce-i pot fi de folos și este obraznic cu cei de care nu mai are nevoie*”. Romancierul francez consideră parvenitismul un fenomen social. În funcție de aceasta, multe dintre romanele lui Balzac sunt apreciate ca „*romane ale carierei*”. În opera sa descoperim mai multe modalități de parvenire, printre care:

- În anii Revoluției Franceze și imediat după aceștia – prin tot felul de speculații. Astfel, Goriot, dintr-un simplu lucrător la o fabrică de făinoase, datorită firii lui întreprinzătoare, ajunge mare fabricant, cumpărând, la început, fondul de comerț al stăpânului său, apoi speculând reușit în timpul foametei.

Proape la fel se îmbogățește și bătrânul Grandet.

- Agonisirea averii pe seama altora, a protecțiilor și, în primul rând, a femeilor, doamne din înalta societate. În felul acesta va reuși Eugene Rastignac, tânăr student dintr-o familie de aristocrați sărăciți din provincie care a venit la Paris cu planuri mari. La început, naiv și inocent, dorește să parvină prin munca onestă și prin propriile calități. Dar destul de repede înțelege că în societatea materialistă doar prin muncă și talent nu va reuși. Sub influența principiilor moralei burgheze pe care le urmărește la tot pasul și pe care i le explică și mai clar ocnașul Vautrin,

își schimbă opiniile și ajunge să înțeleagă că pentru a parveni trebuie să facă uz de orice mijloace, chiar dacă ele duc spre degradare morală (totuși, nu decade absolut și refuză planul lui Vautrin de a deveni bogat prin crimă).

- „Crima legală”. Această modalitate de parvenire presupune desconsiderarea oricăror principii și valori morale, acțiuni radicale, în afara legii, pentru a te îmbogăți și a urca pe scara ierarhiei sociale.

Vautrin: „*La originea marilor averi stă o crimă care a fost uitată pentru că a fost făcută cu dibăcie*”. Exemplu din roman: tatăl Victorinei (o vecină de pensiu-ne a lui Rastignac, pe care tatăl a gonit-o de acasă doar ca să nu-i dea moștenire) a câștigat primul său capital prin faptul că și-a ucis propriul prieten, un negustor.

Inadaptatul. Acesta este tipul uman care nu dorește se facă compromis cu propria conștiință, care dorește să rămână curat și din acest motiv poate deveni victimă a societății care-i distruge pe toți acei ce nu-i acceptă regulile. Bunăoară, Julien Sorel în finalul operei, deja arestat, când nu a dorit să mintă și să se lingusească în fața judecătorilor care ar fi putut să-i schimbe pedeapsa cu moartea în una mai puțin aspră: le-a spus direct tot ce crede despre așa-zisa „înaltă societate”, fiind conștient că, în felul acesta, își pregătește singur finalul.

În acest tip s-ar include și Nora, personajul lui H. Ibsen din piesa *O casă de păpuși*. Drama falsei ei fericiri o transformă și Nora decide să-și părăsească casa, o „casă de păpuși”, și pe omul convențiilor, soțul ei. În felul acesta, pe parcursul operei asistăm la un proces de maturizare/emancipare a personajului. Mama devotată, soția tandră, prietena iubitoare de odinioară, începe să mediteze asupra drepturilor sale de om, decide să-și părăsească familia și să se transforme într-o ființă liberă, cu propria opinie. Ea nu mai dorește să procedeze „așa cum trebuie”, de ochii lumii, respectând normele/aparențele și morala societății, ci așa cum consideră singură că este corect și pleacă spre zări, ale căror lumini autorul nu ni le demonstrează (asistăm la un final deschis, nu știm ce va face în continuare). Polemica principală se concentrează în jurul problemei dacă e sau nu e morală fapta Norei, femeia care s-a încumetat să sfideze legile și morala societății în care guvernează bărbații, care și-a părăsit casa, soțul și copiii pentru a deveni liberă și a se descoperi pe sine.

În tipurile de personaje realiste cititorul se redescoperă și se recunoaște pe sine, pe membrii familiei sale sau rudele, vecinii, colegii etc.; deci, se poate identifica cu acestea. Tipul însă nu neagă și prezentarea individualului, ale unor trăsături ce-i acordă caracteristici personale. Realismul poate analiza și mecanismele vieții interioare ale personajului. În felul acesta, în realism întâlnim interacțiunea dintre tipic (general-uman) și personal (individual); tipicul se poate realiza și prin individual. Literatura realistă nu doar prezintă personajul tipic, ci analizează împrejurările și motivele care l-au creat.

Personajul realist, spre deosebire de cel (pozitiv) romantic și de cel din tragediile clasicismului, nu este idealizat și nu reprezintă eroul, ci omul obișnuit

care se manifestă în împrejurări obișnuite. Scriitorul realist a demonstrat că și viața omului cu o condiție socială comună poate fi la fel de interesantă, la fel de dramatică și de complexă, precum cea a eroilor (în adevăratul sens al acestui cuvânt) din tragediile clasiciste și ale celor din poemele romantice.

Conflictul principal al operei realiste este, în primul rând, acel dintre individ și societate. Parte componentă a lui, dar în raport de subordonare, poate fi conflictul interior: al omului cu sine, cu propriile gânduri, principii, temeri, frustrări etc. Acest lucru se vede foarte bine în istoria personajului central, Julien Sorel, din *Roșu și negru*.

Naratorul într-o operă realistă este omniprezent, omniscient și chiar omnipotent, un fel de demiurg care știe totul despre mecanismele de dezvoltare a societății și despre personaje: ce fac, ce presupun să facă, ce gândesc, ce simt, cum și de ce acționează și interacționează cu toți ceilalți; el e acela care, printr-o viziune lucidă și detașată, fără a se implica în derularea acțiunii, le dirijează și le hotărăște destinul.

Într-un text realist naratorul, de regulă, nu se regăsește printre personaje. Din acest motiv, nararea este heterodiegetică, prezentată de la persoana a III-a. O astfel de perspectivă narativă oferă o mai mare doză de veridicitate operei.

Tehnici artistice

Stilul operei realiste este obiectiv, impersonal, coerent, lipsit de artificii.

Îi sunt caracteristice:

- Precizia și sobrietatea exprimării. Limbajul, fiind și unul din mijloacele de individualizare a personajelor, este simplu, accesibil, acel vorbit în comunicarea de zi cu zi.

- Aplicarea rațională, fără ornamente și excese, a figurilor de stil. Atunci când sunt utilizate, acestea vin și cu o încărcătură semantică,

- Modalitatea de narare de la persoana a III-a, fapt ce presupune că nu este unul din personaje acel care deapănă istoria, ci un narator obiectiv.

- Linia de subiect este logică și cronologică.

- Metoda de prezentare: de la general spre particular, din exterior spre interior. De exemplu, la Balzac, în romanul *Moș Goriot*: localitatea (Parisul) – cartierul (lângă cel Latin, între colinele Montmartre și ridicăturile Montrouge; „*Nu există în Paris un cartier mai oribil, nici, se cuvine s-o spunem, mai necunoscut.*”) – strada (Neuve-Sainte-Genievieve) – casa (pensiunea „Casa Vauquer”) – odaia (pentru moș Goriot: la început, apartamentul de lux, la sfârșit, în cel de-al patrulea an, cea mai săracă, întunecată și umedă din pensiune) – personajul.

Cele mai cultivate **genuri și specii literare** în realism sunt:

➤ genul epic: romanul, povestirea, nuvela ș.a.;

➤ genul dramatic: drama, tragedia, comedia.

Dintre acestea cel mai popular este romanul, din mai multe motive:

✓ Romanul oferă mai multe posibilități de a transmite mesajul, scriitorul nefiind limitat în niște hotare/reguli stricte care țin de volum, tehnici artistice, tematică etc.

✓ Acțiunea se poate petrece într-o perioadă de timp mai îndelungată (în comparație cu alte specii literare), fapt ce permite urmărirea proceselor pe toată durata lor, de la început până la sfârșit (de la premise până la consecințe), pe mai multe spații (locuri), cu un număr mare de personaje (de exemplu, în romanul *Război și pace* de L. Tolstoi activează peste 550, inclusiv cele episodice).

✓ Volumul său, mai mare în comparație cu celelalte specii literare, permite autorului să pună în discuție informație/probleme din diverse domenii: istorie, viața socială, politică, ideologie, etică, cultură, filosofie etc.

Scopul principal al literaturii realismului este, în primul rând, cel educativ, educarea omului nou: puternic, integru, onest, care să poată face față tuturor provocărilor realității. Deci, este un scop practic, util. În felul acesta, realismul contribuie la formarea moravurilor și a bunului gust, la modelarea personalității.

La mijlocul secolului al XIX-lea realismul deseori era considerat o literatură subversivă, o manifestare periculoasă a spiritului de opoziție contra situației social-politice existente, dat fiind faptul că majoritatea scriitorilor realiști criticau ordinea socială și condiția omului în societate și nu-și ascundeau principiile democratice. Unii critici afirmau că a fi realist înseamnă a fi socialist, fapt care nu corespundea adevărului. Mai corect, această afirmație s-ar aplica, în parte, realismului în literatura rusă. Acesta s-a dezvoltat în urma realismului francez și englez, în a II-a jumătate a sec. al XIX-lea, și într-o măsură mai mare a fost angajat în lupta socială, chiar contribuind la formarea opiniilor politice.

În sec. XX, în statele fostului bloc socialist, a fost promovat așa-zisul **realism socialist**, o formă de literatură angajată, portavoce a regimului, având ca scop promovarea doctrinei comuniste prin glorificarea luptei revoluționare și a „muncii eroice a poporului”, accentul punându-se pe colectivizarea agriculturii și industrializarea țării; toate acestea – pentru educația ideologică în spiritul socialismului. Reprezentanți: M. Gorki, N. Ostrovski, M. Șolohov ș.a.

De asemenea, în sec. XX, în arealul sud-american (în primul rând), se dezvoltă o formă de literatură, denumită **realism magic**: un realism de tip nou, în care fantezia și realitatea, miraculosul și banalul, nu se opun, ci, dimpotrivă, compun un tot întreg, atunci când trecutul precolonial coexistă cu prezentul post-industrial, iar descrierile cele mai realiste se împletesc cu elemente ale supranaturalului și oniricului, cu motive din basme și mituri. Reprezentanți: M.A. Asturias, A. Carpentier, G.G. Marquez.

Sarcini:

1. Menționați principalele evenimente social-politice de la mijlocul și din a doua jumătate a sec. al XIX-lea care au contribuit la apariția și dezvoltarea realismului.
2. Indicați teoriile științifice și sistemele filosofice care au determinat ascensiunea realismului ca curent artistic.
3. Definiți noțiunea de „realism”.
4. Menționați principalele evenimente culturale care au contribuit la aprobarea termenului „realism”.
5. Delimitați premisele apariției realismului.
6. Indicați principiile estetice ale realismului.
7. Definiți conceptul de personaj realist.
8. Menționați patru trăsături ale personajului realist.
9. Numiți tipuri de personaj realist.
10. Identificați esența conflictului unei opere realiste.
11. Indicați tehnici artistice ale realismului în literatură.
12. Numiți genurile și speciile literare, cultivate în literatura realistă.
13. Definiți noțiunile de:
 - realism romantic;
 - realism critic;
 - realism socialist;
 - realism magic.
14. Demonstrați impactul evenimentelor social-politice din această perioadă asupra dezvoltării realismului.
15. Argumentați rolul progresului științei în schimbarea viziunii despre lume, reflectate în operele artistice.
16. Confirmați influența jurnalismului asupra dezvoltării literaturii din a doua jumătate a sec. al XIX-lea.
17. Caracterizați concepția despre existență a realismului, raportând-o la condițiile social-politice și culturale ale timpului.
18. Analizați, apelând la exemple din operele artistice, trăsăturile personajului realist.
19. Comparați tipurile principale de personaje realiste.
20. Determinați modalități de parvenire, analizate în literatura realismului critic.
21. Analizați, apelând la argumente din operele citite, raportul „individ – societate” în literatura realistă.
22. Explicați, cu argumente din operele citite, obiectivismul și veridicitatea în realism.
23. Caracterizați, cu exemple din operele citite, esența determinismului social în realism.

24. Explicați, cu argumente din operele citite, esența determinismului istoric în realism.
25. Caracterizați, cu exemple din operele citite, principiul tipizării în realism.
26. Motivați importanța detaliului într-o operă realistă.
27. Explicați poziția naratorului într-o operă realistă.
28. Argumentați popularitatea romanului în literatura realistă.
29. Explicați, cu argumente din operele citite, scopul educativ al realismului.
30. Comparați realismul și clasicismul, delimitând trăsături comune și deosebiri.
31. Comparați realismul și romantismul, menționând șapte deosebiri și trei trăsături comune.
32. Comentați sistemul de valori ale realismului, raportându-le la modelele de gândire contemporane.
33. Dezvoltați un ansamblu de relații între personajul realist de la mijlocul și din a doua jumătate a sec. al XIX-lea și omul contemporan.
34. Formulați un punct de vedere propriu despre fenomenul parvenirii, reflectat în operele scriitorilor realiști, și manifestările lui în societatea contemporană.
35. Comentați, cu argumente din operele citite, coexistența elementelor romantismului și realismului în creația scriitorilor de la mijlocul sec. al XIX-lea (Stendhal, Ch. Dickens, Ch. Brontë, P. Mérimée ș.a).

2.2. NATURALISMUL ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ DIN SEC. AL XIX-LEA

Unități de conținut:

- Reprezentanți, opere, argument teoretic
- Baza filosofică a naturalismului
- Premisele apariției
- Perioade de constituire a naturalismului
- Trăsături ale naturalismului:
 - ✓ obiectivismul absolut;
 - ✓ apropierea literaturii de știință;
 - ✓ determinismul biologic;
 - ✓ recursul la documente și probe;
 - ✓ proiectarea „naturii” asupra socialului;
 - ✓ stilul „secundelor”.
- Concepția despre om ca ființă biologică
- Raportul „realism – naturalism”
- Caracterul inovator al naturalismului
- Romanul *Germinal* de E. Zola în paradigma naturalismului

Termeni-cheie: *naturalism, pozitivism, știință, observație, obiectivism absolut, determinism biologic, fiziologie, teme interzise, temperament.*

Obiective de referință:

- Să numească reprezentanți, opere și lucrări teoretice ale naturalismului;
- Să definească noțiunea de „naturalism”;
- Să menționeze premisele apariției naturalismului;
- Să indice perioadele de constituire a naturalismului;
- Să recunoască principalele caracteristici ale naturalismului în literatură;
- Să explice baza filosofică a naturalismului;
- Să demonstreze contribuția fraților Goncourt și a lui E. Zola la afirmarea naturalismului;
- Să analizeze registrul tematic al literaturii naturaliste;
- Să caracterizeze personajul operei naturaliste;
- Să explice esența dereminismului biologic în naturalism;
- Să demonstreze apropierea literaturii de știință în naturalism;
- Să compare realismul și naturalismul, determinând trăsături comune și deosebiri;
- Să demonstreze interacțiunea elementelor realismului și naturalismului într-o operă citită;
- Să evalueze performanțele și lacunele naturalismului ca sistem artistic;
- Să propună o viziune proprie despre om ca ființă biologică, concepție, susținută de naturalism;

- Să aprecieze ideea de obiectivism absolut în literatură, promovată în naturalism;
- Să comenteze rolul lui E. Zola în dezvoltarea naturalismului francez și universal.

Naturalismul este un curent literar și artistic care a apărut în Franța în a doua jumătate a sec. al XIX-lea ca să se extindă și în alte țări și să se dezvolte și în secolul XX. În literatură s-a manifestat în proză și dramaturgie, iar în pictură termenii „realism” și „naturalism” deseori se foloseau interschimbabil, cu aceeași încărcătură semantică. De exemplu, pictorul realist G. Courbet a fost criticat și pentru „naturalismul” operelor sale care a șocat morala publică, obișnuită cu imagini mai subtile și mai idealizată.

Termenul este derivat din franceză – „*naturalisme*”, format din „*nature*”. S-a pornit de la convingerea că totul se include în ciclul naturii, pentru a se sugera importanța decisivă a laturii biologice în dezvoltarea ființei umane și a se anunța că accentul decisiv în prezentarea personajului literar se va pune pe esența lui care vine de la natură: biologie, fiziologie, ereditate.

Reprezentanți:

➤ **În Franța:** frații Edmond (critic de artă, scriitor, editor, publicist, fondatorul Academiei Goncourt, care din 1903 până în prezent, anual, acordă *Premiul Goncourt*, unul dintre cele mai prestigioase în domeniul literaturii, pentru cele mai bune opere în proză, scrise în limba franceză) și Jules de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet ș.a.

➤ **În Germania:** Arno Holz, Gerhart Hauptmann ș.a. Naturalismul german se extinde prin activitatea cercului „Durch Berlin” și a revistei „Die Gesellschaft”.

➤ **În Italia:** varianta naturalismului se numește *verism*, de la latinescul *vero*, cu sensul de *adevărat*. Prin selectarea acestei denumiri s-a accentuat intenția de a spune adevărul, fără voal și inhibiții, despre viața cotidiană. Chiar dacă unii critici de literatură, în special cei italieni, l-au considerat un produs cristalizat autonom/autohton (și aceste fenomene literare într-adevăr demonstrează și accente particulare), totuși legătura cu naturalismul este vizibilă prin mai multe trăsături, de la preferințe tematice până la particularități de stil. Reprezentantul principal este Giovanni Verga.

➤ **În Anglia** victoriană elemente ale naturalismului se răspândesc cu 1-2 decenii mai târziu ca în Franța și pot fi depistate în proza lui Th. Hardy.

➤ **În România:** accente ale naturalismului se descoperă de la sfârșitul sec. al XIX-lea în unele nuvele ale lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Luca Caragiale, puțin mai târziu, în prima jumătate din sec. XX, în opera lui Liviu Rebreanu ș.a.

Argumentul teoretic al naturalismului a fost elaborat de Emile Zola în mai multe lucrări:

✓ eseul *Romanul experimental* (1880);

✓ prologul romanului *Térèse Raquin*, scris după editarea acestuia, ca răspuns la critica pe care a declanșat-o. În astfel de condiții, Zola a declarat: „*Grupul de scriitori naturaliști la care am onoarea să aparțin are curajul de a publica lucrări puternice*” și a precizat că în opera sa și-a propus să urmărească, pas cu pas, „*bruta umană*”, dominată de „*fatalitatea cărnii*”.

✓ articolul „*Note intime cu privire la Rougon-Maquart*” (1868) ș.a.

Titlul eseului *Romanul experimental*, așa cum recunoaște însuși Zola, a fost sugerat de cel al lucrării *Introducere în studiul medicinei experimentale* de C. Bernard, medic și fiziolog francez, fondatorul fiziologiei experimentale. Romanul experimental este considerat romanul naturalist, iar acesta, la rândul său, își propune să devină roman științific care să înlocuiască studiul omului abstract prin studiul omului natural, supus legilor fizico-chimice și determinat de influențele mediului, adică al omului văzut ca ființă preponderent biologică. Autorul subliniază că romanul experimental nu trebuie să se preocupe de acel „*de ce*” al lucrurilor, ci doar să explice acel „*cum*” al lor și nimic mai mult. Pentru a apropia literatura de știință și a demonstra că acestea două au metode de lucru similare („... *pentru a-mi exprima clar gândul și a-i da rigoarea unui adevăr științific*”), în lucrarea sa, Zola a copiat pasaje întregi din cea a lui Bernard, doar înlocuind cuvântul „*medicină*” prin cuvântul „*roman*” și cuvântul „*medic*” prin „*romancier*”.

Naturalismul a apărut ca o replică la subiectivismul și idealizarea din romanticism și s-a impus din dorința de a crea o literatură nouă, absolut obiectivă, care să prezinte adevărul gol, fără pudoare, al vieții. S-a considerat varianta de vârf a realismului, radicalizând principiile estetice ale acestuia până la cele mai urâte, cele mai dure și mai brutale aspecte ale realității.

Baza filosofică a naturalismului a fost pregătită de **pozitivismul lui Auguste Comte**. Tezele principale ale acestei filosofii au fost formulate în lucrarea sa, *Curs de filozofie pozitivă*. Bazându-se pe ultimele descoperiri ale științelor, pozitivismul afirma că scopul științei nu constă în descoperirea legității fenomenelor, ci în descrierea lor, pornind de la datele „pozitive”, adică empirice, oferite de organele de simț: cu alte cuvinte, este adevărat doar ceea ce văd, aud, palpez, miros, gust. În același timp, a insistat ca omul de știință să nu se limiteze la observația detașată a fenomenelor, ci să realizeze experimente controlate, care ar confirma sau infirma ipotezele cu privire la aceste fenomene.

E. Zola a preluat și a dezvoltat aceste idei. În *Romanul experimental* preciza că, dacă observatorul, plecând de la fapte reale, doar constată fenomenele pe care le are sub ochii săi, fotografiind cu exactitate natura, atunci experimentatorul vine pentru a le verifica și a le explica. În felul acesta, romancierul naturalist combină două ipostaze: pe cea de observator și pe cea de experimentator. Observatorul

pregătește fundamentul: punctul de plecare, terenul solid, pe care urmează să se dezvolte personajele; deci, din observație se naște ideea. Pornind de la faptele adevărate, experimentatorul va dirija fenomenele, va face așa ca aceste personaje să interacționeze într-o istorie specifică. Aceasta e partea de invenție. Metoda experimentală modifică natura, fără a ieși din natură, susține Zola.

Pozitivismul a avut un rol important în dezvoltarea științei, dar nu a fost tocmai corect transferul mecanic al legilor naturii asupra explicării fenomenelor sociale. De exemplu, filosoful și criticul de artă francez, Hippolyte Taine, a proiectat ideile pozitivismului asupra esteticii, aplicând domeniului moral fiziologia și considerând că există o legătură strânsă între științele naturale și cele morale, ideea sa capitală, așa cum singur a apreciat-o, afirmând asimilarea dintre cercetarea istorică și psihologică, pe de o parte, și cea fiziologică și chimică, pe de alta. Taine a determinat viața spirituală a omului de procesele fizice din natura sa, fapt ce i-a permis să condiționeze creația literară de trei factori:

✓ **Rasa:** un termen destul de elastic, aplicat națiunilor omenești, ca produs al unui lung proces ce depinde de o mulțime de factori, inclusiv de climă, de sol, de hrană, de marile evenimente ce le-au țesut originile. Acestea sunt diferențele dintre popoare, caracteristicile lor naționale, trăsăturile culturale colective ce influențează toți autorii, chiar fără știrea lor.

✓ **Mediul:** epoca, anturajul, contextul fizic și geografic cu stereotipurile sale, condițiile în care e creată opera; poziția operei de artă în interiorul tradiției.

✓ **Momentul:** nu reprezintă doar o cronologie sau o dată concretă, ci, mai degrabă, spiritul timpului în care e creată opera; acesta include și tradiția culturală care generează o anumită viziune asupra lumii.

Premisele apariției naturalismului

Naturalismul, cu concepția sa despre existență și om, a fost foarte mult influențat de ultimele (pentru acel timp) descoperiri științifice, în special de acelea care țineau de medicină, fiziologie, biologie. În această ordine de idei, un rol important l-au avut următoarele lucrări științifice:

Nr. crt.	Autorul	Titlul lucrării	Anul ediției	Ideea/concluzia principală cu aplicare la naturalism
1	Prosper Lucas	<i>Tratat filozofic și fiziologic asupra eredității naturale</i>	1850	Legile fiziologice ale eredității determină comportamentul ființei umane.
2	Charles Darwin	<i>Despre originea speciilor</i>	1859	Lupta pentru existență și selecția naturală a speciilor au fost transferate asupra societății umane.
3	Claude Bernard	<i>Introducere în studiul medicinei experimentale</i>	1865	Ființa umană trebuie să fie explicată, în primul rând, din punct de vedere biologic, fiziologic.

Din dorința de obiectivitate absolută, naturalismul a urmărit o apropiere cât mai mare de știință, până la identificarea literaturii cu aceasta, iar a scriitorului cu savantul.

Apariția naturalismului a fost condiționată și de:

➤ *Evoluționismul biologic* (Ch. Darwin) și *cel social* (H. Spencer) care, preluând modelul biologiei, a integrat universul social în cel cosmic și a elaborat un principiu universal al evoluției sociale, în conformitate cu care toate evenimentele din realitate se conformează unei legi unitare, parcurgând drumul de la simplu spre complex.

➤ *Filosofia utilitaristă* care apreciază acțiunile persoanelor în funcție de finalitate, aceasta presupunând realizarea fericirii și înlăturarea suferinței, precum și obținerea plăcerii; în varianta mai egoistă, consideră folosul personal valoare supremă, inclusiv criteriu principal al moralității.

➤ *Materialismul istoric/dialectic* (C. Marx, F. Engels) care afirmă că istoria umană este rezultatul luptei de clasă pentru bunurile materiale.

În context social-politic, răspândirea naturalismului, ca și cea a realismului, a fost pregătită de extinderea industrializării care, dincolo de asigurarea progresului economic, a dus la ruina micului producător și transformarea lui în proletar prin creșterea conștiinței de clasă care s-a manifestat în organizarea de revolte comune împotriva existenței mizerabile și a nedreptății. De asemenea, naturalismul a apărut ca urmare a revoluțiilor de la 1848 care, chiar dacă au fost înăbușite, au generat valori și au creat experiențe, ajungând să fie apreciate ca adevărată „primăvară a popoarelor”. Într-o astfel de conjunctură, reprezentanții naturalismului au considerat literatura o eficientă armă de luptă socială și chiar politică.

Perioadele de constituire a naturalismului

Ce consideră că, în dezvoltarea sa, naturalismul a trecut prin trei etape:

Prima: anii 50 din sec. al XIX-lea. Perioada pregătitoare, atunci când este clar că estetica romantismului se află în retragere și se impune necesitatea noilor paradigme artistice. Realismul deja domină prin opera lui Stendhal, O. de Balzac, G. Flaubert, W. Thackeray ș.a., dar se consideră că acesta e prea „blând” și evită să urmărească adevărul până la cele mai urâte și mai brutale aspecte ale sale. Într-o astfel de conjunctură, importante pentru procesul de creație literară devin observația imparțială, colectarea sistematică și minuțioasă a faptelor, recursul la probe și la documente. Se urmărește ca opera de artă să fie asemenea unei anchete a adevărului vieții cotidiene, să reprezinte „o felie de viață”.

Cea de-a doua: anii 60. Se caracterizează prin activitatea literară a fraților Goncourt care, de asemenea, au evitat centrarea pe imaginar și s-au concentrat

pe colectarea minuțioasă a faptelor din viața reală, pe exactitatea reproducerii detaliilor, urmărind „disecția clinică” a relațiilor sociale. Aici se evidențiază *Germinie Lacerteux* (1865), considerat primul roman naturalist. Opera a pornit de la un caz real din viața fraților, atunci când, după decesul servitoarei lor, Rose Malingre, i-au descoperit viața ocultă, marcată de orgii nocturne și alcool. Zguduți de această descoperire, decid să creeze o dramă, pe cât de banală, pe atât de răspândită, despre decăderea morală a femeii, accentuând că „*această carte vine din stradă*”. Din conținut: după un eșec în dragoste, rămânând fără economiile pe care le-a cheltuit pe iubitul depravat care, după aceasta, o respinge cu violență, fata, plină de datorii, se scufundă într-o viață de desfrânare și beție ca, după aceasta, să moară pe un pat de spital. Considerat unul dintre primele romane franceze realiste care descriu viața femeii într-o tonalitate atât de dură, aproape ca pe un caz clinic, urmărind patologiile iubirii, acesta a generat mai multe critici și aprecieri ca „repugnant” și „scandalos”.

Cea de-a treia: anii 70-90. Se caracterizează prin creația celui mai cunoscut reprezentant al naturalismului din toate țările, Emile Zola, care a scris nu doar opere artistice, ci și lucrări teoretice. În această perioadă, mai exact, în 1880, vede lumina tiparului și volumul colectiv de nuvele, *Serile de la Médan*, care legitimează aderarea mai multor scriitori la naturalism, printre aceștia fiind și Maupassant cu nuvela *Boule de Suif*, pe care Flaubert, primul ei cititor, a apreciat-o drept o adevărată capodoperă.

Trăsături ale naturalismului

1. Tendința spre obiectivismul absolut. Renunțarea autorului la orice aprecieri în prezentarea faptelor reale, totala lui nepărtinire, refuzul oricăror judecăți morale sau comentarii tendențioase. Aceasta presupune un stil neutru, detașat, impersonal, când scriitorul, prin observația sistematică care se manifestă în reproducerea totală/fotografierea realității, se substituie omului de știință, Bunăoară, E. Zola susținea că nu dorește să fie asemenea lui Balzac care, în „Prefață” la *Comedia umană*, a declarat că în operele sale este nu doar scriitor, ci, în același timp, și moralist, filosof și politician. Spre deosebire de acesta, Zola s-a văzut în postura savantului care observa faptele, le prezintă și realizează experimente, formulează ipoteze, alcătuiește fișe de lucru pentru a verifica aceste observații: „*Eu nu-mi iau misiunea nici de a aproba, nici de a blama: mă mulțumesc să analizez, să constat, să disec și să spun ceea ce văd*”.

2. Recursul la ultimele descoperiri ale științei despre om și despre societate (biologie, medicină, fiziologie, sociologie, politologie ș.a.). Se promova ideea în conformitate cu care știința și literatura trebuie să se apropie cât mai mult posibil, deoarece ambele au aceleași scopuri și aceleași metode de lucru.

Romanul naturalist reprezintă un studiu serios și detaliat al problemelor fiziologice sau/și sociale, ale căror cauze și trăsături sunt cercetate aproape în stil documentar și științific, fapt ce presupune excluderea din operă a opiniei personale a autorului. Iată ce spune autorul (Zola) despre personajele romanului său *Thérèse Raquin*: „În «*Thérèse Raquin*» am vrut să studiez temperamente și nu caractere. Am ales personaje întru totul dominate de nervii și sângele lor, lipsite de liberul arbitru, târâte în fiecare act al vieții de fatalitatea cărnii. *Thérèse* și *Laurent* sunt niște firi omenești, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărțuirea surdă a patimilor; impulsurile instinctului, detractările cerebrale survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unei nevoi. Crima pe care o săvârșesc este o consecință a adulterului lor... remușcărilor lor reprezintă o simplă dezordine organică, o răzvrătire a sistemului nervos extrem de încordat. Suflul este cu totul absent... Scopul pe care l-am urmărit a fost înainte de toate un scop științific... Fiecare capitol este studiul unui caz curios de fiziologie... Am făcut pur și simplu pe două trupuri vii operația analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre”.

Și Flaubert, considerat precursor al naturalismului, a insistat pe aplicarea metodelor de cercetare științifice artei, fiind convins că arta și știința trebuie să se apropie, arta să devină mai științifică, iar știința să împrumute unele procedee ale artei. A apreciat mult posibilitățile științei, văzând-o ca pe o salvare din problemele cu care se confruntă societatea. În romanul *Doamna Bovary* de Flaubert (fiu de medic chirurg), dat fiind faptul că soțul Emei, Charles Bovary, este un medic de provincie, se prezintă mai multe cazuri clinice, urmărite cu lux de detalii naturaliste. De exemplu, istoria lui Hippolyte, căruia a trebuit să i se amputeze piciorul: cum a fost tratat până atunci, cum a avansat gangrena. „*O tumefacție lividă se întindea pe picior, și cu flictene din loc în loc, din care supura un lichid negru ... putreziciunea ce nu ceda urca tot mai sus, de la extremități spre pântec, cu toate că-i schimbau mereu poșionile și cataplasmele, pe zi ce trecea mușchii se desprindeau tot mai tare...*”. Un caz clinic este și sinuciderea cu arsenic a Emei, pe care Flaubert, asemenea unui medic, o urmărește foarte atent, observând și reproducând imparțial, inclusiv cu termeni medicali („*La început a existat o senzație de uscăciune a faringelui, apoi dureri insuportabile în epigastru, hiperpurgație, comă*”), cea mai mică schimbare, de la primele simptome de otrăvire până la deces („*O convulsie o trânti din nou pe pat*”).

3. Determinismul biologic și abordarea așa-ziselor teme interzise, care vizează cele mai incomode laturi ale vieții, pe care chiar realismul, cu tot obiectivismul său, evita să le aducă în discuție. Acestea sunt teme ce țin de cele mai mizerabile, murdare, rușinoase, dezgustătoare și patologice aspecte ale vieții umane. Astfel, din nuvelele lui Maupassant cunoaștem o sumedenie de istorii dintre cele

mai monstruoase: în *Adoptatul* un tânăr, cândva înfiat, își ucide, fără remușcări, mama adoptivă doar pentru a o moșteni mai repede; în *Mama monștrilor*, o mamă încă din pântece își schilodește copiii ca aceștia să se nască cu defecte fizice și ea să-i poată vinde la circ, câștigând astfel bani ș.a.m.d.

Naturalismul nu a urmărit personajul tipic în împrejurări (sociale) tipice. Acesta a afirmat că **condiția umană** (comportamentul și caracterul său) **este determinată de următorii factori:**

✓ Moștenirea genetică; ereditatea. Anume acest punct a fost cel mai vulnerabil pentru critică, deoarece sugera lipsa voinței libere, anihilată prin fatalitatea eredității. Cu alte cuvinte, dacă te-ai născut într-o familie de alcoolici sau de criminali, cel mai probabil, vei deveni și tu alcoolic sau criminal.

✓ Problemele sociale: alcoolismul, prostituția, corupția, violența în familie și în societate etc. De exemplu, în *Thérèse Raquin*, roman, prin care, printre altele, Zola și-a demonstrat admirația pentru *Germinie Lacerteux* de frații Goncourt, temele sunt: adulterul, crima (omorul) și suicidul. Înclinarea scriitorului pentru morbid și macabru îl fac să descrie morga în toate detaliile ei. Autorul nu-și scutește cititorii nici măcar de descrierea cadavrului în proces de putrefacție al lui Camille.

Aici se includ și condițiile concrete de viață ale omului și, mai ales, sărăcia extremă. S-a considerat că inegalitatea economică și in justiția socială reprezintă originea mai multor tragedii umane. În felul acesta, naturalismul a determinat condiția omului atât de factori din interior, precum ereditatea, fiziologia, temperamentul, cât și din exterior, acesta fiind mediul social.

4. Interesul pentru documentar, pentru colectarea minuțioasă și sistemică a datelor, recursul la probe. De exemplu, se știe că, lucrând la un proiect literar, Flaubert se documenta meticulos, citea foarte mult, bazându-se și pe informație preluată din surse autorizate. Însă documentul nu se reproducea în forma sa inițială, ci era prelucrat și adaptat. Se afirmă că și la baza liniei de subiect a romanului *Doamna Bovary* a stat un fapt real, povestea unui medic și a soției lui, decedată în circumstanțe dramatice, despre care Flaubert a citit în cronică unui ziar. Se spune că, pentru o reproducere cât mai aproape de adevăr, Flaubert a consultat un avocat cu privire la problemele datoriilor, iar pentru a cunoaște „de la persoana I” simptomele otrăvirii cu arsenic, și l-a administrat sie în doze mici. De asemenea, pentru mai mult realism, va desena planul orașelului Yonville, unde se desfășoară cea mai mare parte din acțiune. Cert însă e că autorul a reușit să dea istoriei inițiale un înalt grad de tipizare, nu întâmplător subtitlul romanului e: „Moravuri de provincie”. O replică, și mai naturalistă, la *Doamna Bovary* este romanul *O viață* de G. de Maupassant care, de asemenea, prezintă ruina idealului de dragoste și fericire, bazate pe căsătorie, al unei femei și degradarea într-o existență lăncedă și mediocră, într-o tristețe resemnată și pasivă.

Pe fapte reale, reproduse artistic, se bazează și romanul *Thérèse Raquin* de Zola: aceasta este o istorie, preluată dintr-un foileton, publicat în ziarul „Figaro”, care povestea despre asasinarea unui bărbat de către amantul soției lui, având-o pe ea ca complice.

5. Proiectarea „naturii” asupra socialului. Adepții naturalismului susțineau că și istoria societății trebuie receptată, în primul rând, ca un proces fiziologic și în felul acesta să fie zugrăvită în literatură, deoarece anume biologia, ereditatea, fiziologia cântăresc cel mai greu în formarea caracterului și astfel stau la baza deciziilor și comportamentului uman care construiesc așa-zisul proces istoric. Astfel, în ciclul epic *Rougon-Macquart*, alcătuit din 20 de romane, în concurență cu *Comedia umană* de Balzac, E. Zola, prin istoria a cinci generații dintr-o familie (a creat și arborele genealogic pentru fiecare dintre membrii ei), nu doar a prezentat istoria Franței în timpul regimului lui Napoleon al III-lea, ci a urmărit acest lucru prin prisma legilor eredității, cercetând influența biologicului asupra formării temperamentului și modalitatea prin care acesta interacționează în/cu mediul social. Subtitlul acestui ciclu de romane explică clar intenția autorului: „Istoria naturală și socială a unei familii în timpul celui de-al Doilea Imperiu”. De asemenea, Zola este acel care a afirmat că opera de artă este un colț al naturii, observat printr-un temperament.

6. Trăsătură mai particulară este „stilul secundelor” („Sekundenstil”) în naturalismul german, tehnică artistică, menită să reproducă contopirea totală a timpului operei (cel ficțional) cu cel real, urmărind ca finalitate iluzia obiectivității absolute prin înregistrarea/stenografierea celor mai mici, aproape neobservate, mișcări, zgomote, impresii vizuale etc. Ce pornește de la faptul că timpul narativ trebuie să corespundă cu cel narat, cu alte cuvinte, lectura unui eveniment să dureze atât cât durează evenimentul în sine. Se consideră că astfel efectul va fi imediat și mai autentic. Tehnica „stilului secunde” a fost folosită în drama *Țesătorii* de Hauptmann, în volumul *Papa Hamlet* de A. Holz, care examinează condiția omului pe fundalul schimbărilor culturale, sociale, politice și economice, de exemplu, în scena crimei, sau în momentul când Papa Hamlet își descalță ciorapii: timpul oferit pentru aceasta în operă corespunde cu cel real.

De asemenea, pentru reproducerea cât mai exactă a adevărului până la ultimele detalii, se urmărește și reproducerea exactă a vorbirii naturale: bâlbâitul, interjecțiile, respirația grea și pauzele de respirație, zgomotele de fundal, propozițiile incomplete etc.

Raportul „realism – naturalism”

Ca sisteme literare, realismul și naturalismul demonstrează mai multe trăsături comune. În primul rând, ambele pornesc de la obiectivism și zugrăvirea veridică a realității. Dar se urmăresc și deosebiri. Printre acestea rezumăm:

1. Realismul se bazează, în primul rând, pe determinismul social. Naturalismul – în primul rând, pe cel biologic, atunci când caracterul și comportamentul personajului e influențat nu atât de mediul social, cât de ereditate, fiziologie, instincte.

2. Realismul se bazează pe cauzalitate externă (mediul social), naturalismul – pe cauzalitate internă (ereditatea, tot felul de patologii etc.).

3. În realism personajul reprezintă un tip social (burghezul, aristocratul, arivistul, parvenitul etc.), în naturalism – un caz patologic (alcoolicul, istericul, criminalul, taratul ș.a); uneori, romanul naturalist parcă reproduce un studiu de caz patologic.

4. Realismul analizează caractere umane, naturalismul prezintă, în primul rând, temperamente umane.

5. Realismul zugrăvește personaje și situații tipice, pe cele mai frecvent întâlnite, cele mai reprezentative. Naturalismul, din intenția de obiectivitate absolută, dorește să prezinte absolut totul, și cel mai, s-ar părea că, nesemnificativ detaliu, parcă să „fotografieze” realitatea, astfel încât să nu fie omis nimic. Însă, în această abundență de date și fapte, pot să nu fie observate acelea care sunt cele mai importante, se poate pierde esențialul.

6. Realismul este interesat nu doar de mediul social în care se manifestă personajele, ci și de psihologia lor. Naturalismul se concentrează pe stările fizice, dereglările psihice, manifestările instinctului, accidentele nervoase, cazurile patologice.

7. Criticând viciile realității, realismul, de regulă, nu cade în extreme, nu alunecă în funest; chiar poate prezenta și idealul. Naturalismul însă, accentuând doar pe degradare, mizerie, murdărie, brutalitate, vicii, probleme, prezentate în cel mai dezgolit mod, împărtășește o concepție pesimistă, aproape fatalistă despre existență și om.

Trăsături productive, inovatoare ale naturalismului

➤ Ca și realismul, naturalismul a continuat democratizarea literaturii și a adus în discuție teme care până atunci au fost evitate de literatura artistică, chiar și de cea realistă (degradarea până la condiția de brută, fiziologia instinctelor, fatalitatea eredității, violența, depravarea, prostituția ș.a.).

➤ Dezgolind dedesubturile, cele mai urâte și mai obscure aspecte ale omului și ale societății, naturalismul a atras atenția opiniei publice asupra lor și a motivat procesul de schimbare spre bine.

➤ Recursul la materialul documentar, miza pe observația sistematică a datelor și faptelor, descrierea minuțioasă au oferit romanului o mai mare doză de credibilitate. Cititorul a fost convins că cele descrise nu țin de domeniul fanteziei, ci într-adevăr au avut sau au loc.

În același timp, printre lacunele naturalismului pot fi menționate următoarele: determinismul social și cel psihologic au fost substituite de cel biologic, caracterul uman a fost înlocuit prin temperament, obiectivismul absolut a omis vocea autorului în opera sa, dezvoltarea istorică a societății a fost receptată, în primul rând, ca proces fiziologic ș.a.

E. Zola *Germinial*

Romanul a fost publicat în anul 1885 și se include în ciclul *Familia Rougon-Macquart*, fiind al treisprezecelea din 20. Zola și-a propus să descrie societatea franceză din timpul celui de-al Doilea Imperiu, așa cum Balzac, cu câteva decenii anterior, a descris societatea franceză de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și din I-a jumătate a sec. al XIX-lea.

Înainte de a începe lucrul asupra acestui proiect, Zola, așa cum cere estetica naturalismului, a preluat rolul de savant-cercetător și s-a documentat minuțios la temă. Autorul și-a propus să scrie o operă despre greva muncitorilor mineri și, în acest scop, a fost la mine, a vorbit mult cu minerii, a văzut în ce condiții muncesc, care este volumul lor de lucru, a fost la ei acasă să le vadă condițiile de trai și să discute cu familiile lor. De asemenea, a studiat lucrări despre mișcările muncitorești și despre ideile socialiste.

Perioada istorică în care a fost scris acest roman se caracterizează prin intensificarea mișcării muncitorești. Pentru prima dată în literatura franceză, dar și universală, descriind greva minerilor, Zola pune în conflict deschis acele două poziții antagoniste ale societății capitaliste: patronul și proletarul (muncitorul, a cărui unică proprietate sunt brațele lui de muncă), capitalul și munca.

În centrul operei sunt plasați minerii. Nu întâmplător, Zola alege să vorbească anume despre mineri, munca lor fiind una dintre cele mai anevoioase și cele mai periculoase (inclusiv, până astăzi). Autorul prezintă condițiile extrem de grele de viață și de muncă, aceștia trăiesc într-o sărăcie mai neagră ca mormântul. În mine, până la limita puterilor, muncesc toți, de la copii până la bătrâni, de dimineață până seara târziu: „*Sus, temperatura se ridică până la 35 de grade, aerul era încrămențit, căldura devenea până în cele din urmă ucigătoare*”. Pentru a vedea mai bine, muncitorii își fixau lampa într-un cui lângă cap, iar căldura emanată de ea, atunci când și așa nu aveai cu ce respira, le încingea sângele. Chinurile lor sporeau și din cauza umezelii: din stâncă țâșnea apă. La sfârșitul zilei ieșeau din mine ca din adâncimile Infernului, străbătând, parcă, mai multe cercuri cu pedepsele lor: căldura insuportabilă, extenuarea fizică, noroiul, focul, vijelia de apă etc.: Infernul trăit în viață.

Munca este principala lor ocupație, ea le determină orice gând, orice faptă, ea stă la baza psihologiei lor, a speranțelor lor, însă ea nu le poate asigura nici măcar minimul de existență. „*Se trudeau, într-adevăr, ca vitele, într-o muncă ce altădată era osânda ocnașilor; își lăsau acolo ciolanele mai grabnic decât*

dacă ar fi așteptat să le sune ceasul, și toate acestea ca nici măcar să n-aibă, seara, o îmbucătură de carne. Firește, își avea fiecare terciul său și mâncau totuși, însă atât de puțin doar cât să se chinuiască, fără să crape, înglodați în datorii, hăituiți din urmă, ca și cum și-ar fi hoțit pâinea cea de toate zilele. Când venea duminica, dormeau frânți de oboseală. Altă plăcere decât să se îmbete, sau să mai toarne nevestei un plod nu cunoșteau”. Muncitorii îndură foame permanent: „să umble cu stomacul gol, sfâșiat de durere, care te face să nu mai știi pe ce lume te afli”.

Romanul aduce în vizor lipsa totală a protecției muncii, lipsa de drepturi ale muncitorilor, salariul mizer ș.a. O urmare a acestei stări de lucruri devine murdăria, alcoolismul, brutalitatea moravurilor, degradarea până la starea de animal (exemple: toți membrii familiei se scaldă în același butoi cu apă pe rând, la început copiii, la sfârșit tatăl; apoi urmează descrierea satisfacerii necesităților sexuale care, din lipsă de spațiu personal, sunt văzute de copii).

În contrast cu sărăcia cumplită a minerilor, este prezentată viața luxoasă a proprietarilor de mine care câștigă venituri enorme din contul muncitorilor. Zola a redat panorama unei exploatare monstruoase ce aduce profit unora, care sunt foarte puțini, și sărăcia neagră a mării majorități.

În acest timp, Franța este zguduită de o puternică criză economică. Ca să reziste concurenței, proprietarii minelor iarăși micșorează salariul muncitorilor. Aceasta a fost ultima picătură care a determinat ca nemulțumirea minerilor să se reverse într-o grevă. La început – spontană, sporadică, neorganizată, dar cu cât mai mult timp trece, cu atât mai consecvenți și mai organizați devin muncitorii, iar greva se transformă în una generală. *„Îndârjirea creștea, îndârjirea unei gloate liniștite, un murmur de mocnită furtună, fără violență în gesturi, plutind înspăimântător deasupra capetelor acestei mulțimi greoaie. Câteva minți deprinse cu calculul făcuseră socoteala, iar vorbe despre câștigul celor două centime pe care-l realiza compania de pe urma noului sistem de plată mergeau din gură în gură, ațâțând chiar și pe cei mai grei de cap. Dar era mai ales îndârjirea împotriva acestor plăți de batjocură, răzvrătirea celor flămânzi împotriva șomajului și împotriva amenzilor”.*

Minerii cer revendicări economice și, în primul rând, majorarea salariului și îmbunătățirea condițiilor de muncă, nu acceptă compromisuri și aduc mari sacrificii, știind că luptă pentru supraviețuire. Lider al muncitorilor devine un străin, Etienne Lantier, care, rătăcind în căutarea unui loc de muncă, se hotărăște să rămână la o mină din regiunea Montsou, unde are loc acțiunea. Acolo cunoaște familia Maheu. Etienne, chiar dacă este foarte sincer și dorește să-i ajute, nu are un program bine gândit de acțiuni. Inclusiv din acest motiv, greva a fost înăbușită. Au avut loc ciocniri violente între mineri și jandarmi: ca să domolească muncitorii, a fost trimisă armata care a împușcat în oameni. Greva a fost înfrântă, greviștii au fost nevoiți să revină la lucru.

La prima vedere pare că opera are un final care decepționează, dar nu e așa. Această, cealaltă, perspectivă este sugerată de titlul romanului: *Germinal*.

Semnificația titlului

În calendarul revoluționarilor francezi, luna lui Germinal: 21 martie-20 aprilie, este prima lună de primăvară, luna când încolțesc semințele („germenii”), când pământul se trezește la viață. Aceste „semințe” încă nu se văd, dar ele deja există. Cu referire la conținutul romanului: într-adevăr, greva a fost înăbușită, însă situația nu mai este așa cum a fost până la ea, aceea ce au realizat minerii în timpul grevei nu a trecut fără urme, au acumulat cunoștințe și experiență, inclusiv conștiința de sine, au înțeles că împreună constituie o forță de temut, că sacrificiile lor nu au fost zădarnice și că acestea le vor putea servi pentru viitoarele lupte.

Din finalul romanului: „... în această dimineață de sărbătoare a tinereții, întreaga câmpie răsună de acest vuiet. Zvâcneau, fășnind din pământ, oameni, o întunecată oștire asmuțită de răzbunare, ce-și mocnea germenii în brazdele lumii, împlinindu-se pentru recolta veacului ce va să vină, și a cărei plămădă va face, în curând, să sară în țândări pământul”.

Însuși E. Zola a menționat în legătură cu acest fapt: „Ei au fost învinși. Dar Parisul nu va uita acele împușcături. Minerii și-au calculat forțele, le-au încercat și au uimit întreaga clasă muncitoare din Franța prin apelul lor spre dreptate. Din acest motiv, înfrângerea lor nu a liniștit pe nimeni, burghezii din Montsou, în pofida victoriei lor, înțelegeau că răscoala poate să răbufnească din nou în orice zi, înțelegeau și se uitau cu teamă în jur de parcă întrebându-se: ce se ascunde în această tăcere adâncă? nu li se apropie oare inevitabilul sfârșit?”.

Prin intermediul acestui roman, autorul a dorit să atragă atenția opiniei publice asupra stării deplorabile de muncă și de viață a muncitorilor, pentru a-i motiva pe cei de care depinde aceasta, să întreprindă măsuri de soluționare a problemelor. În caz contrar, clasa muncitoare se poate răzvrăti și atunci pentru cei de la conducere va fi și mai rău: muncitorii pot învinge.

Personajul principal al romanului este cel **colectiv**: mulțimea, mai exact, minerii. Aceasta este și o particularitate a esteticii naturalismului care, în mai multe cazuri, a prezentat identitatea colectivă, surprinzând-o în procesul de muncă – extenuantă, dar prost remunerată –, ale cărui urmări duc spre trezirea conștiinței de sine și ale celei de clasă care se revarsă în mișcări de nesupunere colectivă. Această mulțime flămândă este imprezvizibilă, sălbatică, dar și eroică, ușor influențabilă, puternică – și care începe să-și conștientizeze puterea. Alte exemple, la G. Hauptmann în *Țesătorii* – muncitorii (țesătorii), la L. Rebreanu în *Răscoala* – țărani (G. Călinescu l-a numit „roman al gloatei”) ș.a.

Este necesar de menționat și faptul că cele mai talentate opere ale naturalismului, cele ale lui E. Zola, G. de Maupassant, G. Hauptmann ș.a., nu au urmărit

întocmai doctrina teoretică, ci au îmbinat reușit elemente din realism și naturalism. Dacă o operă literară ar fi fost creată doar după principiile naturalismului, ea nu ar fi avut valoare artistică, altfel spus, nu ar fi fost o operă literară, ci un tratat științific.

Tendința naturalistă există și în **filozofie**, aceasta definind natura ca entitate universală ce determină totul. Pornind de la convingerea că natura e tot ceea ce există, se afirmă că doar legile și forțele naturale (și nu cele supranaturale sau spirituale) sunt acelea care conduc lumea, care dirijează structura și procesele universului. Prin urmare, aceea ce nu este fizic, nu poate avea vreo influență asupra lumii fizice. În același timp, se acceptă că supranaturalul (zei, spirite etc.) există, însă doar ca produs al minții.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de „naturalism”.
2. Identificați esența *verismului*.
3. Indicați premisele apariției naturalismului.
4. Numiți trei descoperiri științifice care au argumentat concepția naturalismului.
5. Menționați perioadele de constituire a naturalismului.
6. Indicați principiile estetice ale naturalismului.
7. Reproduceți esența *obiectivismului absolut*.
8. Reproduceți esența *determinismului biologic*.
9. Definiți esența *stilului secundelor* în naturalism.
10. Relatați despre importanța *Romanului experimental* de Zola, ca lucrare doctrinară a naturalismului.
11. Menționați trei trăsături inovatoare ale esteticii naturalismului.
12. Definiți specificul creației lui E. Zola.
13. Caracterizați suportul filosofic al naturalismului.
14. Demonstrați contribuția fraților Goncourt la afirmarea naturalismului.
15. Determinați legătura dintre pozitivismul lui A. Comte și naturalism.
16. Explicați triada lui H. Taine „*rasa/mediul/momentul*”.
17. Analizați legătura dintre știință și literatura artistică în naturalism la nivel de teme și de metode de cercetare.
18. Explicați interacțiunea dintre „*observator*” și „*experimentator*” în literatura naturalistă.
19. Analizați registrul tematic al naturalismului.
20. Caracterizați personajul naturalist.
21. Explicați, cu argumente din operele citite, specificul personajului colectiv în naturalism.
22. Explicați, cu argumente din operele citite, deosebirea dintre caracter și temperament/tip social și caz patologic.

23. Comparați, cu argumente din operele citite, personajul realist cu cel naturalist.
24. Comparați realismul și naturalismul, menționând trei trăsături comune și cinci deosebiri.
25. Demonstrați contribuția lui E. Zola la afirmarea romanului naturalist.
26. Demonstrați interacțiunea elementelor realismului și naturalismului într-o operă citită.
27. Caracterizați cinci trăsături ale naturalismului în romanul *Germinal* de E. Zola.
28. Determinați legătura dintre romanele *Germinie Lacerteux* de frații Goncourt și *Thérèse Raquin* de E. Zola.
29. Caracterizați trei trăsături ale naturalismului în romanul *Doamna Bovary* de G. Flaubert.
30. Comentați performanțele și lacunele naturalismului ca sistem artistic.
31. Propuneți o viziune proprie despre om ca ființă biologică, concepție susținută de naturalism.
32. Apreciați ideea de obiectivism absolut în literatură, promovată în naturalism.
33. Formulați, cu argumente din operele citite, un punct de vedere propriu despre concepția naturalismului.
34. Estimați rolul lui E. Zola în afirmarea și promovarea naturalismului francez și universal.

2.3. PARNASIANISMUL ÎN LITERATURA DIN A II-A JUMĂTATE A SEC. AL XIX-LEA

Unități de conținut:

- Reprezentanți și opere
- Semnificația denumirii
- Premisele apariției
- Argumentul teoretic
- Trăsături ale parnasianismului:
 - ✓ cultul Frumosului;
 - ✓ registrul tematic;
 - ✓ receptarea senzorială;
 - ✓ impersonalitatea;
 - ✓ prețuirea formei perfecte;
 - ✓ apropierea artei de știință ș.a.
- Raportul „ parnasianism – romantism”
- Raportul „parnasianism – naturalism”

Termeni-cheie: parnasianism, poezie, „artă pentru artă”, „frumos”, receptivitate senzorială, perfecțiunea formei, clasicism, romantism.

Obiective de referință:

- Să numească reprezentanți, opere și lucrări teoretice ale parnasianismului;
- Să cunoască semantica denumirii „parnasianism”;
- Să identifice cronotopul poeziei parnasiene;
- Să distingă registrul tematic al parnasianismului;
- Să distingă principiile estetice ale parnasianismului;
- Să povestească despre contribuția lui Th. Gautier/Leconte de Lisle la dezvoltarea parnasianismului;
- Să explice premisele apariției parnasianismului;
- Să demonstreze că printre scopurile de bază ale parnasianismului s-a numărat și reabilitarea poeziei în perioada de dominație a prozei;
- Să demonstreze, cu exemple din operele citite, aspirația spre perfecțiune a parnasianismului;
- Să explice predilecția pentru trecutul mitologic în parnasianism;
- Să demonstreze, cu exemple din poeziile citite, exigența față de formă și stil în parnasianism;
- Să compare parnasianismul și romantismul, determinând trăsături comune și deosebiri;
- Să compare parnasianismul și naturalismul, descoperind similitudini și deosebiri;
- Să argumenteze, cu exemple din poeziile citite, apartenența parnasianismului la „artă pentru artă”;

- Să determine câte cinci trăsături ale parnasianismului în trei poezii citite;
- Să propună un punct de vedere personal, susținut prin trei argumente, despre cultul Frumosului în parnasianism;
- Să estimeze avantajele și dezavantajele impersonalității ca tehnică artistică;
- Să comenteze, ilustrând prin exemple din poeziile citite, preocuparea parnasianismului pentru perfecțiunea formei și a stilului.

Parnasianismul este un fenomen literar, mai exact – o școală literară, apărută în Franța, ca mai apoi să se extindă și în alte țări, în anii 60 ai secolului al XIX-lea ca o reacție neoclasică la romantism. În literatura franceză durează aproximativ două decenii, până în anii 80, în celelalte țări, se va urmări și la începutul secolului XX. Se manifestă în poezie.

Reprezentanți

Ch. Leconte de Lisle (1818-1894), Th. de Banville, J.-M. de Heredia, S. Prudhomme ș.a. (în literatura franceză);

Lider al parnasianismului francez a fost Leconte de Lisle, ale cărui cele mai cunoscute opere sunt unite în volumele *Poeme antice*; *Poeme tragice* și *Poeme barbare*; în anii 70-80, în Franța, Leconte de Lisle a fost recunoscut ca cel mai important poet după V. Hugo. A. Dobson, E. Gosse, A. Lange ș.a. (în literatura engleză);

A.G. von Platen, elemente ale parnasianismului se urmăresc în poezia lui S. George (literatura germană);

În literatura greacă – grupul literar „*Noua școală de la Atena*”, avându-l ca fondator pe Kostis Palamas (1859-1943).

Parnasianismul s-a extins dincolo de hotarele Europei, și în literatura sud-americană. De exemplu, se descoperă în poezia lui R. Dario (1867-1916; Nicaragua), unul dintre precursorii modernismului, curent ce va governa arta în I-a jumătate a sec. al XX-lea, și în cea a lui O. Bilac (1865-1918; Brazilia), apreciat, în patria sa, ca fiind „*prințul poezilor brazilieni*”.

Precursor, dar și reprezentant al parnasianismului, este Th. Gautier (1811-1872), acel, căruia Ch. Baudelaire i-a dedicat *Florile răului*.

Semnificația denumirii

De la *Parnas* (*Parnassos*), munte în centrul Greciei, în preajma orașului sacru Delfi, unde, conform mitologiei antice, se află lăcașul celor nouă muze și fântâna inspirației poetice; de asemenea, acesta este locul care a fost deseori ales de zeul Apollo pentru popas.

Denumirea vine și de la titlul unei antologii de poezii, *Parnasul contemporan*, apărută în trei ediții între anii 1866-1876, avându-i ca autori pe mai mulți,

aproximativ 30 de poeți, în special – tineri. La începutul creației, în volumele publicate de parnasieni, se găsesc și poeziile lui S. Mallarmé (1842-1898) și P. Verlaine (1844-1896), care ulterior vor deveni reprezentanții principali ai unui nou curent literar – simbolismul.

Premisele apariției

Parnasianismul apare în perioada când în Franța proza este foarte populară și influentă, iar poezia aproape este marginalizată. În felul acesta, unul dintre scopurile acestei școli literare a constat în reabilitarea poeziei în perioada de dominație a romanului. A fost pregătit și susținut de câteva reviste franceze din acea perioadă, precum: „La revue fantaisiste” (1861), „La Revue du Progrès” (1863), care, salutându-i apariția, l-a definit drept o poezie a științei, și „L’Art” (1865), revistă inspirată de Leconte de Lisle.

În plan social-politic, aceasta este perioada tensionată de după revoluțiile de la 1848 și de după cea de-a Doua Republică Franceză (1848-1852) care a marcat tranziția spre al Doilea Imperiu Francez (1852-1870). Dezamăgirea de viața socială și de omul contemporan, convingerea inutilității angajării revoluționare (la care unii, bunăoară, Leconte de Lisle, au ajuns prin experiență proprie), îi determină pe poeți să declare distanțarea de această sferă a vieții prin căutarea valorilor și a universurilor/tărâmurilor compensatorii. Au preferat „seninătatea olimpiană” și izolarea în „turnul de fildeș” al Artei și al Frumosului. Acest „frumos”, de cele mai dese ori, a fost căutat în trecutul mitologic sau în țări exotice (trăsătură care arată că legătura cu romantismul nu a fost ruptă definitiv). În lucrarea *Parnasianismul* M. Dolinescu conchide că aceste coordonate estetice au alcătuit un domeniu de refugiu, o oază care a adăpostit artistul, frământat de neliniștile existențiale. Adepții parnasianismului au ajuns la convingerea că opera de artă nu trebuie să răspundă cerințelor/problemelor realității contemporane, iar omul de artă (poetul) nu trebuie să-și exprime, prin intermediul ei, sentimentele și/sau atitudinile. Acesta trebuie să fie superior mulțimii, asemenea unui zeu din mitologia antică care urmărește lumea și omul din înălțimea Olimpului său.

Argumentul teoretic al parnasianismului

Acesta își are rădăcinile încă în I-a jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când a intrat în circulație expresia „artă pentru artă” («*L’art pour l’art*») pe care T. Gautier a propagat-o în prefața romanului său *Mademoiselle de Maupin* (1835).

De-a lungul veacurilor, din Antichitate până în sec. al XIX-lea, arta, de cele mai dese ori, era pusă în slujba altor scopuri, de regulă, ideologice, social-politice. De exemplu, în Grecia Antică teatrul s-a transformat într-un instrument de formare civică și politică, scopul tragediei urmărind educarea cetățeanului

puternic, mândru de originile sale, fidel statului; în sec. al XVIII-lea iluminiștii au considerat literatura un mijloc eficient de educare a omului, de schimbare a mentalității prin iluminarea maselor largi ale poporului care, în felul acesta, vor fi pregătite să accepte schimbările revoluționare din viața social-politică; realismul, de asemenea, a urmărit scopuri extraliterare. Aceasta este așa-zisa artă cu tendință, prin care artistul urmărea să influențeze, să schimbe omul și lumea.

În opoziție cu aceasta, „arta pentru artă” a considerat că, așa cum religia trebuie să fie pusă în slujba religiei, morala trebuie să servească moralei, arta – trebuie să servească doar artei. În felul acesta, valorile artistice sunt separate de toate celelalte (morale, ideologice, sociale etc.) Declarându-se autonomia artei și urmărirea creării frumosului dezinteresat, s-a insistat pe crearea artei pure, dezinteresate și neangajate. S-a afirmat că arta trebuie să se opună oricărei utilități, inclusiv celei morale și s-a urmărit dezangajarea absolută a creației, afirmându-se că, prin natura sa, arta exclude orice utilitarism, ea nu poate interveni în practica socială, nu are cum să devină eficace în acțiuni de schimbare a existenței, nu își poate asuma rolul educativ. Dacă o face, se neagă pe sine. Din aceste considerente, parnasienii nu au infiltrat în artistic ideologicul, nu au proiectat în veacurile și mileniiile trecute idealuri ale epocii lor. Sumând principiile artei autentice, Th. Gautier enumeră următoarele: indiferența față de utilitatea socială sau morală, cultul frumuseții pure, negarea poeziei lipsite de rigoare din cauza structurii ei prea afective.

Parnasianismul a pledat pentru autonomia esteticului, declarând că arta este un bun în sine, ea nu trebuie să fie creată „pentru altceva”; arta este un scop, și nu mijloc, iar „*orice artist care își propune altceva decât frumosul nu e artist*”.

T. Gautier: „... e cu adevărat frumos doar ceea ce nu poate fi folosit la nimic; tot ceea ce e util, e urât, întrucât e expresia unei nevoi, iar cele ale omului sunt josnice și dezgustătoare”. Sau: „*Arta n-are nimic de a face cu morala; arta nu e utilă*”. A completat aceste cugetări Leconte de Lisle: „*Arta, a cărei cea mai strălucitoare, intensă și completa expresie este poezia, e un lux intelectual, accesibil doar câtorva foarte rare spirite*”. „*Independentă de sentimentul moral sau imoral*”, ea îndeplinește o funcție morală exclusiv în virtutea realizării de sine. *Înalță sufletul prin faptul de a înfăptui Frumosul, de a crea Forma, ce include prin definiție Ideea. Idee și Formă fiind una, opera perfectă nu se obține prin «inspirație», ci prin travaliu*”.

Principiul „artă pentru artă” se va regăsi și în simbolism, în estetism, precum și în unele curente moderniste din I-a jumătate a secolului XX.

Lucrare teoretică fundamentală a parnasianismului este manualul de versificație *Mic tratat de poezie franceză* de Th. Banville, prin care autorul oferă sfaturi practice viitorilor poeți, nemaipomenit de popular, în acea perioadă, nu doar printre acei care le împărtășeau concepțiile, un fel de *Decalog*, de *Ars Poetica*, punct de plecare pentru toate dezbaterile despre poezie. Manifestându-și dezacordul pentru poezia oficială, scrisă cu un anumit scop, precum și pentru cea

„lacrimogenă” a romantismului, autorul a insistat că o poezie e ceea ce se face pe sine, o compoziție, a cărei expresie este atât de absolută, atât de perfectă și atât de definitivă, încât nu se poate face nicio schimbare fără a-i diminua frumusețea. A considerat că principiu de bază al poeziei trebuie să fie varietatea (căutată prin toate mijloacele posibile, în toate părțile componente ale versului) prin unitate (ancorarea în formele măsurate, imuabile), insistând pe necesitatea de a căuta permanent noi modalități de a face versul mai flexibil, cu condiția că nu se va încălca legea fixă a rimei și/sau ritmul formal al versului.

Banville a declarat libertatea... în hotare măsurate, visând la timpul când versul francez se va ridica suficient de sus în aer liber „*pentru a nu mai întâlni bariere sau obstacole pentru aripile sale*”, iar poetul, „*eliberat de toate convențiile empirice, să nu aibă alt stăpân decât urechea sa delicată, subtilizată de cele mai dulci mângâieri ale Muzicii*”. După cum se vede din acest fragment, anticipându-l pe P. Verlaine care a declarat „*Muzica înainte de toate... fiind în tot, plutind în toate*”, și Banville a mizat pe muzicalitate, pe armonia muzicală a versului, simțind legătura dintre Poezie și Muzică. Până la el, acest lucru l-a realizat și Th. Gautier care, înaintea lui Baudelaire, a surprins corespondențele dintre vizual și auditiv, dintre sculptură și muzică:

„*Din formă-n son transfigurată,
Statuia-n cântec picură,
Fiind, pe rând, întâi o fată,
Apoi băiat de marmură.*” („Contralto”)

Într-o altă operă a sa, poemul *Simfonie în alb major*, jucând pe strunele tuturor nuanțelor posibile ale albului, printr-o armonie savantă, Gautier, de asemenea, descifrează legăturile profunde/analogiile dintre culoare și sunet.

Trăsături ale parnasianismului:

➤ Autonomia esteticului; aspirația spre perfecțiune; reproducerea Frumosului. Th. Gautier a susținut că unica misiune a artistului este aceea de a se consacra slujirii Frumosului în manifestarea sa pură și eternă, că „*poetul trebuie să realizeze Frumosul prin continuarea complexă, savantă și armonică a liniilor, a culorilor și a sunetelor...*”.

➤ Receptarea senzorială a lucrurilor, atunci când totul e dominat de vizual. De regulă, se urmărește frumosul exterior, acel care poate fi receptat empiric: ceea ce se vede, miroase, aude, fără a se dezvălui impactul asupra sentimentelor. Într-o poezie descriptivă, reprimându-și emoțiile, parnasianismul urmărește frumusețea exterioară, strălucitoare prin culori, proporții, sunete și miroasuri. Un exemplu frumos este poezia „*Studiu de mâini*” de Th. Gautier, inclusă în volumul de poezii *Emaiuri și camee* (1852 – I-a ediție, cu 37 de poezii; 1872 – ultima ediție, cu 46 de poezii), considerat punctul de plecare al parnasianismului:

*„La un pietrar văzui odată
Mulajul unei mâini gracile
De-Aspasia sau Cleopatră,
Strop unic de desăvârșire.*

*Sub sărutare zăpezie,
Cum crinul argintat de stea,
Precum o stanță argintie
Măiastra-i formă învăștea...”*

➤ Predilecția pentru trecutul mitologic, pentru cadrul exotic, barbar, feeric, luxuriant etc., pentru temple, podoabe și țărături îndepărtate. Cu excepția tablourilor impresionante ale naturii, inclusiv ale celei de pe tărâmurile îndepărtate, modelele absolute ale frumosului, preferat de parnasieni, sunt cele din picturile și sculpturile trecutului, cele din miturile și istoriile civilizațiilor arhetipale din toate ariile planetei (indiană, iudaică, hindusă, nordică etc.), dar, mai ales, după cum arată și numele mișcării care vine de la „muntele muzelor“, Parnas, din Helada, din miturile Greciei Antice. Prin revenirea la valorile clasice, parnasianismul parcă a intentat o nouă renaștere a Antichității. Trecutul a devenit obiect de reconstruire atentă, migăloasă, bazată pe date reale și concrete.

Problemelor lumii contemporane parcă li se opune maiestruozitatea trecutului încremenit în perfecțiunea sa, lumile îndepărtate, pitorești, exotice. Sau: în realitatea de toate zilele se evită elementele urâte, accentul punându-se pe descrierea aspectelor ei frumoase, impunătoare, prin această trăsătură repetând parcă, însă la un alt nivel de receptare, clasicismul.

➤ Contemplarea detașată, senină, impersonală, „ca-ntr-o vitrină” sau: „sub o cupolă de gheață”. Recursul la impersonal a fost anunțat ca o manifestare a aristocratismului intelectual. În această ordine de idei, Th. Gautier a remarcat: „Un artist nu trebuie niciodată să lase sensibilitatea să treacă în operele sale; sensibilitatea este o latură inferioară în artă și literatură”; artiștii scriu doar „pentru egalii lor”, disprețuind plebea.

Programatică, în această ordine de idei, este poezia „Albatrosul” de Leconte de Lisle în care, prin impresionanta antiteză „Ocean – Albatros”, lumii zbuciumate, ca înainte de Apocalipsă, i se contrapune superioritatea și calmul olimpien al Poetului:

*„În imensitatea Capricorn și Pol
Vântul urlă, rage, șuieră-n trist gol,
Sare pe de-a latul de Atlantic mut,
Tot albit de bale și zdrelește slut.
Apă-ngălbenită, aburi țâșnitori,
Mușcă, sfarmă, smulge, taie, rupe nori ...*

*Regele din spațiul mării necuprins
Zboară spre rafala-bestie întins,
Ca săgeata, sigur, dur și negrăbit,
Ochi ce-nvinge bezna, dincolo de mit;
Cu rigid-întinse aripi de oțel
Sfârtecă vârtejul răgușit tembel,
Liniștit în miezul groazei, îndrăzneț,
Vine, trece, piere, neînvins, măreț.”*

Totuși, parnasianismul a creat și poezii în care se observă emoțiile personale ale autorului.

➤ Prețuirea formei perfecte, exigența tehnică. Parnasianismul a fost preocupat de forma operei de artă în detrimentul conținutului emotiv, insistând că forma cizelată este mai importantă decât inspirația nestăvilită. În felul acesta, forma devine și un fenomen estetic. În *Dicționar de idei literare* A. Marino remarcă legătura arhetipală dintre noțiunile „frumos” și „formă”, menționând că, în limba latină, acestea au un nucleu comun și, în bună parte, sunt sinonime: *formosus* și *forma*; deci, „forma” tinde să fie „frumoasă” prin definiție, geniul limbii nu greșește. Parnasianismul a căutat forma frumoasă, perfecțiunea formală, urmărind simetria versificației, strălucirea înaltă/sonoritatea cuvântului, rimele rare, limbajul prețios și ornamentat, muzicalitatea etc. A tins să aducă la perfecțiune puritatea ritmică și melodică a versului. Th. Gautier: „*Nu cere poeziei sentimentalism. Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm și o muzică – iată poezia!*”.

Unei astfel de forme frumoase trebuie să-i corespundă un conținut frumos. Forma creează conținutul, conținutul se creează în funcție de formă. Și în parnasianism, chiar dacă, cu forma ca obiectiv predominant, de asemenea se vede legătura dintre aceasta și conținut. Doar că, dacă în mod obișnuit, se merge de la conținut spre formă, din interior spre exterior, aici –, dimpotrivă: din exterior spre interior: forma generează conținutul. Leconte de Lisle: „... *ideile, atât etimologic, cât și după bunul simț, nu pot fi decât forme ... formele sunt unica manifestare a ideii*”. Așadar, poezia parnasiană nu este lipsită de fond: aici descoperim meditații filosofice subtile despre existență, despre condiția umană, despre trecut și prezent, despre veșnic și trecător, despre urât și frumos.

Consecință a acestei trăsături a fost recursul la **forme prozodice fixe**, precum: sonetul, glosa, rondelul, gazelul, epitalamul ș.a., considerându-se că, în felul acesta, se poate stăpâni erupția sentimentelor.

Foarte exigent față de forma operei de artă a fost și Flaubert care a avut un fel de cult față de formă și stil. Și-a dominat, prin disciplină, nu doar imaginația, ci și stilul (se cunoaște că nu consideră definitivă pagina scrisă până când nu și-o citea cu voce tare). A fost un perfecționist, lucrând meticulos cu fiecare cuvânt.

Astfel, stilul *Doamnei Bovary* a fost comparat cu un strat de zăpadă imaculat care astupă toate hopurile, netezește toate ridicăturile, șlefuieste întinsurile din zare până în zare. Din aceste considerente, unii critici de artă includ și opera lui Flaubert în tipul de „artă pentru artă”. Nu e corect, deoarece la Flaubert și conținutul, inclusiv cel social al operei, a fost la fel de important ca și cultul perfecțiunii stilistice, scriitorul optând pentru interacțiunea, de la egal la egal, a formei cu fondul: „*Forma și ideea sunt ca trupul și sufletul*”.

➤ Promovarea poeziei savante, tendința de a apropia arta de știință prin reprimarea imaginației și a subiectivismului romantic, prin recursul la rațiune, prin cultivarea observației obiective, prin disciplina de creație etc. Leconte de Lisle: „*Arta și știința trebuie să tindă a se uni, dacă nu chiar a se confunda*”.

Raportul „parnasianism – romantism”

Parnasianismul s-a dezvoltat ca o replică la romantism, și chiar dacă se mai urmăresc unele similitudini cu acesta, deosebirile sunt mai evidente.

✓ Ca și romanticii, parnasienii sunt preocupați de propriul *eu* în care se retrag. Dar, spre deosebire de romantici, parnasienii nu apelează la subiectivism, nu practică confesiunea intimă, nu reproduc propriile trăiri, emoții și sentimente, ci mizează, în primul rând, pe impersonalitate. L. de Lisle:

*„Să-și plimbe cine-o vrea inima-însângerată
Prin fața ta, o public lipsit de îndurare!
Pentru a cerși râsul sau mila ta netoată...
De-ar fi să mă înghită pe-o neagră veșnicie
O groapă fără glorie și muta-mi superbie,
Tribut nu ți-aș plăti, nici vis, nici jale-amară,
Viața nu ți-aș da-o distracție să-ți fie
Și n-aș dansa nicicând pe scena ta vulgară.” („Paiatele”)*

Emotivității și exaltării romantice parnasianismul îi contrapune calmul olimpiian

✓ Dacă romantismul transforma natura în coparticipant la emoțiile personajului, acordându-i dimensiuni lirice, atunci parnasianismul urmărește reproducerea aspectului exterior al acesteia, receptând realitatea la nivel senzorial. Peisajul nu mai este cântat ca o stare sufletească, ci ca o realitate obiectivă, apreciată pentru valorile ei plastice cu imagini vizuale de un bogat cromatism, redade descriptiv, cu exactitate, foarte scrupulos. De exemplu, un fragment din poezia „Elefanții” de Leconte de Lisle:

*„Nisipul roșu pare o nesfârșită mare,
Ce scânteiază mută în somnul ei trudit.
O boare de aramă se lasă neclintit
Pe vetrele ascunse, în necuprinsa zare.”*

✓ Romantismul percepe și zugrăvește realitatea ca pe un proces în permanentă mișcare, transformare, creare și distrugere, distrugere și creare, în timp ce parnasianismul, care își caută inspirația în modelele frumuseții antice, în arhetipuri, în frumosul consfințit de veacuri, preferă formele statice, nemișcate. Chiar și atunci când se zugrăvește prezentul, se preferă cadrul static, liniștit, împăcat, dar, în același timp remarcabil, maiestuos, precum în poezia „Elefanții”: falnicele animale au trecut, și totul a rămas așa cum a fost.

*„Mereu cu îndrăzneală și cumpătare-n mers
Un negru fir mai taie nisipul nesfârșit;
Și-n urmă iar rămâne pustiul neclintit
Când au trecut drumeții și-n orizont s-au șters”.*

✓ Romantismul a promovat principiul libertății absolute în artă, parnasianismul însă l-a respins, considerând că acesta duce la neglijarea formei operei de artă, căreia i-au dat prioritate.

Raportul „parnasianism – naturalism”

Cu naturalismul parnasianismul se afla nu doar în relație de opoziție, ci și de continuitate.

✓ Parnasianismul exclude preocuparea pentru aspectele sociale ale vieții, specifică realismului și naturalismului, detașându-se de problemele lumii exterioare. Astfel, dacă naturalismul urmărește o cât mai mare apropiere de realitate în manifestările ei cele mai vulnerabile și urâte, până la biologic și fiziologic, pentru a o reflecta minuțios și exact în opera sa, atunci parnasienii doresc să evadeze din această realitate cu problemele ei, evitând orice aspect de ordin social. Se retrag în propriul *eu*, însă nu în cel subiectiv, ci în cel impersonal.

✓ Ca și naturalismul, parnasianismul proclamă impersonalitatea în artă, doar că punctul lor de plecare/argumentul este diferit. Scriitorul naturalist se vede asemenea unui medic, însărcinat cu misiunea de a diseca plăgile societății, fără a formula judecăți personale. Cel parnasian, în funcție de caz, poate recurge la meditații filosofice generale, dar refuză să-și deschidă sufletul mulțimii pe care o disprețuiește, demonstrând, în felul acesta, un fel de aristocratism intelectual. De exemplu, prin operele sale Leconte de Lisle a ironizat lirismul lacrimogen, acuzând poezia care se conformează „gustului mediocru” al unui public fără educație estetică.

✓ Ca și naturalismul, parnasianismul reproduce minuțios, în detalii, aspectele exterioare ale vieții, dar dacă naturalismul urmărește, în primul rând, urâtul, dezgustătorul, brutalul, atunci parnasianismul, dimpotrivă, caută cele mai frumoase manifestări ale naturii și/sau ale geniului uman.

✓ Mișcarea științifică a timpului i-a influențat nu doar pe naturaliști, ci și pe parnasieni prin dorința de a transpune în creație principiile științei, prin efortul de

a apropiat arta de știință. În felul acesta, atât parnasianismul, cât și naturalismul au ignorat imaginația și afectivitatea omului de artă.

În literatura română semne ale parnasianismului apar aproape în același timp ca și în cea franceză, prin a II-a jumătate a anilor 60 din secolul al XIX-lea, dar durează mai mult, până în secolul XX, perioada interbelică, și extinderea sa se include în procesul de modernizare a actului poetic. Parnasianismul a revigorat și a disciplinat poezia basarabeană ca sistem de tendințe în contrariu, deoarece aici, mai evident ca în literatura franceză, a format o osmoză cu simbolismul. Primele accente se descoperă în *Pastelurile* lui V. Alecsandri, mai apoi, tentația parnasianismului o simte și A. Macedonski; simbioza „parnasianism – simbolism” se urmărește la I. Barbu, I. Pilat ș.a. În literatura română, parnasianismul a fost promovat prin revistele „Literatorul”, „Versuri și proză” ș.a.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de „parnasianism”.
2. Definiți conceptul de „artă pentru artă”.
3. Menționați partu reprezentanți ai parnasianismului și operele lor cele mai cunoscute.
4. Menționați cinci trăsături ale parnasianismului.
5. Reproduceți esența conceptului de impersonalitate în parnasianism.
6. Relatați despre contribuția lui Th. Gautier la dezvoltarea parnasianismului.
7. Indicați trăsături ale parnasianismului, promovate prin lucrarea teoretică *Mic tratat de poezie franceză* de Th. Banville.
8. Explicați premisele apariției parnasianismului.
9. Demonstrați, cu exemple din operele citite, aspirația spre perfecțiune a parnasianismului.
10. Explicați predilecția parnasianismului pentru trecutul mitologic.
11. Demonstrați, cu patru exemple din poeziile citite, exigența față de formă și stil în parnasianism.
12. Analizați relația „formă – conținut” în parnasianism.
13. Comparați parnasianismul și romantismul, determinând două trăsături comune și trei deosebiri.
14. Comparați, cu exemple din operele citite, descrierea naturii în parnasianism și în romantism.
15. Comparați parnasianismul și naturalismul, descoperind trei similitudini și trei deosebiri.
16. Comparați conceptul de „impersonalitate” în parnasianism și în naturalism.
17. Argumentați, prin trei exemple din poeziile citite, apartenența parnasianismului la „artă pentru artă”.

18. Determinați câte cinci trăsături ale parnasianismului în trei poezii citite (Th. Gautier „Studiu de mâini”, „Contralto”; Leconte de Lisle „Albatrosul”, „Elefanții”, „Paiățele” ș.a).
19. Formulați un punct de vedere personal, susținut prin trei argumente, despre cultul Frumosului în parnasianism.
20. Estimați avantajele și dezavantajele impersonalității ca tehnică artistică a parnasianismului.
21. Comentați, ilustrând prin patru exemple din poeziile citite, preocuparea parnasianismului pentru perfecțiunea formei și a stilului.
22. Apreciați rolul parnasianismului în revigorarea și modernizarea poeziei franceze și universale.

2.4. CHARLES BAUDELAIRE ȘI SIMBOLISMUL

Unități de conținut:

- Precursori, reprezentanți, opere
- Argumentul teoretic al simbolismului
- Premisele apariției
- Principiile estetice ale simbolismului:
 - ✓ urmărirea stărilor sufletești confuze;
 - ✓ vizionarismul poetic;
 - ✓ cultivarea simbolului;
 - ✓ sugestivitatea;
 - ✓ principiul corespondențelor;
 - ✓ muzicalitatea;
 - ✓ versul liber.
- registrul tematic al simbolismului
- Charles Baudelaire, precursor al poeziei moderne:
 - ✓ estetica urâtului;
 - ✓ volumul de poezii *Florile răului*;
 - ✓ poezia „Albatrosul”; sonetul „Corespunderi”;
 - ✓ Baudelaire și simbolismul.
- Simbolismul în pictură

Termeni-cheie: *simbolism, simbol, vizionarism, sugestivitate, corespondențe, sinestezie, muzicalitate, vers liber, estetica urâtului, interferența artelor.*

Obiective de referință:

- Să numească precursori, reprezentanți, opere artistice și lucrări teoretice ale simbolismului;
- Să definească conceptul de „simbolism”;
- Să descrie contextul cultural și social-istoric de apariție a simbolismului;
- Să distingă principiile estetice ale simbolismului;
- să definească conceptul de „sinestezie”;
- Să definească noțiunea de „vizionarism poetic”;
- Să reproducă compoziția volumului *Florile răului*;
- Să indice tematica poeziei simboliste;
- Să analizeze rolul simbolului în literatura simbolistă;
- Să explice principiul corespondențelor în simbolism;
- Să explice esența sugestivității în simbolism;
- Să identifice, în poeziile citite, versul liber și muzicalitatea, ca tehnici artistice ale simbolismului;
- Să compare romantismul și simbolismul, determinând trăsături comune și deosebiri;

- Să demonstreze că Baudelaire este un precursor al simbolismului;
- Să demonstreze că sonetul „Corespunderi” de Baudelaire explică în mod poetic principiul sinesteziei;
- Să determine șase trăsături ale simbolismului, formulate de Verlaine în *Arta poetică*;
- Să analizeze rolul poetului în poezia simbolistă;
- Să determine câte cinci trăsături ale simbolismului în cinci poezii citite;
- Să evalueze impactul simbolismului asupra poeziei moderniste din secolul XX;
- Să comenteze rolul lui Baudelaire în dezvoltarea simbolismului francez și universal;
- Să propună o opinie proprie despre estetica urâtului în simbolism;
- Să comenteze interferența artelor în simbolism.

Simbolismul este un curent literar de circulație universală care s-a impus ca reacție la estetica pozitivistă și impersonală a *parnasianismului* și a *naturalismului*. Inițial a apărut în Franța, ca mai apoi să se dezvolte și în alte țări, precum Belgia, Germania, Austria, Rusia, România ș.a. În Franța nu a format un curent unitar, ci un întreg conglomerat de grupări și școli literare, fiecare cu numele său, „simbolistă” declarându-se cea condusă de S. Mallarmé. Dar, de factură simbolistă au fost și acei care s-au numit decadenți, precum și acei care au purtat numele de școală „simbolist-armonistă”.

Principiile estetice ale simbolismului francez au fost promovate prin intermediul revistelor „Le Décadent” și „Le Symboliste”.

Simbolismul s-a dezvoltat în literatură, pictură, muzică.

Precursori ai simbolismului au fost: Ch. Baudelaire (dar și reprezentant, în același timp), E. Poe, Novalis, G. de Nerval ș.a.

Reprezentanți

1. În literatura

➤ **franceză:** Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), contele de Lautréamont (1846-1870), Gustave Kahn (1859-1936) ș.a.;

➤ **belgiană:** Émile Verhaeren (1885-1916; poezie), Maurice Maeterlinck (1862-1949; dramaturgie), poezii și chiar romane simboliste a scris Georges Rodenbach (1855-1898);

➤ **rusă:** Valeri Briusov (1873-1924), Aleksandr Blok (1880-1921), Konstantin Balmont (1867-1942), Andrei Belii (1880-1934), Zinaida Gippius (1869-1945), Dmitri Merejkovsky (1865-1941) ș.a.; s-au creat poezii, piese de teatru, opere în proză;

➤ **română:** George Bacovia (1881-1957), Ion Minulescu (1881-1944), Dimitrie Anghel (1872-1914), Ștefan Petică (1877-1904) ș.a.;

2. În pictură: Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Cesare Saccaggi; influența simbolismului au simțit-o și marii pictori impresionisți: Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissaro.

Argumentul teoretic

Lucrările cu caracter programatic ale simbolismului sunt de două tipuri: explicit, lucrări teoretice prin care este anunțată și explicată noua artă poetică, precum articolul „Le Symbolisme” de Jean Moréas (1856-1910), și implicit, chiar operele poetice simboliste, precum poeziile: „Corespunderi” de Baudelaire, „Arta poetică” de Verlaine, „Vocalele” de A. Rimbaud.

Articolul „Le symbolisme”, considerat primul manifest al simbolismului, este scris și publicat în ziarul „Figaro” în anul 1886. Anume acesta lansează termenul „simbolism” și oferă explicația sa. Aici, J. Moréas afirmă că poezia nu trebuie să numească și să descrie, ci doar să sugereze. Autorul se pronunță împotriva caracterului descriptiv și didactic al artei, dar și a falsei sensibilități, remarcând că ideile trebuie exprimate doar prin analogii universale, deoarece poezia se află în slujba Ideii, și nu a Gândirii. Scopul artei este „să îmbrace ideea în forma senzuală”. De asemenea, J. Moréas declară reînnoirea limbajului poetic, proces care ar putea fi realizat prin diverse modalități, printre aceste fiind versurile impare și libere, descoperirea noilor sensuri ale cuvintelor, utilizarea cuvintelor rare, a metaforelor prețioase etc.

Termenul „simbolism” provine din limba greacă *symbolon* – cu sensul de „semn de recunoaștere”; la începuturi, se avea în vedere o parte ruptă/fărâmată dintr-un tot întreg (baston, vas), care se lua cu sine la plecare după o întrunire, pentru ca, ulterior, să fie prezentată ca semn de recunoaștere. Deci, presupune partea care substituie/trimite la întreg; modul de exprimare care, pornind de la imagini concrete, creează ideea.

Premisele apariției

Apariția și extinderea simbolismului se include în procesul de modernizare a artei de la sfârșitul sec. al XIX-lea, de reinventare a lumii, a omului și a cuvântului poetic. În plan estetic, reprezintă o reacție la concepția pozitivistă care a cucerit și literatura artistică (parnasianismul, naturalismul) și a limitat cunoașterea la datele empirice, confirmate de experiență, care a exclus rolul sensibilității individuale și al imaginației. În același timp, este cunoscut faptul că mai mulți simboțiști, nume de referință ale acestui curent artistic, au trecut prin perioada de influență a parnasianismului, acesta fiindu-le un fel de punct de plecare.

Prin încercarea de a reveni, dar la un alt nivel de receptare, la unele principii ale romantismului, simbolismul este un fel de romantism al timpurilor noi (neoromantism). Se înrudesce prin recursul la sensibilitate, imaginație și intuiție, prin

interesul pentru ceea ce este misterios, tenebros și vag, prin solicitarea trecutului, prin tema revoltei prin nevoia de plecări. Simbolismul dorește să surprindă nuanțele cele mai subtile, să atingă, dincolo de aparențe, o realitate transcendențială, considerând poezia un instrument de cunoaștere metafizică.

În plan social-istoric, simbolismul reprezintă un produs și o expresie a stării de spirit, declanșate de crizele și contradicțiile de la sfârșitul sec. al XIX-lea, ceea ce, care puțin mai târziu va fi apreciată ca „*mâle du siècle*”. În linii generale, împărtășește o concepție pesimistă despre existență, declarând că aparține unui secol epuizat de conținut. A catalizat această stare de decadentă și înfrângerea Comunei din Paris. În timpul rebeliunii, alături de comunarzi a fost Verlaine, chiar a îndeplinit funcția de responsabil de presă al puterii populare; poezii Comunei, prin care cântă idealurile ei și exprimă compasiune pentru cei mulți și nedreptățiți, au dedicat Verlaine și Rimbaud.

Principiile estetice ale simbolismului

➤ Poetul simbolist nu este preocupat de aspectele obiective ale realității exterioare, nici de problematica socială, el urmărește condițiile sufletești confuze, incerte, de obicei depresive, precum singurătatea, spleenul, oboseala și instabilitatea psihică, neliniștea, nevrozele, angoasele clausturarea, disperarea, plictisul ș.a.; manifestă predispoziție pentru mister și visare. Pune în evidență condiția sa nefericită în lumea pragmatică și insensibilă, incapabilă să simtă și să aprecieze arta, unică capabilă să întrevadă absolutul.

*„- Și lungi și nesfârșite convoaie mortuare
Încet și fără muzici prin suflet trec mereu;
Speranța-nvinșă plânge; și, rea, domitoare,
Înfige Spaima negrul ei steag în craniul meu.”*

(Ch. Baudelaire. *Spleen*)

Simbolismul a negat gândirea științifică raționalistă și a afirmat că ceea ce poate pătrunde dincolo de limita realului, chiar dincolo de spirit, se poate apropia de adevărul absolut, capabil să surprindă însăși substanța Universului, ascunsă în spatele unei rețele infinite de aparențe este imaginația. Taina aceasta adâncă nu se oferă ochiului comun care observă lumea în parametrii materiali, ci celui înzestrat cu facultăți superioare, artistului (omului de artă, poetului).

La doar 17 ani, A. Rimbaud lansează conceptul de **vizionarism**, misiune pe care o atribuie Poetului: „*Afirm că trebuie să fii vizionar, să te faci vizionar. Poetul devine vizionar printr-o lungă, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor. Toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie; el le caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesența lor. Inefabilă tortură ... în care devine marele bolnav, marele criminal, marele blestemat și supremul Savant! Pentru a ajunge la necunoscut!*” Deci, Poetul-vizionar e

acela ce va reuși să trezească în spiritul său capacitățile adormite care îl vor pune în legătură directă cu realul autentic.

Scufundarea în subteranele subconștientului va duce la o poezie „vizionară”, creatoare de stări aproape halucinatorii, revelatoare, care sparg comunul realității și dau naștere unor imagini feerice (una din culegerile de poezii ale lui Rimbaud așa și este intitulată: *Iluminări*). Creația trebuie să fie asemenea unei pierderi de sine, unei evadări din hotarele rațiunii. În acest scop, chiar se căutau stări din care să se excludă (sau să se reducă) rolul conștiinței, precum visul, halucinația etc., iar actul poetic să apară spontan, din adâncurile inconștientului. Această tehnică se va regăsi și în literatura modernistă, de exemplu, în experimentele suprarealiștilor de dereglare a tuturor simțurilor și de anihilare de sine pentru a se proiecta parcă într-un panteism cosmic și a cuprinde totalitatea.

➤ **Cultivarea simbolului** prețios, multivalent, multifacetic și relativ. Acesta se deosebește de „*simbolul*” în sensul tradițional al noțiunii: imaginile ce-l compun interacționează și se interpătrund, astfel încât sensul sugestiei, aduse la viață prin inspirația poetică, rămâne neclar, vag, se poate schimba în funcție de context. Simbolul înlocuiește expresia directă prin analogii; prin simbol cuvintele capătă alte semnificații, deoarece acesta leagă lumea lucrurilor de cea a simțurilor, lumea concretă (obiecte, cazuri de viață trăite, componente ale naturii etc.) de cea a interpretărilor poetice. Simbolul devine un mediator al cunoașterii, un fel de cifru de limbaj inițiativ prin care se urmărește exprimarea inexprimabilului. Raportul dintre simbol și starea sufletească simbolizată nu este dezvăluit/explicat, ci doar sugerat; imaginea poetică are funcția implicit, și nu explicit simbolică. „*A simboliza înseamnă a evoca, nu a spune, a nara și a zugrăvi*”, remarca René Ghil pe paginile revistei „Le Décadent”.

Prin intermediul simbolului poetul:

- ✓ creează o lume estetică proprie, deosebită de cea obiectivă;
 - ✓ evadează din realitate în suprarealitate, caută adevăruri absolute;
 - ✓ exprimă legăturile ascunse, corespondențele între diverse elemente ale universului;
 - ✓ aspiră să devină profet, clarvăzător;
 - ✓ exprimă vulnerabilitatea artistului în fața forței dominante a destinului;
- sau: protestul față de realitatea înconjurătoare;
- ✓ propune un limbaj poetic deosebit etc.

Printre cele mai frecvente/cunoscute/frumoase simboluri se numără: marea, corabia, pasărea, albatrosul, pădurea, oglinda, vinul, zorii și amurgul, noaptea, ploaia, plecarea ș.a.

➤ **Sugestivitatea**

Stările sufletești nu sunt exprimate direct, ci doar sugerate, lăsând loc pentru zborul liber al imaginației. Se consideră că, fiind incerte și volatile, ele nu pot fi formulate clar, ci doar prin aluzii. În această ordine de idei Mallarmé menționa că „*a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru*”. Poetul precizează că într-o operă de artă nu trebuie redat obiectul, ci efectul produs de acesta, cuvintele fiind mai palide decât impresiile; arta autentică nu necesită să fie înțeleasă, deoarece, odată înțeleasă, ea încetează a mai fi artă pură. Poezia este o apropiere de mister, deoarece, a da contururi clare expresiei, înseamnă a lipsi poezia de esențial; cunoașterea nu poate fi rațională. Mai mult, fiecare simbol poate avea mai multe sensuri și semnificații suprapuse, fapt ce fascinează cititorul prin mister și-i provoacă toate simțurile. În această ordine de idei, unul dintre cei mai iluștri discipoli ai lui Mallarmé, poetul P. Valery, a remarcat: „*Versurile mele au sensul care li se atribuie*” (afirmație, valabilă pentru majoritatea operelor simbolismului).

Poezia surprinde alchimia senzațiilor și este definită drept „*arta de a simți*”. Adevărurile absolute, „ideile primordiale” pe care le poate simți doar arta, pot fi accesate doar indirect, aluziv. Într-o operă de artă, totul poate stimula puterea de sugestie, de la alegerea accentelor tematice până la versificare.

*„În parcul vechi și rece și pustiu,
Trec două umbre-n ceasul cenușiu.
Li-s ochii ofiliți, au buze moi
Și deslușești cu greu ce-și spun ei doi.
În parcul vechi și rece și pustiu,
Nălucile își fac trecutul viu.”*
(P. Verlaine. *Colocviu sentimental*)

O. Drîmbă despre poezia lui Verlaine: „*Poezia lui Verlaine e făcută din senzații vagi, din visuri, din tristeți nelămurite, din îngrijorări obscure, din tentații trupești, elanuri mistice, din aspirații nostalgice spre o stare de mulțumire calmă, totul redat pe un ton de confidență sinceră, discretă, cultivând impreciziunea, nuanța, sonoritățile atenuante, moi, asonanțele, rima interioară, repetiția refrenurilor sau vocalelor de valoare muzicală*”.

➤ **Principiul corespondențelor (tehnica sinesteziei)**

Prin sonetul „Corespunderi” Baudelaire a lansat conceptul simbolist al „corespondențelor”, numit de teoria literară „sinestezie” (din l. greacă *syn* = „împreună”, *esthesis* = „senzație”). Poetul pornește de la ideea unității vii a Universului care este receptat ca un sistem de analogii și simboluri. Acesta se manifestă prin îmbinarea de imagini vizuale, auditive, olfactive, tactile și gustative (în „Co-

responderi”, poezia sa programatică, Baudelaire scrie: „*Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund*”), prin atribuirea unei anumite senzații altui organ de simț: aud ceea ce miroso, miroso ceea ce văd etc. De exemplu: „*se aude lumina*”, „*privire amăruie*”; astfel se suprapun diferite senzații.

Corespondențele se pot depista:

- între lumea concretă și cea abstractă;
- între diferite domenii senzoriale ale lumii concrete (de exemplu, audiția colorată, corespondențele între culoare și sunet care se observă foarte bine în sonetul lui Rimbaud „Vocale”). În acest caz, poetul devine „un traducător, un descifrator”;
- între „eu” (universul mic) și lumea înconjurătoare (universul mare), dat fiind faptul că în spiritualitatea omului concret simbolizării descoperă chintesenta vieții întregului univers.

Cel mai reprezentativ, în această ordine de idei, este sonetul „Vocale” de A. Rimbaud, unde fiecărei vocale poetul îi atribuie o anumită culoare (audiția colorată) și care este considerat unul din manifestele poetice ale simbolismului:

*„A negru, E alb, I roșu, U verde, O de-azur,
Latentele obârșii vi le voi spune-odată:
A, golf de umbră, chingă puroasă-ntunecată
A muștelor lipite de-un hoit, jur-împrejur;*

*E, pânză, abur candid, umbrelă-nfiorată,
Lănci de ghețari hieratici și spițe de-un alb pur;
I, purpuri, sânge, râsul unei frumoase guri
Cuprinsă de mânie sau de căință beată.”*

Poetul, prozatorul și criticul literar rus, K. Balmont, a dat următoarea explicație principiului corespondențelor, capabil să pătrundă în chiar dialectica interioară a lanțului infinit de interconexiuni ale Universului: „*Întreaga lume este un vers sculptural. Dreapta și stânga, sus și jos, înălțime și adâncime, cerul deasupra și marea dedesubt, soarele ziua și luna noaptea, stelele pe cer și florile în luncă ... imensitatea câmpiei și infinitul gândurilor, o fântână stranie și o privire profundă – întreaga lume este o corespondență, o structură, o armonie ...*”. Prin geniul artistului demiurg, această infinitate de voci, culori și perspective, în care dualitatea se prelinge în unitate, se atașează la sensibilitatea umană.

O altă operă – manifest poetic al simbolismului – este sonetul „Coresponderi” de Baudelaire, inclus în ciclul „Spleen și ideal” din volumul *Florile răului*. Poetul consideră că realitatea este un imens rezervor de analogii și corespondențe, iar sarcina poetului, înzestrat cu imaginație și viziune internă, e să le perceapă și să le exprime.

*Natura e un templu al cărui stâlpi trăiesc (natura e un spațiu sacru)
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață (imaginea întregii lumi e cuprinsă
în simboluri)
Și toate-l cercetează cu-n ochi prietenesc.*

*Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund, (totul e corespondențe și analogii)
Ca-n noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet, se-ngână și-și răspund. (tehnica sinesteziei)*

*Sunt proaspete parfumuri cu trupuri de copii, (corespondența nu e doar cu alte
senzații, ci alte forme ale materiei)
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii,
- Iar altele bogate, trufașe, prihănite,*

*Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia care cântă
Tot ce vrăjește mintea și simțirile-ncântă. (muzicalitatea; muzica ideii și a
formeii)*

➤ **Muzicalitatea**

Simboliștii au cultivat armonia și sonoritatea verbală, capabilă să sugereze ceea ce poetul nu poate sau nu vrea să exprime clar. Verlaine a proclamat: „muzica înainte de toate”; Balmont: „Lumea este o muzică vocală”. Muzică/sunetul, sunt acelea care, fără a numi direct, prin impresii și emoții, pot răzbate dincolo de limitele evidentului, până la ocult și mistic, pentru a face să vibreze cele mai ascunse strune ale sufletului. De fapt, simbolismul apelează la toate simțurile, provoacă toate senzațiile (olfactive, vizuale, auditive, tactile etc.) pentru a declanșa toate resursele poetului. Prin armonia sa internă, prin puterea sa de a genera emoții, capabile să sesizeze inefabilul și imperceptibilul, versul simbolist se apropie de muzică. În această ordine de idei, și A. Macedonski a afirmat că „arta versurilor e arta muzicii”.

Muzicalitatea poate fi reprodusă prin:

- utilizarea refrenului;
- utilizarea leitmotivului: strofă/rând, frază/gând care revin constant și conțin valențe conceptuale;
- asonanțe, aliterații;
- ritmul interior al versului;
- chiar pauze/tăceri misterioase, reticențe neașteptate etc.

Puțin mai devreme, în I-a jumătate a secolului al XIX-lea, romanticii, în special cei germani, au considerat că expresia absolută a artei o poate oferi anume muzica, acea care, fără medierea cuvintelor, pătrunde direct în suflet, sensibilizându-i cele mai ascunse coarde. În această ordine de idei, precursor consfințit al simbolismului este și compozitorul Richard Wagner pe care cei francezi l-au numit „*adevăratul exponent al omului modern*”, chiar intitulându-și una din reviste „*Revue wagnerienne*”. O nouă dimensiune a limbajului este cea muzicală, atunci când muzica devine expresie a sensului ocult al cuvintelor, când accentul nu se pune pe descrieri, ci pe impresii.

După romantism, și în simbolism este foarte evidentă **interferența artelor**, în special a literaturii, muzicii și picturii, atunci când aceste se întâlnesc, interacționează, se combină și se suprapun, se influențează reciproc. Totodată, simbolismul în muzică se manifestă, mai degrabă, indirect, ca întrupare muzicală a literaturii simboliste. Printre acestea menționăm melodii pe versurile lui P. Verlaine, A. Rimbaud, A. Blok, K. Balmont ș.a.; opera în cinci acte „*Pelleas și Melisanda*” de C. Debussy, compusă după drama eponimă a lui Maeterlinck.

➤ **Versul liber**

Unii simboțiști au optat pentru eliberarea versului de constrângerile impuse de prozodia tradițională, considerând că versul clasic este insuficient, iar rima – o simplă convenție, în timp ce versul liber (și versul alb) poate genera efecte muzicale deosebite; că versul liber produce o mai bună sonoritate și este mai reușit pentru a exprima vagul, indefinitul. G. Kahn, poetul și prozatorul francez care pretindea că a inventat termenul „*vers libre*”, a scris în legătură cu aceasta: „*însemnătatea noii tehnici poetice (în afară de punerea în valoare a unor armonii inedite) stă în a permite fiecărui adevărat poet de a concepe în el versul sau strofa sa originală și de a transcrie ritmul său propriu și individual în loc de a se supune unui tipar gata confecționat*”.

Poeții simboțiști, numiți de Verlaine „*poeții blestemați*” (cu sensul de „*poeții revoltați*”, „*poeții necunoscuți*”) și-au propus să creeze un limbaj autonom, diferit de limbajul comunicării curente, încercând să transforme descoperirile lor în simboluri poetice. S-a declarat libertatea absolută: în vocabular, în topica frazei, în ritm, ajungând uneori până la experimente tipografice, atunci când, într-un poem, versurile culese cu caractere și litere diferite, erau așezate neobișnuit, în diverse forme, pe suprafața paginii. Bunăoară, în poemul „*O aruncătură de zaruri nu va elimina niciodată hazardul*”, explorând relația dintre conținut și formă/dintre text și spațiul unde acesta este plasat, Mallarmé lasă pagini albe, sugerând că și ele trebuie să fie „*citite*”. Acest tip de experimente picto-poetice, atunci când mesajul este transmis nu doar prin cuvinte, ci și prin desenul pe care acestea îl formează, va fi preluat și dezvoltat de poezia modernistă din I-a jumătate a secolului XX și va atinge apogeul în volumul *Caligramme* de G. Apollinaire.

În același timp, mulți simbolști nu au renunțat la versificarea clasică, sau au alternat versul liber cu cel clasic. Printre ei și Verlaine, Rimbaud, Mallarmé.

➤ **Predilecția pentru anumite teme și motive**

Printre acestea menționăm:

- dragostea, ca motiv de visare;
- evocarea stărilor sufletești confuze, nelămurite, depresive; angoasele identitare; sentimentul de „*mâle du siècle*”;
- estetizarea urâtului, descoperirea frumosului în aspecte ale realității, considerate urâte (hoituri, leșuri, cadavre în descompunere, viermi etc.);
- universul citadin ca spațiu al singurătății;
- elogiul artei pure;
- căutarea adevărului absolut;
- vizionarismul;
- refugiul în natură;
- voiajul: motivul plecărilor – vagi, indefinite, apărute dintr-o interioară și puternică nevoie de evadare/eliberare ș.a.

În *Arta poetică* Verlaine generalizează următoarele principii ale simbolismului:

- muzicalitatea, armonia muzicală: „*Vreau muzicii întâietate!*”;
- accentul pe nuanță și nu pe culoare, pe vag și nu pe definit: „*Nuanță, nicidecum Culoare*”;
- Libertatea și sinceritatea absolută a poetului: „*Iar versul tău aripi înalte / Să prindă...*”;
- Dislocarea sintaxei comune: „*Alege vorbele ce-ți vin / Să pară scoase din confuzii*”;
- Evitarea elocinței: „*Sucește-i gâtul elocinței*”;
- Versul liber, impar: „*Ah, Rima-numai chin și silă!*”.

Simbolismul se manifestă plenar în poezie, dar e reprezentativ și în **dramaturgie** prin creația unor astfel de scriitori, precum M. Maeterlinck. H. von Hofmannsthal, A. Blok ș.a. În mare parte, operele lor sunt un fel de „drame lirice” care, de asemenea, apelează la cei trei ”S” ai simbolismului: simbolul, sinestezia, sugestia. Acesta este un teatru poetic, văzut de Mallarmé asemenea unui ritual sacru, capabil să descopere corespondențele dintre lumile vizibile și cele superioare, invizibile, prin puterea sugestivă a limbajului poetic. Drama simbolistă se inspiră atât din trecut (tragediile antice grecești, misterele medievale etc.), cât și din prezent, inclusiv din marile orașe. Și pentru teatrul simbolist este caracteristică tendința spre interferența artelor, convergența cu muzica și pictura.

* * * * *

Charles Baudelaire (1821-1867), părinte al simbolismului, precursor al poeziei moderne, a fost poet, traducător, critic literar și de artă. A avut o stare de sănătate precară, suferind de tulburări cardiace, vertije, nevralgii, crize de astm ș.a. Toate acestea i-au determinat o stare de spirit depresivă, chiar încercări de sinucidere. A căutat refugiu și în consumul de opiu și hașiș. S-a considerat un singuratic, a suferit de scindare interioară, oscilând între păcat și ideal, între patimi și puritate. Critica de literatură conchide că eul poetic baudelairian este produsul scindării ființei între polul satanic și cel ceresc. În cercetarea sa „De la Baudelaire la suprarealism” criticul literar francez Marcel Raymond remarcă: „*Stăpânit în egală măsură de dorința de a se înălța până la contemplarea «tronurilor și a stăpânirilor» și de nevoia de a savura licorile grele ale păcatului, rând pe rând și câteodată simultan, atras și respins de extreme – dragostea chemând ura și hrănindu-se cu ea –*, omul, pradă acestei crude ambivalențe afective, sfârșește prin a se imobiliza în centrul propriei lui ființe, cuprins de un soi de dezgust extatic”. Această ambivalență afectivă care unește zonele cele mai înalte și cele mai joase, aspirațiile superioare și impulsurile inconștientului, această conștiință a unității vieții psihice reprezintă una din descoperirile importante ale poeziei lui Baudelaire.

A adoptat „religia dandysmului”: atitudine de excentrică manifestare – în lux, eleganța îmbrăcăminteii, distincția manierelor, orgoliul intelectualist, aristocratismul spiritului etc.

Categoria „frumosului”: chiar dacă există un „*frumos*” etern, la Baudelaire acesta nu este receptat în mod metafizic, ca valoare universală consfințită, ci e determinat istoric, fiecare secol, fiecare popor descoperind expresia frumosului său. Frumusețea, asemenea oricărui fenomen, este constituită dintr-o paradigmă a eternului și una a efemerului; de exemplu, cea modernă este reprezentată prin dandysm și viața elegantă. Parte esențială a „frumosului” e și neașteptatul, surpriza, uimirea. Poetul susține că impresia de noutate, de șoc estetic este o condiție a artei. Chiar și diformul, urâtul, dezgustătorul pot constitui, prin surpriză și „*atac neașteptat*” asupra simțurilor, obiect al operei de artă. Adevărata artă nu se identifică nici cu canoanele, nici cu morala. Frumosul și urâtul interacționează la toate nivelurile și se preling unul în celălalt. Astfel, în conceptul de „frumos”, prin convertire estetică, se includ și urâtul, răul, grotescul, satanicul etc.

Reprezentativă, în acest context este poezia „Un hoit”:

*Și cerul privea hoitul superb cum se desfată
Îmbobocind asemenea unei fluor...
Simțind că te înăbuși, ai șovăit deodată
Din pricina puternicei duhori.*

*Din putrezitul pântec pe care muște grase
Zburau greoi cu zumzete-ascuțite
Curgeau oștiri de larve ca niște bale groase
De-a lungu-acestor zdrențe-nsuflețite. [...]*

*Când viermii te vor roade cu sărutări haine,
Atunci, frumoaso, să le spui și lor
Că am păstrat esența și formele divine
Și duhul descompusului amor!*

Varietatea și originalitatea sunt necesare pentru ca frumosul să nu devină banal. Omul de creație trebuie să exploreze zone noi în artă pentru a cuprinde toate manifestările vieții, inclusiv frumusețea specială a răului, frumosul înlăuntrul îngrozitorului. Poetul trebuie să fie capabil să învingă orice obstacol, să anuleze orice inhibiții sau cenzură canonică: urâtul, oribilul, morbidul, atunci când sunt artistic exprimate, devin frumusețe, opere de artă. Adevărata artă nu se identifică cu obișnuitul și nici cu moralul (idee, care va fi foarte importantă și în *estetism*, iar puțin mai târziu, la începutul sec. XX, în modernism).

Volumul de poezii „Florile răului”

A fost publicat în 1857; este dedicat lui Th. Gautier. După publicare, autorul și editorul au fost puși în urmărire penală: tribunalul corecțional i-a condamnat pentru imoralitate.

Volumul, structurat pe contrastele: satanic și ceresc, urât și frumos, viață și moarte, sentiment și intelect ș.a., trasează istoria unei zguduitoare drame spirituale, a crizei morale de-o viață. Poetul se substituie lumii contemporane, suferințele lui personale fiind și suferințele lumii moderne.

Primul ciclu este intitulat „Spleen și ideal” și reproduce antagonismul condiției umane, „căzute în păcat”, măcinate de disperare, urât, spleen, dezgust de viață, dar și speranța evadării și a salvării, nevoia de puritate și lumină. Aici descoperim poezia „Albatrosul”, programatică pentru simbolism, deoarece prezintă realitatea prin simboluri sugestive și complexe. Autorul vede realitatea prin construcții antitetice: albatros – marinari, sus (în cer) – jos (pe punte); libertate – captivitate; măreț – urât; cândva – acum ș.a. Relația „poet – lumea înconjurătoare” este redată prin simbolul albatrosului. Poetul este asemenea unui albatros: când e în libertate este puternic („*prin furtuni aleargă*”), frumos și măreț („*prințul vastei zări*”), când e în captivitate – e urât, stângaci, caraghios și demn de milă („*Jos pe pământ și printre batjocuri și ocări / Aripile-i imense l-împiedică să meargă*”). În contactul cu lumea superficială și meschină care nu-l înțelege și îl respinge, frumosul se transformă în urât și demn de milă. Frumosul, aspirația spre ideal, sunt răpuse și batjocorite, libertatea de altă dată este pierdută. Corabia și nava ar

simboliza destinul uman, pândit de furtună și vreme rea, iar marea cu „*valurile-amare*” – viața schimbătoare, pragmatică și crudă, distructivă pentru poet: „*Pe punte jos ei care sus în azur sunt regi / Acuma par ființe stângace și sfioase*”, „*Frumos cândva, acuma ce slut e și plăpând*” etc. Marinarii reprezintă publicul care se hrănește cu opera poetului, dar care nu o înțelege/apreciază, percepând-o ca pe un divertisment, și nu artă pură.

Frumosul rămâne a fi astfel doar acolo unde este recunoscut și prețuit. Aripile sunt un alt simbol: al ruperii de mediocru, al imaginației nestingherite, al cunoașterii metafizice. Ele reprezintă visul de a te rupe de pământ și a atinge cerul, de a depăși condiția umană materială și a transcede dincolo de limitele unui simplu muritor. Însă: „*Unu-i lovește pliscul cu gâtul unei pipe/ Și altul fără milă îl strâmbă și chiopătând.*”

De asemenea, în primul ciclu al volumului a fost inclus sonetul „Corespunderi” prin care este formulată noua concepție poetică, bazată pe intuiția metafizică a analogiilor universale: conceptul simbolist al corespondențelor. În acest Univers unde totul se împletește și comunică, rolul poetului este de a descifra aceste interacțiuni misterioase ale realității.

Cel de-al doilea ciclu, „Imagini pariziene”, prezintă tentativa de a evada în lumea/ atmosfera/ ritmul marilor metropole. Baudelaire nu a fost un poet al naturii, ci unul citadin. În viziunea sa, orașul e compus din contraste sociale, nedreptate, suferință, muncă forțată ș.a. Cel de-al treilea ciclu, „Vinul”, presupune că vinul ar fi o posibilă consolare în fața dezastrului vieții, dar, pe parcurs, conștientizează că această metodă dezlănțuie forțe demonice ce duc spre degradare, mizerie și vicii. Al patrulea ciclu, „Revolta”, arată răzvrătirea poetului împotriva stării sociale existente. Se apelează la motive biblice (poeziile „Lepădarea Sfântului Petru”, „Abel și Cain”, „Litanii către Satan”); apare și revolta metafizică ca posibilitate de a-ți depăși limitele, propria condiție și a atinge o stare superioară de intensitate și plenitudine. Ciclul cinci, „Moartea”, ajunge la concluzia că, dacă idealul nu poate fi atins, atunci, cel puțin, să cunoaștem liniștea, consolarea, chiar moartea, ca realizare a unui vis de odihnă și împăcare. Moartea semnifică „*dorință, dar și groază*”, „*și spaimă, și speranță*” („Visul unui curios”); paradoxal, dar ea este și o salvare „*Doar moartea consolează și-ndeamnă a trăi; / E idealul vieții și e nădejdea toată, / E elixirul care ne-animă și ne-mbată / Și care dă puterea să mai trăim o zi;*” („Moartea sărmanilor”), este o schimbare, și nu contează în ce direcție, spre bine sau spre rău, deoarece nu există bucurie care să nu se transforme în durere, dacă propune evadarea din plictis: „*Să ne-afundăm în hăul cel fără de ecou! / Și dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă!! Un singur gând ne arde: să dăm de ceva nou.*” („Călătoria”)

Din opera lui Charles Baudelaire simbolismul a preluat următoarele trăsături:

➤ receptivitatea deosebită pentru negativ, urât, păcătos, morbid, demonic, în descompunere etc.; descoperirea frumosului în urât, estetizarea urâtului (în: hoituri, viermi, mucegai, mirosuri din mormânt etc.) Culegerea sa de poezii are un titlu semnificativ, în această ordine de idei: *Florile răului*.

➤ principiul corespondențelor, al interconexiunii absolute între toate formele și manifestările Universului material și cel spiritual;

➤ tema călătoriilor și cea a plecărilor: vagi, indefinite, apărute din necesitatea de evadare;

➤ „simptomul” ambivalenței afective („*dezgust în fața vieții, extaz în fața vieții*”);

➤ spleenul ș.a.

Simbolismul în literatura română apare puțin mai târziu în comparație cu cel francez, de la începutul secolului XX, fiind reprezentat prin astfel de poeți, precum George Bacovia, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, Ștefan Petică ș.a. Este promovat prin intermediul revistelor „*Literatorul*” și „*Viața nouă*” și e susținut de cenaclul lui Alexandru Macedonski. Argumentul teoretic de asemenea, în mare parte, este formulat de Alexandru Macedonski prin mai multe articole: „*Poezia viitorului*” (concluzia la care ajunge este că aceasta va fi doar muzică și imagine, iar rolul imaginilor va fi stimulat de sunete), „*Arta versului*”, „*Despre poezie*” ș.a. Simbolismul românesc se impune prin depășirea universului rural al sămănătorismului și poporanismului și anunță pătrunderea în versuri a celui citadin și chiar cosmopolit. Spre deosebire de cel francez, nu s-a opus atât de evident parnasianismului, ci, mai degrabă, l-a integrat, elemente ale ambelor coexistând în opera aceluiași scriitor (la Macedonski, de exemplu).

Simbolismul în pictură, reprezentat de G. Moreau („*Orfeu*”), O. Redon („*Moartea*”), C. Saccaggi („*Culmea*”) ș.a., s-a inspirat din principiile poeziei adaptându-le la arta care mizează, în primul rând, pe efectul vizual. A recurs la mistic și ocult, a lucrat cu simboluri din mituri și legende, cu proiecții ale viselor și ale fanteziei, cu imagini din natură, dar și cu secvențe/fenomene din viața reală, transpuse în mod metaforic și sugestiv, toate acestea, pentru a provoca vizionarismul și a pătrunde, printr-un limbaj vizual, în analogiile infinite ale existenței. Pentru a spori efectul care țintește spre toate simțurile, s-a lucrat cu tehnici, precum: alterarea formei în favoarea vagului coloristic, lipsa de contur, lumina difuză ș.a.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de „simbolism”.
2. Numiți precursori, reprezentanți și opere ale simbolismului în literatura franceză, belgiană, rusă și română.

3. Indicați patru principii ale simbolismului, formulate de J. Moréas în articolul-manifest „*Le symbolisme*”.
4. Menționați șase trăsături ale simbolismului.
5. Definiți conceptul de *sinestezie* în simbolism.
6. Identificați trei niveluri de corespondențe în simbolism.
7. Definiți noțiunea de *vizionarism poetic*.
8. Numiți patru procedee de realizare a muzicalității în poezia simbolistă.
9. Specificați patru preferințe tematice ale literaturii simboliste.
10. Menționați particularități ale simbolismului în pictură.
11. Comparați simbolismul și romantismul, determinând trăsături comune și deosebiri.
12. Demonstrați că simbolismul a apărut ca reacție la parnasianism și la naturalism.
13. Analizați contextul cultural și social-istoric de apariție a simbolismului.
14. Explicați rolul simbolului în simbolism.
15. Motivați importanța sugestivității în simbolism.
16. Explicați trei tipuri de corespondențe în simbolism.
17. Demonstrați valoarea muzicalității în poezia simbolistă.
18. Demonstrați valoarea versului liber în simbolism.
19. Comentați tema voiajului (a plecărilor/ evadărilor) în literatura simbolistă.
20. Analizați, cu argumente din operele citite, rolul Poetului în poezia simbolistă.
21. Explicați, prin trei argumente desfășurate, definiția poeziei simboliste drept „*arta de a simți*”.
22. Demonstrați, prin cinci argumente, că Baudelaire este un precursor al simbolismului și al poeziei moderne.
23. Determinați câmpul simbolic al poeziei „Albatrosul” de Baudelaire.
24. Comparați simbolul albatrosului la Baudelaire („Albatrosul”) și Coleridge („Balada bătrânului marinar”).
25. Analizați, cu trei argumente din poeziile citite, dimensiunile eului poetic baudelairian scindat între extreme.
26. Explicați, cu exemple din poeziile citite, esența esteticii urâtului la Baudelaire.
27. Analizați principiul corespondențelor, formulat de Baudelaire în sonetul „Corespondențe”.
28. Explicați raportul „*formă – conținut*” al volumului *Florile răului*.
29. Caracterizați, cu exemple din poezii, starea de spleen, pornind de la volumul *Florile răului* de Baudelaire.
30. Determinați șase principii ale simbolismului, formulate de Verlaine în *Arta poetică*.

31. Depistați șase trăsături ale simbolismului într-o operă citită.
32. Demonstrați că și simbolismul se poate include în tipul de „*artă pentru artă*”.
33. Evaluați impactul simbolismului asupra poeziei moderniste din secolul XX.
34. Comentați rolul lui Baudelaire în dezvoltarea simbolismului francez și universal.
35. Propuneți o opinie proprie despre estetica urâtului în simbolism.
36. Comentați starea de spirit, definită drept „*mâle du siècle*”, cu referire la concepția simbolistă despre existență și om/despre artă și artist.
37. Elaborați un eseu de sinteză de 1p. A4 despre interferența artelor în simbolism (literatură, muzică, pictură).

2.5. ESTETISMUL. OPERA LUI OSCAR WILDE

Unități de conținut:

- Precursori, reprezentanți, opere
- Premisele apariției:
 - ✓ în plan social-istoric;
 - ✓ în plan literar
- Raportul, „*estetism – prerafaelism*”
- Argumentul filosofic al estetismului
- Viața și opera lui Oscar Wilde
- Trăsături ale estetismului:
 - ✓ cultul *Frumosului* și promovarea *artei pure*;
 - ✓ declararea autonomiei valorii estetice;
 - ✓ depășirea barierelor tematice;
 - ✓ afirmarea efectului individual al artei;
 - ✓ accentul pe sugestivitate, paradox, perfecțiunea formei;
 - ✓ elitismul boem ș.a.
- Romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde în paradigma estetismului:
 - ✓ concepția despre Artă, raportul „*artă – viață reală*”;
 - ✓ concepția despre Frumos, raportul „*frumos – moral*”;
 - ✓ Dorian și „*artă pentru artă*”;
 - ✓ concluzii moralizatoare
- Estetismul în arta decorativă

Termeni-cheie: *estetism, prerafaelism, autonomia artei, conceptul de frumos, raportul „frumos – moral”, sugestie, paradox, hedonism, elitism.*

Obiective de referință:

- Să numească precursori, reprezentanți, opere artistice și lucrări teoretice ale estetismului;
- Să definească conceptul de „estetism”;
- Să menționeze premisele apariției estetismului;
- Să distingă particularitățile estetismului ca fenomen literar și artistic;
- Să menționeze date din biografia umană și cea de creație a lui O. Wilde;
- Să identifice fondul tematic al romanului *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde;
- Să recunoască trăsături ale estetismului în arta decorativă;
- Să analizeze contextul literar de apariție a estetismului;
- Să caracterizeze argumentul filosofic al estetismului;
- Să compare estetismul și prerafaelismul, determinând cinci trăsături comune și trei deosebiri;
- Să compare estetismul și parnasianismul, descoperind patru similitudini;

- Să caracterizeze concepția „*artei pentru artă*” în raport cu estetismul;
- Să comenteze afirmația: „*Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică*”, formulată de O. Wilde în „Prefața” romanului *Portretul lui Dorian Gray*;
- Să stabilească, cu exemple din operele citite, specificul concepției despre artă/frumos în estetism;
- Să compare conceptul de „*frumos*” în parnasianism, simbolism și estetism;
- Să explice raportul „*artă – viață reală*” în estetism;
- Să demonstreze tendința spre hedonism a estetismului;
- Să demonstreze caracterul boem, elitist al estetismului;
- Să examineze rolul paradoxului (modului de gândire paradoxal) în viața și opera lui O. Wilde;
- Să determine trăsături ale estetismului în romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde;
- Să explice concluziile moralizatoare ale romanului *Portretul lui Dorian Gray* și ale altor opere wildeene;
- Să evalueze, cu argumente proprii, teza estetismului despre superioritatea frumosului în raport cu categoriile morale;
- Să comenteze conceptul despre autonomia artei, susținut de estetism;
- Să propună un punct de vedere propriu despre sistemul de valori ale estetismului și să le raporteze la cele contemporane.

Estetismul este un fenomen literar și artistic care se dezvoltă cu precădere în cultura engleză între anii 60-90 din secolul al XIX-lea. Împreună cu simbolismul francez formează decadentismul. Estetismul se dezvoltă nu doar în literatură și arta plastică (pictură, muzică), ci pătrunde și în cea decorativă (design interior, mobilier, ceramică etc.), chiar în stilul vestimentar.

Reprezentanți: în literatura engleză: O. Wilde, A.Ch. Swinburne ș.a., în cea franceză se poate descoperi în poeziile lui S. Mallarmé și P. Valéry; unele concepții similare estetismului și decadentismului împărtășesc S. George în literatura germană și G. D’Annunzio în cea italiană.

Precursori: J. Keats, P.B. Shelley, „Confreria Prearafaelită” (în pictură și literatură) ș.a.

Semnificația denumirii: termenul provine din franceză: *esthétisme*, cuvântul conținând rădăcina *esthesis*, ce înseamnă „sensibilitate, percepție sensibilă”.

Premisele apariției

În plan social-istoric, estetismul vine ca o modalitate de contestare și discreditare a moralei burgheze, receptată ca ipocrită, care promovează valori materialiste, de evadare din realitatea cotidiană, caracterizată prin mercantilism și mizerie spirituală. De asemenea, poate fi receptat și ca o reacție la determinismul moralizator excesiv al erei victoriene. Estetismul vine ca o replică la filosofii sociale utilitariste, vulgaritatea moravurilor și la filistinismul (mulțumirea de

sine, mărginirea, ipocrizia) erei industriale. Salvarea este căutată în artă; acestora li se contrapune căutarea frumosului pur, a plăcerii în artă și în lucruri frumoase (estetizarea plăcerii). Sfidând convențiile și normele consfințite, acesta adoptă o atitudine nonconformistă, de neaderență la valorile comune. Estetismul nu se va inspira din realitate, ci va crea propriile realități în care va governa Frumosul. În acest context, O. Wilde declara: „*Societatea nu mă interesează decât din punctual de vedere artistic*”.

În plan literar, *estetismul* a apărut în opoziție cu *naturalismul* care și-a propus să prezinte viața și omul până la cele mai urâte și brutale detalii și chiar cu realismul care s-a inspirat din realitatea obiectivă cotidiană, zugrăvind-o așa cum este, sub toate aspectele ei, urmărind, ca finalitate, scopul educativ și, punând, în felul acesta, arta în serviciul unor idealuri extraestetice: sociale, ideologice, morale etc. Comentând romanul *Portretul lui Dorian Gray*, Wilde precizează că istoria personajului său, care caută tinerețea și frumusețea veșnică, dorind să experimenteze toate plăcerile, este și o reacție împotriva brutalității nude a realismului plat și vulgar.

Estetismul demonstrează o orientare antiacademică, antiprozaică, antinaturalistă și antiutilitaristă. În *Dicționar de idei literare* Adrian Marino menționează că *omul estetic* (*Homo aestheticus*) este gratuit și necomercial, el nu gândește în termeni de profit și pierdere, atitudinile lui sunt dezinteresate, pentru el mijlocul devine scop în sine, iar satisfacția și bucuria obiectelor nu se confundă cu posesiunea lor. De fapt, există un „arhetip” estetic, și acesta este atât de organic și profund uman, încât apare în epocile și mediile cele mai diverse și, deci, se poate afirma că tipologia și concepția estetică structurează și explică întreaga existență, din negura timpurilor și până în prezent. În această ordine de idei, în *Nașterea tragediei* F. Nietzsche determină următoarele tipuri de cultură și civilizație: cel artistic (care include aspirația spre frumos și care a creat omul cu simț artistic) și cel socratic (guvernate de tendința spre cunoaștere teoretică, care a creat omul cu spirit filosofic).

Ascensiunea estetismului a fost influențată de profesorul de la Oxford, scriitorul, criticul literar și de artă, Walter Pater (1839-1894), care prin intermediul eseurilor sale a declarat că viața trebuie trăită intens, transformând frumusețea într-un ideal și susținând că pasiunea supremă este „*dorința frumosului și iubirea artei*”. Pater a afirmat că arta este un scop în sine, frumusețea reprezentând unica sursă a bucuriei. Lucrarea sa *Eseuri despre istoria Renașterii* a devenit un etalon pentru tinerii boemi din comunitatea artistică a ultimelor decenii din sec. al XIX-lea. Aici Pater a reiterat teza lui Keats, care susținea că sensul frumuseții trebuie să domine și chiar să șteargă orice altă considerație, „frumosul” reprezentând principalul adevăr; acesta este mai presus decât toate preocupările de ordin moral sau comunitar. În unica sa lucrare de ficțiune artistică, romanul *Marius Epicureicul*, urmărește libertatea stimulatorie a spiritului deschis și neliniștit, dornic să

caute și să experimenteze permanent noi emoții și senzații, să testeze noi opinii pentru a realiza idealul unui umanism estetic, îndepărtat de preocupările morale sau sociale.

Estetismul demonstrează mai multe similitudini cu simbolismul și parnasianismul. Ca și acestea, se include în tipul de „*artă pentru artă*”, adică a artei pure, opuse oricărei utilități, inclusiv celei morale, având ca scop crearea frumosului dezinteresat. Estetismul și parnasianismul se apropie și prin atenția deosebită, acordată formei și stilului operei de artă și este, mai degrabă, un fenomen elitist, îndepărtat de păturile largi ale societății. Ambele mizează pe un aristocratism estetic, considerând că Arta și Artistul sunt superiori mulțimii și creând doar pentru acei care-i vor putea înțelege, pentru egalii lor.

Raportul „estetism – preraphaelism”

În afirmarea sa estetismul a preluat unele trăsături din *preraphaelism* („Confreria Preraphaelită”), grup de pictori, poeți și critici englezi (cel mai în vârstă în momentul fondării având doar 21 de ani), cel mai cunoscut fiind Dante Gabriel Rossetti.

Printre care:

➤ dezgustul pentru realitatea cenușie și descurajantă de la mijlocul sec. al XIX-lea;

➤ intenția de a reforma arta prin depășirea academismului și rigidității epocii victoriene care recunoștea doar modele consacrate și elimina elanul individual;

➤ admirația pentru frumos; reafirmarea frumosului într-o lume lipsită de culoare;

➤ escapismul (concepție filosofică și etică care presupune evadarea din cotidian în alte dimensiuni) prin artele vizuale;

➤ tendința spre interpenetrarea artelor, în special a literaturii, muzicii și picturii. Ca și parnasienii, reprezentanții estetismului au avut talentul de a picta prin cuvinte.

În același timp, între estetism și preraphaelism se depistează și deosebiri esențiale. Estetismul a neglijat tendințele moral-religioase ale preraphaeliților care receptau creația artistică ca pe un drum spre revelarea credinței, precum și pledoaria lor pentru revenirea la abordarea medievală a artei, la acea de până la Rafael. De asemenea, „Confreria Preraphaelită” nu a împărtășit conceptul „*artă pentru artă*”, considerând că, cu excepția propriei perfecțiuni, arta poate urmări și alte finalități.

Argumentul filosofic al estetismului se poate descoperi în scrierile filosofului german din secolul al XVIII-lea *Immanuel Kant* (1724-1804), considerat unul dintre primii care a dezvoltat și a integrat teoria despre estetică într-un sistem filosofic unificat. Astfel, definind categoria de „*frumos*” în sens estetic, a observat că acesta este ceea ce e contemplat cu o satisfacție dezinteresată,

lipsită de intenție sau/și scop personal, în forma sa cea mai pură. În lucrarea *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, Kant insistă asupra naturii subiective a experiențelor estetice. În alte lucrări filosoful german afirmă că frumusețea nu este o proprietate a unei opere de artă sau a unui fenomen natural, ea fiind o urmare a sentimentului uman de plăcere care se extinde prin „jocul liber” al imaginației și al înțelegerii, și nu prin judecata rațională. Percepția frumosului este subiectivă, deoarece se referă la răspunsul emoțional al individului și aceasta este o plăcere dezinteresată. De asemenea, Kant a acceptat că principiile estetice ar putea fi separate de moralitate și utilitate (cu alte cuvinte, că frumosul nu neapărat trebuie să fie și moral), afirmând că „*Arta nu dorește reprezentarea unui lucru frumos, ci reprezentarea frumoasă a unui lucru*”.

De fapt, și până în sec. al XIX-lea despre autonomia gustului estetic, a frumosului, a plăcerii estetice, au vorbit mai mulți scriitori și filosofi, printre aceștia fiind și F. Schiller care, la sfârșitul sec. al XVIII-lea, îi confirma lui Goethe printr-o scrisoare că o natură poetică sănătoasă nu are nimic de-a face cu morala, dreptul natural, metafizica etc., idee pe care, până atunci, și Goethe a difuzat-o prin intermediul romanului său *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

Reprezentantul principal și liderul estetismului este **Oscar Wilde** (1854-1900). Criticul literar Dan Grigorescu a remarcat, pe bună dreptate, că destinul lui Wilde este comparat cu cel al lui G.G. Byron. Ambii scriitori se aseamănă prin același temperament nestăpânit și același dispreț față de prejudecățile epocii; viața ambilor a fost însoțită de răsunătoare scandaluri, ambii au intrat în conflict cu justiția britanică.

O. Wilde și-a făcut studiile la Oxford. Acolo a cunoscut un cerc de esteți (cum se numeau ei înșiși) și în scurt timp devine liderul lor. La începutul creației, în lucrările sale încă se simte influența clasicistilor, a prerafaeliților și a parnasienilor. A dus o viață boemă, de dandy, epatând publicul londonez printr-un stil (maniere, limbaj, port etc.) ostentativ de elegant, afectat, și, în același timp, narcisist și provocator. În această ordine de idei, afirma că trebuie să-ți transformi viața într-o operă de artă. Este de remarcat și faptul că anume Wilde este acel care i-a descoperit pe simbolistii francezi Verlaine și Rimbaud publicului englez.

O. Wilde a scris mai multe lucrări teoretice, printre acestea fiind și articolele „Decăderea minciunii”, „Condei, cărbune și otravă”, „Adevărul măștilor”, „Criticul văzut ca artist”, „Sufletul omului în socialism”, însă cel mai reușit, succint, dar și foarte consistent, concepțiile sale estetice sunt expuse în „**Prefața**” romanului *Portretul lui Dorian Gray*.

Trăsături ale estetismului (cu citate din „Prefață” și explicarea lor):

➤ „*Artistul este creator de lucruri frumoase.... Lucrurile frumoase înseamnă numai frumusețe.*” În felul acesta, este promovată arta pură cu dezideratul

„artă pentru artă”, adică arta opusă oricărei utilități, inclusiv celei morale, arta care are ca scop crearea frumosului dezinteresat.

Arta este apreciată pentru frumusețea sa, frumosul devenind un scop în sine, criteriul ei principal. „*Frumusețea este o formă a Geniului*”, e de părere Basil Hallward, personaj al romanului, „*e chiar mai presus decât Geniul, de vreme ce nu cere niciun fel de explicație*”.

➤ Arta nu se raportează la realitate și la problemele ei. Prin frumosul pe care îl cultivă, ea este superioară vieții și devine supremul ei scop. Chiar și natura, în manifestările ei, considerate imperfecte, putea fi corectată ca să corespundă frumosului din operele de artă, de exemplu, peisajul sau decorul interior – ca să semene cu picturi celebre.

Wilde insistă că numai prin artă și numai în artă putem ajunge la perfecțiune și putem experimenta satisfacții supreme. Arta este și valoare în sine: obiectele, ideile capătă interes doar în măsura în care produc plăcere estetică, generează emoții subtile și rafinate. Existența, în această ordine de idei, este o permanentă posibilitate de plăcere, concepție care promovează un „*nou hedonism care ar recrea viața*”.

➤ „*Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică.*” Cu alte cuvinte, se declară autonomia artei și se exclude subordonarea ei unor scopuri extraestetice, utilitariste, bunăoară, punerea artei în slujba unor idealuri civice, sociale, politice și de oricare altă natură; arta este importantă în sine și nu pentru că servește altora (precizare: ar fi de dorit să se evite traducerea: „*Orice artă este cu desăvârșire inutilă*”, care deplasează accente semantice). Opera de artă reprezintă o entitate autonomă și, din acest motiv, nu trebuie să fie judecată după reguli externe: sociale, religioase, educative etc.; ea este frumoasă prin însăși existența sa. De aici, și caracterul apolitic al artei care nu poate fi solicitată ca argument sau propagandă în folosul unor ideologii.

Completând acest concept, în „*Sufletul omului în socialism*” Wilde precizează: „*Până nu demult se permitea să căutăm frumosul numai în binele moral: aceasta explică de ce atât de puțin l-am găsit*”.

➤ Depășirea oricăror bariere tematice, un autor trebuie să aibă puțința de a exprima orice, fiind superior Binelui și Răului. „*Nu există cărți morale sau imorale. Cărțile sunt bine sau prost scrise, atâta tot*”, declară Wilde, stipulând că: „*Viața morală a oamenilor este o parte din materialul folosit de artist ca subiect, însă moralitatea artei constă în folosirea desăvârșită a unui material lipsit de desăvârșire*”. Într-o operă de artă viciul și virtutea alcătuiesc materialul, dar nu condiția ei de apreciere. Niciun artist nu este vreodată morbid, chiar și crima poate fi o sursă de a dobândi senzații extraordinare. Despre personajul său, Dorian, autorul remarcă că existau clipe când acesta „*nu vedea în rău decât un simplu mijloc prin care și-ar fi putut realiza concepția lui despre frumos*”.

➤ Arta oglindește spectatorul, nu viața, consideră liderul estetismului englez. Pornind de la condiția personală, fiecare cititor poate veni cu propria inter-

pretare. În roman, cu trimitere la pictură, Basil insistă pe faptul că „*orice portret pictat cu adevărată simțire este un portret al artistului, nu al celui care îi pozează*”. Efectul artei este individual, esteticul fiind o însușire personală, nu socială. Arta este cel mai intens tip de individualism cunoscut vreodată de lume, susținea Wilde.

➤ Confruntând atitudinea ostilă cu care a fost primit romanul său, O. Wilde scria: „*Când criticii nu se înțeleg, artistul e în deplin acord cu el însuși*”, iar „*diversitatea opiniilor privitoare la o operă de artă arată că acea operă este nouă, complexă și fundamentală*”. Altfel spus, cu cât mai multe discuții și polemici provoacă o operă de artă, cu atât mai desăvârșită este ea, deoarece, în momentul în care crezi că ai înțeles-o, ea devine moartă pentru tine. O epocă lipsită de critică este, fie o epocă în care arta e imobilă, rigidă și limitată, fie o epocă lipsită cu totul de artă. Cel mai trist e atunci când unicul lucru pe care îl generează o operă de artă este indiferența, când ea rămâne neobservată.

➤ Literatura estetizantă nu atât definește, cât sugerează, lasă loc pentru jocul imaginației. „*În momentul în care crezi că ai înțeles o mare operă de artă, ea este moartă pentru tine*”. A dezgoli misterul frumosului, înseamnă a distruge plăcerea trăirii/descoperirii individuale, fapt care duce la o existență comună și plictisitoare. Pentru a sugera, estetismul cultivă simbolul, sinestezia (corespondențele dintre cuvânt, culoare și sunet), muzicalitatea, senzualitatea; caută perfecțiunea formei. În același timp, mizează pe eclecticism, (auto)ironie și paradox, pe dialectica contradictoriului. Wilde, numit „*Prințul paradoxului*” (prin analogie cu numele pe care Dorian îl dă lordului Henry în romanul *Portretul lui Dorian Gray*), „*paradox ambulant*”, considera că „*nici un mare artist nu a văzut lucrurile așa cum sunt. Dacă le-ar fi văzut astfel, ar fi încetat să mai fie artist*”.

➤ Elitismul boem. Reprezentanții estetismului consideră că arta este superioară maselor de oameni simpli fără înclinație artistică, ea nu ține cont și nu se conformează gusturilor ordinare ale mulțimii, deoarece, atunci când un artist se supune doleanțelor majorității, el își pierde individualitatea și devine un ordinar meseriaș în slujba plătită a gloatei. Arta nu tinde să fie accesibilă publicului larg, ea e predestinată doar pentru acei înzestrați cu gust estetic, capabili de trăiri subtile și plăceri rafinate.

Toate aceste trăsături se regăsesc în opera capitală a lui Oscar Wilde, romanul:

***Portretul lui Dorian Gray* (1890)**

Motivul de bază, acel care prezintă omul ce își vinde sufletul în locul unor beneficii, nu e original, cea mai cunoscută operă în acest context fiind *Faust* de Goethe. Dar Wilde i-a dat semnificații proprii.

Oscar Wilde a fost un stilist remarcabil. Asemeni parnasienilor, a știut să picteze prin cuvinte, aducând în fața ochilor cititorului tablouri de o frumusețe

uimitoare care să-i provoace toate simțurile.. Anume cu un astfel de tablou încântător, colorat și înmiresmat, începe romanul: „*Mireasma bogată a trandafirilor plutea prin întreg atelierul, iar când adierea ușoară a vântului văratic se strecură printre copacii din grădină, pe ușa deschisă năvălea aroma plină a liliacului sau parfumul mai suav al florilor roșii de măceș*”.

Dorian, personajul central, e descendent de viță nobilă, a cărui apariție pe lume ține de o istorie de dragoste cu final tragic. Numele protagonistului, *Gray* (din l. engleză – „sur”), adică, între alb și negru, parcă sugerează potențialul său de a-și alege calea în viață:

- orientată spre lumină (sub influența lui Basil, simbol al artistului idealist și pur);
- orientată spre întuneric (sub cea a lordului Henry, simbol al hedonismului egoist și cinic).

Prenumele, „*Dorian*”, leagă personajul de vechea cultură greacă (de la *Theodoros* = „dar de la Dumnezeu”), pe care Lord Henry o declară vârful progresului uman. De asemenea, este conectat etimologic și la cuvintele „aur” (din l. spaniolă – *oro*) și „strălucit”, precum e înfățișarea lui Dorian.

La începutul operei este un tânăr inocent, naiv și timid, cu un comportament elegant; foarte frumos la chip, un adevărat Adonis printre pământeni, cu un caracter încă neformat și din acest motiv – ușor de manipulat. Aceasta e perioada când între chip și suflet încă nu există dezacord, ele parcă complementându-se, ambele fiind la fel de frumoase. Dorian are revelația propriei frumuseți în fața tabloului său pe care l-a creat pictorul Basil Hallward (de citit printre rânduri: impactul artei asupra omului este mai puternic decât cel al vieții reale). Sub influența acestuia, dar și a discuției dintre lordul Henry și pictor despre tinerețe, „*singurul bun de care merită să te bucuri*”, și frumusețe, „*una dintre marile minunății ale lumii*”. Dorian e sfâșiat de tristețe, înțelegând că, cu timpul, chipul său pământesc se va ofili și se va urâți, iar cel de pe tablou va rămâne veșnic tânăr și frumos. Își mărturisește, ridicând parcă o rugă către Ceruri, că ar da orice, până și sufletul, ca să fie invers.

Și dorința i-a fost auzită. Atunci când înțelege că acel care va duce povara păcatelor lui nu va fi el însuși, ci portretul său, iar el va rămâne nepângărit, tânăr și frumos, îl ascunde în cea mai îndepărtată cameră, departe de ochii lumii. Departe de ochii lumii, dar aproape de sine. Portretul există, întotdeauna este acolo, în fiecare zi urâțindu-se (așa cum trebuia să i se urâtească chipul) ca să-i arate subteranele esenței sale: patimile nestăpânite, plăcerile tainice, păcatele sordide.

Romanul parcă preia motivul din basme – *tinerețe fără bătrânețe*, dar cu un parcurs și un deznodământ departe de cel al basmelor, unul deloc fericit. Aparent, portretul îi oferă libertatea de a experimenta viața în cele mai întunecate abisuri fără a-și „murdări” chipul, dar, în același timp, îl ține captiv, transformându-se în proiecția tangibilă a sufletului său și, totodată, în cel mai aspru judecător, urmă-

rindu-i orice faptă, orice intenție și pecetluindu-le pe imaginea sa care devine tot mai hidoasă și mai diabolică, pe care Dorian, demonul cu chip de înger, printr-o atracție maladivă o privește în fiecare zi, căutând schimbările. Astfel, pe parcursul romanului, portretul a căpătat conturul unui personaj autosuficient – moral și fizic.

Atunci când a realizat că dorința i-a fost îndeplinită, la început s-a crezut liber și puternic (frumusețea ca putere), dorind să trăiască tot ce-i oferă viața, până la depravare, consumarea drogurilor, chiar crimă, făcând parcă o patimă pentru păcat, dar urmărind să respecte aparențele. S-a înconjurat de lucruri frumoase: studia și colecționa pietre prețioase, broderii, parfumuri, podoabe bisericești; co-rela cu diverse ramuri ale frumosului în artă: pictură, muzică, teatru, literatură, dorind să-și trăiască viața ca pe o operă de artă, în care el va fi protagonistul, proiectând parcă o estetică a păcatului, considerând că adevărul artei e superior adevărului vieții reale. Viața lui Dorian (asemeni celei a lui Des Esseintes, personaj – model al existenței estete, din romanul *În sens invers* de J.K. Huysmans, scris cu câțiva ani înaintea *Portretului*, în 1884, pe care Dorian l-a citit și care l-a influențat puternic) devine o formă de artă, dar decadentă și respingătoare. La fel și tabloul, o oglindă a sufletului întunecat care a prins viață și va degrada constant pe măsura cumulării păcatelor stăpânului, ajungând o mască de monstru în final.

Istoria de dragoste „*Dorian – Sibila*” este prezentată pentru a confirma, o dată în plus, ideea că viața reală distruge arta. Până a-l cunoaște pe Dorian, Sibila a fost o actrița foarte talentată care interpreta extraordinar de bine personaje feminine shakespeariene. Iată ce spune Dorian despre ea: „*Seară după seară mă duc să o văd jucând. O dată e Rosalinda, iar în ziua următoare e Imogena... Am văzut-o în toate epocile istoriei și în toate costumele. Femeile obișnuite nu fac niciodată apel la imaginația cuiva. Sunt mărginite la veacul lor... Le poți cunoaște mintea la fel de ușor cum le poți cunoaște pieptănătura... Pe când o actriță! Cât de deosebită este o actriță! Harry! Pentru ce nu mi-ai spus că singura faptură pe care merită s-o iubești este o actriță?*”.

Dar, îndrăgostindu-se de Dorian, Sibila își pierde acest talent. Dacă până atunci viața i-a fost arta, teatrul (în scenă nu juca, ci trăia istoria tuturor personajelor sale), acum sensul vieții ei devine dragostea reală, și nu cea interpretată în scenă. Dorian îi reproșează că s-a transformat într-o actriță ca multe altele, de duzină, și o părăsește. Aflând de sinuciderea ei din ziar, chiar dacă până atunci a avut unele remușcări, Dorian, noul Narcis, își spune că din pricina aceasta trandafirii nu vor fi mai puțin fermecători, păsările vor continua să cânte în grădina la fel de fericite... și în aceeași seară el va lua masa cu prietenii, iar apoi se va duce la Operă. Încă un detaliu semnificativ din punctul de vedere al superiorității Artei (Frumosului din Artă) în comparație cu Viața: își recunoaște că ar fi fost profund mișcat, dacă ar fi urmărit istoria tragică a acestei fete într-o operă de artă, în timp ce viața reală nu-i trezește asemenea emoții.

Aceasta (faptul că a determinat moartea unei ființe) a fost prima lui crimă (pe care nu a săvârșit-o direct, ci a provocat-o), celelalte i se vor da și mai ușor, până când, pășind din mârșăvie în mârșăvie, va ajunge la omor: îl va ucide pe pictorul care i-a văzut tabloul și a rămas îngrozit, spunând că „*putreziciunea unui cadavru într-un mormânt nu putea fi la fel de înfiorătoare*”. Atunci când Basil, adept al Artei și al Frumuseții pure, exclamă că acesta e chipul unui satir, Dorian îi ripostează: „*Este chipul sufletului meu*”. După prima crimă au urmat și altele: și-a impus, prin șantaj, fostul prieten, chimist, să se debaraseze de trup, iar acesta nu a rezistat remușcărilor și s-a sinucis.

Cu cât mai mult timp trece, cu atât mai singur și nefericit se simte, începe să înțeleagă că frumusețea fizică nu este doar un privilegiu, ci și un blestem, că totul își are un preț. „*Prințul fermecat*”, așa cum îl numesc ceilalți, își conștientizează, dar nu își asumă păcatele, se simte hăituit și sufocat, imaginea păcatului care îl privește, față în față, în fiecare zi de pe tablou, persecutându-l din străfundurile conștiinței. Își dorește eliberarea. S-ar părea că el caută ispășirea, însă chiar și atunci când își spune că începe șirul faptelor bune, recunoaște că le face din vanitate: din ipocrizie și-a pus masca bunătății, din curiozitate a gustat din renunțarea de sine.

Într-un final Dorian hotărăște să distrugă portretul, considerând că anume acesta îl ține legat de trecutul său păcătos, că, nimicindu-l, își va recăpăta libertatea să înceapă totul din nou. „*Da, fusese propria lui conștiința. Are să nimicească portretul... Avea săucidă trecutul, iar când trecutul își va da sfârșitul, el își va recăpăta libertatea. Da, trebuia săucidă această spăimântătoare viață numai a sufletului, o va ucide, și după aceea, fără hidoasele lui semnale de alarmă, își va găsi liniștea*”. Dar când a înfipt cuțitul în portret, acel care a căzut răpus de moarte a fost el singur, iar lucrurile au revenit la normal: opera de artă și-a recăpătat splendoarea de la început „*în întreaga minunăție a tinereții și frumuseții*”, iar chipul lui Dorian – imaginea adevărată, „*cumplit de respingătoare*” a unui bătrân pe care până atunci o arăta portretul. În încercarea de a-și ucide conștiința, Dorian Gray se sinucide. Moare fără a dobândi conștiința utilității existenței, exercițiu de conștiință pe care, însă, îl realizează cititorul romanului. Moralitatea preia controlul asupra „*frumosului pur*”. Concluzia din final: viața poate substitui arta, însă doar pentru o anumită perioadă de timp; arta este veșnică (ca și frumusețea ei), viața este trecătoare.

Pentru Dorian arta a fost mai presus de viață. Dar, după o existență dedicată căutării plăcerii, a realizat că arta i-a disimulat viața; nu e suficient să fii tânăr și frumos, dacă ești singur și nefericit. Astfel, prin această înțelegere, finalul devine purtător de o moralitate neașteptată.

Portretul lui Dorian Gray – este un roman despre sufletul care e întotdeauna cu noi și de care nu putem fugi, despre faptul că permanent suntem predispuși ispitelor și de noi depinde ce cale vom prefera; deci, e și despre alegerile pe care le

facem pe parcursul vieții, alegeri, care ne pot salva sau ne pot distruge. Avertizează că nu chipul frumos, ci sufletul e cel ce ne definește, că tinerețea și frumusețea nu ne scutesc de responsabilități morale; preîntâmpină despre pericolul la care se expune omul care valorează doar aparențele și neglijează esența, care e dispus să încalce orice norme pentru a-și conserva fizicul frumos. Este și un roman despre „*crimă și pedeapsă*”, despre consecințele neglijării normelor morale. Romanul ridică mai multe întrebări, printre care: Ce se întâmplă cu sufletul ascuns după perfecțiunea chipului? Care e prețul pe care ești dispus să-l plătești pentru ceva ce-ți dorești foarte mult? Ce este mai importantă, aparența sau esența? Ce va fi, dacă omul va avea posibilitatea să facă tot ce își dorește? ș.a.

În felul acesta, o operă care prin „Prefață” a difuzat principiile estetismului, inclusiv acel despre faptul că arta nu tinde să fie morală, prin conținutul propriu-zis, ca interpretare, a depășit aceste afirmații. Portretul nu este doar o operă de artă (e semnificativ că în titlu nu este adus omul real, Dorian, ci opera de artă, portretul, parcă accentuându-se astfel, de la bun început, superioritatea acesteia în raport cu viața), ci și exteriorizarea sufletului lui Dorian, măcinat de lepra păcatului. Într-un fel ironic, prin lordul Henry, dar în roman e formulată următoarea întrebare: *Ce-i folosește unui om dacă izbutește să câștige lumea, dar își pierde sufletul?*

De fapt, morala bate arta pură în mai multe din operele lui Wilde, de exemplu, în povestirile din ciclul *Prințul fericit*, unde frumosul coincide cu moralul: prințul se sacrifică pentru oameni care suferă, sau în comedia „*Evantaiul doamnei Windermere*” unde, pentru a salva fericirea unei familii, personajul își asumă vina pe care nu o are.

După procesul de judecată din 1895 care, cu acuzația „*corupere de minori*” îl va condamna la doi ani de muncă silnică pe care îi va ispăși, ieșind din închisoare epuizat fizic și spiritual, în 1898 O. Wilde publică *Balada temniței din Reading*, în aprecerea lui Dan Grigorescu „*o capodoperă a suferinței și a ispășirii*”, care „*fixează un moment de profundă umanitate în evoluția atât de contradictorie a unui artist*”. De o zguduitoare suferință este și volumul de confesiuni, scris în închisoare și publicat postum, *De Profundis*, în care durerea și umilința sunt asumate cu demnitate (nimic comun cu durerea rafinată a unui dandy), în care se vede trecerea de la estetism spre dorința de a începe o viață nouă. Aici, conștient de influența pe care a exercitat-o asupra contemporanilor, Wilde scrie: „*Am schimbat mintea oamenilor și culoarea lucrurilor; tot ce am spus sau am făcut i-a determinat pe oameni să-și pună întrebări; ... orice atingeam făceam frumos în alt fel.... Am trăit Arta ca pe realitatea supremă și viața ca pe un simplu mod de ficțiune. Am trezit imaginația veacului meu, care a creat mituri și legende în jurul meu*”. Dar trăirea vieții ca pe o operă de artă, epicureismul etalat și sfidarea moralei comune l-a expus societății care îi pedepsește pe toți acei ce o desconsideră prin ieșirea din normă. Tot aici, autorul mărturisește: „... risipirea

unei tinereți eterne mi-a adus o bizară bucurie. Obosit să fiu pe culmi, am coborât deliberat în adâncuri, în căutare de senzații noi... Acum nu mai există pentru mine decât Umiliința absolută”.

Ca mișcare artistică, estetismul se retrage anume după acel proces care (greșit!) a fost perceput și ca o dovadă a faptului că extremele estetismului duc la imoralitate și corupere a tineretului. Însă mai multe din ideile promovate de către estetism își găsesc adepți și astăzi, de exemplu cea care susține că trebuie să fie apreciată opera, și nu creatorul ei, sau cea care se pronunță împotriva includerii ideologiilor politice și sociale într-o operă de artă.

Estetismul în arta decorativă

Particularitate de bază a artei decorative este utilitatea ei, adevăr ce vine în opoziție cu esența artei pure care urmărește frumosul dezinteresat, eliberat de orice finalitate utilă. Astfel, în acest domeniu, căutând rafinamentul și frumusețea, estetismul nu a exclus nici utilitatea. Mișcarea estetizantă s-a extins asupra designului interior prin anumite preferințe pentru mobilier, mai exact, culoarea, materialul din care acesta este confecționat, forma și amplasarea lui în spațiu, asupra articolelor de decor, precum tapete, țesături, picturi, figuri din porțelan, veselă etc. Arta decorativă estetizantă a combinat idealul clasic al grecilor antici cu cel al artei orientale (în special, japoneze) și se caracterizează prin:

- tendința spre rafinament și senzualitate;
- stilizarea frumosului din natură: de regulă, prin sculptarea florilor, păsărilor, penelor de păun;
- utilizarea lemnului ebonizat cu reflecții aurite pentru mobilier;
- preferința pentru culorile albastru, alb (pentru porțelan și veselă) și galben-auriu (pentru mobilier și sculpturile ce-l împodobesc).

Arta decorativă estetică a avut și centre de popularizare și de comercializare. Astfel, din anul 1875 a început să fie vândută în magazinul „Liberty” din Londra, iar în 1877, de asemenea la Londra, s-a deschis „Galeria Grosvenor”, unde artiștii estetici au căpătat posibilitatea să-și expună lucrările. Se spune că la deschidere a participat și O. Wilde, într-un costum epatant, sub formă de violoncel, alimentând astfel interesul publicului pentru propria-i persoană.

Elemente ale teoriei estetizante care afirmă autonomia valorii estetice se pot urmări și la noi. Adrian Marino distinge câteva tipuri de **estetism în literatura română**: *estetism real* (E. Lovinescu), *estetism balcanic* (M. Caragiale), *estetism integrant și dezintegrant* (Perpessicius, N. Davidescu), *estetism material* (G. Călinescu), *estetism ambiguu* (Cercul de la Sibiu) ș.a. Evident, opera acestor scriitori nu se limitează doar la acest concept controversat și rebel, estetismul fiind doar una din influențele pe care le-au suportat pe parcursul creației. Se consideră că estetismul românesc pornește de la T. Maiorescu, dar în variante mai argumentate, în stil de manifest, apar la Al. Macedonski, „*primul estet roman cu merite de*

pionier incontestabil". De aici, și etapa de orientare estetizantă a revistei „Literatorul”. La începutul secolului XX, în anul 1901, maestrul chiar a ținut conferințe pe tema „Către estetism”. În diverse etape ale creației au împărtășit valorile estetismului și Șt. Petică, I. Minulescu, I. Barbu ș.a.

Sarcini:

1. Definiți noțiunea de „estetism”.
2. Numiți precursori, reprezentanți, opere artistice și lucrări teoretice ale estetismului.
3. Menționați premisele apariției estetismului.
4. Indicați șase trăsături ale estetismului ca fenomen literar și artistic.
5. Menționați date din biografia umană și din cea de creație a lui O. Wilde.
6. Identificați fondul tematic al romanului *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde.
7. Selectați zece aforisme din romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde.
8. Distingeți trăsături ale estetismului în arta decorativă.
9. Identificați specificul estetismului în literatura română.
10. Explicați conjunctura social-istorică și literară de apariție a estetismului.
11. Caracterizați argumentul filosofic al estetismului.
12. Comparați estetismul și preraphaelismul, determinând cinci trăsături comune și trei deosebiri.
13. Comparați estetismul și parnasianismul, precizând patru asemănări.
14. Explicați esența *artei pure* în raport cu estetismul.
15. Comentați afirmațiile: „*Artistul este creator de lucruri frumoase*”; „*Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică*”; „*Nu există cărți morale sau imorale*”, formulate de O. Wilde în „Prefața” romanului *Portretul lui Dorian Gray*.
16. Determinați trăsături ale *omului estetic* (*Homo aestheticus*) și argumentațiile cu exemple din operele citite.
17. Analizați, apelând la exemple din operele citite, specificul concepției despre artă/frumos în estetism.
18. Comparați conceptul de „frumos” în parnasianism, simbolism și estetism.
19. Demonstrați tendința spre hedonism a estetismului.
20. Demonstrați caracterul boem, elitist al estetismului.
21. Demonstrați, cu exemple din operele citite, că estetismul manifestă un caracter antiacademic, antiprozaic, antinaturalist și antiutilitarist.
22. Examinați rolul paradoxului (modului de gândire paradoxal) în viața și opera lui O. Wilde, apreciat ca „*Prințul Paradoxului*”.

23. Determinați trăsături ale estetismului în romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde.
24. Explicați raportul „artă – viață reală” în estetism, cu exemple din romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde.
25. Caracterizați-i pe Basil Hallward, ca simbol al artistului idealist și pur, și lordul Henry, ca simbol al hedonismului egoist și cinic, personaje din romanul *Portretul lui Dorian Gray*.
26. Explicați concluziile moralizatoare ale romanului *Portretul lui Dorian Gray* și ale altor opere wildeene. Raportați-le la concepția estetismului.
27. Evaluați, cu argumente proprii, teza estetismului despre superioritatea frumosului în raport cu categoriile morale.
28. Comentați conceptul despre autonomia artei, susținut de estetism.
29. Propuneți un punct de vedere propriu despre sistemul de valori ale estetismului și raportați-le la cele contemporane.
30. Elaborați un eseu de sinteză de 1p. A4 cu tema: „*Ce-i folosește unui om dacă izbutește să câștige lumea, dar își pierde sufletul?*”

2.6. DECADENTISMUL ÎN LITERATURA DE LA SFÂRȘITUL SEC. AL XIX-LEA

Unități de conținut:

- Semnificația termenului „decadentism”
- Reprezentanți, opere
- Premisele apariției
 - ✓ conceptul *filosofiei ciclice a istoriei* cu aplicare la procesele literare;
 - ✓ tranziția de la romantism spre modernism
- Particularități ale decadentismului
 - ✓ caracterul antiacademic, nonconformist
 - ✓ arta ca consecință a crizei generale a valorilor;
 - ✓ promovarea artei subiective și asociale;
 - ✓ tendința spre iraționalitate (decadentismul și psihanaliza), misticism;
 - ✓ predilecția pentru contraste și extreme;
 - ✓ dispariția viziunii de ansamblu;
 - ✓ cultul frumuseții artificiale
- Registrul tematic al decadentismului

Termeni-cheie: *decadentism, „fin-de-siècle”, criza valorilor, declin, simbolism, estetism, nonconformism, sfidare, contraste, atracția pentru maladii, frumusețe artificială.*

Obiective de referință:

- Să definească conceptul de „decadentism”;
- Să identifice simptomele sfârșitului de secol ca sfârșit de lume în arta decadentă;
- Să menționeze reprezentanți și opere artistice ale decadentismului în mai multe țări;
- Să indice premisele apariției decadentismului;
- Să identifice registrul tematic al literaturii decadente;
- Să explice conceptul „*filosofiei ciclice a istoriei*” cu aplicare la decadentă;
- Să caracterizeze arta decadentă ca produs al crizei generale a valorilor;
- Să analizeze decadentismul ca perioadă de tranziție de la romantism spre modernism;
- Să explice, cu argumente din operele citite, negarea moralei tradiționale și a valorilor comune în decadentism;
- Să demonstreze, cu argumente din opere, aspirația de a provoca și a scandaliza, specifică decadentismului;
- Să explice, cu argumente din operele citite, cultul frumuseții artificiale în decadentism;
- Să determine legături de concept între psihanaliză și viziunea decadentă despre ființa umană;

- Să integreze decadența în conceptul *artei pure*;
- Să demonstreze că simbolismul împărtășește în mare măsură concepția decadentistă despre existență;
- Să compare estetismul și decadentismul, descoperind similitudini;
- Să comenteze viziunea decadentistă despre lume, raportând-o la concepțiile contemporane despre existență și om;
- Să aprecieze rolul fenomenelor literare de la cumpăna secolelor în constituirea artei moderniste din prima jumătate a secolului XX.

Termenul „decadentism” vine din limba latină, de la cuvântul *decadentia*, care semnifică „decădere” (degradare, declin, descompunere, scăpătate, saturație, oboseală etc.), „situare în pragul declinului, al ruinei”. De fapt, noțiunea este destul de elastică și confuză, integrând diverse fenomene (de exemplu, sintagma „decadent” deseori este aplicată simbolismului și estetismului). La începutul utilizării sale conținea o evidentă încărcătură peiorativă, fiind receptată, mai degrabă, drept o patologie estetică. Se referea la o artă provocatoare, produs al unui spirit rebel și libertar, care scandaliza morala tradițională prin desconsiderarea modelelor/valorilor confirmate și prin experimentul artistic, propunând un nou mod de gândire și un nou stil de creație artistică. Prima dată, cu mândrie, e folosită de Th. Gautier și Baudelaire pentru a-și etala distanțarea de așa-zisul „progres banal”.

Inițial, apare în spațiul francez, apoi capătă răspândire internațională, extinzându-se și în alte țări europene (Anglia, Italia, Germania, Rusia etc.) și în SUA. S-a manifestat până în primele decenii din secolul XX. Decadentismul s-a afirmat în literatură, dar și în alte domenii ale artei, precum pictura, muzica.

Noțiunea de „decadentism” are două semnificații:

1. Manifestare artistică de la sfârșitul sec. al XIX-lea, caracterizată prin cultivarea artificialului, a rafinementului, prin tendința spre formalism, individualism excesiv, misticism ș.a.

2. În sens mai larg, este un termen ce poate fi aplicat epocilor (perioadelor istorice și artistice) care fixează declinul culturii și al civilizației și perioada de tranziție spre o altă etapă de dezvoltare, cu alte valori. În acest context, decadența este un fenomen universal și perpetuu care surprinde spectacolul unei dezagregări universale.

În *Dicționar de idei literare*, Adrian Marino precizează că originea ideii de decadență trebuie căutată în *filosofia ciclică a istoriei*. În conformitate cu aceasta, decadentismul constituie expresia inevitabilă a epocilor imediat următoare apogeului marilor civilizații. După perioadele de glorie vin și cele de saturație și oboseală. Natura, umanitatea, cultura, istoria nu se pot menține în permanență la aceeași altitudine, fiind, în egală măsură, ascendente și descendente, creatoare și negatoare. Se nasc, cresc și se dezvoltă, înfloresc și se maturizează, apoi

îmbătrânesc și se destramă imperii și civilizații. Cu aceste conotații, conceptul de „decadență” se întâlnește la iluministul francez, Montesquieu, care afirma că declinul și prăbușirea Imperiului Roman se datorează decăderii morale și pierderii canoanelor culturale. În anii 70 din sec. al XIX-lea termenul *décadence*, cu aplicare la artă, apare și la Nietzsche.

Și decăderea literară este un aspect al veșnicei dezagregări care vine după vitalitate și plenitudine, fixând sfârșitul unui ciclu. Ea exprimă disprețul pentru reguli, desconsiderarea modelelor confirmate, schimbarea de paradigmă prin abandonarea ideilor de „*canon*”, „*stil*”, „*tradiție*”, „*autoritate*”, „*gust*” etc. Devine renumit, în acest context, versul lui Verlaine: „*Sunt Imperiul la sfârșitul decăderii*” („*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*”), poetul care, într-o perioadă, chiar a evitat denumirea de „simboliști”, preferând-o pe cea de „decadenți”, pe care a transformat-o într-un adevărat stindard.

Savantul american David Weir conchide că decadența de la sfârșitul sec. al XIX-lea este o etapă de tranziție de la romantism spre modernism, etapă deschizătoare de noi drumuri care au prefigurat preocupările tematice, stilistice și structurale ale literaturii din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Reprezentanți ai decadentismului sunt:

➤ **În Franța:** P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé (acei care, puțin mai târziu, au format nucleul simbolismului), dar și J. Laforgue, T. Corbière, J. Moréas, J.-K. Huysmans ș.a.; acesta din urmă, în primul rând, cu romanul său, *À rebours* care devine operă de referință pentru acei ce au împărtășit concepția decadenței.

Aici, între anii 1886 (nr.1: 10.04.1886) și 1889, apare revista cu titlul „*Le Décadent littéraire et artistique*”, publicată de A. Baju. Foarte repede, peste câteva luni ale aceluiași an, în rivalitate, apare o altă revistă, „*La Décadence*” (nr.1: 8.10.1886). Acestea, dar și altele, precum „*La Plume*” și „*La Vogue*”, au servit la consolidarea fenomenului literar al decadenței, conturându-i fizionomia estetică, oferindu-i conținut și direcție. Bunăoară, prezentând programul literar, susținut de revista sa, Anatole Baju pornește de la concluzia că societatea și existența modernă au atins stadiul decadenței, fapt ce determină și necesitatea unui limbaj poetic nou: „*La necesități noi corespund idei noi, subtile și nuanțate la infinit. De unde necesitatea creării unor vocabule încă neuzite, pentru exprimarea acestei complexități de sentimente și senzații...*”.

➤ **În Anglia** decadentismul apare în cercul prerafaeliților, dar atinge apogeul în estetism și în opera lui O. Wilde.

➤ **În Italia** noțiunea *decadentismo* denumește o categorie istorică și estetică majoră, aproape la fel de generală și complexă ca și cea de modernitate, și se aplică mai multor scriitori. De exemplu, de orientare (post)decadentă este *crepuscularismul*, un stil de literatură de la începutul secolului XX, care reproduce stări

de melancolie și deznădejde, deseori, ca răspuns la procesul de modernizare al vieții. Se urmărește în opera lui G. Pascoli, G. D'Annunzio ș.a.

➤ **În România**, și în contextul decadentei (împreună cu cel al simbolismului) sunt receptate lucrări ale unor scriitori, precum G. Bacovia (în primul rând), I. Minulescu, D. Anghel, Al. Macedonski, M.I. Caragiale ș.a._

➤ **În pictură** se descoperă în creația lui F. Rops (prieten al lui Baudelaire, acel care a ilustrat mai multe din scrierile sale), G. Moreau, F. Khnopff, considerați și simbolști.

Premisele apariției decadentismului

În Franța, țara de unde pornește, starea de spirit decadentă apare de-acum după Revoluția din 1848, dar se extinde după 1870, în perioada de după cel de-al Doilea Imperiu și de după înfrângerea din 1871 a Comunei din Paris care au generat sentimente de umilință, descurajare și impotență. Decadentismul vine de la neacceptarea realității obiective, din sentimentul de incertitudine, pesimism, debusolare, produse ale dispoziției de „fin-de-siècle”, ale unui timp bolnav, receptat uneori nu doar ca sfârșit de secol, ci și ca sfârșit de lume („*fin de race*”, „*fin du monde*” etc.) Decadentismul se pronunță pentru revizuirea conceptelor clasice, împotriva realismului și a naturalismului, împotriva pozitivismului, etalând neîncrederea în gândirea rațională care a afirmat superioritatea cercetării științifice și a progresului, ca condiție a progresului. În locul lor vin iraționalismul, individualismul și teatralitatea, misticismul și chiar amoralismul. Acesta își manifestă disprețul pentru banalitatea și mediocritatea moralei burgheze, revolta împotriva unei vieți sterile și monotone, limitate la aceleași decoruri.

Atitudinea decadentă este o reacție la criza valorilor, generate, în același timp, de revoluția industrială și de excesul materialist, și fixează răspunsul individului lipsit de prejudecăți, dar inadaptat, rebel și agitat, care nu se regăsește în societatea contemporană cu valorile ei comune. În această ordine de idei, într-un articol pentru „Le Décadent”, Verlaine a scris: „*Noi înțelegem prin decadentism o literatură ivită într-un timp de decadență, nu pentru a merge în pas cu epoca, ci, dimpotrivă, de-a-ndărâtelea, pentru a ne revolta, a reacționa – prin tot ceea ce este delicat, elevat, rafinat dacă vreți – împotriva platitudinilor și turpitudinilor literare și de altă natură*”. Acești rebeli nu doar au căutat să scape de *plictis* și banalitate, ci și să șocheze, să discrediteze marile idealuri, ordinea și normele consacrate. Prin scepticism elegant, ironie, sarcasm și parodie au contestat tradiția și au țintit spre eliberarea de constrângerea socială, morală și estetică. În locul unității și a viziunii de ansamblu au adus episodul/detaliul, în locul mimesisului – invenția și spontaneitatea, în locul normei – originalitatea. În spațiul românesc, Al. Macedonski preciza că visul urmărit de decadenți este acela de „*a crea o artă nouă, artă ce nu s-ar îmbrăca cu nici o regulă amintită*”.

Principii estetice

Decadentismul manifestă o tendință antirealistă, antinaturalistă, antiacademică și anticonformistă, explorând noi formule artistice. Ca și romantismul, nu mizează pe observația imparțială, ci pe o viziune individualistă, opunând realității sociale obiective o lume a stărilor de spirit subiective, doar ele fiind considerate autentice, dar spre deosebire de acesta, disprețuiește vulgul și nu denotă aspirații mesianice. Ca și „arta pentru artă”, se retrage într-un aristocratism exclusivist și susține că arta trebuie să fie subiectivă și asocială. În același timp, vocea personală a artistului decadent poate fi camuflată printr-o mulțime de voci și imagini „scenice”.

Receptând realitatea din punctul de vedere estetic, decadența literară nu adoptă nicio atitudine morală: urmărește iraționalul, misticul, experimentează senzații intense, de la rafinament până la voluptate pentru abjecție, se complăce în etalarea morbidului și a grotescului. Subminând canoane și idealuri confirmate, parcă se plasează deasupra Binelui și a Răului. Emanciparea epatantă și radicală de tradiție este una din trăsăturile ce-l definesc.

Decadența a considerat că mai important decât ceea ce este la suprafață și se vede e ceea ce se simte atunci când se vede. În spiritul psihanalizei, decadentiștii provocau resursele ascunse ale subconștientului, stimulau intelectul și simțurile adormite, căutau trăirile extravagante, senzațiile dintre cele mai noi și mai stranii pentru a experimenta tot tipul de plăceri, eliberându-se de orice inhibiții, inclusiv de cele morale. E semnificativ că pentru mai mulți creatori de artă decadență, atitudinea provocatoare față de morala tradițională devine și un stil de viață. Relațiile homosexuale, dependența de stupefiante, alcoolismul, dar și tulburările de personalitate, nevrozele au fost parte din viața lui P. Verlaine, A. Rimbaud, Ch. Baudelaire, C. Balmont, Z. Gippius, G. Bacovia ș.a.

Arta decadență este o consecință a crizei generale a valorilor și se impune atunci când idealurile anterioare își pierd din consistență și conținut. Pornește de la contradicțiile modernității sociale, traducând în plan estetic atracția pentru categoriile negative. Urâtul, degradarea și moartea sunt compensate prin frumosul din artă. De fapt, criza valorilor, în diverse contexte și evaluări, lupta dintre tradiție și inovație, dintre canonic și experimental este atestată pe tot parcursul dezvoltării gândirii umane din cele mai vechi timpuri până în prezent, constituind o parte componentă a procesului social-istoric și de gândire care oscilează între tradiție și inovație, între dogmatic și experimental, operând într-un câmp de tensiune, marcat de zodia revizuirii constante a vechilor valori și scheme de gândire. Literatura reprezintă un proces dialectic, în perpetuă mișcare și reevaluare în care nu conține această confruntare. „Fiecare generație care începe ceva nou se distanțează de valorile existente și, în acest sens, s-ar putea spune că literatura se află într-o permanentă criză și într-o permanentă tranziție”, menționează S. Pavlicenco, profesor universitar, în *Tranziția în literatură*.

La sfârșitul sec. al XIX-lea au fost pierdute credința în posibilitățile nelimitate ale omului înzestrat cu rațiune, precum și optimismul, specifice filozofiei Iluminismului, a dispărut credința în armonie și echilibru, în progres, a fost răsturnată ierarhia anterioară a valorilor, a degradat ideea de colectivitate. Acestea sunt contestate și substituite prin tendința spre individualism și iraționalitate, prin filosofia neliniștii și a izolării în senzualism și hedonism, prin cultivarea spontaneității și prin receptivitatea pentru stările de degenerare și de atracție bolnăvicioasă față de prăbușire, alterare, maladie, putrefacție. Eliberarea de tradiții, de canonic și banal, menționează A. Marino, se traduce prin cultul violent al inovației, al îndrăznelii maxime, al respingerii oricăror principii și convenții estetice, decadentiștii fiind „*tinerii furioși*” de la sfârșitul sec. al XIX-lea. A fi decadent însemna a fi nonconformist, liber, surprinzător, rafinat, inedit, excesiv, insolit, plin de deformări ingenioase etc.

Ca și barocul, cu mai mult de un secol până la el, decadentismul se regăsește în contraste, în oscilația între extreme: este elitist și răzvrătit, sensibil și cinic, rafinat și corupt, spiritual și cerebral în același timp. Fiind prins în jocul dintre atracție și repulsie, manifestă predilecție atât pentru frumos, cât și pentru macabru, atât pentru plăcere, cât și pentru durere, se complace în finețe, dar și în brutalitate; în aristocratism, dar și în depravare; în rebeliune, dar și în retragere în „turnul de fildeș”. De exemplu, în romanul *À rebours* personajele lui Huysmans sunt fascinate de imaginea alterării, inclusiv a celei morale, în forme magnifice, luxoase: „*Ce splendidă epocă intrată în putrefacție*”.

Particularitate a artei poetice a decadentismului este și alterarea viziunii de ansamblu, ruperea unității și a legăturilor care formează întregul. Se considera că orice viziune care desconsideră perspectiva de ansamblu (atunci când fragmentul, detaliul încep să se autonomizeze, câștigând frumusețe și importanță în sine), manifestă apropierea de decadentă. Și Nietzsche, explicând esența ideii de decadentă, pune accent anume pe triumful detaliului asupra întregului: „*Care este semnul oricărei decadente literare? Acela că viața nu mai sălășluiește un întreg. Cuvântul devine suveran și sare afară din propoziție, propoziția se extinde și întunecă sensul paginii, pagina capătă viață pe seama întregului – întregul nu mai este întreg. Dar aceasta este comparația pentru oricare stil al decadentei: de fiecare dată, anarhia atomilor, dezagregarea voinței*”.

Principiu de bază al decadentismului este opoziția față de tot ce e natural, firesc. Refuzul vieții obișnuite și a naturalului vine în consonanță cu principiul relativității, promovată de A. Schopenhauer care, în *Lumea ca voință și reprezentare*, afirmă că realitatea este, în primul rând, o reprezentare. Cu alte cuvinte, lumea exterioară există doar în măsura în care e percepută de conștiința omului; iluzia existenței îmbracă forme materiale prin voința noastră: mai exact, *eu văd nu ceea ce este, ci ceea ce vad eu e ceea ce este*. Eu sunt acela care dau valoare și sens, realitatea este așa cum o văd eu; ce văd eu este realitatea. Deci, pentru a

obține frumosul, artificialul, trebuie să transformăm, să estetizăm realul și naturalul printr-un efort intelectual și artistic, apelând la posibilitățile tuturor artelor. De aici, artificii de culori și ornamente, menite să re-inventeze „natura”. De aici, și tendința spre corespondența artelor care, prin suprapunere de senzații și emoții, urmărește intensificarea lor.

Decadentismul a căutat frumosul, însă nu pe cele naturale, din viața reală, ci pe cele artificiale, create prin artă, fiind convingeți că, în comparație cu arta, natura este brută și lipsită de gust estetic. Dezgustat de florile naturale, Huysmans le descrie în felul următor: „*Grădinarii mai aduseră și alte varietăți noi: acestea păreau a fi de piele artificială, brăzdată de vine false; și cea mai mare parte, de parcă ar fi fost roase de sifilis și de lepră, își arătau carnea lividă, marmorată de rujeolă, întrețesută cu pecingine; altele aveau o nuanță de roz viu, asemenea cicatricelor pe cale de a se închide, sau culoarea cafeniu-închis a crustelor în curs de formare; altele păreau să fi fost atinse cu cauterul și încovrigate din pricina arsurilor; iar altele lăsau să li se vadă epiderma păroasă, scobită de ulcere și mâncată de șancru...*”. Nimic din ceea ce este natural nu are durată estetică; perfecțiunea poate fi doar artificială, consideră decadenții. Frumosul creat este etern, în timp ce cel din viața reală este trecător, doar artificialul învinge timpul și nu este pătat de îmbătrânire și degradare.

Decadentismul a dezvoltat un cult al frumuseții artificiale pe care l-a considerat factorul de bază al artei, insistând că viața ar trebui să copieze arta și nu invers. În consecință, idealul nu este preluat din viață, ci din opera de artă: din opere literare, picturi, muzică (în special, din cea a lui R. Wagner) etc. De exemplu, tabloul „*Salomé*” al lui G. Moreau în *À rebours* de Huysmans sau portretul lui Dorian în *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde. Femeia reală, *Salomé*, demult nu mai este, fiind mâncată de viermi, în timp ce cea de pe tablou continuă să seducă, să inspire și să emoționeze. Des Esseintes este convins că nu există nicio manifestare a naturii, oricât de impunătoare sau subtilă ar fi, pe care geniul uman să nu o poată recrea, adică înlocui la cel mai înalt grad, prin artă. La O. Wilde, doar în fața operei de artă, a tabloului cu chipul său, Dorian trăiește revelația propriei frumuseți și înțelege că acesta va rămâne veșnic la fel de tânăr și frumos, în timp ce chipul său, în viața reală, va îmbătrâni și va degrada. Înțelege că portretul, care i-a reprodus frumusețea chipului de astăzi, va fi la fel de frumos și peste 10, și peste 30, și peste 50, și peste 100 de ani, în timp ce fața lui, atât de frumoasă acum, cu timpul va începe să se vestejească, să se zbârcească, să îmbătrânească și să se urâtească: „*E sfâșietor de trist! – murmură Dorian Gray, cu ochii încă pironiți asupra propriului său portret. E sfâșietor de trist! Cândva eu am să fiu bătrân, spăimântător și groaznic. Dar portretul acesta va rămâne veșnic tânăr. Niciodată nu va fi mai bătrân decât în ziua asta de iunie...*”. Tot în acea zi, în discuție cu acel care i-a creat minunăția de portret, pictorul Basil Hallward, Dorian îi spune: „*Îți iubești arta cu mult mai fierbinte decât îți iubești prietenii*”.

Ca argument al tezei despre superioritatea frumosului în artă în comparație cu cel din viața reală poate fi adusă și istoria de dragoste dintre Dorian și actrița Sibila Vane. Nu a iubit în ea femeia reală, ci personajele pe care le interpreta pe scena teatrului. Atunci când Sibila își pierde talentul histrionic, Dorian încetează s-o iubească. În același roman, pentru o perioadă de timp, atunci când portretul îmbătrânea și devenea tot mai hidos, iar chipul lui Dorian rămânea la fel de frumos și inocent ca la început, viața și arta parcă s-au schimbat cu locurile. Însă nu pentru totdeauna, ci doar pentru o perioadă de timp. În momentul când Dorian a înfipt cuțitul în tablou, de fapt, l-a înfipt în propria inimă. Viața a substituit doar pentru un timp perfecțiunea de pe tablou, după aceasta, în momentul când Dorian se prăbușește mort pe podea, lucrurile revin la normal: el capătă chipul respingător de pe portret, în timp ce portretul, opera de artă, recapătă frumusețea inițială și așa va rămâne pentru totdeauna.

Decadentismul a considerat că, nu atât viața se dedică artei, cât arta se aplică vieții, a dorit să vadă viața ca pe o operă de artă; iubind arta, a înlocuit viața prin artă (teză, valabilă, mai ales, pentru estetism). Decadenții, mai mulți dintre care au preluat stilul de viață dandy, au încetat să diferențieze viața de artă, transformând, parcă, lumea într-o scenă de teatru, iar propria existență într-un spectacol cu ei în calitate de protagoniști; au pierdut hotarul dintre realitate și artă, considerând propria viață ca fiind o operă de artă. De aici, teatralitatea nu doar ca tehnică artistică, ci și ca stil de viață.

Pornind de la cele menționate anterior, printre **temele** preferate ale artei decadente se numără:

- ✓ declinul moral și social („*fin-de-siècle*”, „*fin de race*”, „*fin du monde*”);
- ✓ criza valorilor, golul existențial, oboseala și dezgustul de realitate;
- ✓ solitudinea și inadaptarea individului închis în propria conștiință;
- ✓ discreditarea moralei tradiționale și a valorilor comune, satisfacția sfidării, cultul violent al inovației;
- ✓ viciul și boala; nevroza, spleenul, anxietatea, delirul, halucinația ș.a. (stări care, nefiind controlate de rațiune, permit să se pătrundă mai adânc în tenebrele sinelui);
- ✓ raportul „*viață – artă*”, elogiul frumuseții artificiale;
- ✓ estetizarea urâtului, a funebrului și a demoniacului;
- ✓ tentația maladivului și a anormalității, a iraționalului și misticului;
- ✓ etalarea aristocratismului spiritual, exaltarea ego-ului ș.a.

În anul 1868 Th. Gautier a rezumat trăsăturile stilului decadent într-o prefață la volumul de poezii *Florile răului* de Baudelaire: „*stil ingenios, complicat și savant, plin de nuanțe și căutări, împingând mereu mai departe limitele limbajului, luând culori din toate paletele, note tuturor claviaturilor, străduindu-se să redea gândul în ceea ce are mai inefabil și forma în contururile ei cele mai vagi și lunecătoare, ascultând, pentru a le traduce, confidențele subtile ale nevrozei, mărtu-*

riile pasiunii îmbătrânite care se depravează și halucinațiile bizare ale ideii fixe bătând la nebunie. Acest stil de decadență este ultimul cuvânt al Verbului... ”.

Sarcini:

1. Definiți conceptul de „decadentism”.
2. Identificați simptomele sfârșitului de secol ca sfârșit de lume în concepția decadentă.
3. Menționați precursori, reprezentanți și opere artistice ale decadentismului în mai multe țări.
4. Indicați premisele apariției decadentismului.
5. Identificați preferințele tematice ale literaturii decadente.
6. Analizați conceptul de „decadență” sub aspect sociologic și estetic.
7. Explicați conceptul *filosofiei ciclice a istoriei* cu aplicare la decadență.
8. Caracterizați arta decadentă ca produs al crizei generale a valorilor.
9. Explicați semantica depreciativă a termenului „decadență” la începutul utilizării sale.
10. Analizați decadentismul ca perioadă de tranziție de la romantism spre modernism.
11. Argumentați rolul decadentismului francez în evoluția celui universal.
12. Demonstrați caracterul antirealist, antinaturalist, antiacademic și non-conformist al decadentismului.
13. Argumentați impactul romanului *À rebours* de J.-K. Huysmans asupra artei decadentismului.
14. Analizați afirmația lui Baudelaire: *„Acest stil de decadență este ultimul cuvânt al Verbului... ”.*
15. Explicați, cu argumente din operele citite, negarea moralei tradiționale și a valorilor comune în decadentism.
16. Demonstrați, cu argumente din opere artistice, necesitatea de a provoca și a scandaliza, specifică decadentismului.
17. Explicați, cu argumente din operele citite, cultul frumuseții artificiale în decadentism.
18. Demonstrați, cu exemple din operele citite, predilecția pentru contraste și extreme în decadentism.
19. Argumentați tendința spre teatralitate a artistului decadent.
20. Determinați legături de concept între psihanaliză și viziunea decadentă despre ființa umană.
21. Demonstrați că simbolismul împărtășește, în mare măsură, concepția decadentistă despre existență.
22. Comparați estetismul și decadentismul, descoperind similitudini.
23. Integrați decadența în conceptul de *„artă pentru artă”*.

24. Comentați viziunea decadentistă despre lume, raportând-o la concepțiile contemporane despre existență și om.
25. Propuneți un punct de vedere propriu despre tentația maladivului și a anormalității, specifică decadentismului.
26. Elaborați un eseu de sinteză de 1p. A4 despre rolul fenomenelor literare de la cumpăna secolelor în dezvoltarea artei moderniste din prima jumătate a secolului XX.

3. 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 secolul al XIX-lea (II)”, 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: jurnalul de lectură care conține și rezumatul informativ al operelor citite, proiecte de cercetare, eseuri analitice, diverse sinteze etc.

• *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 ideilor și concepțiilor 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.

a. Strategii de realizare:

- alegerea operei artistice;
- lecturarea operei;
- selectarea ideilor principale;
- formularea tezelor principale, expuse în operă;
- redactarea rezumatului.

b. Structura rezumatului:

- introducere (se menționează locul și rolul operei în creația autorului);
- capitole (se prezintă sumar conținutul operei);
- concluzii.

c. Criterii de evaluare:

- unitatea de structură;
- coerența și concizia exprimării;
- complexitatea ideilor reflectate;
- corectitudinea informației;
- redactarea.

d. Termen de realizare: la prelegerea când se studiază tema respectivă și la sfârșitul semestrului.

• **Proiectul de cercetare** reprezintă o modalitate a lucrului individual prin care se stimulează capacitatea studentului de cercetare într-un mod metodic și organizat prin investigarea unui set de date și informații despre o temă, idee, problemă pentru a formula propriile concluzii și/sau ipoteze, menite să o rezolve. Realizarea acestei sarcini provoacă aptitudinile studentului de a realiza conexiuni de idei, de a aplica diverse metode de analiză, sinteză, comparație, argumentare ș.a. Proiectul de cercetare presupune o modalitate de investigare riguroasă și de prezentare coerentă a rezultatelor la o anumită temă/problemă și dezvoltă capacitățile de cercetare, de judecată critică, de formulare a ideilor proprii pe baza studierii unei varietăți de surse.

Strategii de realizare:

- alegerea temei din lista propusă de profesor;
- studiul bibliografic;
- delimitarea ariei de cercetare;
- sistematizarea ideilor din bibliografia consultată;
- elaborarea planului în funcție de rigorile unui proiect de cercetare și de specificul temei;
- identificarea obiectivelor și a metodelor de cercetare;
- cercetarea, sinteza și analiza informației acumulate;
- expunerea rezultatelor cercetării și a concluziilor;
- alegerea formei de prezentare și susținerea proiectului de cercetare.

a. Structura:

- pagină de titlu;
- introducere;
- obiectivele cercetării;
- întrebări de cercetare;
- metodologia cercetării;
- instrumente de cercetare;
- rezultate scontate;
- bibliografie.

b. Criterii de evaluare:

- volumul orientativ: 6-8 pagini;
- capacitatea studentului de a selecta și sistematiza materialul cercetat, de a realiza conexiuni de idei, de a actualiza informația studiată;
- capacitatea studentului de a aplica diverse metode de analiză științifică a materialului;
- caracterul convingător al argumentelor din operele citite;
- expunerea și argumentarea concluziilor;
- complexitatea referințelor bibliografice, utilizarea surselor bibliografice publicate recent;

- respectarea normelor de redactare;
 - respectarea structurii proiectului de cercetare;
 - prezentarea liberă, convingătoare, coerentă, argumentată a rezultatelor analizei efectuate;
 - utilizarea tehnologiilor multimedia;
 - gradul de plagiere;
 - răspunsul la întrebări;
 - respectarea termenului-limită de prezentare.
- c. *Termen de realizare*: ultima săptămână a lunii aprilie.

Tematica orientativă a proiectelor de cercetare:

1. Realismul critic și realismul romantic
2. Parvenitismul în literatura din secolul al XIX-lea și în societatea contemporană
3. Ființa umană între biologic și social: naturalismul
4. Estetica urâtului în simbolism
5. Simbolismul și poezia modernistă din secolul XX
6. „*Poezii blestemați*” – poeți vizionari (?)
7. „*Mâle du siècle*” și arta decadentă
8. Autonomia esteticului în parnasianism, simbolism și estetism
9. „*Artă pentru artă*” și literatura universală din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea
10. Literatura din sec. al XIX-lea între apolinic și dionisiac.

• ***Eseul analitic*** 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, coerentă ș.a.

a. Strategii de realizare:

- selectarea și lectura operelor din realism, naturalism, parnasianism, simbolism, estetism;
- studierea lucrărilor teoretice de referință;
- sistematizarea ideilor în corespundere cu tema eseului;
- formularea și argumentarea propriilor opinii;
- stabilirea ordinii logice a ideilor și argumentelor;
- redactarea eseului.

b. Structura:

- introducere (definirea temei sau lansarea ipotezei care urmează a fi demonstrată;
- cuprins (prezentarea opiniei proprii, demonstrată prin argumente personale și teoretice);
- concluzii.

c. Criterii de evaluare:

- respectarea rigorilor genului eseistic;
- caracterul convingător al exemplelor din manifestele sau curentele literare comentate;
- capacitatea de sistematizare a informației teoretice;
- relevanța ipotezei și a argumentelor utilizate;
- coerență și originalitate;
- redactarea;
- forma de prezentare.

d. Termen de realizare: la prelegerea respectivă pentru care este numit studentul.

Variante de eseuri analitice:

1. Romanul – „*oglină plimbată pe drumul mare*” (Stendhal)
2. Performanțele și deficiențele naturalismului ca sistem literar
3. Parnasianismul: revigorarea poeziei franceze și universale
4. Interferența artelor în simbolism
5. Conceptul de „artă” în estetism
6. Relația „*frumos – moral*”/ „*artă – realitate obiectivă*” în estetism
7. Decadentismul și criza valorilor

4. EVALUAREA DISCIPLINEI

4.1. EVALUĂRI SUMATIVE PERIODICE: MODELE DE LUCRĂRI DE CONTROL

Tema 1. *Realismul în literatura universală din sec. al XIX-lea*

1. Definiți conceptul de „realism”.
2. Comparați realismul și romantismul, delimitând trei trăsături comune și șase deosebiri.
3. Propuneți un punct de vedere propriu, susținut prin două argumente desfășurate din operele realiste citite, despre fenomenul parvenirii, reflectat în literatura universală din secolul al XIX-lea și manifestările lui în societatea contemporană.

Tema 2. *Naturalismul în literatura universală din sec. al XIX-lea*

1. Definiți conceptul de „naturalism”.
2. Comparați, cu argumente din operele citite, personajul realist cu cel naturalist.
3. Propuneți un punct de vedere propriu despre ideea de obiectivist absolut în literatură, promovată de naturalism.

Tema 3. *Parnasianismul în literatura din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea*

1. Definiți conceptul de „parnasianism”.
2. Analizați relația „formă – conținut” în parnasianism.
3. Dezvoltați un punct de vedere propriu, susținut prin două argumente desfășurate, despre cultul frumosului în parnasianism.

Tema 4. *Charles Baudelaire și simbolismul*

1. Definiți conceptul de „simbolism”.
2. Demonstrați, prin patru argumente, că Baudelaire este precursor al simbolismului și al poeziei moderne.
3. Dezvoltați un punct de vedere personal, susținut prin două argumente desfășurate, despre estetica urâtului în simbolism.

Tema 5. *Estetismul. Opera lui Oscar Wilde*

1. Definiți conceptul de „estetism”.
2. Analizați patru trăsături ale estetismului în romanul *Portretul lui Dorian Gray* de O. Wilde.
3. Apreciați, prin două argumente desfășurate, afirmația estetismului despre superioritatea frumosului în raport cu categoriile morale.

Tema 6. *Decadentismul în literatura de la sfârșitul sec. al XIX-lea*

1. Definiți conceptul de „decadentism”.
2. Caracterizați arta decadentă ca produs al crizei generale a valorilor.
3. Propuneți un punct de vedere personal referitor la viziunea decadentistă despre lume.

4.2. EVALUAREA SUMATIVĂ FINALĂ: MODELE DE TESTE PENTRU EXAMEN

Tema 1. *Realismul în literatura universală din sec. al XIX-lea*

1. Menționați principalele teorii științifice și sisteme filosofice care au favorizat extinderea realismului ca curent literar și artistic.
2. Analizați, cu exemple din operele citite, patru trăsături ale personajului realist.
3. Realizați un eseu analitic de 1 p. A4 despre sistemul de valori ale realismului.

Tema 2. *Naturalismul în literatura universală din sec. al XIX-lea*

1. Indicați perioadele de constituire a naturalismului și reprezentanții lor principali.
2. Demonstrați, prin patru argumente, interacțiunea elementelor realismului și naturalismului într-o operă citită (E. Zola. *Germinal*, *Thérèse Raquin*; G. Flaubert. *Doamna Bovary*; G. Hauptmann. *Țesătorii* ș.a.).
3. În limitele unui eseu analitic de 1 p. A4, comentați performanțele și lacunele naturalismului ca sistem literar.

Tema 3. *Parnasianismul în literatura din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea*

1. Menționați cinci trăsături ale parnasianismului.
2. Argumentați, prin trei exemple din poeziile citite, apartenența parnasianismului la „artă pentru artă”.
3. Redactați un eseu analitic de 1 p. A4 despre rolul parnasianismului în revigorarea și modernizarea poeziei franceze și universale.

Tema 4. *Charles Baudelaire și simbolismul*

1. Menționați cinci trăsături ale simbolismului ca fenomen literar și artistic.
2. Explicați, prin trei argumente din poeziile lui Ch. Baudelaire, P. Verlaine și A. Rimbaud, rolul simbolului în simbolism.
3. Redactați un eseu analitic de 1 p. A4 despre interferența artelor în simbolism.

Tema 5. *Estetismul. Opera lui Oscar Wilde*

1. Menționați cinci trăsături ale estetismului ca fenomen literar și artistic.
2. Comparați conceptul de „frumos” în estetism, parnasianism și simbolism.
3. Redactați un eseu analitic de 1 p. A4 despre sistemul de valori ale estetismului în comparație cu cele contemporane.

Tema 6. *Decadentismul în literatura de la sfârșitul sec. al XIX-lea*

1. Menționați patru preferințe tematice ale literaturii decadente.
2. Demonstrați, prin patru argumente din opere literare, necesitatea de a provoca și a scandaliza, specifică decadentismului.
3. Redactați un eseu analitic de 1 p. A4 despre rolul fenomenelor literare de la cumpăna secolelor XIX-XX în dezvoltarea artei moderniste din I-a jumătate a secolului XX.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ

Opere artistice

Stendhal. *Roșu și negru*.

Balzac. „Prefața” la *Comedia umană*; *Moș Goriot*.

Flaubert G. *Doamna Bovary*.

Zola E. *Germinal*.

Maupassant G. *Bel-Ami*.

Leconte de Lisle. *Poeme barbare*.

Baudelaire Ch. *Florile răului*.

Verlaine P. *Versuri*.

Rimbaud A. *Versuri*.

Mallarmé S. *Versuri*.

Dickens Ch. *Oliver Twist*.

Wilde O. *Portretul lui Dorian Gray*.

Tolstói L.N. *Anna Karenina*.

Dostoievski F.M. *Crimă și pedeapsă*.

London J. *Martin Eden*.

Cehov A.P. *Livada cu vișini*; *Povestiri*.

Bibliografie critică selectivă

Burt D. S. *100 cei mai mari scriitori ai lumii*. București, 2005.

Ciubotaru A. *Sfârșit de secol românesc. Decadentismul literar și ideea de decadență*. Chișinău, 2021.

Crețulescu I. *Mutațiile realismului*. București, 1974.

Dolinescu M. *Parnasianismul*. București, 1979.

Drîmbă O. *Istoria literaturii universale*. București, 2002.

Grigorescu D., Alexandrescu S. *Romanul realist în sec. al XIX-lea*. București, 1972.

Frevert U., Haupt H.-G. *Omul secolului al XIX-lea*. București, 2002.

Friedrich H. *Structura liricii moderne*. București, 1998.

Heitman K. *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*. București, 1983.

Larroux G. *Realismul: elemente de critică, de istorie și de poetică*. București, 1998.

Mitchievici A. *Decadență și decadentism*. București, 2011.

Nabokov V. *Cursuri de literatură*. București, 2004.

Pavlicenco S. *Literatura universală*. Chișinău, 2006.

Roznoveanu M. *Civilizația romanului*. București, 1991.

Winock M. *Vocile libertății. Scriitorii angajați din secolul al XIX-lea*. Chișinău, 2003.

CUPRINS

INTRODUCERE.....	3
------------------	---

1. SUPORT CURRICULAR

1.1. Administrarea modulului/disciplinei.....	4
1.2. Tematica și repartizarea orientativă a orelor de curs și a lucrului individual	4
1.3. Competențe profesionale și finalități de studiu	5

2. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS

2.1. Realismul în literatura universală din sec. al XIX-lea	8
2.2. Naturalismul în literatura universală din sec. al XIX-lea	26
2.3. Parnasianismul în literatura din a II-a jumătate a sec. al XIX-lea	41
2.4. Charles Baudelaire și simbolismul	52
2.5. Estetismul. Opera lui Oscar Wilde	68
2.6. Decadentismul în literatura de la sfârșitul sec. al XIX-lea	82

3. LUCRUL INDIVIDUAL

3.1. Recomandări pentru lucrul individual	92
---	----

4. EVALUAREA DISCIPLINEI

4.1. Evaluări sumative periodice: modele de lucrări de control	96
4.2. Evaluarea sumativă finală: modele de teste pentru examen	97

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ	99
--------------------------------	----

Emilia TARABURCA

LITERATURA UNIVERSALĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA (II)

SUPPORT DE CURS

Redactare – *Antonina Dembițchi*
Asistență computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 17.05.2022. Formatul 70x100 ¹/₁₂.
Coli de tipar 8,3. Coli editoriale 6,0.
Comanda 109. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009